



С. В. Шип

(Одесса)

ИЩЕМ ЛОГИКУ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

История музыки как научная дисциплина нередко отвлекается от своих обыкновенных задач и принимается за уточнение собственных теоретических оснований, собственного метода изучения действительности. Бывают времена, когда историки работают относительно беззаботно, придерживаясь определенного общепринятого метода или, как еще можно сказать, одной теоретической парадигмы. Бывают и другие времена, когда специалисты теряют доверие к общепринятым методам и напряженно ищут новые, более надежные и продуктивные теоретические основания для своей исследовательской работы.

Очевидно, что главными факторами обострения интереса историков к своему методу служат перемены в мироощущении и мировоззрении общества, в системе научных знаний, вероисповедании, идеологии, политике. В конце 80-х – начале 90-х годов прошлого века проблема метода исторической науки обрела остроту и многозначительность в постсоветском культурном пространстве. Этому способствовали разные причины. Существенным обстоятельством стало оттеснение «единственно правильной» картины истории, которую долгое время навязывал всем пресловутый «истмат». После его «развенчания» философы и представители гуманитарных наук обрели возможность открыто и свободно разрабатывать методы исторического познания и создавать свои концепции истории.

Сказанное в полной мере относится к украинскому историческому музыкознанию. Проблема метода, необходимость его уточнения, обновления, или даже замещения иными методами исследования истории музыкального искусства обсуждалась и обсуждается в трудах многих отечественных музыковедов (И. Ляшенко, Н. Горюхиной, Н. Герасимовой-Персидской, Е. Зинькевич, С. Тышко, Ю. Чекана и др.). В них ставятся вопросы нового отношения истории музыки к истории экономических формаций, этносов, техники, культуры в целом, рассматриваются принципы верификации и оценки исторических фактов, способы преодоления описательности, субъективности, схематизма. Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что одно из главных требований, предъявляемых к новому методу исторической науки, заключается в **определении логики музыкально-**



исторического процесса. Об этом без обиняков говорится в статье Е. Зинькевич с красноречивым названием «Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема»¹.

Установление такой логики представляется нам чрезвычайно важной, актуальной, теоретически сложной и, как мы постараемся далее показать, абсолютно неразрешимой задачей. В смысле – неразрешимой в абсолютном виде. Вместе с тем – пусть это не покажется парадоксом – эта задача всегда требует от историка определенного решения.

I. Прежде, чем приступить к рассуждениям о логике, следует хотя бы бегло очертить – что такое исторический **процесс**? Договоримся рассматривать слово «процесс» (от латинского *processio* – продвижение) бесхитростно, в самом обыкновенном смысле, представляя себе некий объект в движении, изменении. Такое представление о *процессе* позволяет подойти к выяснению следующего методологически важного вопроса: что именно историки рассматривают как изменяющийся или движущийся **объект**?

Все огромное разнообразие таких объектов можно привести к двум классам (это сугубо рабочая и весьма грубая классификация, не претендующая на самостоятельное значение). Первый класс объектов истории – в этом случае историю называют естественной – составляют перемены в лито-, гидро-, аэро- и биосфере (образования гор, морей и рек, обледенения, засухи, потопа, цунами, извержения вулканов, рождение и вымирание видов растений и животных, эволюционные «толчки»...), а также события космического масштаба (затмения, парады планет, кометы...).

Второй класс объектов исторической науки составляют процессы существования людей. При этом люди понимаются не только как естественные (биологические) объекты, но и, в первую очередь, как представители разумной жизни на Земле, как создатели и носители культуры. В таком случае можно говорить об истории культурной, собственно человеческой. К объектам культурной истории относятся: индивиды в процессе их личной жизни и деятельности, изменения в мире артефактов культуры (появление и изменения орудий труда, жилищ, транспорта, изделий искусства...), акты социального бытия людей или, как часто говорят, культурные события. Целесообразно обозначить также класс идеальных объектов исторического осмысления, а именно: изменения в мире идей, образов, верований, нравственных убеждений и т. д.

¹ Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. – К.:ТОВ Задруга, 2007. – С. 5–11.



Из принятой классификации следует, что объектами музыкальной истории являются: 1) жизнь индивидов и групп людей (социальных, этнических, экономических, психологических) в любом ее отношении к феномену музыки; 2) процессы в мире артефактов и социальных актов музыкальной культуры (появление, изменение, публикации, исполнения сочинений и т. д.); 3) процессы в области индивидуального и коллективного сознания (идеальное бытие звуковых образов, интонационных и синтаксических моделей, жанров, стилей, композиционных типов и т. д.).

Теперь подумаем о **предмете** истории. Как известно, предмет, в отличие от объекта (о котором мы, по умолчанию, знаем, что он не зависит от нашего видения и понимания), задан и ограничен принятой точкой зрения, подходом, методом, исследовательской оценкой. Это качество исторического предмета со всей очевидностью проявляется, например, в том, что история не стремится охватить умом всей суммы субъектов, артефактов и событий. Она интересуется прежде всего *значительными моментами и процессами* в жизни представителей человечества. А значительность (или, как еще говорят, *значимость*) – это оценка, результат осмысления объекта историками.

