



О. В. ШМАКОВА

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК 78.071.1

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

Людмила Павловна Казанцева – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории (академии) и Волгоградского государственного института искусств и культуры, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания, академик Международной академии информатизации и Российской Академии естествознания. Член Союза композиторов России. Заслуженный деятель науки и образования, обладатель Почётного звания «Основатель научной школы». Председатель Регионального экспертного совета РГНФ. Член Объединённого диссертационного совета (г. Саратов, с 2005 г.) и Диссертационного совета при Казанской государственной консерватории (2003–2006), редакционных коллегий четырёх научных журналов. Состоит в Научном комитете Общества теории музыки России.



Дипломант Всероссийского конкурса научных работ (Министерство культуры РФ, 1999). Победитель конкурса на лучшую научную книгу (Фонд развития отечественного образования, 2006) и лауреат того же конкурса (2010, 2012). Лауреат премии Губернатора Астраханской области по науке и технике (2003) и музыкальной премии им. Артура Каппа (Администрация Астраханской области, 2004). Лауреат Всероссийской выставки (Российская академия естествознания, 2011). Обладатель Национального сертификата качества (2011). Награждена Почётными грамотами Министерства культуры Российской Федерации (2009), Администрации Астраханской области (2002), Министерства культуры Астраханской области (2012), Администрации г. Астрахани (1999). Член жюри I и II Всероссийских конкурсов научных работ молодых учёных (2004, 2006).

Автор книг и брошюр (20), научных статей (более 150), публикаций в центральной прессе, экспериментальных учебных программ по теории музыкального содержания. Научный руководитель дипломных работ студентов-музыковедов (более 30), кандидатских диссертаций (10), консультант докторской диссертации.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

Один из лидеров современного научного общества России, человек с академическим мышлением и принципиальным взглядом на фундаментальные вопросы искусствоведения. Обладает беспримечной работоспособностью и удивительным умением консолидировать единомышленников разных поколений в научном поиске. Талантливый педагог и новатор в сфере научно-методического оснащения музыкального образования.

и в умении увидеть и осознать специфику музыки в широчайших искусствоведческих и культурологических контекстах, и в свободной навигации по пространству научного осмысления собственно музыки. Помимо академических музыковедческих, пройдены все положенные пианисту предметы, а также приобретён опыт участия в исполнительских конкурсах.

Далее жизнь привела к следующей ответственной ступеньке восхождения к высотам музыковедческого дела – учёбе в столице. Здесь происходит ряд знаковых событий. Обучаясь в ГМПИ им. Гнесиных, начинающий музыковед впитывает опыт настоящего Мастера своего дела, научного руководителя Юрия Николаевича Рагса. Она заслушивается лекциями по истории зарубежной музыки Р. К. Ширинян, по русской музыке – О. Б. Степанова, анализу музыкальных произведений – Р. Н. Берберова, музыкальной ритмике – В. Н. Холоповой, эстетике – Г. И. Куницына; успевает поприступить и на лекциях в Московской консерватории.

Начальный опыт научного исследования накапливался в работе над дипломной рукописью «Функции музыкальной интонации». Следует заметить, что феномен музыкальной интонации привлекает Людмилу Павловну постоянно, а одним из стимулов научного интереса к этой фундаментальной проблеме послужила вышедшая в то время из печати в Ленинграде книга Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Впоследствии *проблемы музыкальной интонации и музыкального тематизма* неоднократно делались объектом её научного рефлексирования. Достаточно назвать несколько работ: «Система семантических функций музыкально-тематического материала» (Красноярск, 1988), «Коммуникативная направленность музыки с тематическими заимствованиями» (Красноярск, 1989), «О драматургическом своеобразии музыки с тематическими заимствованиями» (Екатеринбург, 1991), «Музыкальная интонация» (Астрахань, 1999), «Полисемантическая музыкальная интонация» (Москва, 2002) и др. Образно-смысловые, жанровые, стилевые, эстетические, драматургические свойства интонации в их взаимосвязи раскрываются в книге «Основы теории музыкального содержания» (Астрахань, 2001, 2009).

Не только дипломная работа, но и другие жанры музыковедения осваиваются в студенческие годы в Москве. Так состоялась «проба пера» будущего рецензента: ведущий курс музыкальной критики И. Я. Рыжкин способствовал публикации в журнале «Советская музыка» (1975, № 10) нескольких ученических этюдов, в числе которых оказался и её материал.

