



**Л. А. КУПЕЦ**

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru*

## **Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века\***

История российской музыкальной науки второй половины XX века немыслима без Генриха Орлова, чьи тексты о музыке всегда признавались профессиональным сообществом в качестве эталона. Орлов в полной мере относится к научной школе Михаила Друскина, в которой чрезвычайно гибко соединялись стремление к оригинальному авторскому взгляду, уважение к традициям своих педагогов с постоянным поиском резонатора изменяющегося исторического времени, а порой и предвосхищая его.

Научный стиль Орлова представляет собой явление динамичное, развивающееся на протяжении более сорока лет. Три его фундаментальные монографии «Симфонии Шостаковича» (1961), «Русский советский симфонизм» (1966) и «Древо музыки» (1992) видятся яркими примерами преломления особенностей исторических эпох в авторском научном стиле, фиксируя три этапа: начало 1960-х годов, вторая половина 1960-х – начало 1970-х и рубеж 1990-х. Среди особенностей стиля первой монографии, написанной во времена «хрущёвской оттепели», следует назвать использование рецензий критиков и самих композиторов в качестве объективации музыкального анализа; содержание симфоний рассматривается сквозь историко-биографический контекст, авторским высказываниям присущи публицистичность и дискуссионность. Во второй книге авторский стиль постепенно академизируется, и появившийся в конце указатель имён наглядно демонстрирует музыкальную картину мира советского интеллигента в начале периода застоя. Третий компендиум Орлова, будучи написан в эмиграции, тем не менее, стал научным бестселлером постсоветского музыкознания. В этой работе сконцентрировались именные черты его научного стиля: концептуальность замысла, проблемность мышления, многоракурсность в анализе объекта, приверженность сравнительному методу и немусикальным понятиям и терминам, гипотетико-дедуктивный метод, интерес к темам, имеющим междисциплинарный или полидисциплинарный характер.

**Ключевые слова:** Генрих Орлов, научный стиль, методология музыкознания, Дмитрий Шостакович, русский советский симфонизм, философия музыки.

*Для цитирования / For citation:* Купец Л. А. Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 179–191. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191.

---

\* Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 19–18–00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы).

LYUBOV A. KUPETS

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*

*ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru*

## **Genrich Orlov's Academic Style as a Phenomenon of Russian Culture in the Second Half of the 20th Century**

The history of Russian musical scholarship of the second half of the 20th century is inconceivable without Genrich Orlov, whose texts about music have always been acknowledged by the professional community as a standard. Orlov is a full-fledged adherent of the musicological school of Mikhail Druskin, which demonstrated an extremely subtle connection of aspiration to an original authorial viewpoint and respect for the traditions of his pedagogues with a constant search for a resonator of the changing historical time, at times even forestalling it. The scholarly style of Genrich Orlov presents a dynamic phenomenon, which has developed during the course of over forty years. Three of his fundamental monographs, “Simfonii Shostakovicha” [“The Symphonies of Shostakovich”] (1961), “Russkiy sovetskiy simfonizm” [“The Russian Soviet Symphonic Legacy”] (1966) and “Drevo muzyki” [“The Tree of Music”] (1992) are perceived as brilliant examples of interpretation of the particularities of historical time periods in the author's scholarly style, in which three stages have been established: the early 1960s, from the second half of the 1960s to the early 1970s, and the turn of the 1990s.

Among the peculiarities of the style of the first monograph, written at the the time of «Khrushchev's thaw,» mention must be made of the use of reviews written by critics and the composers themselves as means of objectivizing musical analysis; the content of the symphonies is examined through a historical-biographical context, and the author's utterances can be characterized for their publicist and controversial attitudes. In the second book the authorial style gradually becomes more academic, and the index of names which appears at the end of it vividly demonstrates the musical picture of the world of the Soviet intellectual during the beginning of the period of stagnation. Orlov's third compendium, having been written during the time of his emigration, nonetheless, has become a scholarly bestseller of post-Soviet musicology. In this work the signature features of his scholarly style were concentrated: the conceptual importance of the premise, the multi-angle quality in the analysis of the object, the adherence to the comparative method and the extra-musical conceptions and terms, the hypothetical deductive method, and an interest in themes endowed with an interdisciplinary or poly-disciplinary character.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 19-18-00414 supported by the RNF (Russian Science Foundation).

**Keywords:** Genrich Orlov, scholarly style, methodology of musicology, Dmitri Shostakovich, the Russian Soviet symphonic legacy, the philosophy of music.

**Г**енрих Александрович Орлов (1926–2007) был фигурой весьма значимой для отечественной музыкальной науки в 1960-е – первой половине 1970-х годов, до его отъезда из

СССР. Под этим словом подразумевается не только генезис – научная школа М. С. Друскина<sup>1</sup>, но и профессиональный научный статус, частота публикаций и их неофициальный рейтинг в професси-



ональной субкультуре. Издания его книг о симфониях Д. Д. Шостаковича [12], феномене советского симфонизма [11] и статей, например, о «Военном реквиеме» Б. Бриттена [8] или поздних операх Н. А. Римского-Корсакова [10] всегда имели, выражаясь современным языком, высокий рейтинг цитирования.