Другими словами, история строит свою систему знания на «исторических фактах», то есть на некотором обозримом числе отобранных явлений, оцененных историками как существенные и заслуживающие внимания. Массив отобранных фактов должен быть согласован (если мы говорим об исторической науке) с некоторой **теоретической схемой**, явно или скрыто включающей в себя критерии отбора фактов и принципы их интерпретации. Простейшей схемой такого рода является мысленное сопряжение любых двух и более явлений на основании признания их одновременности: явление «А» было в тот же момент времени, что и явление «Б». В таком случае оба явления трактуются как *события*. Поэтому **события**, несомненно – одна из самых важных категорий исторического познания действительности.

Как и в любой науке, предмет изучения музыканта-историка конструируется на основании объективной реальности. Следовательно, знания о сотворенном историками предмете должны сверяться с объективной действительностью, как бы это ни было трудно. Заметим попутно, что некоторые современные историки музыки (например, Ю. Чекан²) говорят о потере доверия к историческому факту как таковому, о невозможности установления того, что «было на самом деле». В таких суждениях есть свой резон. Однако оправданное недоверие к *описанному факту* не отменяет, но – напротив – делает

² Чекан Юрій. Інтонаційний образ світу. Монографія. – Київ: Логос, 2009. С. 30–32.



необходимой проверке соответствия между описанием и действительностью. Отказ от требования верификации факта означает разрушение истории как научной дисциплины и открытие широкого простора для идеологических спекуляций и прочих форм паранаучного мракобесия. Заметим, что современная наука, на зависть предыдущим поколениям историков, почти свято доверявших фактам (нередко, в самом деле, сомнительным), располагает арсеналом надежных средств «перекрестной» проверки объективности своих утверждений.

II. Теперь мы подготовлены к главному пункту размышлений: есть ли в историческом процессе какой-то смысл, какая-то логика? Этот тревожный вопрос равноценен вопросу о смысле жизни (всей жизни вообще и индивидуальной в частности). Поспешим заявить, что отвечаем на этот вопрос положительно. Но в чем именно заключается смысл исторического процесса? Под *смыслом* здесь, конечно же, имеется в виду не то разнообразное субъективное содержание, которое люди усматривают в историческом бытии, а наличие объективных логических оснований исторического процесса, как минимум – наличие цели процесса и некоторой закономерности движения к этой цели.

Осторожные философы признают присутствие в истории высшего всеобщего смысла, но, как правило, не берутся его объяснять. Этот смысл полагается трансцендентным законом бытия. Он может быть познан лишь нерационально. Вместе с тем, подавляющее большинство людей, в том числе музыковеды (ничто человеческое им не чуждо), очень конкретно мыслят себе смысл и логику истории, опираясь на образы обыденного, мифологического или религиозного сознания. Привлечение научных знаний позволяет придать таким представлениям иллюзорную четкость и убедительность.

Многие беды человечеству принесла уверенность ряда идеологов и вождей в том, что они овладели надежными знаниями о логике истории и таким образом получили основание для воплощения этой логики в неподатливую действительность. Эхнатон, Цинь Шихуан-ди, Кортес, Петр Первый, Савонарола, Робеспьер, Ленин, Гитлер, Сталин, Мао Цзэдун, Пол Пот и другие преобразователи общественного бытия были искренними и убежденными сторонниками какой-то понятной им логики исторического процесса. Поэтому первый наш вывод таков: если историк не желает уподобляться таким радетелям исторического смысла, он должен признать принципиальное различие между *логикой истории* и *логикой историка.*



III. Логика историка – это, во-первых, обычная человеческая логика здравого смысла. Во-вторых – это универсальная *методология* научного познания, то есть: абстрагирование, дедукция, индукция, наблюдение, эксперимент, верификация и др. В-третьих – это абстрактные схемы, теоретические конструкции, принципы отбора фактов, способы их толкования. Именно они составляют главное содержание как исторической науки в целом, так и отдельных исторических доктрин.

Совсем иное – **логика истории**. В данном выражении «логос» уже не относится к слову историка, его знанию, его науке. Если это и слово, то Слово, которое «было у Бога», через которое все стало. Выражаясь менее высокопарно, логика истории – это вне человека и человечества находящееся разумное основание природного, социального и личного бытия. Это также – порядок и закономерность процессов, наблюдаемых естественной и социальной историей как научными дисциплинами. Мы вправе, по крайней мере, предполагать, что такой порядок существует.

Замечательно по этому поводу высказался О. Шпенглер: «Существует ли логика истории? Существует ли по ту сторону всего случайного и не поддающегося учету в отдельных событиях некая, так сказать, метафизическая структура исторического человечества, принципиально независимая от повсеместно зримых, популярных, духовно-политических строений поверхностного плана? скорее сама вызывающая к жизни эту действительность более низкого ранга?». Автор не дал прямого утвердительного ответа на эти вопросы. Вместе с тем, Шпенглер убежден в существовании «метафизической структуры» исторического процесса и стремится представить «общие черты всемирной истории понимающему взору в некоем постоянно возобновляющемся гештальте, позволяющем делать выводы»³.