Продолжается развитие профессиональных навыков в области пианизма. Они шлифуются в работе концертмейстером Университета Дружбы народов. В ходе общения с представителями разных народов мира, обучавшимися в Москве, приобретается своеобразный исполнительский опыт.

Дальнейший ход судьбы образовал своего рода трёхчастную форму: «Астрахань – Красноярск – Астрахань».

Первый шестилетний астраханский период – время работы в Астраханской консерватории, куда молодой специалист приезжает по распределению. Здесь её ждут новые ощущения – как преподавателя, несмотря на то, что разница между педагогом и студентами внешне была практически незаметна. Как вспоминает Людмила Павловна, ей повезло, так как студенты сразу восприняли её весьма серьёзно: «Не забуду свою первую группу вокалистов по сольфеджио: ко мне, девочке со студенческой скамьи, они, трое взрослых тридцатилетних мужчин, относились как к педагогу, без тени недоверия или усмешки. Старательно готовили домашние задания, выполняли все мои требования. Работалось интересно и творчески, хотя нелегко». Благожелательно приняла и кафедра.

Линия жизни продолжает «вести» также по просторам научной мысли. В ожидании начала первого учебного года в качестве преподавателя вуза, в ситуации вынужденного «безделья» (учебный процесс тогда начинался только в октябре из-за занятости студентов на сельскохозяйственных работах) пишется первый самостоятельный научныйopus. Тема, похоже, возникает по провидению свыше – как желание расшифровать скромную сноску в своей дипломной работе: «Вопрос о коллаже, как выходящий за рамки темы, в данной работе не рассматривается». Речь идёт о материале «*Коллаж в современной советской музыке*», изданном чуть позже в Риге в составе коллективного учебно-методического пособия «*Отражение современности в музыке*». Здесь следует добавить, что Людмила Павловна, становясь аспиранткой, вновь проникается пульсом столицы, ибо формирование и реализация научной концепции в диссертации осуществляется в родном вузе – ГМПИ им. Гнесиных в классе Ю. Н. Рагса. Однако линия жизни обогащается ещё одной неприготовленной модуляцией – сибирской.

Второй, также шестилетний, период – красноярский – переносит нашу героиню в Красноярский государственный институт искусств. В далёкий сибирский город со знаменитыми «Столбами» Людмила Павловна приезжает по приглашению заведующего кафедрой истории и теории музыки композитора О. И. Меремкулова, с которым до того случайно встречается на концерте в Москве. Со своим маленьким педагогическим стажем она, между тем, в Красноярске воспринимается как «опытный» специалист, ибо вуз был совсем молодой, и коллеги по кафедре – тоже.

Становление вуза – дело непростое, но работать в ситуации рождения нового коллектива, реализуя скрытую творческую энергию и «наращивая» профессионализм, всегда интересно. Как вспоминает Людмила Павловна, «интересно было, прежде всего, потому, что многое приходилось пробовать впервые

и осваивать самой, фактически, “прокладывая лыжню”». Так, довелось вести сразу несколько специальных дисциплин – разрабатывать новые лекционные курсы, писать учебные программы, принимать экзамены и т.д.

Важно подчеркнуть, что вуз, помимо музыкантов, объединял и другие творческие специальности: факультеты театрального и изобразительного искусств. В своеобразную атмосферу таких учебных заведений вплетаются выставки и защиты дипломных работ художников, общение с театроведами. Расширяются горизонты не только знания других сфер творчества, но и понимания имманентных законов музыки. Для творческой биографии музыковеда этот контекст был благотворным и полезным, поскольку прорастает и укрепляется новая, но принципиально важная для неё исследовательская тема – *взаимодействие искусств*, которая затем оформляется в коллективной монографии «Музыка начинается там, где кончается слово» (Астрахань, 1995 в соавторстве с М. Бонфельдом, П. Волковой, В. Шаховским). Намеченный ещё тогда тематический вектор продлевается целым рядом работ. Вот лишь некоторые из них: «Н. П. Огарёв – поэт и композитор (к вопросу о единстве творческой личности)» (Киев, 1997), «Хлебников и его окружение: о творческом универсализме Михаила Кузмина» (Астрахань, 1998), «“Пиковая дама” Пушкина – Чайковского: столетие спустя» (Петрозаводск, 2000), «“Он был в душе поэтом...”: Франц Шуберт и художественная культура романтизма» (Красноярск, 2000), «Велимир Хлебников и семантика слова в современной музыке» (Астрахань, 2005), «Синестезийность музыкального содержания» (Казань, 2008).

