

## ЛЕВОН АКОПЯН: «ЕСЛИ НАШЕ СЛОВО НЕ ПУСТОЕ, ТО МЫ ЖИВЕМ НЕ ЗРЯ»<sup>1</sup>

9 сентября Левон Оганесович Акопян отмечает свой юбилей — 65-летие со дня рождения. Этот материал — мое небольшое поздравление уважаемому и авторитетному ученому, с которым Российскую академию музыки связывают годы дружбы и творческого сотрудничества. Лекции, мастер-классы, участие в научных конференциях, работа в диссертационном совете — Акопян всегда открыт научному взаимодействию в самых разных формах. «Я считаю, что для интересного дела всегда можно найти время», — говорит он, и мы надеемся, что с нашей академией Левона Оганесовича всегда будут связывать интересные дела.

Наша первая беседа, напечатанная в «Ученых записках Российской академии музыки имени Гнесиных», состоялась в 2012 году, т.е. шесть лет назад<sup>2</sup>. Это был один из первых выпусков нашего журнала, который к тому времени существовал всего несколько месяцев, и материал вызвал тогда много читательских откликов.

Уже тогда Акопян был маститым музыковедом — доктором наук, автором трех крупных монографий<sup>3</sup> и даже основоположником нового музыковедческого жанра — энциклопедического словаря «Музыка XX века»<sup>4</sup>. Собственно, новизна последнего заключается не только

в самом слове и его тематике, но именно в авторстве этой более чем солидной книги, которое принадлежит одному человеку.

С тех пор количество трудов, созданных Л.О. Акопяном, примерно удвоилось. Из уже выпущенных — три новых издания, одно из которых по-прежнему написано на английском языке (вероятно, это устойчивое соотношение русскоязычных и англоязычных исследований, сохраняющееся на каждом этапе творческой биографии ученого, 2:1)<sup>5</sup>. Есть и готовящиеся работы — некоторые будут упомянуты в нашей беседе.

Предметом нашей встречи неизменно является музыковедение; пользуясь терминологией самого Левона Оганесовича, — феномен музыковедения, т.е. музыкальная наука как особое явление. Причина заключается, прежде всего, в том, что Акопян — истинный знаток и музыки, и музыкознания, и того, что их окружает во времени и в пространстве. С ним всегда удастся обнаружить новый поворот любой проблемы.

У моего собеседника есть одно убеждение, которое он высказывает во многих своих публикациях: музыковед должен писать интересно и увлекательно. Соответственно, образ читателя, человека, который обращается к книге о музыке, — один из центральных

в картине творчества Акопяна. И этот читатель далеко не всегда музыкант-профессионал, скорее, это тот, кто с удовольствием слушает музыку и хочет в ней разобраться. Может быть, поэтому его собственная научная проза так изумительно литературна. Совершенно очевидно, что это свойство — часть творческого метода ее автора.

Примечательно, что вспоминая перемену профессии, случившуюся в середине 1970-х годов (Л.О. первоначально окончил биологический факультет Ереванского университета), одной из главных причин он называет отношение науки к человеку. Таким взглядом на этот основополагающий критерий, по словам Левона Оганесовича, он обязан своему двоюродному брату, выдающемуся филологу Вардану Айрапетяну<sup>6</sup>. В предыдущем интервью Акопян вспоминал: «Первое, что он сказал, когда я стал микробиологом: вот наука, которая уходит от человека, которая занимается вещами, не имеющими никакого отношения к человеку, — в отличие от натурфилософии прошлого... И он приводил в пример свою филологию как науку сугубо человеческую. Это меня “зацепило” и, конечно, сыграло большую роль в том, что я поменял профессию».

Наш нынешний разговор тоже был предварен небольшим рассказом о Вардане, точнее, о его реакции на наше предыдущее интервью: «С одной стороны, он был очень доволен, с другой — кое за что меня покритиковал. Главным образом за то, что я назвал язык классической музыки родным. Он сказал, что это искусственный язык, поэтому он не может быть родным. Этим может быть только язык музыкального фольклора».

