

УДК 78.067.2
ББК 85

Т. В. Букина

РЕЦЕПТИВИСТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ: В ПОИСКАХ КОМПРОМИССА¹

Статья посвящена методологическому анализу современного состояния российской музыкальной науки с точки зрения формирования в ней концепции рецептивных исследований. Эта междисциплинарная исследовательская область предполагает принципиально иную точку отсчета при изучении явлений художественной культуры, основанную на признании активной роли аудитории в формировании и функционировании художественного процесса. Рассматриваются фундаментальные «дилеммы» отечественного музыковедения, основные направления музыкально-рецептивных исследований и гипотетические сценарии легитимации этой проблематики в парадигме музыкознания в новом тысячелетии.

В конце 1990-х гг., оценивая текущую ситуацию в отечественном литературоведении, петербургский исследователь М. Берг констатировал: «Сложность положения современного критика заключается в том, что он по старинке пытается анализировать „стиль автора“, текст произведения, в то время как анализировать имеет смысл стратегию художника»¹. Очерченная экспертом дилемма современных филологов весьма симптоматична и для российского музыкознания, переживающего в настоящий момент эпоху научной революции, если воспользоваться термином Т. Куна, – процесс формирования новой научной парадигмы. Эта революция может быть определена как стремительная метаморфоза статуса *слушателя* в сфере компетенции музыкальной науки: от абстрактного реципиента, условно существующего за гранью анализируемого текста, – к конкретному, исторически изменчивому персонажу, играющему активную, если не определяющую, роль в культурном производстве. Дальнейшее игнорирование этой роли рискует привести к роковым расхождениям между теорией и практикой. Так, в последнее десятилетие

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта № 07-04-93820а/К. РХГА

исследованиями в рамках истории, социологии и психологии музыки был оспорен ряд постулатов, служивших исходным посылом для рассуждений нескольких поколений музыковедов.

Монополия специалиста на установление ценностных приоритетов в музыкальном искусстве. «Есть ли в культуре единый магистральный путь?» – свой риторический вопрос В. Конен прокомментировала исследованиями, согласно которым жанры развлекательной музыки, традиционно занимавшие периферию интересов академического музыкознания, в действительности представляют наиболее социально востребованный репертуарный пласт². А результаты источниковедческих изысканий Э. Фрадкиной наглядно свидетельствуют, что современное «рафинированное» представление о музыкальной классике XVIII–XIX столетий и академических традициях ее исполнения является скорее достоянием новейшего времени, чем ее генетической принадлежностью. Еще в начале XX в. в программах филармонических вечеров монументальным симфоническим концепциям отводилась весьма маргинальная роль, а столь репрезентативные для современных академических программ концерты-монографии (посвященные фундаментальному освещению творчества одного-единственного композитора) считались нонсенсом музыкальной жизни. Взамен этого популярностью пользовались, например, аранжировки классических произведений для живых картин³. «Патриарх» отечественного музыкознания В. Стасов в 1902 г. с восторгом воображал перспективы живописной инсценировки «всей громадной массы „программной музыки” для фортепиано, инструментов и оркестра (Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена)», а в рецензиях важное место уделял детальному описанию костюмов исполнителей, мимики и жестикуляции дирижера⁴. Таким образом, еще столетие назад профессионалы высокого искусства охотно разделяли свои «арбитражные» прерогативы с суждениями широкой публики.