После 1992 года популярность перешла в новую стадию благодаря появлению на русском языке авторского перевода книги «Древо музыки» [9]. Именно эта книга долгое время была бестселлером по ссылкам и цитированию, по дискуссиям и комментариям в сети Интернет. И даже – по возможности бесплатного обладания её электронной версией: добровольцы не по одному разу отсканировали издание и выложили как в своих блогах и личных страницах, так и на форумах и даже в электронных библиотеках<sup>2</sup>. Такое быстрое, широкое и активное распространение сугубо научной литературы – явление чрезвычайно редкое, а в рамках отечественной музыкальной науки, пожалуй, эксклюзивное.

Данный факт вызывает удивление ещё и биографическим контекстом, который, как правило, самым непосредственным образом (хотя и не всегда явно) влияет на коммуникативное поле любого текста<sup>3</sup>. В ситуации с Г. Орловым это происходило по разным причинам: в 1960–1970-е – в связи с историко-политическими особенностями, в которых функционировала наука в СССР, после отъезда учёного в США – из-за идеологических и географических факторов, а после 19 сентября 2007 года – уже по причине смерти автора. В современной же России эпохи Интернета научный текст практически отчуждён от автора как личности историко-биографической, и потому в этом тексте от широкой аудитории скрыты историко-культурные

смыслы, которые имплицитно в нём существуют.

### Основная гипотеза и её контекст

Основную гипотезу данной статьи можно сформулировать следующим образом: стиль научных работ Г. Орлова, написанных в разное время, представляет собой идеальную модель научных исследований о музыке в нашей стране за последние 40 лет. Смена стиля его работ отражает специфику исторического времени и культурных условий, которые трансформировались за этот временной период. При этом существует некое ядро научного размышления во всех работах учёного, которое можно считать существенным для самого автора, и тем, что позволяет трактовать эти работы в некотором смысле как идеальные феномены, то есть имеющие не только историческую, но и универсальную ценность.

В качестве материала для подтверждения этих положений были взяты три монографии Г. Орлова:

«**Симфонии Шостаковича**», опубликованная в Ленинграде в 1961 году в «Государственном музыкальном издательстве», объёмом 324 страницы и общим тиражом 4500 экземпляров [12];

«**Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения**», вышедшая в свет в 1966 уже в Москве в издательстве «Музыка», объёмом 332 страницы и 2730 экземпляров тиража [11];

Русская версия книги «**Древо музыки**», опубликованная в 1992 году в Санкт-Петербурге в Петербургском отделении издательства «Советский композитор» (как авторизованный вариант его же монографии 1990 года издательства «Н. А. Frager & Co»): общий объём 408 страниц, 2500 экземпляров<sup>4</sup> [9].

Хронологически стиль работ Орлова можно разделить на три этапа, где

каждая из монографий, написанных в определённые годы, демонстрирует особенности исторической эпохи в научном стиле учёного:

- начало 1960-х годов,
- вторая половина 1960-х – начало 1970-х,
- рубеж 1990-х.

Проблемы стиля науки, или, как синоним, – «научного стиля чего-то или кого-то», в музыкознании впервые в современное время зафиксирован в монографии Т. И. Науменко «Музыковедение: стиль научного произведения» 2005 года [7]. Вероятно, обращение к этой проблеме было спровоцировано идеями «смерти автора» Р. Барта и в целом флюидами философского постмодерна. Позицию Науменко можно изложить так: стиль научного произведения о музыке должен быть максимально близок самому предмету музыки.

Но наряду с этой позицией следует заметить и другую сторону проблемы: нельзя отрицать связи научного произведения (и его стиля) с определённой исторической эпохой, культурными традициями, поколенческими параметрами и специализацией учёного. Речь идёт о том контексте и подтексте, которые априори заложены в научном тексте любого профиля, особенно российском в силу особенностей отношения к написанному вообще и историческим реалиям в частности<sup>5</sup>.

Общеизвестно, что музыковедение, будучи всегда наукой, которая тесно связана с иными видами знания – историей, филологией, литературоведением, текстологией, философией, социологией, психологией, – обладает именно этой способностью использовать, приспособлявая и трансформируя, тот абрис научного знания и стиля (включая терминологию, методы, лексику и др.), к которому она

тяготеет в виду определённой темы. Не секрет, что и в науке – особенно гуманитарной – существует мода на темы, проблемы, методы, лексику, названия. Например, см. названия работ 1970–80-х гг. в СССР: *К вопросу о...*, *О некоторых особенностях...*, *Наблюдения над...*, *К проблеме...*; или в конце 1990-х – начале 2000-х почти обязательное употребление слов – *парадигма*, *контекст*, *интерпретация*. Более того, стиль научных работ ещё в большей степени, чем художественных и публицистических, стоит в эпицентре двух линий: научный стиль эпохи, отражённый в данной предметной области, и научный стиль учёного как выражение его личностно-психологических качеств. Естественно, это касается только тех, кого называют выдающимися. Генрих Орлов принадлежал к ним.