Как бы ни было, для меня беседа с Л.О. Акопяном — один из самых

интересных опытов общения с человеком, который с большим знанием предмета отвечает на любой вопрос. Это большой эрудит. Неслучайно в его биографии есть период, связанный с участием в интеллектуальном телешоу «Своя игра», где он неоднократно был финалистом.

Мы договорились о встрече на конференции по методологии, которая проходила в Московской консерватории в марте этого года<sup>7</sup>, и начали разговор с вопроса, которым было завершено это значимое мероприятие. Вопрос касался местоположения российского музыковедения в современном мировом научном контексте.

*Т.Н.:* Одним из важных вопросов прошедшей конференции была продолжающаяся изоляция отечественного музыковедения, если рассматривать это как некую тенденцию, вне индивидуального опыта отдельных ученых. Несмотря на все перемены, наша наука находится в том же положении, что и раньше, если не сказать хуже — ведь сейчас нет идеологических запретов, нет железного занавеса. Но даже и в советские времена, по свидетельству историка А. Блюма, каждая четвертая книга, закупаемая для библиотек СССР, была на иностранных языках. То есть доступ к мировому знанию все же обеспечивался.

*Л.А.:* Разница в том, что раньше мы все находились в одинаковом положении, а сейчас — в разном. И каждый сам выбирает ту меру инициативы, какая ему нужна. Сейчас нет централизованных закупок, но нет и цензуры. Поэтому я не сказал бы, что мы находимся в худшем положении. Особенно это видно во взгляде на музыковедение как продукт на мировом рынке.

*Т.Н.:* Но чтобы говорить о конкурентоспособности на мировом рынке, на этот рынок надо сначала попасть.

Л.А.: Да, но раньше на этот рынок музыковедение не попадало опять-таки по общим причинам: идеологические барьеры, тот же железный занавес и т.п. Правда, к концу советского периода этот занавес сильно прохудился, но тем не менее. Большим препятствием был и языковой барьер — кто-то из наших коллег даже назвал это «кириллическим гетто».

Т.Н.: На самом деле это выражение придумали не наши коллеги, это выражение журналистов из газеты New York Times, направленное против идеи создания кириллической зоны в интернете. Однако вы правы, некоторые коллеги-гуманитарии с удовольствием подхватили это выражение и нередко именно в существовании языкового барьера видят корень зла. При этом нельзя не замечать, что проблема такого барьера постепенно преодолевается и с каждым годом становится все менее острой. Это заметно и в программах зарубежных конференций, и в некоторых тенденциях научного книгоиздания. Правда, об этом можно говорить только на уровне лучших образцов отечественной науки.

Л.А.: Должен сказать, что эти лучшие образцы показывают, что отечественное музыковедение оказалось способным на выдающиеся достижения. И они сохраняют свою самобытность, не подражая западной науке, так что поводы для радости есть.

Но то, что вы называете ухудшением, — это частный случай того, что поразило не только музыковедение и не только гуманитарную науку, но и другие области интеллектуальной деятельности. Все стало предельно коммерциализованным. Даже статьи для квалификационных работ печатаются за деньги. Мне кажется, корень зла именно в том,

что научную статью можно напечатать за деньги. Это преступная система, ее нужно менять. Если она будет сохраняться, то никакой диссернет, при всем моем уважении к нему, не спасет. Понятно, что на науку высокого уровня эта система не влияет, но понижает среднеарифметический уровень науки в целом. Это вопрос скорее политический, а не профессионально-интеллектуальный. Конечно, в советское время подобных вещей не было — фильтры качества функционировали сравнительно успешно.

К тому же в музыковедении не было своего Лысенко, то есть не было скольконибудь влиятельных лжеученых. А сейчас мы чувствуем их присутствие. Иной раз и среди вполне известных имен попадают ученые, которые мало понимают даже в своей области. Но все же будем справедливы. Сейчас возможно появление и по-настоящему качественных исследований. Они есть и в области текстологии, и в истории зарубежной музыки, не говоря уж об истории русской музыки. Есть выдающиеся прорывы, и это достижение последних двух — трех десятилетий.