Предложенный Шпенглером гештальт, равно как и другие описания исторического процесса (например, социально-экономическая теория К.Маркса), лишь приблизительно и частично схватывают логику Творения. Они, конечно, «позволяют делать выводы» (в смысле – прогнозы), но только в границах, полагаемых этими теоретическими конструкциями.

Историки музыки также могут нацелиться на выявление устойчивого порядка, закономерности, или, как говорит Шпенглер, некоего гештальта, присущего самой действительности. Даже самый скромный труженик на ниве истории, усердный

³ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. Ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. С. 128.



собиратель фактов, проживающий собственную историю жизни среди архивных бумаг и останков давно канувших в Лету культур, может уловить величие вселенского Логоса, «мерцающего» в единичных артефактах и событиях. Наибольшую же доблесть проявляют те историки музыки, которым удастся усмотреть черты устойчивости и порядка в широкомасштабных процессах изменения музыкальной практики и описать эти процессы в общепринятых понятиях. В этом они неизбежно опираются на общечеловеческие представления о логике истории.

IV. Огромное разнообразие таких представлений можно свести к нескольким моделям описания цели и общего характера исторического процесса. В мифах, сакральных текстах, научной и художественной литературе мы находим следующие модели:

1. История как **циклическое движение**. Графема, передающая суть этой модели – окружность. Примером могут послужить философские максимы «Ветхого завета». В Книге Екклесиаста сказано: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Екк. 1.9). В основе такой модели лежит опыт наблюдения природных циклов и повторяемости событий в человеческой жизни (как личной, так и социальной). Интересно, что этот опыт не потерял актуальности. Утонченные варианты древнейшей модели истории разрабатываются в разных философских учениях (например, в теории культурных циклов Питирима Сорокина).

2. История как **направленное к неизвестной цели и необратимое бесконечное движение**. Графема – прямая линия. Пример – гераклитовский образ «текущей реки, в которую невозможно вступить дважды». Этот образ движения может мыслиться в сочетании с циклическим изменением (то есть, как колебательно-поступательное движение). Графема – синусоида.

3. История как **однонаправленное необратимое неизменное** в основном качестве, но **не бесконечное** движение от момента рождения (сотворения) мира к его закономерному и неотвратимому концу. Графема – вектор. Эта идея, несомненно, подсказана человеку непосредственным наблюдением живых организмов, у которых есть рождение, развитие и гибель. Трансплантация такой идеи в область рассуждений о всём мире в целом – дело не трудное, но пугающее отсутствием сколь-нибудь ясной цели, смысла бытия. Сознание человека чаще всего не хочет мириться с таким образом процесса, как для отдельной жизни, так и для мира в целом. Поэтому обыденное и мифологическое сознание ориентируется на векторный образ истории, допускает



существование предела движению, но оставляет «лазейку»: после гибели всего живого остается нечто или некто, от которых начинается новый вектор бытия. Пример: образ «конца света» в шумеро-аккадской (эпос о Гильгамеше) или германо-скандинавской мифологии («Прорицание вёльвы» из «Старшей Эдды»).

4. История как *однонаправленное необратимое дискретно-стадиальное* (то есть, качественно *изменчивое*) *конечное* движение. Графема – композитный (разделенный на отрезки) вектор. Пример: Новозаветная (евангельская) картина истории мира, в которой выделены стадии: 1) от сотворения мира до грехопадения человека, 2) от грехопадения до прихода Христа и искупления первородного греха, 3) от Воскресения Христа до Страшного Суда, знаменующего конец истории, возвращение к Абсолюту. С глубокой убежденностью и ясностью мысли христианская модель истории представлена Н. Бердяевым. Его главный тезис четок: «История только в том случае имеет положительный смысл, если она кончится»⁴.

5. История как *прогресс*. Имеется в виду *однонаправленное необратимое качественно изменчивое движение* к желательному для всего человечества *абсолютному благу*. Графема – лестница, ведущая вверх. Это весьма распространенное представление преобладало в европейском мировоззрении от эпохи Просвещения и до конца 19 века. В конце 19 – начале 20 века такое представление об историческом процессе подверглось резкой критике. Впрочем, и сегодня оно «работает» в слое массового сознания. Варианты этой модели многочисленны. Свое грандиозное воплощение эта модель нашла в философской системе Гегеля, где она выражает идею последовательного стадиального воплощения абсолютного Духа во все более высоких формах. Антисимметричным вариантом этой модели является образ *регресса* – движения человечества от лучших времен к худшим. Графема – лестница, ведущая вниз. Пример: стадиальное «снижение» общества от золотого века к веку железному, описанное Гесиодом еще в 8 в. до н. э.