Не только широкий спектр художественных впечатлений «на пересечении» искусств, но и углубление в сферу музыкального искусства как такового Красноярск 80-х годов даёт в полной мере. Здесь музыкальная жизнь буквально бурлит. Силами Института искусств проводится множество концертов, активно работает филармония, в творческом поиске находятся музыкальные театры, в качестве гастролёров приезжают лучшие музыканты и исполнительские коллективы страны (С. Рихтер, Хоровая капелла им. А. Юрлова и т.д.).

В то время реализуется лозунг «Превратим Сибирь в край высокой культуры», и это движение позволило осуществлять многие акции. В 1983 году открывается Красноярское отделение Союза композиторов России, у истоков которого довелось стоять и Людмиле Павловне, вскоре образуется секция музыкальной критики, которую она возглавляет. Неудивительна закономерность нового направления в музыковедческой деятельности молодого учёного – *краеведения*. Появляются статьи «Тема Сибири в музыке красноярских композиторов (1988)», «Поиски Красноярского музыкального» (1991 в соавторстве с Л. Лаврушевой) и др.

Цели пропаганды музыки сибирских композиторов послужило множество концертов, встреч со слушателями, выездных выступлений, обсуждений новых произведений. Кроме педагогики и научных исследований она выступает лектором в филармонических концертах, редактором, рецензентом. Особо хлопотное, но благородное дело – *организация ряда международных, всесоюзных и всероссийских научных конференций*, в том числе «Б. В. Асафьев и проблемы музыкальной культуры» (1984), «Мастера оперы и балета России» (1986), «Творчество красноярских композиторов и музыкальная культура Красноярского края» (1986).

Несмотря на столь сложную полифоническую партитуру жизни, творческой энергии хватает и на то, чтобы довести в этом «беге» (фуге) «тему» до кульминации – защитить в Ленинградской консерватории кандидатскую диссертацию «*Содержательные особенности музыкальных произведений с тематическими заимствованиями*». В центре исследования – музыка современных композиторов, тогда гораздо менее доступная слушанию и изучению, нежели сейчас. Живя в «глубинке», необходимо было много времени тратить на то, чтобы раздобыть записи и партитуры, научную литературу, что требовало частых поездок в Москву. Удалённость Красноярска от центра, как и целый ряд других причин, предопределяют очередной драматургический ход в жизни Людмилы Павловны – возвращение в Астрахань, но теперь уже в другом статусе – как состоявшегося учёного, педагога, критика, просветителя... Реприза оказалась динамической...

Второй астраханский период длится по сию пору и наполнен таким количеством событий, которого хватило бы на несколько жизней нескольких человек. Максимализм и отточенность деталей в мышлении, формульность и одновременно поэтичность в выборе научных тем собственного творчества и своих многочисленных учеников, обширная география научных контактов и вращение в культуру одного города – всё это слагаемые набрасываемого нами портрета.

Безусловно, главный «верстовой столб» этого отрезка творческого пути – защита докторской диссертации «*Автор в музыкальном содержании*» в Московской консерватории. Как говорит Людмила Павловна, «специально диссертацию я не писала, несмотря на то, что заинтересованно следящий за моим ростом заведующий кафедрой теории и истории музыки М. А. Этингер много раз сетовал: нужно не размениваться на мелочи, а писать большую серьёзную работу. Однако как-то поняла, что все публикации и устные выступления центрируются вокруг личности композитора, что, говоря словами французского писателя и философа Роже Гароди, “то, что мне интересно в натюрморте Сезанна «Ваза с яблоками» – это не наличие яблок, а присутствие Сезанна”. Прочертилась структура книги (опять-таки, не диссертации), высветились “белые пятна”, которые уже целенаправ-

ленно стали затем “растущёвываться”, прорисовывая целостную “картину”. Когда стало ясно, что монография «тянет» на докторскую, было принято решение защищать её как диссертацию.