Т.Н.: Мы действительно получили то, чего даже ждать не могли. Мы немного говорили об этом в предыдущей беседе, отмечая и прорывы, и «белые пятна». Но все это касалось тематики исследований. А ведь уровень музыковедения определяется не только темой.

Л.А.: Ну как сказать. Все-таки и темой тоже.

Т.Н.: Но ведь выдающиеся труды появились не только в областях, которые раньше были недоисследованными. Значительное количество работ появилось как раз в связи с творчеством композиторов, которые и раньше лидировали

в структуре музыковедческих интересов: Моцарт, Бетховен, Шостакович.

Л.А.: Ну, Шостакович — тема вечная.

Т.Н.: Как и Моцарт, и Бетховен. И все же часть тех лучших трудов последних десятилетий, о которых мы говорим, были написаны об этих и без того «обласканных» композиторах.

Л.А.: В условиях подавления свободы слова (до середины 1980-х годов) наилучшие условия были созданы для музыкально-теоретических исследований. Конечно, были выдающиеся труды и у историков — я могу назвать как минимум два: это «Музыкальный театр Альбана Берга» М.Е. Тараканова (1976) и «Симфонии Густава Малера» И.А. Барсовой (1975). И все же исторические исследования по зарубежной музыке были в значительной части компилятивны и не дотягивали до лучших образцов западного музыковедения. А исследования по русской музыке были часто ангажированны. Так что некоторое отставание исторического музыкознания все же имело место. Поэтому наше музыкознание с его креном в теорию музыки утратило свою гуманитарную подоплеку, стало чрезмерно строгим и, я бы сказал, менее увлекательным. Об этом в свое время писала В.Дж. Конен.

Т.Н.: Была большая дискуссия в журнале «Советская музыка»<sup>8</sup>.

Л.А.: Это все в прошлом, к счастью, и сейчас уже совершенно другой уровень достигнут в нашем историческом музыкознании. Начиная с книги А.В. Ивашкина об Айвзе, которая появилась в начале 1990-х<sup>9</sup>, стали выходить замечательные работы о классиках<sup>10</sup>. И, кстати, еще одно выдающееся достижение — это «Мир Стравинского» С.И. Савенко (2001). Есть еще, конечно,

долги. Скажем, музыканты, интересующиеся Шопеном, должны довольствоваться переводной литературой — например, монографией М. Томашевского<sup>11</sup>. А те, кто интересуется, скажем, Бартоком, Яначеком или Энеску, вообще не найдут масштабных современных исследований на русском языке.

Т.Н.: Нам досталось это разделение на теорию и историю, которое совпало с первыми шагами русской музыкальной науки вообще. Может быть, нам суждено было пройти этими двумя путями независимо от советской эпохи. И, кстати, к числу «пострадавших» тематических сфер вполне можно отнести и исследования русской классики.

Л.А.: Да. Вот, например, если обратиться к Глинке. О нем, как и о Стравинском, как известно, писал Асафьев (кстати, Стравинскому асафьевская «Книга о Стравинском» страшно не понравилась — в основном из-за литературщины<sup>12</sup>). И я убежден: в том круге, где наказывают за обман, за фальсификацию исторических фактов, Асафьев получит свое. Например, в его книге о Глинке (1947) почти нет никаких данных об итальянском периоде композитора. Понятно, что здесь он выступает как верный последователь Стасова, который тоже не придавал никакого значения тому, что сделал Глинка в итальянский период.

А Глинка между тем написал в Италии замечательный секстет для фортепиано и струнных — это одна из лучших вещей в мировой камерной музыке<sup>13</sup>. Этот секстет никак не мог пропагандироваться в советском музыкознании, потому что это могло бросить тень на все творчество Глинки как отца русской национальной музыки. К счастью, О.Е. Левашева в своем двухтомнике «Михаил Иванович

Глинка» (1987, 1988) затрагивает этот период, однако только в наше время Е.М. Петрушанская позволила себе написать довольно большой очерк об этом секстете как о выдающемся произведении своего времени — в книге «Глинка и Италия» (2009). В советское время секстет исполнялся крайне редко и, кажется, не записывался. У меня есть две записи, и то сделанные уже в позднее, перестроечное время. И в этом я вижу злонамеренное замалчивание выдающегося русского произведения.