Структурный анализ как парадигмальный музыковедческий жанр. Приведенные Д. Кирнарской результаты опытов западных психологов показывают, что абсолютное большинство современных слушателей практически индифферентны к технологическим изыскам музыкальных опусов: «можно заключить, что многие заявления сидящих в кресле музыковедов о роли структуры в музыкальном произведении могут быть оспорены эмпирическими исследованиями. Скорее, музыкальная структура есть средство музыкальной композиции, чем компонент реального восприятия»⁵. С этой точки зрения еще более эфемерными предстают рассуждения об интонационно-драматургическом единстве масштабных музыкальных полотен. Как сообщал Е. Дуков, в реальной концертной практике Европы вплоть до середины XIX в. многочастные оркестровые и хоровые произведения почти никогда не исполнялись целиком – преобладали программы-коллажи из фрагментов опер либо симфонических циклов, а последнему номеру обычно отводилась роль «пюсю для разезда». Сценический же успех сочинения измерялся количеством аплодисментов не только в конце произведения, но и между частями и даже в процессе звучания музыки, а также вызовами автора на сцену в момент исполнения. Изучение концертного быта XVII–XIX столетий, в сравнении с которым поведение современной публики, по остроумному выражению Э. Фрадкиной, напоминает наглядное пособие к труду Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», заставило исследователя констатировать, что «концептуально само произведе-

ние как целостный *opus* для публики особого интереса не представляло... Подавляющее большинство слушателей упивалось отдельными деталями и могло принести им в жертву столь ценное теоретиками целое»⁶.

Текст письменный как инвариант, детерминирующий вариантность его слушательских версий и, следовательно, составляющий основной объект научного и учебного анализа. «Одно из распространенных заблуждений заставляет видеть в партитуре точный и полный графический эквивалент музыки – ее объективный и самодостаточный аналог», – утверждает Г. Орлов, – «...музыкант, овладевший искусством чтения, исполнения и анализа нотной записи, забывает о сотнях больших и малых условностей, лежащих в ее основе, и о собственном огромном опыте слушания музыки, приобретенном за долгие годы профессиональной деятельности»⁷. Кроме того, А. Милка в своем текстологическом исследовании продемонстрировал условность понятия «Urtext»: издательские версии зачастую не учитывают многие принципиальные для восприятия качества авторской рукописи – например, расположение на странице, расшифровки украшений, – и даже подчас непреднамеренно искажают название, причем, в последующих «уртекстовых» изданиях количество подобных редакторских «наслоений» лавинообразно нарастает⁸. Рассуждения ученого вводят в акт репрезентации текста фигуры издателя и редактора, активно формирующих в сознании аудитории имидж произведения.

Субъект-объектный характер восприятия музыки. Этот тезис опровергают, например, факты личной неприязни великих музыкантов к творчеству их коллег (П. И. Чайковского – к музыке И. Брамса, Д. Д. Шостаковича и М. В. Юдиной – к С. В. Рахманинову). Как известно, К. Дебюсси, по его собственным словам, «очень не любил» фортепианные концерты В. А. Моцарта, хотя «все же не так сильно», как концерты Л. Бетховена, а успех опер К. Глюка казался ему просто «непостижимым». В случаях же толерантного, и даже апологетического отношения мэтров к чужим произведениям нередко наблюдаются парадоксальные расхождения в их словесных портретах и исполнительских трактовках любимых шедевров. Например, Седьмую симфонию Л. Бетховена его коллеги-композиторы и восторженные последователи (в том числе Г. Берлиоз и Р. Вагнер) характеризовали как «воинственную», «пасторальную» и «апофеоз танца»⁹. Как замечал Ю. Лотман, «разница в толковании произведений искусства... вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо привходящих и легко устранимых причин, а органически свойственна искусству. Видимо, именно с этим свойством связана... способность искусства коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой подготовлен»¹⁰. Обобщая массив исторических свидетельств, авторы коллективной монографии «Введение в социологию искусства» предложили альтернативу эталону адекватного восприятия, конгениального опусу мастера (по В. Медушевскому), – концепцию *сигнальности*, то есть «степени соответствия образов художественного произведения картине мира соответствующих социальных групп»¹¹.