Интересным и влиятельным вариантом обсуждаемой модели является *прогрессивное циклическое* движение. Образ спиралевидной лестницы «наверх», к всеобщему благу разрабатывался теоретиками марксизма. Рост потребностей общества и возможностей их удовлетворения должен был совершаться путем постоянного технического улучшения производства и тотальной идейной «шлифовки» сознания потребителей.

⁴ Бердяев Николай. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. С. 160



6. История как **многоцелевая закономерная целокупность однонаправленных стадийных конечных процессов**, каждый из которых аналогичен **жизни организма**. В данном случае история трактуется как многоуровневый процесс. Цель низшего уровня – единичное существование. Цель макропроцесса – расширение (экспансия) человеческой цивилизации, связанное с повышением уровня разнообразия, взаимодействием разного, наследованием наилучшего. Наглядный графический образ – сплетение отрезков кривых в двухмерном пространстве. Пример: теория локальных цивилизаций А. Тойнби, допускающая одновременное существование нескольких культур, переживающих (каждая отдельно) рождение, рост, расцвет, надлом и разложение. При этом, гибель культур вероятна, но не неизбежна. Возможны их сращения, перерождения.

7. История как **хаотический процесс**, где каждое событие имеет свою **вероятность**, и каждый участок поля событий имеет свою вероятность, и все поле событий тоже «управляется» вероятностным процессом. В данной теоретической модели резко прочерчивается определенная логика (вероятностная закономерность), но не обнаруживаются цель исторического движения. Собственно логический принцип тут исчерпывает смысл исторического процесса. Поэтому идея математически рассчитанного хаоса эквивалентна отрицанию духовно-нравственного содержания и высшего метафизического смысла истории. Графический образ: траектории «броуновского движения», движение в гетерогенной системе измерений. Пример воплощения модели: теоретические взгляды Ильи Пригожина и его последователей, конструирующих в наши дни некую гуманитарную синергетику.

V. Избирая ту или иную модель исторического процесса, музыковед-историк принимает и соответствующий понятийный аппарат, ряд постулатов, терминологию. Они используют несколько основных рабочих гештальтов, представляя историю как:

а) **физический процесс**, описываемый понятиями *скорости, ускорения, торможения, замедления, остановки, импульса, расширения, сужения, подъема, спада, взлета, падения, притяжения, отталкивания, реакции, кипения, остывания, накопления энергии, разрядки, взрыва, рассеяния, излучения и т. д.*;

б) **природно-органический процесс**, уподобляющий музыкальную культуру и ее плоды живым организмам и описывающий историческое бытие в понятиях *рождения, взросления, созревания, увядания, старения, отмирания, перерождения, возрождения, вырождения, филогенеза, метаморфоза, мутации, метисизации, скрещивания, поведения, здоровья, болезни, кризиса, иммунитета и пр.*;



в) **социальный процесс**, в котором наблюдается *кооперация, соперничество, мирное сосуществование, коммуникация, вражда, война, битва, завоевание, информационный обмен* и т. д.;

г) **психологический процесс**, отражаемый понятиями *память, воля, восприятие, понимание, восприимчивость, осознанность*, и др.

Чем яснее историк музыки представляет себе предметно-моделирующий характер подобных словесных средств, тем более они уместны и работоспособны в историческом дискурсе. Однако, по нашим наблюдениям, музыковеды обыкновенно очень мало внимания уделяют заимствованным из других наук словам и выражениям, а следовательно и содержащимся в них понятиям и методам описания исторического процесса.

В последнее время новые надежды (возможно, напрасные) историки возлагают на математическое моделирование нелинейных процессов и синергетику. Синергетика, как будто, «схватила Бога за бороду», обнаружив математическую логику самоорганизации неустойчивых систем, принцип их автономного движения к более сложным формам. Пока неясно, насколько математические модели синергетики окажутся продуктивными для построения картин всеобщей истории. Однако ряд понятий и положений синергетики (например, понятие о бифуркации и метод построения дендритов развития) уже завоевали заметное место в арсенале современных средств описания исторического процесса.

Эти моделирующие средства вполне пригодны и для исторического музыкознания. Синергетика, в частности, позволяет объяснить причину того, что буквально каждый вдумчивый исследователь современного состояния музыкального искусства и культуры приходит к одному и тому же тревожному выводу о надвигающемся или уже происходящем кризисе.

Если не придавать этому понятию обыденного негативного смысла, то кризис – это, по сути, *точка бифуркации*, то есть такой момент неустойчивого состояния системы, после которого данная система уже не может сохранять прежнее качество. После этой «временной точки» возможны как минимум два разных линейно не детерминированных (следовательно, не предсказуемых) состояния системы.

Исторический процесс действительно столь неустойчив, сложен и насыщен случайностями, что у наблюдателя в любой момент реального (физического) времени может сложиться психически оправданное впечатление о том, что процесс замечен в точке бифуркации, то есть, что наблюдаемый объект находится в состоянии кризиса.



Теоретически так оно и есть. В любой момент времени исторические объекты, находящиеся в постоянном движении, устремляются к линейно недетерминированным состояниям.