### **«Симфонии Шостаковича» и эпоха оттепели**

Монография о симфониях Шостаковича, написанная молодым 34-летним учёным, весьма показательна для эпохи оттепели, когда советская наука (а в её гуманитарном авангарде тогда стояла история) с середины 1950-х до середины 1960-х годов «переживала целостный по своему содержанию период, отличительной чертой которого стала попытка соединить научность и объективность исследования и принцип партийности в исторической науке, не выходя за рамки марксистской парадигмы» [1, с. 120]. Основной задачей науки было устранить так называемый начётнический подход, то есть замену обилием цитат собственно исторического анализа.

И действительно, в этой работе Г. Орлова практически отсутствуют цитаты классиков марксизма-ленинизма, нет их работ и в библиографии. Есть лишь

эпизод воспоминаний Н. К. Крупской и ссылка на Полное собрание сочинений В. И. Ленина в связи с анализом Одиннадцатой симфонии [12, с. 303]. Научность и объективность здесь выступают в использовании как рецензий музыкальных критиков на исполнение симфоний Шостаковича, так и слова самого композитора из его многочисленных газетных статей (их 18). Элементы же господствующей идеологической доктрины чётко артикулированы по всей работе: одно из них – это перманентное утверждение автора, что содержание симфоний и сочинений вообще следует рассматривать преимущественно сквозь призму конкретной исторической ситуации и биографии композитора. Автор указывает неоднократно на идеологически заказной характер того или иного произведения и так же возможные причины ненаписания по этим же причинам того или иного произведения. Иначе говоря, музыка является одним из элементов политики и зависима от исторического времени, – таково мнение Г. Орлова.

Другим признаком эпохи можно считать явную публицистичность в стилистике, которая, как заявляет автор в предисловии, связана с определённой задачей: чтобы слушатель мог пользоваться этой книгой как своего рода путеводителем с комментариями, – отсюда и обилие внемзыкальных аналогий в анализе музыки, которые сам автор признаёт субъективными и условными. И их цель – настроить слушателя и дать толчок его воображению. Например, о темах скерцо Шестой симфонии: «Несмотря на пестроту и кажущееся разнообразие, они оставляют общее ощущение чего-то холодного, призрачного, внушая сумрачные и тревожные видения, подобно образам пушкинских “бесов”. Музыка то струится равнодушно, то безразлично, то

становится обольстительно вкрадчивой, то внезапно раздражается саркастически хохотом. Она звучит таинственно, громкогласно торжествующе или варварски грубо и жестоко» [там же, с. 127]. Ориентация в помощь слушателю, пропаганда музыки Шостаковича диктует в этой монографии и обилие нотных примеров из клавиров симфоний с подписанным порой инструментарием вместо партитур.

Ещё одной особенностью исторической науки оттепели был начавшийся процесс её возвращения в мировую историческую науку. Флюиды этого есть и в книге Орлова: это использование статьи Вацлава Добиаши «Музыка Д. Шостаковича в Чехословакии», опубликованной в № 11 «Иностранной литературы» за 1956 год [там же, с. 252], и ссылки на книгу Давида Рабиновича «Дмитрий Шостакович – композитор», которая вышла в Москве в 1959 на английском языке, вероятно, как некий пиар советского композитора для зарубежья [16].

Непременным элементом периодов концептуальных перемен в исторической науке являются дискуссии. Их было немало, особенно в начале оттепели. В современной историографии высказывается мнение, что эти дискуссии «не были по-настоящему продуктивными по своим итогам и потенциалу идей» [1, с. 121]. Думается, что в такой оценке недоучтён фактор времени: дискуссии не могли быть иными, поскольку проходили при сохранении доктринальных пут<sup>6</sup>. И эта дискуссионность также весьма значительна на страницах книги Орлова. Она присутствует и в ссылках на обе дискуссии о советском симфонизме – 1935 и 1955 годов, инициированных журналом «Советская музыка» в мае месяце. И в часто применяемом приёме самого Орлова: сталкивании разных мнений о том или ином сочинении Шостаковича

и развёртывании на страницах виртуальной полемики. Например, с Ю. В. Келдышем или Л. Н. Лебединским, с использованием выражений: *он был прав / не прав, это мнение было ошибочным или верным*. Но автор всегда корректен, привлекая по максимуму аргументы в защиту собственного мнения по определённом вопросу.