Иллюзорность возможности «чистого взгляда» (термин П. Бурдьё) в изучении феномена художественного произведения, необходимость учитывать социальный и культурный контекст его бытования, начиная с 1990-х гг. проблематизируется и на «переднем крае» отечественной музыкально-теоретической науки. Так, в своем исследовании

по музыкальной семиотике М. Арановский подчеркивал, что «даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но далеко выходит за его пределы»¹². Звучащая музыкальная реальность неэквивалентна своему графическому аналогу и реализуется как вид искусства лишь в процессе «живого» озвучивания, а следовательно, не может быть эмансипирована от исполнительской и слушательской интерпретации. Таким образом, встреча сочинения с его адресатом, как замечал И. Земцовский, актуализируется через корреспонденцию двух музыкальных слухов¹³. В этих условиях экспертная оценка сочинения оказывается невозможной вне соотнесения его с множественными слушательскими картинами мира. На исходе II тысячелетия параметр «коммуникабельности» текста пополнил аксиологический словарь музыковедов, превратившись в один из значимых критериев ценности произведения. По мнению В. Холоповой, залогом последующих «реинкарнаций» художественного опуса, его жизни «в веках», служит его семантическая универсальность, адаптивность к обновляющимся традициям исполнения и восприятия (в том числе, доступность разнообразным аранжировкам)¹⁴.

Интерес к условиям адекватности сочинения его социокультурному контексту побуждает музыковедов к разработке новой концептуальной и технологической модели. Эти поиски созвучны исканиям в смежных областях гуманитарного знания, где во второй половине XX в. сформировалась традиция *рецептивных исследований*. Возникнув на стыке искусствоведения, социологии, истории искусства, Cultural Studies, эта междисциплинарная сфера научных интересов интегрировала ряд разнородных направлений, солидарных в признании активной роли аудитории в формировании поля художественной культуры. При этом под эгидой рецептивистики оказались объединены как авторы, сознательно маркировавшие свою принадлежность к данному мейнстриму (рецептивная эстетика Х. Р. Яусса и В. Изера), так и ученые, имплицитно обнаруживающие общность концептуальных установок с ним. В 1990–2000-е гг. в российской музыкальной науке также обозначился корпус текстов, посвященных этой проблематике. Воспользовавшись типологией рецептивных подходов, предложенной Дж. Стейгер¹⁵, можно наметить круг паритетных концепций в данной области:

1. Text activated – «активирующие текст» (У. Эко, В. Изер). В рамках данного направления исследуются «правила игры», задаваемые самим авторским текстом через моделируемый в его коммуникативной структуре приоритетный способ восприятия. При этом предметом адекватности рецепции признается не абстрактный слуховой эталон, а слуховые практики, ориентированные на реальную целевую аудиторию автора. Например, Б. Кац реконструировал референтную слушательскую группу оперы «Евгений Онегин» и фортепианного цикла «Времена года» П. Чайковского посредством анализа элементов поэтики, адресованных «большой» публике¹⁶. В данном ракурсе, акцентирующем активность автора в формировании слушательских рецепций, предметом анализа могут стать не только текстуальные, но и поведенческие стратегии художника. Так, Е. Никитина осмыслила факты биографии А. Скрябина (выбор Москвы, а не Петербурга, основным местом жительства) в качестве элемента социализации композитора – поиска им своего слушательского «электората»¹⁷.

2. *Hearer activated* – «активирующие слушателя» (по аналогии с *Reader activated* в работе Стейгер: Ж. Деррида, Р. Арнхейм). Предметом исследовательского интереса на данной магистрали рецептивных штудий стала прагматика текста – исторические парадигмы художественного наследия, преломленные сквозь картины мира разнообразных слушательских субкультур. Так, современный исследователь творчества Д. Шостаковича Л. Акоюн утверждает, что тенденция к усмотрению в сочинениях классика отечественной музыки XX века непреходящих инспираций гражданского пафоса и диссидентского вызова сформирована специфическим менталитетом советского человека – «стихийным гностицизмом», «недиалектически расщепленным видением мира», побуждавшим к поиску «образа врага» в любых объектах реальной и символической действительности¹⁸. Для данного подхода репрезентативным жанром являются также историографические обзоры литературы о композиторе, эксплицирующие социокультурный фон научных концепций¹⁹. Еще один перспективный ракурс представлен в монографии Д. Кирнарской и диссертации Т. Гальцевой, где реконструированы слуховые стереотипы различных слушательских групп, сформированные под воздействием музыкального образования, слухового опыта, этнических традиций и пр.²⁰