Такое же злонамеренное замалчивание отличает творчество и другого выдающегося русского композитора — А. Станчинского. Его фортепианные произведения были опубликованы одним томом в 1960 году, однако их практически никогда не играли.

А наряду с этим происходит нечто противоположное — воскрешение камерной музыки А. Алябьева. Это вопрос не столько музыки. Я его поставил в той книге, которая вышла сейчас в Англии. История такова. В 1946 году в подвалах Московской консерватории были обнаружены рукописи нескольких камерных сочинений Алябьева. Во всех источниках, опубликованных до того времени, преимущественно дореволюционных, Алябьев упоминался как автор «Соловья», прикладной музыки для драматического театра и кое-каких других вещей, но не как автор крупных камерно-инструментальных произведений. Между тем три струнных квартета, трио, скрипичная соната, квинтет для фортепиано и струнных — достаточно масштабные вещи. Их сыграли и записали звезды советского исполнительства во главе с Э. Гилельсом и Квartetом имени Бетховена в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Не является ли камерная музыка Алябьева частью известной

кампании по «удревнению» истории русской музыки (наряду с симфонией Овсяннико-Куликовского и альтовым концертом Хандошкина, подлинный автор которых уже давно известен)?

Камерная музыка Алябьева рассматривается Б.В. Доброхотовым в его монографии 1966 года, где отмечается плохое состояние найденных рукописей, которые пришлось редактировать и дописывать. Это — тоже одно из «белых пятен», которыми историкам следует заняться. К счастью, таких «пятен» становится все меньше. Например, появляются труды, посвященные русскому авангарду 1920-х годов, хотя этот процесс начался не у нас, а на Западе.

Т.Н.: И Серебряный век — тема постсоветских исследований.

Л.А.: Да. Черепнин, Вышнеградский, Обухов... Может быть, эти композиторы устарели, они ведь не создавали вечных ценностей. В книгах их роль несколько преувеличена.

А некоторые композиторы недооценены. Например, Глиэр: он написал по меньшей мере одну очень интересную вещь, самую масштабную русскую симфонию своего времени — «Илья Муромец» (1911). Это произведение, которое также замалчивалось в советское время.

Назрела необходимость обновить эту сферу. Однако обновляется она не в плане создания масштабных трудов, а скорее, в плане обнаружения новых документов, в источниковедческом плане. Это сейчас самое заметное направление.

Например, В.Б. Валькова работает над Рахманиновым. Чайковский — это вообще целая индустрия. Но при этом на тему феноменологии творчества Чайковского, Мусоргского, Глинки еще не сказано веского слова.

*Т.Н.:* А в чем причина того, что по западной музыке появляются хорошие книги (уже упомянутые исследования Л. Кириллиной, И. Сусидко, а также Ю. Векслер — о творчестве Альбана Берга<sup>14</sup>), а вот о русских композиторах, в частности, в аспекте феноменологии, почти ничего нет?

*Л.А.:* О них труднее писать хотя бы потому, что их лучше знают ... Но все равно — это тоже вопрос личной инициативы. Препятствий на этом пути намного меньше, чем раньше. Когда кому-то придет в голову написать феноменологию, например, Прокофьева, никто не будет перечить. Мне очень жаль, что пока нет ничего нового в этом ключе.

*Т.Н.:* Недавно я принимала экзамен у студентки из Вьетнама, и она сказала, что во вьетнамском музыковедении существует много исследований по музыке венских классиков. Как вы думаете, к такой литературе возможен ли интерес в Европе?

*Л.А.:* К сожалению, я не могу знать вьетнамского музыковедения. Но, например, Ольга Манулкина, ведущий специалист по музыке США, говорит, что ее на Западе воспринимают как русского музыковеда и ждут, что она будет сообщать им что-то новое о русской музыке<sup>15</sup>. Однако я точно могу сказать, что наши книги о Моцарте или Бетховене — это не компилятивные, это творческие труды. Их нужно переводить. Правда, русская музыка — это тоже очень большая часть мировой культуры. Это не музыка маленькой провинциальной страны.