Правда, наблюдаемые историками музыки объекты различны по своему масштабу в пространстве культуры, по степени своего влияния на другие объекты, по своей ценности. Поэтому, одни кризисы (точки бифуркации) и, соответственно, наблюдения о них важны, а другие – не существенны. Определить – что существенно, а что нет – это умение, которое выходит за рамки сугубо логических операций и требуют от ученого интуиции, вдохновения, дара исторического прозрения, художественного таланта.

VI. Могут ли музыковеды обойтись без выбора модели логики всемирной истории? Могут ли они не обращать внимания на исходные суждения и понятийный аппарат принятых теоретических гештальтов истории? Практически ухитряются, хотя теоретически не должны.

Музыкально-культурный процесс – часть общекультурного процесса. Данный триумф, однако, не должен быть основанием для утверждения о тождественности логических оснований, о когерентности или, тем паче, об изоморфизме музыкально-исторического процесса и процессов социальных, экономических, научно-технических и прочих. Мы можем лишь предполагать, что все эти траектории движения всечеловеческой истории закономерно коррелируют. Такое допущение не лишает музыковеда возможности ставить вопрос о собственно музыкальной истории, об ее имманентной логике⁵. При этом ученые сознательно или неосознанно ориентируются на некую общую модель исторического процесса, а также принимают некий предметный подход к истории, представленный системой понятий и суждений о цели и логике исторического процесса.

Рассмотрим в качестве примера очень авторитетную доктрину о логике музыкально-исторического процесса, разработанную Сергеем Скребковым⁶. Развитие музыки трактуется Скребковым как однонаправленный стадийный процесс, подчиненный логике прогрессивного движения. Сами стадии (ступени прогресса) мыслятся и описываются как стили: «Ступени в историческом развитии музыкального искусства мы и называем музыкальными стилями». Как называть – дело автора. Все же заметим, что обсуждаемые Скребковым концепты лучше называть «интонационными

⁵ Даже жесткая марксистская схема истории допускает существование автономных процессов и наличие собственной исторической судьбы, как у искусства в целом, так и у отдельных его видов.

⁶ Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.



типами». Теоретические описания каждого из интонационных типов в отдельности корректны и убедительны. Однако их последовательность и взаимосвязь во временном ряду недостаточно обоснованы. Напомним характеристики «стилевых эпох» в скребковской модели исторического процесса:

1. Эпоха остигатного принципа музыкальной драматургии – от происхождения музыки до 12 века;
2. Эпоха переменности как принципа музыкальной драматургии – от 13 века до 16-го включительно;
3. Эпоха синтеза остигатности и переменности (централизующего единства) – от стиля барокко (рубеж 16–17 вв.) до «собственно классического стиля»;
4. Эпоха «дифференциации классического принципа централизованного единства» – 19 век, стиль романтизма;
5. Эпоха нового синтеза множественных граней принципа централизующего единства – начиная с рубежа 19–20 вв., время «интернационального единства стиля».

В построении этой модели Скребков проявил огромную эрудицию и гибкость аргументации. Но не избежал произвольных допущений. Критически настроенному читателю трудно удержаться от каверзных вопросов. Например таких: В чем причина каждого следующего шага и всех шагов-ступеней в представленном пути? Могли бы эти ступени поменяться местами? Может ли быть ступень пропущенной, или в этой последовательности шагов выявлены глубокие детерминирующие причины? Если основа всей логики развития – соперничество принципов остигатности и переменности, то почему так долго простая идея переменности не могла воплотиться в музыкальном стиле? Почему вплоть до 17 века европейцы не смогли подчинить первые два элементарных принципа третьему участнику «исторической драмы» – принципу централизующего единства? Что значит «дифференциация принципа»: появление новых принципов или возвращение к автономии остигатного и переменного принципов? В чем «новизна» «второго пришествия» принципа централизующего единства? Почему схема применима только к европейской музыке? Почему ничего подобного не произошло и не происходит сейчас в Азии, Африке, Океании? И почему она соотносима только с той ветвью европейской музыки, которая примерно обозначается как профессиональная церковная и светская письменная традиция? Как эти инварианты «выглядят» в динамике устной традиции?



Расшатывание хрупкого каркаса исторической конструкции, построенной Скребковым не требует больших логических усилий. Но сейчас нас интересует лишь одно: каков фундамент этой конструкции? Сам автор уделяет этому важнейшему вопросу всего несколько фраз: **«Историческое развитие музыки протекает неравномерно как в отношении достижений различных национальных школ, так и в отношении самих выразительных средств музыки. Но в целом и крупнейшей исторической перспективе оно имеет поступательное движение и в принципе идет ко все большему богатству, разнообразию и художественно целесообразной сложности, обобщая и перерабатывая ценнейшие завоевания прошлого»⁷.**

Это методологическое признание Скребкова выдержано в духе исторического оптимизма, обязательного для каждого советского профессора. Оно подобно тем определениям смысла истории, которые предлагались тогдашней отечественной философией общества. «Поступательное движение... ко все большему богатству» – это почти дословно тезис из программы КПСС. Не будем говорить, как он был реализован на практике. Многие из ныне живущих это прекрасно помнят.