3. *Context activated* – «активирующие контекст» (С. Солейман, Ю. Цивьян). Приверженцами этой концепции решающая роль придается культурно-историческому контексту возникновения и социального функционирования художественного явления. В частности, Э. Фрадкина представила панораму концертной жизни Петербурга XVIII – начала XX вв., детально рассмотрев программы вечеров и цензурные ограничения, цены на билеты и нормы поведения публики, практику балов и маскарадов, благотворительных и «народных» концертов, «концертов-монстров», постановки живых картин, мелодекламаций и т. п.²¹ В монографии П. Луцкера и И. Сусидко институт итальянской оперы-серия исследован как часть культурного «ландшафта» Италии Нового времени, что позволяет проследить разветвленные механизмы жанробразования (формирование конвенций либретто, сценического оформления, музыкального языка) сквозь призму опосредований: конъюнктуру академических сообществ, деятельность импресарио, пристрастия меценатов из аристократических семейств и вкусы широкой публики²². Контекстуальный подход к изучению художественных форм как социальных феноменов позволяет также легитимировать на правах паритетного объекта произведения массовой культуры. Образцом подобного исследования в музыкальном искусстве, несомненно, является монография В. Конен, посвященная установлению параметров языка популярных жанров, предопределивших их коммерческую успешность²³.

Как известно, продвижению того или иного профессионального проекта можно содействовать, моделируя для него оптимальные конкурентные тактики. Будучи новичком на российском рынке музыковедческих стратегий, музыкальная рецептивистика принадлежит к числу практик, для которых задача подобного тактического прогнозирования особенно актуальна и связана с проблемой ее «когнитивной институционализации» (по А. Огурцову)²⁴ в научной картине мира современного музыковедения, поиска единой парадигмы познания. Сложности с адаптацией рецептивного подхода в отечественной музыкальной науке во многом связаны с

методологической дилеммой, которую несет утверждение паритетности множественных слушательских позиций, оспаривающее монопольные прерогативы экспертного слышания музыки. Как замечал А. Пелипенко, субстанциальной установкой искусствоведческого дискурса следует считать его выраженную аксиологическую доминанту: «искусствовед и критик в силу своей профессиональной специфики просто *не имеют права* забывать о *качественной дистанции* между различными классами и отдельными феноменами сферы искусства, ибо искусствовед, неспособный понять разницу между Рембрандтом и Глазуновым – не искусствовед» (курсив автора)²⁵. Подобная презумпция закономерно ориентирует представителя искусствоведческих дисциплин (в том числе музыковедения) на выбор в качестве объекта своего изучения траектории самореализации творца – его художественного мастерства, степени приближения к трансцендентному эстетическому эталону. А технологический «кодекс» профессии подразумевает предельное совершенствование оценочного аппарата исследователя, прежде всего его слуховых и аналитических навыков. С этой точки зрения, утрата идеала адекватного восприятия, сопряженная с принятием рецептивистского проекта, казалось бы, влечет за собой неизбежный ценностный хаос и, как следствие, угрозу для самого дисциплинарного фундамента музыкальной науки, подрывая позиции музыковедения и критики (которые превращаются лишь в один из множества прочих равноценных способов восприятия) и лишая профессиональное образование его базисных ценностных ориентиров.