*Т.Н.:* На мартовской конференции, посвященной методологии, говорилось о различиях между отечественными и западными методологическими подходами и о том, что эти различия нередко ста-

новятся препятствием к взаимному пониманию наших научных культур.

*Л.А.:* Вообще интерес к методологии — не очень здоровое явление для научного сообщества. Об этом писал, кажется, еще Мандельштам. Методология должна приходиться сама собой. Я думаю, вот в чем мотив. Когда я знакомлюсь с новыми людьми и меня спрашивают о профессии, большинство, услышав слово «музыковед», представляют человека, который не умеет ни играть, ни петь, ни писать музыку, а умеет только произносить о ней какие-то слова. Я действительно не умею ни играть, ни петь, ни сочинять, но мне бы не хотелось, чтобы слова, какие я произношу о музыке, производили впечатление пустых. Вся методология сводится к нескольким очень простым постулатам: говорить не пустые слова, а весомые; говорить не от себя, а от имени самой музыки, т.е. нести ответственность за свой объект. И придерживаться правил научного приличия — чтобы все, о чем ты говоришь, могло быть проверено опытом. Вот и вся методология. К сожалению, эти простые принципы соблюдают не все. Поэтому очень часто слова, которые произносятся о музыке, постороннему человеку могут показаться пустыми.

*Т.Н.:* Но ведь интерес к методологии для русской науки был характерен почти всегда. В уже упомянутые 1920-е годы этот интерес не иссякал ни на минуту, и споры о методе велись непрерывно. И это было совсем не худшее время для музыковедения и для гуманитарной науки вообще.

*Л.А.:* И в 1970–80-е тоже шли споры о методологии. В них были вовлечены многие известнейшие музыковеды: М. Арановский, В. Конен, А. Милка, Е. Назайкинский, Ю. Холопов. То же

наблюдалось и в зарубежной науке. Это была даже какая-то мода.

Т.Н.: В 1990-е тоже.

Л.А.: Но в 1990-е этого было меньше.

Т.Н.: Может быть, этого меньше было в музыковедении. Вот, кстати, примечательная вещь. В 1990-е, когда возникли новые журналы, появились научные гранты, во многих гуманитарных науках был совершен настоящий прорыв. Издатель Ирина Прохорова в одной из публикаций (№100 журнала «Новое литературное обозрение») даже употребила выражение — «чудо 1991 года». Для филологов это было именно так. Стали появляться новые исследования, новые имена, было очень много событий. А у нас в музыковедении 1990-е — это очень немногие новые труды... Среди них — такие монографии, как ваша книга «Анализ глубинной структуры музыкального текста» (1995), или «Николай Андреевич Римский-Корсаков» М.П. Рахмановой, изданный в том же 1995 году. Можно даже сказать, что середина 1990-х — это отчасти проживание старого советского запаса, отчасти — период подготовки учебников: по истории русской музыки, истории советской музыки, истории полифонии, анализу музыкальных произведений... И только ближе к началу 2000-х стали появляться фундаментальные оригинальные труды<sup>16</sup>.

Л.А.: Прохорова создала издательство, какого у нас нет. В результате любая книжка с характерным оформлением НЛО — это почти всегда нечто значительное. Но мы все равно делали что-то. И, кстати, не только Прохорову следует упомянуть в связи с продвижением качественной научной литературы. Настоящим культурным очагом я считаю издательство «Языки русской культуры».

Филология — область с бóльшим размахом, чем наша. Масштабы музыковедения скромнее. Но расцвет филологии, который наступил после 1991 года, сильно повлиял и на нас. Филологи установили высокую планку научной и повествовательной культуры, которой мы тоже должны соответствовать. Но, скажем, Бахтина или Лотмана мы читали и раньше. Такие труды задавали общий уровень культуры и научной дисциплины.

Т.Н.: Но вот если взглянуть на «научную и повествовательную планку», заданную музыковедением, то мне хотелось бы спросить об одной из ваших самых литературных книг — только что упомянутый «Анализ глубинной структуры музыкального текста». Читая эту книгу, убеждаешься, какое значение вы придаете повествовательному аспекту своего исследования.