Следовательно, научное мышление Г. Орлова начала 1960-х тонко отражает веяние эпохи оттепели с поправкой на специфику предмета исследования – музыку современного советского композитора, кстати, что тоже модно в науке того периода. В то же время уже в этой монографии видны именные черты научного стиля Генриха Орлова: концептуальность замысла и прописанность идеи, проблемность мышления, многоаккурность в анализе объекта, приверженность сравнительному методу и немзыкальным ассоциациям-аналогиям (а позже – и понятиям и терминам), дедуктивный метод (который потом трансформировался в гипотетико-дедуктивный<sup>7</sup>), интерес к темам, имеющим изначально междисциплинарный или полидисциплинарный характер.

Таким образом, советская наука (и музыкальная в том числе) на рубеже 1950–1960-х годов переживала переломный период в своём развитии. Стали возможны попытки достижения демократизации и свободы исследовательской деятельности. Но удалось обрести лишь «санкционированную свободу» исторической науки, которая была естественным результатом либерализации сверху, осуществлявшейся партийным руководством страны в середине 1950-х годов, и авторитарности мышления, присутствующего общественному сознанию тех лет. Шло определение границ дозволенного в исторических исследованиях. Далее,

в течение 1960-х годов сложилась новая система идеологических канонов, подкреплённая изданием полного собрания сочинений Ленина. Феномен «санкционированной свободы» распространился как на методологию науки, так и на отбор источников в советской исторической науке.

### **«Русский советский симфонизм»: новые тенденции в советской науке**

Вторая монография Г. Орлова «Русский советский симфонизм» представляет собой, с одной стороны, развитие идей начала 1960-х, а с другой – тенденции науки будущих 1970-х. Обращает на себя внимание уже название, где выделен этнический аспект симфонии (русский симфонизм), который соединён с национальным (советский). Автор оговаривает это тем, что нерусские симфонии имеют специальную проблематику, связанную с национальной традицией и культурой. Тем самым, проблема национального в жанре симфонии изначально снимается с повестки научного анализа.

А между тем, именно эта проблема всегда была сущностью метода социалистического реализма и критерием идеологически правильного содержания в СССР с 1930-х годов. В такой нарочитой отстранённости от, казалось бы, самой сущностной для этого периода проблемы видится не только флёр «социалистического интернационализма», характерного для интеллигенции 1960-х, но и сознательное самоустранение, или, как говорили в 1970-е, «внутренней эмиграции», которая было достаточно распространена в науке уже эпохи застоя.

Тем не менее, Г. Орлов конспективно предлагает свой взгляд на национальное, анализируя Вторую симфонию А. И. Хачатуряна и Пятую В. В. Щербачёва [11, с. 218–220]. Его точка зрения

выстраивается как сравнение разных исторических условий: у национальных композиторов русская и общеевропейская культура послужила катализатором собственных процессов, чтобы отразить национальное в общеевропейских жанрах и формах. Иное у русских композиторов, освоивших этот жанр давно: так, эпико-героическое понимание национального, например, у Щербачёва было инспирировано Великой Отечественной войной. Благоприятная трактовка влияния русского на нерусское в рамках музыки СССР была адекватна пересмотру в 1960-е годы исторических взглядов на политику императорской России по отношению к своим национальным окраинам, которая из отрицательной стала трактоваться как положительная.

В то же время в этой монографии сконцентрированы базовые черты научного стиля эпохи оттепели, например, интерес к пересмотру исторической периодизации музыки советского времени не по учебнику ВКП(б). Орлов предлагает пятичленную схему исторического развития советской симфонии, исходя из государственных и исторических событий, трансформировавших, по его мнению, культурный ландшафт страны: Великая Октябрьская социалистическая революция; Конституция РСФСР 1936 года; Культурные феномены второй половины 1930-х годов (декады советской музыки и музыки братских народов, олимпиады самодеятельности в Москве); Великая Отечественная война; смерть Сталина. Соответственно, периодизация несколько отличается от общепринятой в те годы<sup>8</sup>:

1) 1917–1935; 2) 1935–1941; 3) 1941–1945; 4) 1945–1953; 5) с 1953 по 1965.

Ещё одна примета времени – упоминание о прошедшем XX съезде КПСС, чьи достижения Орлов, как и все, оце-

нивает с позиции восстановления ленинских норм в самых различных областях жизни, науки и искусств и переоценки несправедливой исторической трактовки многих явлений советской эпохи [там же, с. 103–104]. Именно с таких ревизионистских объективных исторических позиций он предлагает понимать и переосмысливать советское искусство 1920–1940-х годов.

Третьей особенностью отражённой эпохи можно назвать и тот факт, что монография Орлова фактически играет роль некоего полного собрания сочинений по жанру советской симфонии. Она имеет чрезвычайно широкий временной диапазон, изобилует источниками разного вида: собственно музыкальными, газетными, книжными, официальными резолюциями и др. Тем самым, эта работа заменяет собой многотомное фундаментальное издание по избранной теме – весьма активно развивающийся научный жанр в эти годы. Да и введение новых источников в широкое употребление характерно для науки в разных областях 1960–1970-х годов.

