

ОТЗЫВ

официального оппонента
доктора искусствоведения, профессора Кюрегян Татьяны Суреновны
о диссертации Марии Львовны Монич
«Рукописи обработок причастных стихов и
“Увертюры на русскую тему” С. И. Танеева:
на пути к учению о контрапункте»,
представленной на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 —
«Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)»

В исследовании М. Л. Монич подняты важные научные проблемы, лежащие по меньшей мере в трех плоскостях: источниковедения, контрапунктической техники как таковой, методологии композиторского и научно-теоретического творчества в их взаимопроникновении (глубоко органичном для музыкального мышления С. И. Танеева). Все они требуют серьезных специальных познаний и навыков, их сочетание в одном лице позволяет провести комплексное исследование, где каждый этап вытекает из предыдущего, невозможен без другого. К главным из них принадлежит следующее. 1. Дать текстологическое описание, расшифровать и системно представить собственно рукописный материал (с. 37–52). 2. Пройти вслед за композитором все стадии структурно-тематического осмысления избранных для обработки музыкальных первоисточников и раскрыть суть проводимых С. И. Танеевым контрапунктических опытов по выяснению способности разных комбинаций к максимально полному (количественно и качественно) выведению производных соединений с применением многообразных видов полифонической техники (с. 53–117). 3. Детально усвоив букву и дух танеевских трудов по подвижному контрапункту и канону, раскрыть, как эмпирические наблюдения перерастают в теоретическое учение с его зрелыми плодами – математически выверенными формулами, которые в свою очередь склоняют к новым практическим испытаниям для дальнейшего музыкального освоения выявленных возможностей (с. 118–140).

Очевидно, что для восхождения на каждый очередной уровень исследования требуется солидная междисциплинарная подготовка со сложной системой «концентрических кругов», практически, не имеющих внутриспециальных и историко-хронологических ограничений — как сама теория сложного контрапункта, которая формировалась задолго до С. И. Танеева и, обретя надежную опору в его изысканиях, продолжала расти в последующие десятилетия; как сам строгий стиль в интерпретации С. И. Танеева, способный в особом преломлении служить опорой и русской музыкальной культуры.

В диссертации М. Л. Монич налицо истинно профессиональная проработка трудов многих авторов, которые действовали на этом обширном научном пространстве до нее (список литературы включает 213 наименований, его ядро составляют работы по теории контрапункта, требующие особых интеллектуальных вложений). С великим тщанием и неизменным уважением отмечая вклад предшественников (в частности, Н. Ю. Плотниковой, ее ближайшей коллеги по диссертационной проблематике), М. Л. Монич не избегает при необходимости научного диалога. Как подлинный специалист она подмечает имеющиеся лакуны и ищет способы их заполнения (например, предлагая к данным Ю. И. Неклюдова дополнения, открывшиеся в результате анализа танеевских проб в *Эскизах*, с. 247–248).

Специфика данной темы требует от автора точности во всем, начиная от знаковой системы в описании содержания рукописей (которые, с удовлетворением отметим, в результате мастерского компьютерного набора со всеми авторскими ремарками доступны в приложениях 1–3 вместе с комментариями М. Л. Монич по технике каждого образца).

Для всесторонней характеристики материальной ипостаси предмета изучения – помимо размера нотных тетрадей, качества бумаги, степени заполнения листов и т. д. – уточняется даже танеевское «орудие труда». Как выяснилось (с помощью З. М. Гусейновой), на страницах, исписанных чернилами (а не каран-

дашом), С. И. Танеев пользовался *гусиным* пером (с. 38, 47), хотя металлические перья тогда применялось уже достаточно широко.

То же стремление к точности в описании явлений и определении их сущности подвигло автора к повышенному вниманию к терминологии, чего бы она ни касалась (текстологии, анализа первоисточников, контрапунктической работы, даже структуры диссертации). При такой установке закономерно, что первый (после общего введения) отдел работы – это «Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста», где определяется специфика данного явления и подыскивается его наиболее точное наименование. Аргументируя целесообразность закрепления внутерминологического выражения Е. В. Вязковой в качестве термина со стабильным значением, М. Л. Мониц в отдельных случаях пользуется словосочетаниями «контрапунктическое тестирование» (с. 27, 48–49) и «контрапунктическое испытание» (с. 66) без дополнительных пояснений. Из контекста можно предположить, что если «проба» трактуется как состоявшийся *результат* (на данном уровне звукоисследования), то в «испытании» и «тестировании» подчеркнут *процесс* его достижения (хотя на с. 28 в контрапунктических *испытаниях* отмечается родство с *набросками* или *эскизами*, фиксирующими нечто состоявшееся). Невозможность достичь полного терминологического разведения сходных явлений, частичная синонимичность в науке об искусстве естественна, на наш взгляд. Важнее другое: стремясь к точности, не сбиться на усеченное определение с риском упустить главное. Так, подчеркнутая заглавием направленность в определении *пробы* – «особый тип рукописного текста» – кажется не вполне сфокусированной. Такое ограничение понятно в тесном архивном пространстве. Но правомерно ли оно для *феномена* пробы за его пределами, даже оставаясь в рамках только *музыкального*? Не касаясь «пробы голоса» или «высоты тона» при настройке, собственно прекомпозиционные пробы (гармонии, ритма и т.д.) реальны как *вне рукописи*, так и *нотного текста* вообще. Иначе говоря, базовый смысл понятия «[музыкальная] проба», столь важного для художественного метода Танеева, существенно

шире того ограниченного значения, которое ему предписывается в специальных локальных условиях.