Хотя второе – докторское – исследование выполнялось теперь уже совершенно самостоятельно, смелость и оригинальность концепции неоднократно «проверялись» в дискуссиях на конференциях и публикациях. Необходимость составить представление о разных точках зрения на выдвигаемые научные проблемы побудило обратиться к специалистам с просьбой почитать и высказаться о рукописи. Первыми читателями стали, конечно же, педагоги кафедры: поддерживающий научные поиски младшей коллеги М. А. Этингер и многолетний придирчиво-требовательный рецензент работ Людмилы Павловны Н. Н. Калиниченко. Откликнулись на просьбу также музыковеды-композиторы М. Ш. Бонфельд и В. А. Екимовский, высказавшие ценные соображения. Позже автор, специально приехав в Московскую консерваторию, просто обращалась к незнакомым ей людям, порой «наудачу» останавливая в коридоре, всё с той же просьбой. Удивительно, а, возможно, и закономерно, что никто не отказался читать. (Будто снова и снова незримое присутствие высших сил проливало Свет благословения на профессионально честный и человечески зрелый труд.)

Поистине судьбоносным можно считать попадание рукописи для обсуждения на кафедру междисциплинарных специализаций музыковедов, возглавляемую известным учёным В. Н. Холоповой, где разрабатывается исследовательская тематика, связанная с содержанием музыки. Здесь научный текст получил высокую компетентную оценку, дав импульс дальнейшим многолетним творческим и личным контактам.

Защита успешно состоялась, подведя черту целому этапу научных исканий, отражённых в таких статьях, как «Фактурные предпосылки воплощения авторского начала (Красноярск, 1991), «Образ автора в зеркале диалога культур: Моцарт – Прокофьев» (Ростов-на-Дону, 1992), «Эволюция авторского начала в вариациях» (Новосибирск, 1994), «“Композиторское я” в свете проблемы взаимодействия Востока и Запада: методологический аспект» (Владивосток, 1995), «Образ автора в музыке: психологический аспект» (Москва, 1996), «Образ автора как критерий “адекватной” слушательской интерпретации музыки» (Hermeneutics in Russia. 1999. № 1. URL: //http://www.tversu.ru/science/hermeneutics).

На рубеже XX – XXI веков Людмилей Павловной пишется огромное количество работ с неизменным высоким знаком качества в самых разных жанрах и на самые различные темы. Заметная веха в творческой биографии музыковеда-первопроходца – книга «Музыкальный портрет» (1995). Заданный в её первой главе вопрос «Что такое портрет в музыке?» вводит в своего рода «галерею», в которой перед слушателем предстают портрет-эмоция (у Франсуа Ку-

перена, Жана Франсе, Эдисона Денисова), портрет-характер (охват комплекса личностных свойств), портрет-жизнеописание (лично-биографическое «изображение» творца). Заключительная, пятая глава посвящается автопортрету в музыке (здесь друг друга сменяют звуково «материализованные» «лица» И. С. Баха, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Б. Сметаны, Э. Кшенека, Р. Штрауса, Д. Лигети, легенды джаза Ч. Мингуса и других музыкантов). Избранная в монографии тема раскрывается в синтезе портретирования в музыке, живописи и литературе. Методологически сложный инструментарий – анализ реального, видимого и ирреального, скрытого в портрете, – позволяет запечатлеть многообразие музыкальных портретов в их жанровых и стилевых вариантах.

Постоянно будоражащие неуёмную человеческую мысль природа музыки, её существенные основы, её «содержательный» аспект неизбежно порождают необходимость разработать теорию, которая стала бы ключом к анализу разнородных явлений в области музыкального искусства. Потребность в подобной теории давно ощущалась музыковедением. В наши дни её развитием занимается несколько научных школ в ряде географических точек страны: Москве (В. Н. Холопова), Уфе (Л. Н. Шаймухаметова). Южный регион России – важная составляющая на этой научной карте, и возглавляет здесь это направление, связывая Астрахань, Волгоград, Саратов, Краснодар, Майкоп, профессор Людмила Павловна Казанцева.

Как любое «правое дело», научно-педагогическое направление «музыкальное содержание» появилось не сразу. Примерно с середины 90-х годов в учебный план Астраханского музыкального училища внедряется дисциплина «Теория музыкального содержания», затем данный курс постепенно начинает укореняться в Астраханской консерватории у студентов и аспирантов разных специальностей. Следующий шаг – регулярное проведение курсов ФПК по «содержательной» тематике, на которые собираются местные преподаватели, приезжают слушатели из разных городов, работающие как в школах, так и в колледжах и вузах.