Между тем, постулированный в физике Н. Бором еще в 1920-е гг. принцип дополнительности, допускающий истинность и даже необходимость нескольких претендующих на достоверность описаний реальности, на рубеже тысячелетий явно становится универсальной научной методологией. Так, В. Розин считает симптомом современной интеллектуальной ситуации множественность знаний и теорий о мире (в том числе несовместимых) и затруднительность их верификации ввиду отсутствия единых критериев оценки и выбора²⁶. Новые идеалы научности оказываются привлекательны и для музыковедения, чей стратегический вектор за последние десятилетия заметно сместился по направлению к концептуальному и ценностному плюрализму. Можно предполагать, что включение рецептивных исследований в институциональную структуру музыкальной науки осуществимо именно в контексте этих изменений, в связи с чем возникает возможность наметить несколько гипотетических сценариев такой интеграции:

Теоретическое музыковедение. На рубеже тысячелетий теоретическая магистраль российского музыковедения, несомненно, вступает в эпоху кардинальных дисциплинарных и концептуальных преобразований, которые проявляются в постепенном отказе от «монотематической»²⁷ технологии познания (структурно-семиотический и стилистический анализ) в пользу синтеза разнородных исследовательских направлений. Этот процесс сопровождается формированием разветвленной структуры дисциплины, активным освоением новых проблемных зон, интеграцией знания смежных наук и разнообразием предметных специализаций ученых. Так, в 1999 г. профессор РАМ им. Гнесиных Ю. Бычков предложил двухуровневую модель современного теоретического музыковедения, охватывающую как круг специальных дисциплин (теория музыкального языка и музыкальной формы, учение о музыкаль-

ных жанрах и стилях, музыкальная культурология, музыкальная эстетика), так и комплекс междисциплинарных подходов к изучению музыкальной реальности (музыкальные акустика, психология, семиотика, социология, психотерапия)²⁸. В соответствии с новыми когнитивными установками меняется и образ объекта изучения: взамен преимущественно морфологических аспектов музыкального текста в фокус исследовательских интересов попадает целостный феномен – *музыкальная культура* в ее различных измерениях²⁹. Воспользовавшись терминологией социолога науки И. Шпигель-Резинга, данную дисциплинарную стратегию можно определить как экспансионистскую, с присущим ей стремлением к универсализации научной области, расширению ее предметной компетенции, установлению междисциплинарных связей³⁰.

Становление интегральной науки о музыкальной культуре актуализирует необходимость восполнить дефицит необходимой координации со смежными социальными и гуманитарными дисциплинами. Особая роль в реализации этой стратегии принадлежит инвестициям культурологического знания, а также разработке специфических междисциплинарных ракурсов, способствующих осознанию музыкального универсума как культурной реальности. К числу подобных ракурсов принадлежит и музыкальная рецептивистика, принципиально связанная с междисциплинарной тематикой и артикулирующая в качестве необходимого контекста своих изысканий поле музыкальной культуры, в рамках которого осуществляется моделирование системы символических ценностей, трансляция нормативов духовного производства, смена мод, распределение статусов и полномочий. Развитие теоретических аспектов этой проблематики содействует приросту знания в «пограничных» исследовательских областях – музыкальной социологии, психологии, культурологии, ранее занимавших периферийное положение в отечественном музыковедении. Помимо того, продвижение данного направления способствует и расширению проблемного поля музыкознания, опровергая распространенное представление о сознательной установке на коммуникацию с публикой как прерогативе музыки, целенаправленно создаваемой для рекламных, психотерапевтических и т. п. целей, либо продукции «третьего пласта» – традиционных «аутсайдеров» музыкальной науки.