В действительности, сама М. Л. Мониц, разносторонне раскрывая цели, методику, даже психологию работы С. И. Танеева над пробами, подает это явление во всей полноте и творческой подвижности, далекой от ограниченного «типа текста». Нельзя отрицать и того, что конвенционально-суженная трактовка в сугубо *текстологическом* контексте (отмеченном автором, с. 22) может быть полезна в архивном деле. Соответственно, приведенные соображения суть не более чем «пробы» в оценке работоспособности и радиуса действия термина (который подразумевает, подобно многим, разные значения, широкое и все более узкие, – у С. И. Танеева тесно переплетенные).

Автором диссертации предлагаются также терминологические уточнения для ряда контрапунктических явлений – *разносегментный контрапункт* (с. 88), *контрапунктическое ядро* (с. 93) и ряд других, которые кажутся приемлемыми. А вот *информационное содержание* соединения (с. 95) вызывает вопросы. Если это показатель, связанный с опорным интервальным составом соединения, то почему бы так и не сказать: «*интервальное содержание*»? В оригинальном словосочетании (как и в его производном: *информационная насыщенность*, с.100) нет и намека на его предмет. Впрочем, у автора, видимо, были свои соображения, подсказавшие такое решение; хотелось бы о них узнать.

Касаясь необходимого вопроса о *качестве оформления* диссертации, следует признать его почти безупречным. Опечатки единичны, а случайные редакционные недосмотры вновь выводят к терминологическим тонкостям, связанным со смыслом.

Так, в общем структурировании диссертации принято деление на *разделы*, а в тексте автореферата фигурируют и *подразделы* – не самые обычные единицы словесного текста, как кажется. Между тем, на с. 37 осталось – очевидно из прежней версии – слово «глава», которое и без того приходит на ум при первом знакомстве с *Оглавлением*. Как руководитель диссертационных ис-

следований не могу не спросить: почему «главам» автор предпочел «разделы»? Можно предположить, что причина в неравновеликости пяти основных «отделов» (как мне удобнее их называть в полифоническом окружении): в наименьшем первом – 10 страниц, в наибольшем четвертом – около 40. Но так ли это важно, если в каждом обсуждается *своя* весомая тема, которая получает должное освещение? В этом не самом принципиальном вопросе, интересна, тем не менее, авторская мотивация, а сверх того хотелось бы знать, не вынужденное ли это решение, обусловленное каким-то очередным внешним регламентом. Если же мы еще вправе самостоятельно выбирать «систему мер и весов», то насколько обязательны вообще какие-то слова – раздел, подраздел? Нельзя ли обойтись одними цифрами и заглавиями? Но это, так сказать, «заметки на полях», поскольку современная тенденция к избыточной унификации вынуждает к осмотрительности.

В другом случайном разночтении повинен Gregorius Magnus, по оригинальному имени которого примерно до середины прошлого века в литературе на русском фигурировало исключительно «грегорианское пение», тогда как теперь, после нескольких десятилетий «двоемыслия», оно настойчиво вытесняется русифицированным «григорианским». Следы этих борений есть и на страницах диссертации: в сноске 5 (с. 9) при описании шагов С. И. Танеева к тому, чтобы сделаться полифонистом, М. Л. Мониц пишет «по-танеевски»: «композитор привозит сборники грегорианских напевов». Но на той же странице, говоря о Г. А. Лароше, она уже сбивается на «григорианский хорал» (хотя у них обоих всегда только «грегорианский»). Этот извинительный разнобой (не в цитатах, подчеркну, в собственной речи М. Л. Мониц) дает повод высказаться относительно внутрипрофессиональной языковой чистки и призвать: не надо отрекаться от речи предков, которые уж не хуже нашего чувствовали русский язык и отечественную традицию, и явно лучше – языковые интенции других времен и народов; не будем диктовать «единственно верное», сохраним в меру

разумного допустимую в гуманитарной сфере вариантность словоупотребления (хотя все же лучше – не в соседних абзацах).

Несколько слов о литературном языке работы: он строг сообразно строгой теме. Но при общей благородной однотонности стиля иногда мелькают яркие словесные пятнышки, и их не хочется устранять – как пока еще не термин, но выразительное и ясное в своем послыле выражение *степень «черновиковости»* (последнее – в кавычках, с. 38). Пусть это стилевая вольность, но с приметным и определенным смыслом, что для научной лексики немаловажно.

Менее «вызывающи», но тоже нестандартны и при этом наглядны характеристики, привлекаемые для *развертывания по диагонали*, чья неоднородность определяется различиями «*пологости / крутизны*» и связанной с ними *скорости* (с. 114).

Радуют ненавязчивые, но тонкие наблюдения о роли *удвоения* в контексте письма: удвоение одного голоса подобно выделению *жирным шрифтом*; при удвоении обоих голосов они уравниваются, но возрастает *полнота и мягкость* звучания (с. 110).

В условиях рациональных действий не лишней психологический эффект имеет напоминание о ситуациях, когда «*работа балансирует на грани эмпирики и предчувствия*» (с. 97).

Наконец, краткая, но примечательная констатация того, что наш могучий Сергей Иванович, просчитавший, как думают многие, всё и даже сверх того, оставил место и для будущих «*айтишников от музыки*» (условно говоря), и для верящих в то, что теории в музыке все же предшествует практика, что подтверждает заключение М. Л. Монич: «*Эскизы [к Увертюре на рус. тему] ставят вопросов больше, чем решают танеевские труды*» (с. 137).

Приближаясь к *итоговой оценке* диссертации, своевременно поделиться общим впечатлением от прочитанного, очень сильным: вызывают изумление как невероятные музыкально-исследовательские деяния молодого С. И. Танеева, так и решимость той, кто отважилась пойти по его стопам. До-