Как общей тенденцией академизации советской науки и научного стиля в 1970-е годы (когда выходят многочисленные академические собрания сочинений великих писателей и поэтов с научными комментариями, которые и до сих пор считаются классическими образцами этого жанра), можно считать и изменение стиля работы Орлова в сторону отказа от публицистической лексики, экспрессивных метафор, и напротив, использование характерных для научного стиля маркеров – безличных и неопределённо-личных предложений, сложных предложений [там же, с. 147, 213].

Тем не менее, следуя уже авторскому стилю, сами названия разделов тяготеют к поэтической публицистике, например:

- Глава 1. Раздел 6. К политической злободневности;  
Раздел 7. Болезни новаторства и эпигонства;
- Глава 2. Раздел 1. Свет и тени предвоенных лет;  
Раздел 2. Возвращённая из небытия;
- Глава 3. Раздел 5. Симфония величия человеческого духа.

О музыкальной (и отчасти – художественной) картине мира Г. Орлова этих лет можно судить по такому достаточно объективному критерию, как указатель имён, впервые представленному в этой книге [там же, с. 325–331]. Количество постраничных упоминаний можно считать знаковым критерием для автора. Топ первых трёх имен выглядит так: лидирует с большим отрывом Д. Шостакович, следом с солидным запасом расположился Н. Мясковский, завершает триаду С. Прокофьев.

Затем: В. Щербачёв (67 упоминаний); А. Хачатурян (52); П. Чайковский (48); Л. ван Бетховен (38); Г. Попов (37); Д. Кабалевский (34); Л. Книппер (29); Г. Малер (28); М. Штейнберг (26); И. Стравинский (26); А. Глазунов (25); В. Шебалин (23); А. Пашенко (21); В. Мурадели (20); Т. Хренников (18); Н. Римский-Корсаков (18); Ю. Шапорин (16); М. Мусоргский (15); М. Вайнберг (14); П. Хиндемит (14); М. Глинка (12); Ю. Крейн (12); Р. Щедрин (10); А. Скрябин (10); С. Рахманинов (10); К. Корчмарёв (10).

Самый цитируемый учёный в монографии – Б. Асафьев; следом И. Нестьев, Г. Хубов; далее – И. Соллертинский, Т. Ливанова, В. Богданов-Березовский, Ю. Келдыш и М. Друскин. Довольно экзотично в теме о советском симфонизме выглядит упоминание иных персон: Л. Н. Толстого и А. Н. Толстого; И. Гёте; Ч. Чаплина и В. Шекспира; Э. Греко,

А. Матисса, Р. Тагора, Л. Утёсова, Г. Уэллса, А. Фадеева, Ф. Грека, Н. Львова, И. Прача, Л. Шульженко.

Ряд имён демонстрирует чрезвычайно индивидуальное слышание не только генезиса русской советской симфонии, чья формула – это не «Глинка-Даргомыжский-Мусоргский», а скорее «Чайковский плюс Бетховен и немного Малера со Стравинским». Заявлен абрис важных имён и факторов для эпохи середины 1960-х годов: шостаковичецентризм; Мясковский интереснее, чем Прокофьев; наиболее крупные фигуры «поколения 1900-х» – Щербачёв, Хачатурян, Попов, Кабалевский, Книппер; непререкаемый научный авторитет – Асафьев. Показательно, что из этой картины полувековой давности до нашего времени неизменным осталась триада первых композиторов и непререкаемое мнение академика Асафьева по поводу всей русской и советской музыки.

### **«Древо музыки» как модель научного стиля на рубеже столетий**

Спустя четверть века после книги «Русский советский симфонизм», уже в постсоветской России появляется «Древо музыки». Это принципиально комплексное исследование феномена музыки, а её автор – человек, который представляет особый тип *человека мира*. Новая монография выглядит вполне естественно в ряду трёх книг, двигаясь по нарастающей. Если там была история жанра у одного композитора и история жанра советской страны, то здесь тенденция к расширению дошла до пределов. Это своеобразно свёрнутая в один том, чрезвычайно плотная многомерно многотомная философия музыки, история и теория восприятия и содержания музыки.

На тот момент Генрих Орлов уже давно жил в США и, казалось бы, никак



не мог быть лицом российской науки, не имея того, что декларировалось раньше – определённого историко-культурного и географического контекста. Но появившись в самом начале этапа постсоветской науки, эта книга и её научный стиль стали идеальной моделью, к которой затем сознательно или бессознательно стремились многие учёные. Например, использование комплексного подхода или междисциплинарные связи, которые в книге свободно, но в то же время сверхлогично соединяются друг с другом: философия объясняет акустику, акустика – психологию, та в свою очередь, – форму и т. д. Настаивая на явно цивилизационном подходе, который входит в российский научный обиход в конце века (а сейчас и в образовательную систему), Орлов заявляет уже в авторском слове данный подход как доминирующий для его мышления.