Историческое музыкознание. Начиная со второй половины XX в. гуманитарные науки интенсифицировали поиск новых моделей познания истории художественного процесса, затронувшие как предмет изучения, так и используемые методы. Комментируя эти трансформации в современном научном дискурсе на примере истории литературы, А. Строев подчеркивал, что литературоведение в настоящий момент ступило на путь, пройденный ранее исторической школой «Анналов», в своем стремлении к созданию комплексного знания об изучаемом объекте, смещению интересов с деяний великих личностей к паттернам массового сознания, задействованию не рассматриваемых прежде источников.³¹ Актуальные познавательные ориентиры исторической науки: интерпретационность в осмыслении факта, контекстуальность истины, множественность и паритетность несводимых к единому знаменателю суждений³² – на рубеже тысячелетий оказываются весьма созвучны поискам искусствознания.

В противовес парадигмальной в прошлом «истории писателей» (драматургов, художников, композиторов и т. п.), в рамках которой историческое исследование фактически сводилось к описанию творчества отдельных (преимущественно выдающихся) творцов и анализу шедевров, в поле зрения современного искусствоведа попадает максимально широкий диапазон культурных явлений, относящихся к исследуемой художественной традиции: от ментального «фонда» эпохи – до культурно-исторических закономерностей построения самого исторического нарратива, принципов отбора репрезентативных персон и событий.

В отечественной гуманитаристике этот процесс формирования «кластерного» исследовательского поля вплоть до конца XX в. тормозился по причинам идеологического порядка, когда монополизированная государственным контролем информация, изложенная в учебниках либо академических справочных изданиях, являлась для ученых фактически безальтернативным концептуальным ориентиром, а для студентов – основным источником знаний по предмету³³. Смена же культурной политики в 1990-е гг. инициировала целый фейерверк научных концепций и исследовательских проектов. Например, в литературоведении возможности и перспективы «других историй литературы» стали в 2003 г. предметом целенаправленного обсуждения в специальном выпуске журнала «Новое литературное обозрение»³⁴. В числе подобных легитимированных версий рассматривались, в частности, проекты создания истории русского литературного быта, истории русской и советской цензуры, истории чтения, книгоиздательства и редактирования, истории бестселлеров, ненаписанных произведений и т. п.

Активно адаптируемая современным литературоведением плюралистическая модель мышления оказалась привлекательна и для музыкально-исторической науки. В конце XX в. М. Друскин рекомендовал в постижении музыкального наследия совмещать двойной ракурс: реконструкцию его восприятия современником и адаптацию в ценностном контексте, актуальном на настоящий момент³⁵. Миллениум был ознаменован появлением корпуса монографических работ, посвященных комплексному изучению музыкального самосознания крупных исторических эпох: античности и раннего христианства (Е. Герцман), средневековья (М. Сапонов), барокко (П. Луцкер, И. Сусидко, М. Лобанова), классицизма (Л. Кириллина)³⁶. Их авторы охотно включают в ареал своего рассмотрения музыкальную культуру повседневности, аутентичные практики, вкусы и суждения различных социальных страт. Дальнейшей разработке этих и других подобных ракурсов могут способствовать рецептивные исследования, которые, репрезентируя исследователю пестрый калейдоскоп слушательских сценариев, раскрывают перед ним целую антологию «других» историй музыки. Кроме того, они позволяют приобщиться к современной научной и образовательной стратегии западного исторического музыкознания, где традиционные учебные пособия «монологического» плана начинают уступать место коллективным монографиям, построенным в виде сборника статей, панорамно освещающих круг актуальных аспектов заявленной проблематики³⁷.

Неуловимые метаморфозы, происходящие с «публикой во времени и пространстве», не перестают занимать ученых, заставляя их в поисках виртуального слушателя осуществлять экскурсы в смежные дисциплинарные

пространства. Однако на исходе XX столетия английский психолог Дж. Слобода заметил, что в настоящий момент рецепция музыки как предмет изучения напоминает черный ящик, где известна лишь входящая информация. Не исключено, что век грядущий способен открыть еще неизвестные маршруты, ведущие к искомому слушателю – ведь, как утверждал П. Бурдые, новые стратегии властны раздвинуть границы поля культуры, «назвать неназываемое» и перешагнуть привычные пределы познаваемого.