Но как он проявляется в музыкальной истории? Можно ли сказать, что стиль фортепианных пьес Куперена богаче стиля мотетов Дюфаи, а стиль фортепианных миниатюр Шенберга богаче стиля пьес Шопена? О каком богатстве тут идет речь? И так ли очевидно, что современная музыкальная культура в стилевом отношении «в целом» богаче музыкальной культуры начала XX века, или начала 16 века, или начала 12 века?

Второй признак поступательного движения по Скребкову – увеличение разнообразия. Если это реальное свойство стилевой системы, то оно должно поддаваться количественной оценке, хотя бы даже приблизительной⁸. Лишь на основании единых критериев оценки и показателей разнообразия можно проводить сравнение стилей и делать вывод об исторической тенденции. Но это, полагаем, невозможно, причем по многим причинам. Одна из причин – отсутствие единого метода описания структур, элементов, их отношений, их вероятностных свойств и т. д. Следовательно, разнообразие – ничем не подтвержденное мечтание, практически не применимое к стадийной трактовке исторического процесса. Невозможно определить: что

⁷ Там же. С. 13.

⁸ Существуют разные математические методы определения меры разнообразия структур, скажем: индекс К. Шеннона (самый употребительный), индекс Бриллюэна, формула энтропии А. Реньи, метод исчисления абсолютной меры разнообразия на основе сравнении исследуемого весового множества с эталоном, имеющим максимальное разнообразие (Б. И. Семкин) и др.



разнообразнее – стилевой комплекс украинского национального фольклора или идущий ему на смену стилевой конгломерат поп-музыки?

Наконец, свойство художественно целесообразной сложности – тоже невнятный и не достоверный принцип сопоставления исторических эпох и конкретных явлений. Что сложнее, и в каком смысле сложнее: стиль «Реквиема» Моцарта или стиль «Молотка без мастера» Булеза?

Вывод наш таков: логика музыкально-исторического процесса, которую узрел Скребков «в крупнейшей исторической перспективе» есть научный вымысел, своего рода химера. Такая химера полезна (можно страшать студентов и начинающих историков). Она внушительна и наукоёмка (соотносится с колоссальным объемом фактических событий и артефактов музыкальной культуры). Она была полностью лояльна к советской идеологической доктрине того времени. И она не потеряла в этом смысле своей актуальности: ничто не мешает согласовать ее с новой государственной идеологией (скажем, с уравновешенным национализмом).

Но не мешает ли она нам увидеть и понять нечто новое, пока незаметное, не включенное в поле исторических суждений, не встроенное в логическую схему мыслимого процесса? Не искажает ли она исторической картины? Мешает и искажает. Впрочем, этого не может избежать никакая, даже гораздо лучше обоснованная логическая схема исторического процесса. Создание помех для видения и искажений реальности – обратная сторона всех логик, принимаемых историками. Это неизбежная «плата» за широту обзора и глубину возможного анализа явлений, за ментальный комфорт наблюдателя.

VII. В недавнем прошлом была предложена еще одна примечательная доктрина музыкально-исторического процесса. Ее автор – Юрий Холопов⁹.

Советский ученый строго следовал принципу линейности, присущему физическим наукам прошлого века. Он стремился описать изменяющийся объект с помощью неизменного закона. В этом он следовал завету Гуго Римана: «Подлинная цель исторического исследования заключается в том, чтобы способствовать познанию общих

⁹ Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Сост. А.М.Гольцман, общ. ред. М.Е.Тараканова. – М.: Сов. композитор, 1982.



для всех времен первоначальных законов, которым подчиняются все переживания и художественные формы»¹⁰.

Уже в названии статьи Ю. Холопова – «Изменяющееся и неизменное...» отражена очевидная универсальная логика всякого исторического движения, в том числе и музыкально-исторического процесса. Речь идет о диалектике всякого движения. Еще античными мудрецами было установлено, что всякое движение (вспомним знаменитую апорию летящей стрелы) описывается как противоречивое **единство изменения и сохранения**. В применении к истории искусства этот принцип обычно трактуют как **единство традиции и новаторства**¹¹.

Помимо пары «изменение – сохранение», Холопов называет еще три пары противоположностей, лежащих в основе музыкально-исторического процесса, а именно:

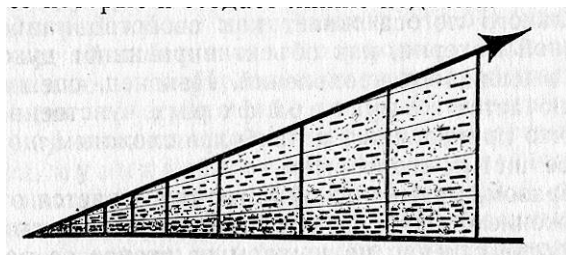
«неподвижность и подвижность»,

«беспредельность – определенность» и

«бесструктурность – структурированность».