Другим основополагающим принципом авторского научного стиля становится признание плюрализма «музык» в современном мире, отказ от европоцентристской композиторской техногенной гегемонии. Комплексность и меж/полидисциплинарность темы бросается в глаза ссылками на авторов, которые, казалось бы, не соотносимы: например, ссылки к Первой главе содержат цитаты из писем Ф. Мендельсона, хроник И. Стравинского и здесь же – слова А. Мерриама (из «Антропологии музыки»), основные понятия искусства Г. Вёльфлина, работы К. Закса по сравнительному этномузыкальному знанию, философия сознания С. Лангер (последовательницы Э. Касиррера и А. Уайтхеда). А каждая из глав, имея строго научное наименование предмета исследования, начинается с эпиграфа из известного и важного для мировой культуры произведения разных направлений – филосо-

фии, богословия, религии, психологии, поэзии и т. д., например:

Глава 1. Опыт. Джон Дью «Искусство как опыт»;

Глава 2. Время. Блаженный Августин «Исповедь»;

Глава 3. Порядок. Машарафа Хан «Страницы из жизни суфита»;

Глава 8. Интерьеры. Шекспир «Гамлет».

Эти эпиграфы выступают не только как свёрнутые символы идеи каждой главы, но и как символы и элементы картины мира и научного стиля автора. Несмотря на такую информационную многополярность, Орлов однозначно применяет понятия и термины из других наук (объект, субъект, партиципация, ассимиляция, знаковая система, дискурсивность, репрезентативность). А чёткая логика в развёртывании тезиса и его аргументов позволяет детально и последовательно следить за мыслью автора. Например: «Аффективное и логическое начала, чувствование и мышление присутствуют и соперничают во всех человеческих поступках и действиях. Как показал Кёстлер в книге “Акт творчества” <...> даже в математике, физике и технических науках теории и идеи возникают не как абстрактные логические структуры, но рождаются из переживания воображаемой ситуации, иногда называемой “мысленным экспериментом”, и лишь затем получают логическое обоснование. Видение магнитных линий, явившееся Максвеллу, или открывшееся Эйнштейну зрелище Вселенной, пересекаемой со скоростью света, – эти и бесчисленные подобные примеры, описанные в исследованиях процессов научного творчества, представляют собой отчётливые случаи партиципации» [9, с. 163]. Или: «Слово “игра”, которое используется в столь многих и

разнообразных контекстах, предполагает общее для всех них свойство. Этот общий элемент проще и точнее всего определяется через исключение: игра это то, что не есть работа, – антитеза родам деятельности, основанная на признании разобщённости и взаимной отчуждённости между субъектом и объектом, деятелем и его целями, деятельностью и её ожидаемым продуктом. Игра не знает подобных различий: у неё нет ни объекта, ни цели вне её самой, а её наблюдаемый аспект или результат являются не более как побочным продуктом. Произведения искусства, нередко впечатляющие нас своей красотой и глубоким смыслом, это, грубо говоря, отходы символа, поглощённого, переваренного и усвоенного в игровой партиципации» [там же, с. 167].

Орлов использует большое количество цитат разных авторов и в разных формах и способах (точные, полные, усечённые, расчленённые, косвенные, и даже аналитические внутри цитаты), создавая напряжённую виртуальную научную дискуссию. Введение цитаты необходимо для утверждения высказанных положений и часто с акцентированным наглядным эффектом. Например, для подтверждения зависимости темпа в художественном исполнении не только от индивидуальности исполнителя, но и многих дополнительных и трудноуловимых факторов, Орлов приводит слова Стравинского и Бетховена об их впечатлении и значении метронома для исполнения [там же, с. 317].

Примером современного научного стиля призван служить и разнообразный наглядный материал в монографии: схемы, графики, таблицы, рисунки, фотографии картин, нотные примеры для понимания акустических законов. А строгий список цитируемой литерату-

ры после каждой главы отсылает к первоисточнику на языке оригинала, иногда в русском переводе.

Риторическое начало, ранее присутствовавшее у Орлова через полемически публицистическую лексику начала 1960-х, в этой работе трансформировано в риторику как композиционный приём. Как правило, автор начинает свою мысль с вопросов – как исходного тезиса или противоречия. А затем выстраивает схему разрывания по типу риторической диспозиции со скрытым диалогом с читателем и своими научными оппонентами. Есть и риторические фигуры – некие вербальные украшения – это сравнения и уточнения абстрактных понятий и терминов хорошо известными примерами из жизни. К таким «украшениям» можно отнести и цитируемые слова композиторов, чей личный тон создаёт эмоциональную наполненность философско-эстетической и теоретико-информационной системы в книге.