¹ Берг, М. Гамбургский счет // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 25. – С. 113–117.

² Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX в. – М., 1994. – 157 с.

³ Как установила Н. Георгиева, жанр живых картин (костюмированных инсценировок знаменитых произведений живописи, скульптуры, иллюстраций к музыкальным сочинениям и т. п.), возникнув в XVIII столетии как элемент аристократической культуры, к середине XIX в. трансформировался в атрибут массовых представлений, балаганов, увеселительных садов (Георгиева, Н. Живопись на сцене: морфология живых картин // Синтез в русской и мировой художественной культуре : Материалы второй научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. – М., 2002. – С. 44–47).

⁴ Фрадкина, Э. А. Зал Дворянского собрания : Заметки о концертной жизни С.-Петербурга. – СПб., 1994. – С. 53–66, 138–139, 149–150, 155.

⁵ Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие. – М., 1997. – С. 27.

⁶ Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 1999. – С. 182–183.

⁷ Орлов, Г. А. Дерево музыки. – СПб.; Вашингтон, 1992. – С. 190.

⁸ Милка, А. П. Занимательная бахиана. Вып. 1 : Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях / А. П. Милка, Т. В. Шабалина. – СПб., 2001. – С. 117–140. В контексте подобных данных уже не выглядят парадоксальными замечания отечественного пианиста А. Геккельмана, который без тени иронии рекомендовал исполнителям: «начиная работу над уртекстом произведения, проверить, не содержит ли он каких-либо опечаток» (Геккельман, А. Об изучении пианистом авторского текста фортепианных произведений // Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. – Ташкент, 1985. – С. 51).

⁹ Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании. – М., 1998. – С. 193.

¹⁰ Лотман, Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 36.

¹¹ Введение в социологию искусства / Е. В. Дуков, В. С. Жидков, Ю. В. Осокин и др. – СПб., 2001. – С. 109–110.

¹² Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М., 1998. – С. 7.

¹³ Земцовский, И. Апология слуха // Муз. Академия. – 2002. – № 2. – С. 8.

¹⁴ Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : Учеб. пособие. – СПб., 2000. – С. 282.

¹⁵ Staiger, J. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. – Princeton University Press, 1992. Текст приводится по лекции А. Усмановой «Социология искусства: современные подходы», прочитанной в рамках курса «Социология искусства – 2004» (Москва, Институт социологии РАН, 12.10–5.11.04).

¹⁶ Кац, Б. А. Наследие Асафьева и социологические аспекты анализа музыкального текста // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура : Сб. статей. – М., 1986. См. также: Скорина, Е. Г. «Щелкунчик» П. И. Чайковского: у истоков музыкальной рекламы // Культурные коды двух тысячелетий. – Петрозаводск, 2000.

¹⁷ Никитина, Е. Авторская стратегия А. Н. Скрябина в культурном поле Петербурга: факты и комментарии // Науки о культуре – шаг в XXI век : Сб. материалов конференции-семинара молодых ученых. – М., 2004.

¹⁸ Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб., 2004. – С. 6–19.

¹⁹ Купец, Л. А. Публичный Шопен в российской историографии XX века // Звукомир художественного текста : сб. науч. материалов. – Петрозаводск, 2004. – С. 109–115.

²⁰ Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие. – М., 1997. – С. 27; Гальцева, Т. Этнокультурная специфика музыкального восприятия : Автореф. дис на соиск. учен. степ. канд. иск. – М., 1994.

²¹ Фрадкина, Э. А. Зал Дворянского собрания : Заметки о концертной жизни С.-Петербурга. – СПб., 1994. – С. 53–66, 138–139, 149–150, 155.