Музыковед высказывает такую мысль:

«Диалектика их соотношения заключается в закономерной и необходимой связи



противоположных пар и в обусловленном ею закономерном и необходимом переходе одного в другое, где доминирующим является принцип **подъема** (вперед и вверх), то есть движение **от менее организованному к более организованному, от низшего к высшему**»¹².

Холоповская формулировка удручает прежде всего откровенной тавтологичностью: подъем «разъясняется» как движение от низшего к высшему. Обескураживает и то, что автор никак не раскрывает своего понимания «организованности». Он даже не ставит вопрос о способе соизмерения «организованности» разных стадий движения «вперед и вверх». Поэтому и тезис о том, что в развитии музыкального мышления доминирует принцип подъема, повисает в воздухе. Если даже исторический переход от «менее организованного» к «более

¹⁰ Из предисловия к хрестоматии: "Musikgeschichte in Beispielen", Lpz., 1912.

¹¹ К сожалению, оба этих емких, полезных и в принципе независимых друг от друга понятия были в прошлом столетии «затрепаны до дыр» и сегодня вызывают понятную идейную оскомины у многих постсоветских историков.

¹² Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Сост. А.М.Гольцман, общ. ред. М.Е.Тараканова. – М.: Сов. композитор, 1982. С. 73.



организованному» состоянию музыки на самом деле существует, то неясно – как именно он обусловлен заявленными четырьмя парами противоположностей.

К этой расплывчатой картине музыкального прогресса Холопов добавил суждение-намек о 300-летних периодических циклах в истории музыки. Никаких аргументов, или хотя бы примеров-иллюстраций автор не привел.

К высказанным фантастическим положениям музыковед добавил еще одну химеру. По мнению Холопова, путь исторического развития музыки подчинен также логике количественных (числовых) отношений, отражающих величины интервалов натурального звукоряда, отношения тонов в аккордах и др. «Музыкальное число как обобщение частных структур сознания наглядно показывает направление хода истории»¹³. Это направление «хода истории» (еще одна тавтология) представлено таблицей:



Не будем задерживаться на критике представленной схемы. Здесь есть к чему придраться. Подчеркнем только, что логика освоения чисел, соответствующих начальным интервалам натурального строя, сама по себе не предопределяет завершенности процесса, поскольку ряд обертонов не замкнут. Он описывается математической прогрессией, устремленной в бесконечность. Тем не менее Холопов утверждает, что в 20 веке «...мы

¹³ Там же. С. 86.



вступили в совершенно невозможную ранее фазу развития, когда нечего больше завоевывать, ... интервалов больше не осталось». Современную музыку Холопов характеризует как «крайний по глубине и силе катаклизм, который кладет предел громадному (ок. 3000 лет) историческому периоду эволюции музыки». «Катаклизм» в контексте анализируемой концепции – не более чем эмоционально окрашенное обозначение одного из качественных переломов (кризисов) в историческом процессе. С таким суждением можно примириться. Но нельзя согласиться с отсутствием критериев «крайности глубины и силы». Следовательно, и здесь риторика преобладает над логикой.

Статья Ю. Холопова может служить образцом отчаянно смелого, но в целом полностью неудачного штурма проблемы определения всеобщей логики музыкально-исторического процесса. «Обнаруженная» музыковедом и небрежно описанная диалектика обновления и сохранения в искусстве и культуре общеизвестна. Главный тезис Холопова о том, что на протяжении трех тысяч лет музыкальное мышление развивалось только в направлении «вперед и вверх», следуя логике освоения звуковысотных отношений по два интервала за этап, в результате чего оно подошло в XX веке к своей последней логической черте, не получил, да и не мог получить обоснования. Таким образом, универсальная логика музыкально-исторического процесса, описанная в статье Холопова, представляется нам мало привлекательной и мало пригодной музыкально-исторической доктриной.

VIII. Выскажем теперь свое видение недавно обнародованной и завоевавшей известность доктрине Владимира Мартынова. В работе «Конец времени композиторов»¹⁴ представлена оригинальная и талантливо исполненная картина истории музыки. Рассуждения автора об истории плавно модулируют от науки к риторике и обратно, или скользят по неуловимой грани, разделяющей эти два принципиально разных способа объяснения. Сквозь картину музыкальной истории «просвечивает» эклектичная в методологическом отношении модель общечеловеческой истории, согласованная не только с фактическими данными и положениями науки (социальной истории, этнографии, этнопсихологии), но также с мифологемами «сырых культур» и догматами православного христианства. В схематическом упрощении исторический путь музыки выглядит по версии Мартынова следующим образом:

¹⁴ Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002.



Ученый считает, что историческое бытие музыкального искусства (будем говорить только о европейской культуре) представляет собой качественно однородный процесс, обусловленный соблюдением художественного принципа канона (или бриколажа). Корни этого рода музыки уходят в палеолитическое прошлое человечества. Это – первородное и естественное искусство. Оно было раньше, есть сейчас и будет до скончания века. В наше время оно представлено фольклором европейских народов, традиционными культурами (Индии, Китая, арабских стран и т. д.), джазом, рок-музыкой.