Параллельно с этим процессом развивается другой. Дело в том, что в консерватории открывается аспирантура, и к дипломникам добавляются первые аспиранты. Практически все темы, избираемые учениками, в той или иной степени соприкасаются с проблемами музыкального содержания. Кристаллизация диссертационных идей происходит в ходе обсуждения, порой острых дискуссий, преодоления «нагкнутый» (как называл трудности в протекании творческого процесса С. Прокофьев) но всегда с целью найти истину в атмосфере поддержки и человеческого участия. При этом особо следует сказать о методе научного поиска, которого в тех или иных вариантах придерживается Людмила Павловна. Сначала на своего рода «карте неба» проступает некая «туманность Андромеды» (первое «грубое» структурирование будущего

целого и пробные аналитические эскизы музыки), затем выделяются «планеты-спутники» (приобретается литература по теме) и «белые пятна» (заявляют о себе новизна и теоретическая ценность ведущегося исследования), далее начинается «полёт по заданной траектории» к далёким неопознанным «галактикам» (движение по главам) с отчётами в «центре управления». Венчает дело готовая концепция, оформленная в текст с точностью Математика, логикой Полковника, поэтичностью Музы и мудростью Матери. На всех этапах этого захватывающего звёздного путешествия Мысли и Души чувствуются сильные и в то же время бережные руки, которые ведут по лабиринтам Знания к новой Высоте. Ученик, прошедший школу Людмилы Павловны, рано или поздно выходит на эту Высоту и может лететь дальше, в большую Науку.

Подобный Путь – синтез капитальной науки и умной педагогики – программирует неизбежное: постепенно вызревает научная школа и идея создания Лаборатории.



Проблемная научно-исследовательская
Лаборатория музыкального содержания.
Руководитель – Л. П. Казанцева

В результате определяется официальный статус научно-педагогического направления. Уже вполне очевидные жизненные реалии закрепляются как открытая в 2009 году *Проблемная научно-исследовательская Лаборатория музыкального содержания*. Её образование – это не формальное событие, а наоборот, реализация уже сложившихся творческих отношений между коллегами и общей сопричастности к делу: личностный стержень каждого из членов лаборатории – двигатель собственных научных идей и новых поисков, но он всегда «отцентрован» «магнитом» сущностных тайн музыки. Последний обуславливает организаторские акции, результатом которых становятся регулярные научные чтения и конференции. Он предусматривает редакторскую работу, в ходе которой отыскиваются и специально приглашаются интересные, неординарно мыслящие авторы коллективных изданий. Он пронизывает собою педагогику – стремление «вылепливать» личности молодых музыкантов. Он трансформируется в усилия по структурированию познавательной-исследовательской деятельности целого научного сообщества. Он воплощается в просветительски-популяризаторских проектах, в том числе в наполнении «контентом» сайта, отражающего многообразную работу Лаборатории.

Особо важная забота Лаборатории – *методическое обеспечение учебного процесса по дисциплине «Музыкальное содержание»*. Опубликована серия учебных пособий, фундамент которых закладывают дважды изданные «Основы теории музыкального содержания» (2001, 2009) и «Хрестоматия по теории музыкального содержания», включающая нотные образцы и аудиозаписи по изучаемому курсу (Астрахань, 2006). Базовые пособия дополняются такими, как «Музыкальное содержание в контексте культуры» (Астрахань, 2009) и «Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения» (Астрахань, 2011). К этому же ряду примыкают программы по теории музыкального содержания для всех звеньев музыкального образования (Астрахань, 2001) и методическое пособие «Анализ музыкального содержания» (Астрахань, 2002).

Среди многочисленных работ Людмилы Павловны выделяются те, которые посвящены проблеме *стиля в музыке*. Одной из принципиально выверенных с точки зрения теории стала публикация «Полистилистика в музыке» (Казань, 1991). Понятие, введённое А. Шнитке в начале 1970-х годов, получило здесь специальное рассмотрение. В частности, научной общественности предложена классификация: «стилистический синтез» и «стилистический контраст», «программная полистилистика» и «непрограммная полистилистика», «вертикальная полистилистика» и «горизонтальная полистилистика». Вскрыты эстетические функции полистилистики: «иллюстрация основной мысли», «посвящение», «воссоздание панорамы мира», «выражение авторской позиции». В выводе, данном в работе, акцентируется интеллектуальная и культурологическая сущность включения «чужой» музыки в авторский текст: «Посредством произведения искусства слушатель ставится в условия активного “со-зерцания”, “со-осмысления”, в условия самостоятельного творческого поиска. А это убедительно свидетельствует о необычайно возросшей роли слушателя...».