Л.А.: Ну а как это может быть по-другому? Мы же не физика, не молекулярная биология, где понятие повествовательности действительно маргинально. А у нас должно быть увлекательно. Есть музыка — она очень интересна, и читать о ней тоже должно быть интересно.

Если наше слово не пустое, если мы интересны тому человеку, который хочет разобраться в музыке, то мы живем не зря. Я вспоминаю: когда я был еще зеленым юнцом и хотел разобраться в академической музыке, особенно новой, мне была необходима профессиональная помощь. Я буквально «глотал» труды музыковедов, и некоторые оказались очень полезны. И я понял, что быть продуцентом такого рода литературы — это совсем не плохо, потому что у тебя всегда найдется благодарный читатель. Когда я писал «Анализ глубинной структуры»,

я не рассчитывал, что у меня найдутся благодарные читатели. И все же они нашлись.

*Т.Н.:* После этой работы вы обратились к теме Шостаковича, выпустив большую книгу. И вот совсем недавно у вас вышла новая книга — антология «Шостакович: pro et contra». Готовится и новая авторская монография о Шостаковиче. Даже судя по этим фактам, тема Шостаковича для вас действительно неисчерпаема. Но одновременно вы занимаетесь и древним армянским пением. Тем самым можно сказать, что вы находитесь в ряду тех очень немногочисленных музыковедов, которых отличает широта и многообразие интересов. Есть музыковеды одной большой темы, их, наверное, большинство. А есть те, кто разрабатывает несколько масштабных тем. Как формируется такая структура научных интересов?

*Л.А.:* Жизнь одна, хочется испытать много всего. И на интересное дело всегда можно найти время.

*Т.Н.:* Когда впервые возникла тема Шостаковича? Из «Глубинной структуры»?

*Л.А.:* Наверно из моей давней любви к обэриутам. Молодой Шостакович был их духовным братом (хотя в то время, думаю, никто этого не замечал). О связи «Носа» с творчеством обэриутов я опубликовал статью в польском журнале еще в 1990 году<sup>17</sup>. А потом действительно написал главу в «Анализ глубинной структуры», и весь остальной Шостакович «прилепился» к «Носу». В 1990-х «Нос» почти нигде не ставился (кроме Камерного музыкального театра), а сейчас это очень популярная опера, она идет по всему миру. А еще мне повезло — это своего рода приз за многолетний труд, вишенка на торт: я на-

шел в архиве Шостаковича три фрагмента, которые были подготовлены, но не вошли в оперу «Нос». Это даже не черновики, а беловики среди черновигов. Они не вошли в окончательную редакцию, хотя переписаны набело профессиональным переписчиком. Видимо, они никогда не исполнялись. Теперь они вошли в новое собрание сочинений Шостаковича, подготовленное издательством DSCN, и были предварительно исполнены в Москве при небольшом количестве публики. В прошлом году основная премьера, под управлением Томаса Зандерлинга, прошла в Германии. Конечно, эти кусочки легковесны, опера выиграла оттого, что они были заменены другими оркестровыми фрагментами, но это забавная, юмористическая, живая музыка.

*Т.Н.:* А что вас побудило снова задумать книгу о Шостаковиче?

*Л.А.:* Ну, во-первых, та книга уже сильно устарела, во-вторых, Русской христианской гуманитарной академией был получен грант, по условиям которого предусматривалась монография. Я воспринимаю эту работу как новую, хотя без материалов старой монографии не обойтись. Но это новая книга. Ее название — «Феномен Дмитрия Шостаковича». Речь там идет только о музыке Шостаковича, это аналитическая книга с большим количеством нотных примеров.

*Т.Н.:* Почему ваша другая новая книга — о советской музыке — вышла только на английском языке?

*Л.А.:* Это был заказ. У меня есть старая и не очень удачная книга, которая вышла 20 лет назад в Стокгольме. Достать ее уже нельзя. Та книга заканчивается 1987 годом, а эта охватывает всю эпоху с 1917 до 1991 года. Это на  $\frac{3}{4}$  новая книга.