Метафоричность поэтического толка отсутствует в работе, любая метафора – даже в названиях разделов – имеет скрытые философские и культурные смыслы, цель которых – создание ещё одного уровня подтекста и контекста высказанных автором положений. Например, название Главы 4 «Серьёзные игры» можно рассматривать как оксюморон и аллюзию на книгу Й. Хейзинги «Homo Ludens» или же «Games People Play» Эрика Берна. А выражение «Musica Mundana» (Музыка сфер, Мировая музыка, Музыка ангелов) ассоциируется с девизом эзотеризма со времён пифагорейской школы. Или же обозначение главы «Пространство» точно такое же, как и одной из глав в книге М. Друскина о Стравинском [3].

Даже краткий анализ стиля монографии Г. Орлова наглядно демонстрирует,



что она представляет собой не только новый идеал научного стиля гуманитарного знания, где элегантно и прочно соединены рационально-логическое и эмпирически-воображаемое, тонко приправленное личностно-эмоциональным. Книга Орлова во многом опережает ту модель научного стиля в российском музыкознании рубежа тысячелетий, о котором рефлексировала Т. Науменко спустя более десятилетия после появления этого интеллектуального бестселлера.

Симптоматично, что все три монографии Генриха Орлова пришлись на эпохи глобальных перемен в России, будь то 1960-е или 1990-е. Подверженные историческим катаклизмам – как и все гуманитарные штудии, – тем не менее, эти издания в полной мере воссоздают в истории отечественной музыкальной науки феномен научного стиля Генриха Орлова, стиля индивидуально узнаваемого, но всегда живущего в ногу с эпохой. Или же опережающего её.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Показательно, что вторая монография Г. А. Орлова имеет посвящение: «Моему учителю Михаилу Семёновичу Друскину», а предисловие в третьей книге Орлова написано уже самим Друскиным. Об их взаимоотношениях см.: [5]. Подробнее о «Школе Друскина» см. публикации студентов Петрозаводской консерватории в рамках семинара по методологии музыкально-исторической науки [13, с. 9–44].

<sup>2</sup> См., например, интернет-ресурсы с выложенной книгой, везде дата обращения –27.08.2019:

[http://www.anaumov.ru/Lectures/Music/tree\\_of\\_music.pdf](http://www.anaumov.ru/Lectures/Music/tree_of_music.pdf)

<http://www.twirpx.com/file/444219/>

<http://lib.znate.ru/docs/index-107173.html>

<http://art-logy.com/genrih-orlov-drevo-muzyki-rus-1992>.

С 2012 года в Санкт-Петербурге по инициативе сектора инструментоведения Российского института истории искусств прошли три международных научных конференции «Орловские чтения», посвящённые Г. А. Орлову.

<sup>3</sup> Весьма продуктивной представляется здесь применение теории Л. П. Казанцевой о трёх ипостасях автора в музыкальном тексте. Подробнее см.: [4].

<sup>4</sup> Экземпляр «Симфонии Шостаковича» стоил 1 руб. 10 коп., что было чуть дешевле каждого тома Собрания сочинений И. Эренбурга, вышедшего тиражом 30000 экз. И в сравнении со средней заработной платой 1961 года стоимость книги Орлова составляла тогда более 1% от зарплаты. «Русский советский симфонизм» оценивался при выходе из печати в 1 руб. 54 коп. При средней зарплате 96,70 руб. в 1966 году стоимость монографии Орлова была равна почти 1,5 %. Книга «Древо музыки» в 1992 стоила 500 руб. и при средней зарплате по стране 5995 руб. составляла чуть меньше 10 %. Второе издание этой монографии вышло в 2005 году и затем было допечатано в 2008 издательством «Композитор-Санкт-Петербург», что косвенно подтверждает гипотезу автора данной статьи: это – современная модель научного текста и научного стиля, которая была востребована в постсоветской России.

<sup>5</sup> Об историко-культурных влияниях на стиль отечественных музыковедов см.: [6].

<sup>6</sup> Подробнее см.: [14; 15].

<sup>7</sup> Определения и объяснения этого метода см.: [2].