Наряду с этим *mainstream*-ом в какой-то несчастливый момент истории человечества появилась «композиторская музыка». Она выглядит в учении Мартынова неким заболеванием, поразившим сравнительно недавно (в тяжелой форме – с 17 века) слой профессиональных европейских музыкантов. Главный симптом болезни – утрата музыкантом гармонического единства с Космосом. Симптом этот, скажем прямо, не настолько четок, чтобы во всех случаях надежно диагностировать данное профессиональное заболевание. Впрочем, оно не так уж и смертельно. Современные сочинители музыки могут наладить утраченную связь с Космосом. Для этого им нужно влиться в ритуальный хоровод естественных людей планеты (бриколеров) и припасть к живительным истокам канонического музицирования¹⁵.

Доктрина Мартынова привлекает внимание своей рельефностью, продуманностью, разумной выстроенностью, пафосом оптимистической трагедии. Кому-то она дает веру в возможность спасения современной профессиональной музыки *бриколажовым путем* (термин наш). А вдруг действительно удастся «закрыть Америку»? Нас, однако, интересует сейчас не прагматика обсуждаемой концепции, а ее аргументация.

Основанием мартыновской картины исторического изменения музыкального искусства служит постулат о существовании двух типов человека. Первый из них – человек традиционных культур, который «привносит порядок в мир путем воспроизведения некоей архетипической модели». Второй тип – «человек исторический»; он упорядочивает мир «путем совершения небывалого события». Для первого

¹⁵ В творчестве самого Мартынова это выражается в создании эклектических минималистических композиций, похожих на сопровождение к архаическим религиозным ритуалам.



человеческого типа музыка есть «ритуал или некий акт, приближающийся к ритуалу». Для второго типа человека музыка есть «революция или по крайней мере акт, ориентированный на революцию». Из принятой типологии выводится склонность первого типа к канону и второго типа – к произволу в музыкальной деятельности.

Допустим, что охарактеризованные типы существуют и сосуществуют (как считает автор) в настоящее время. В чем же заключается причина возникшей в сравнительно недавние времена, примерно в 17 веке¹⁶ «раскрутки» революционного композиторского индивидуализма? И в чем причина «истощения» этой тенденции к концу 20 века? Мартынов старается ответить на этот вопрос, выделяя в истории европейской культуры процессы и явления, коррелирующие с процессами и явлениями в профессиональном музыкальном творчестве. Но установление корреляций – это, все-таки, не объяснение причины. А без понимания причины невозможно строить суждение о какой-либо исторической закономерности. Таким образом, мы не можем оценить надежность предложенной Мартыновым логической модели музыкально-исторического процесса, поскольку именно логика истории в его доктрине и не просматривается.

IX. Следует ли из вышеприведенных критических экскурсов вывод о бесперспективности попыток определения логики музыкально-исторического процесса? Вовсе нет. Напротив, музыковедение нуждается в аргументированных и как можно лучше согласованных с действительностью моделях исторического процесса, разработанных для конкретных культур или культурных страт. Это модели, характеризующие историю изменений музыкального быта, музыкального звукового материала, музыкального языка, инструментов, жанров, стилей, техники композиции, игры, пения и т. д. Еще более музыковеды нуждаются в моделях, описывающих историю музыкальной культуры и музыкального искусства в целом. В любом случае музыковеду-историку мы рекомендуем придерживаться нескольких правил.

Правило первое: не нужно принимать и выдавать логику заимствованной или построенной модели музыкально-исторического процесса за единственную истинную логику истории.

Правило второе: весьма желательно осознавать и объяснять людям основания, строение и особенности воспринятой или построенной модели музыкально-исторического процесса.

¹⁶ См.: Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. С. 86.



Советские историки музыки разработали в свое время монументальную и подробную картину изменения всей обозримой музыкальной культуры в соответствии с марксистской концепцией логики классовой борьбы и смены общественных формаций. Заметим, что эта картина, переставшая быть обязательной в современной Украине и странах СНГ, и сегодня преподается в специальных учебных заведениях. Данное положение свидетельствует не только об инертности сознания преподавателей-историков, но и о высокой прочности построенной марксистами модели, а также об отсутствии равноценной альтернативы. В то же время, сегодня предпринимаются интересные попытки представить логику музыкальной истории в контексте фундаментальных теоретических конструкций А. Тойнби, О. Шпенглера, И. Тэна, Й. Хёйзинги, Т. де Шардена, К. Ясперса, Н. Бердяева, П. Сорокина, Л. Гумилева, Л. Февра, Ф. Броделя и др. Надо надеяться, что работа в этом направлении приведет к созданию новых моделей музыкально-исторического процесса, столь нужных современному музыкознанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Николай. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 175 с.
2. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. – К.:ТОВ Задруга, 2007. – С. 5–11.
3. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
4. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Сост. А.М.Гольцман, общ. ред. М.Е.Тараканова. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 52–104.
5. Чекан Юрій. Інтонаційний образ світу. Монографія. – Київ: Логос, 2009. – 226 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. Ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
7. Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.