*Т.Н.:* Востребована ли на Западе проблематика, связанная с советской музыкой?

*Л.А.:* Да, востребована. За те 20 лет, что прошли со времени выхода стокгольмской книги, появилось очень много исследований о музыке советской эпохи. Конечно, больше всего о Шостаковиче, но и о советской музыке тоже. Я, кстати, недавно узнал, что есть на Западе такой критерий научной темы: «секси». Так вот, Шостакович очень даже «секси», то есть публика на него ведется. И советская тема тоже «секси»; там есть составляющая, которая привлекает читателя: элемент политики, скандала, провокационности — где речь идет о советской эпохе, без этого не обходится. На Западе появилось много работ о советской музыке, среди которых есть очень ценные. Нередко возникает ощущение, что тамошние люди делают то, что должны бы делать мы.

*Т.Н.:* У нас круг исследователей советской музыки не так уж велик: В. Валькова, Е. Власова, И. Воробьев, Т. Левая, М. Раку...

*Л.А.:* А на Западе — прежде всего Ричард Тарускин и ученики Тарускина. В Великобритании есть такой энтузиаст Мясковского, как Патрик Зук, и такой энтузиаст Вайнберга, как Дэвид Фэннинг. У нас тоже, наверное, есть энтузиасты Мясковского и Вайнберга, но их труды не имеют такого резонанса и не выполнены на таком уровне — особенно это касается Вайнберга.

Кто бы мог подумать 15 лет назад, что Вайнберг вызовет такой интерес в мире. Возможно, такой интерес ждет и других советских композиторов — например, Бориса Чайковского...

В своей новой книге я старался представить как можно больше фактов.

Работать над ней было очень увлекательно. Написал я ее за год, может быть, с небольшим. Мне удалось познакомиться с музыкой, совершенно мне до этого не известной и при этом обладающей незаурядной художественной ценностью. Один из примеров — симфония композитора Ю. Кочурова под названием «Макбет». Был такой ленинградский композитор, он умер в 1952 году. А в 1948-м он представил публике свою симфонию, написанную по Шекспиру, что, к счастью, прошло безнаказанно, хотя нетрудно понять, что в советское время это могло быть чревато. Это вполне качественная вещь. Вот у Рихарда Штрауса, например, есть симфоническая поэма «Макбет», но я не думаю, что симфония Кочурова ей в чем-то уступает.

*Т.Н.:* А где вы берете новый музыкальный материал?

*Л.А.:* Голода в материалах я не испытываю. Звучащая музыка доступна на просторах интернета. Моей задачей было дать общий обзор; соответственно мне не нужно было углубляться в какие-то труднодоступные архивы. Но интересно, существуют ли архивы грамзаписей. Мне бы хотелось послушать, например, запись 1948 года оперы «Великая дружба» В. Мурадели, как и многое другое. Или услышать, как, например, в Советском Союзе в 1930-е годы играли Бетховена или Моцарта. Что-то было выпущено на пластинках, но, возможно, что-то еще лежит в архивах...

*Т.Н.:* Расскажите о вашей третьей книге последнего времени — «Шаракан. Каноны и гимны армянской церкви».

*Л.А.:* В какой-то момент я понял, что мой долг — перевести тексты духовных песнопений с древнеармянского на русский язык. Это книга в 540 страниц, из них 80 страниц — теоретическое

введение с некоторыми сведениями о том, что представляет собой жанр шаракана (духовного гимна или канона), об армянском осмогласии, его теоретических основах. Введение проиллюстрировано многочисленными нотными примерами. Все остальное — переводы словесных текстов песнопений на русский язык.

В середине XIX века известный в то время арменовед Никита Эмин сделал

перевод корпуса гимнов. Но эта работа, выдающаяся для своего времени, давно устарела и сегодня уже не выдерживает критики. Я поставил своей целью каждый день переводить определенное число строф. И это было ни с чем не сравнимое переживание — в течение полутора лет ежедневно иметь дело со священными текстами на изысканнейшем священном языке.