²² Луцкер, П. В. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1 : Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. – М., 1998. – 438 с. Среди работ в подобном ракурсе см. также: Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 1999. – 254 с.; Климовицкий, А. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музичирование, музыкальный язык / А. Климовицкий, О. Никитенко // Музыкальная коммуникация : Сб. науч. трудов. – СПб., 1996.

²³ Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX в. – М., 1994. – 157 с.

²⁴ Когнитивная институционализация направления в рамках научной дисциплины ориентирована, согласно А. Огурцову, на формирование общих идеалов и норм исследования, целей и методов познания (в отличие от социальной институционализации, связанной с созданием формальных организационных структур, объединяющих членов научного сообщества). См.: Огурцов, А. П. Дисциплинарная структура науки: ее генезис и обоснование. – М., 1988. – С. 239.

²⁵ Пелипенко, А. А. Эволюция феномена массового искусства от XVII к XX веку // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа. – СПб., 2000. – С. 147.

²⁶ Розин, В. М. Философия и методология: традиции и современность // Вопросы философии. – 1996. – № 11. – С. 61.

²⁷ Науковед Р. Уитни называл «монотематическими» дисциплины, характеризующиеся высокой степенью консенсуса научного сообщества, активным использованием аксиом, развитостью математического аппарата. Подробнее см.: Огурцов, А. П. Дисциплинарная структура науки: ее генезис и обоснование. – М., 1988. – С. 240–241.

²⁸ Бычков, Ю. Н. Методология музыковедения : Программа по направлению 522501 «Музыкальное искусство». Специализация: «Музыковедение». – М., 1999. – С. 8–9.

²⁹ Подробнее о культурологическом подходе в современном отечественном музыковедении см.: Скорина, Е. Соблазненные методом: культурологические опыты музыковедения. Пролог с комментариями // Северное сияние=Aurora Borealis : Альманах молодых ученых. Вып. 2. – Петрозаводск, 2001. – С. 9–21.

³⁰ Шпигель-Резинг, И. Стратегии дисциплины по поддержанию своего статуса // Научная деятельность: структура и институты : Сб. переводов. – М., 1980. – С. 144–145.

³¹ Строев, А. История литературы: воспоминания о будущем // Новое литературное обозрение : Другие истории литературы : Специальный выпуск. – 2003. – № 59. – С. 338.

³² Подробнее см.: Хвостова, К. В. История: проблемы познания // Вопросы философии. – 1997. – №4. – С. 63–65.

³³ См. об этом: Свешников, А. Борьба вокруг школьных учебников истории в постсоветской России: основные тенденции и результаты // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 4 (36); Рычкова, Н. Учебник М. С. Друскина: уходящая эпоха? // Северное сияние=Aurora Borealis : Альманах молодых ученых. Вып.3. – Петрозаводск, 2001. – С. 21–25.

³⁴ См., например: Строев, А. История литературы: воспоминания о будущем // Новое литературное обозрение : Другие истории литературы : Специальный выпуск. – 2003. – № 59. – С. 337–338; Гаспаров, М. Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 144–145.

³⁵ Друскин, М. С. Очерки, статьи, заметки. – Л., 1987. – С. 242.

³⁶ Герцман, Е. В. Музыка древней Греции и Рима. – СПб., 1995. – 334 с.; Герцман, Е. В. Гимн у истоков Нового Завета: беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. – М., 1996. – 286 с.; Сапонов, М. А. Менестрели. – М., 1996. – 359 с.; Луцкер, П. В. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1 : Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. – М., 1998. – 438 с.; Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994. – 317 с.; Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М., 1996. – 40 с.

³⁷ Среди новейших подобных изданий см., например: The Cambridge History of Nineteenth Century Music (Cambridge, 2002), где среди приоритетных направлений исследования фигурируют, в частности, миф о «великом композиторе» (J. Samson The great composer), социальные аспекты музыкантской профессии в первой половине XIX столетия (J. Rink The profession of music), социальный статус оперного жанра в странах Европы (R. Parker The opera industry) и т. п.