<sup>8</sup> В первую очередь, окончанием первого этапа и чёткой фиксацией четвёртого.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Басырова С. Г. Историография истории России. Стерлитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2007. 208 с.
2. Гипотетико-дедуктивный метод // Национальная философская энциклопедия. URL: <https://terme.ru/termin/gipotetiko-deduktivnyi-metod.html> (дата обращения: 27.08.2019).
3. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л.; М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
4. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М.; Астрахань: Волга, 1998. 247 с.
5. Ковнацкая Л. Г. Генрих Александрович Орлов // MUSICUS (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2007. № 9 (октябрь, ноябрь, декабрь). С. 68–71.
6. Купец Л. А. Тексты о музыке для детей и юношества: С. Прокофьев в российских учебниках по музыкальной литературе 1970–1990-х гг. // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 137–144. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.166-173.
7. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 210 с.
8. Орлов Г. А. «Военный реквием» Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1967. Вып. 5. С. 65–99.
9. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон; СПб.: Н. А. Frager & Co: Советский композитор, 1992. 408 с.
10. Орлов Г. А. Н. А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 3–30.
11. Орлов Г. А. Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения. М.; Л.: Музыка, 1966. 332 с.
12. Орлов Г. А. Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз. 1961. 324 с.
13. Северное сияние = Aurora Borealis: Альманах молодых учёных. Петрозаводск: Периодика, 2001. Вып. 3. 120 с.
14. Сидорова Л. А. Оттепель в исторической науке. Советская историография первого послесталинского десятилетия. М.: Памятники исторической мысли, 1997. 288 с.
15. Советская историография / под общ. ред. Ю. Н. Афанасьева. М.: РГГУ, 1996. 590 с. (Россия – XX век).
16. Rabinovich D. A. Dmitry Schostakovich – Composer. Moscow: Foreign Language Publishing, 1959. 165 p.

Об авторе:

**Купец Любовь Абрамовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, [lkupets@yandex.ru](mailto:lkupets@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Basyrova S. G. *Istoriografiya istorii Rossii* [The Historiography of Russian History]. Sterlitamak: Sterlitamak State Pedagogical Academy 2007, 208 p.



2. Gipotetiko-deduktivnyy metod [The Hypothetical-Deductive Method]. *Natsional'naya filosofskaya entsiklopediya* [National Encyclopedia of Philosophy]. URL: <https://terme.ru/termin/gipotetiko-deduktivnyi-metod.html> (27.08.2019).
3. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy. Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady* [Igor Stravinsky. Personality, Works and Views]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1974, 221 p.
4. Kazantseva L. P. *Avtor v muzykal'nom sodержanii* [The Author of the Musical Content]. Moscow; Astrakhan: Volga, 1998, 247 p.
5. Kovnatskaya L. G. Genrikh Aleksandrovich Orlov [Genrich Aleksandrovich Orlov]. *MUSICUS (Muzykal'nyy). Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [MUSICUS (Musical). Bulletin of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory]. 2007. No. 9 (October, November, December), pp. 68–71.
6. Kupets L. A. Teksty o muzyke dlya detey i yunoshestva: S. Prokof'ev v rossiyskikh uchebnikakh po muzykal'noy literature 1970–1990-kh gg. [Texts about Music for Children and Young Musicians: Sergei Prokofiev in the Russian Textbooks on Musical Literature from the 1970s to the 1990s]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 137–144. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.166-173.
7. Naumenko T. I. *Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya (opyt postanovki problemy)* [Musicology: The Style of a Scholarly Work (An Attempt of the Problem Statement)]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2005. 210 p.
8. Orlov G. A. «Voennyy rekviem» Brittena [Britten's War Requiem]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Leningrad: Muzyka, 1967. Issue 5, pp. 65–99.
9. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Washington; St. Petersburg: N. A. Frager & So: Sovetskiy kompozitor, 1992. 408 p.
10. Orlov G. A. N. A. Rimskiy-Korsakov na poroge XX veka. Puti iskaniy [Rimsky-Korsakov on the Threshold of the 20th Century. Paths of Search]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Leningrad: Muzyka, 1975. Issue 14, pp. 3–30.
11. Orlov G. A. *Russkiy sovetskiy simfonizm: puti, problemy, dostizheniya* [The Russian Soviet Symphonic Tradition: Paths, Issues, Achievements]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 332 p.
12. Orlov G. A. *Simfonii Shostakovicha* [Shostakovich's Symphonies]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 324 p.
13. *Severnoe siyanie = Aurora Borealis: Al'manakh molodykh uchenykh* [The Northern Lights = Aurora Borealis. Almanac of Young Scholars]. Petrozavodsk: Periodika, 2001. Issue 3. 120 p.
14. Sidorova L. A. *Ottepel' v istoricheskoy nauke. Sovetskaya istoriografiya pervogo poslestalinskogo desyatiletiya* [A Thaw in Historical Scholarship. Soviet Historiography of the First Post-Stalin Decade]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli [Monuments of Historical Thought], 1997. 288 p.
15. *Sovetskaya istoriografiya* [Soviet Historiography]. Ed. by Yu. N. Afanasiev. Moscow: Russian State Humanitarian University, 1996. 590 p. (Rossiya – XX vek [Russia – 20th Century]).
16. Rabinovich D. A. *Dmitry Shostakovich – Composer*. Moscow: Foreign Language Publishing, 1959, 165 p.

*About the author:*

**Lyubov A. Kupets**, Ph.D. (Arts), Professor at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-3344-2318**, lkupets@yandex.ru