Май — июнь 2018 г.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках проекта РФФИ «Феномен советского музыкознания и его влияние на формирование отечественной музыкальной культуры» (№ 16-04-00131).

<sup>2</sup> Науменко Т. Левон Акопян: «Современное музыковедение должно быть интересно читателю» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 3–26.

<sup>3</sup> Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995; *Levon Hakobian. Music of the Soviet Age, 1917–1987.* Stockholm: Melos, 1998; Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Д. Буланин, 2004.

<sup>4</sup> Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.

<sup>5</sup> Акопян Л. (сост.). Шостакович: pro et contra. Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей. Антология. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016;

*Hakobian L. Music of the Soviet Era, 1917–1991.* London and New York: Routledge, 2017;

*Шаракан.* Каноны и гимны армянской церкви. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и примечания Левона Акопяна. Ереван: Саргис Хаченц, Принтинфо, 2017.

<sup>6</sup> В. Айрапетян является автором ряда книг, в том числе: Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992; Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001; 2-е издание — 2011; Толкование на анекдот про девярых людей. М.: Языки славянской культуры, 2010 и др.

<sup>7</sup> Международная научная конференция «Проблемы методологии искусствоведения», 12–14 марта 2018 (Московская государственная консерватория).

<sup>8</sup> Эта дискуссия опубликована в следующих материалах: Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки. Полемическая статья первая [1977] // Советская музыка. 1988, № 9, с. 73–79; Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки. Полемическая статья вторая [1978] // Советская музыка. 1988. № 10. С. 87–93.

<sup>9</sup> Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991.

<sup>10</sup> Имеются в виду, в частности, следующие труды: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Изд. дом Классика-XXI, 2008; Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х томах. М.: Московская консерватория, 2009; Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха. Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999.

<sup>11</sup> *Томашевский М.* Шопен: человек, творчество, резонанс. М.: Музыка, 2011. Примечательно, что одним из переводчиков этой книги с польского языка на русский стал Л.О. Акопян.

<sup>12</sup> *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929.

<sup>13</sup> Большой секстет для фортепиано и струнного квартета ми-бемоль мажор (1832).

<sup>14</sup> *Векслер Ю.* Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор, 2009.

<sup>15</sup> Ольга Манулкина — петербургский музыковед; в числе ее публикаций — фундаментальный труд по американской музыке «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века». СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.

<sup>16</sup> Среди музыковедческих трудов, созданных в период 1990-х при поддержке РГНФ, наиболее заметными стали следующие (приводятся в хронологическом порядке):

*Григорьева Г.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. М.: Музыка, 1995; *История полифонии: В 7 вып. Вып. 2-Б: Музыка эпохи Возрождения / Т. Дубравская.* М.: Музыка, 1996; *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации: (XVI — первая половина XVIII века). М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997; *Егорова В.* Антонин Дворжак. М.: Музыка, 1997; *Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия — 1960–1990: Аналитические очерки. Немецкая инструментальная музыка последней трети XX века. М.: Музыка, 1997; *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997; *История русской музыки: В 10 т. Т. 10-А: Конец XIX — начало XX в. / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов.* М.: Музыка, 1997; *Конен В.Дж.* Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997; *Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М.Г. Арановский.* М.: ГИИ МК, 1997; *Головинский Г., Сабина М. М.П.* Мусоргский. М.: Музыка, 1998; *Левашева О.* Ференц Лист: молодые годы. М.: Музыка, 1998; *Никольская-Берегоская К.* Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. М.: Языки русской культуры, 1998; *Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I: Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверева и др.* М.: Языки русской культуры, 1998; *Хохлов Ю.* Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М.: Эдиториал УРСС, 1998; *Щуров В.* Стилевые основы русской народной музыки. М.: Московская государственная консерватория, 1998; *История современной отечественной музыки. Вып. 2 / Ред. М.Е. Тараканов.* М.: Музыка, 1999; *Корабельникова Л. Александр Черепнин: долгое странствие.* М.: Языки русской культуры, 1999.

<sup>17</sup> *Akopjan L.* Nos Szostakowicza a tradycje rosyjskiej literatury absurdu. Ruch Muzyczny. 1990. Nr. 8. S. 1, 7.