Проблема стиля в музыке освещается в весьма разных ракурсах: культурологическом – в статье «Звуковые миры рубежа тысячелетий» (Петрозаводск, 2000); теоретическом – «О понятии стиля в музыке» (Волгоград, 2008); индивидуально-личностном – Gontsov, Yury (Petrovich) (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London – New York, 2001), «Симфоническое и вокально-симфоническое творчество: на пути к Китежу» (сборник «Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин», Москва, 2009).

В арсенале учёного всегда находятся вопросы фундаментального характера, подобные набору тонов в серии, из которых вырастает магическая квадратура целого. Не в последнюю очередь это осмысление категорий «чистая и программная музыка», «род», «тональность», «образ», «жанр», «синестезия». В каждой из далее называемых работ нащупывается путь к пониманию структуры содержания музыки и содержания структуры музыки: «О понятии и источниках про-

граммности» (Ростов-на-Дону, 2004), «Род как архетип музыкального содержания» (Ростов-на-Дону, 2006), «Семантика тональности: методология исследования» (Астрахань, 2006), «Музыкальный образ: понятие и свойства» (Волгоград, 2007), «Пограничные жанры: за и против» (Уфа, 2008), «Музыка в отблесках других искусств» (Астрахань, 2008), «Жанр как компонент музыкального содержания» (Астрахань, 2009), «Синестезийные основы музыкального содержания» (Казань, 2010).

В целом выделяются четыре проблемных «лейт-комплекса», объединяющих разнородные тексты и вместе образующих зрелую научную концепцию на мощной методологической базе. Роль «главной», безусловно, приняла на себя тема «музыкальное содержание», тогда как «побочной» можно назвать «автора в музыке». «Связующей» и «темой эпизода в разработке» правомерно считать соответственно «полистилистику» и «творчество современных композиторов».

Портрет Людмилы Павловны как Учёного, Учителя, наконец, Прекрасной Дамы был бы неполон без её многочисленных выступлений на научных конференциях. Весьма насыщенными, очень разными, стыкующимися по принципу «монтажной драматургии» (понятие, предложенное Л. П. Казанцевой по отношению к музыке), оказываются *зарубежные научные форумы*, на которых Людмила Павловна считает своим профессиональным долгом донести наработанные идеи. Речь идёт, например, о Международной научной конференции в Великобритании «Русская и советская музыка: переосмысление и открытие заново» (Эдинбург, 2011), в Сербии – «Музыка и бумага. Музыка и экран» (Белград, 2012), в Прибалтике – «Музыкальная наука сегодня: постоянное и изменяемое» (Даугавпилс, 2012).

Поездки за рубеж ничуть не снижают интенсивности выступлений Людмилы Павловны в разных регионах нашей страны. При этом идёт постоянный процесс *рецензирования, подготовки публикаций к печати, участия в редакционных коллегиях научных изданий, оппонирования*. О последнем стоит сказать несколько слов.

Каждый учёный понимает, что оппонентский отзыв на защите диссертации имеет архиважное значение для результата. Здесь необходимо умение и высветить сильные стороны исследования, представить структуру, методологию, и в то же время «вытащить» шлак, обозначить недосказанное, недодуманное... Сочетание мудрости посвящённых и точности скальпеля хирургов – те качества, которыми должен обладать оппонент, так как в отдельных случаях при анализе рукописей требуется решительность и принципиальность, как в известном изречении: «Платон мне друг,

но истина дороже». Этими свойствами профессионала с «высокой планкой» требований, как постоянно отмечают коллеги, и руководствуется Людмила Павловна.

Вне всякого сомнения, главным делом её жизни остаётся МУЗЫКА, которую она и «поверяет алгеброй», почти эзотерически трактуя структурные уровни музыкального содержания. Поэтому представим квинтэссенцию научной биографии Людмилы Павловны в технике коллажа – калейдоскопа цитат из её труда «Основы теории музыкального содержания»:

«Энергия движения изначально присуща *тону*, она сокрыта в его напряжении. Тем самым уже в музыкальном тоне ценны и его автономность, и его связанность с другими тонами, пересечены пространственная и временная координаты музыки».

«При условии охвата слушателем множества смысловых пластов интонации, полисемантность обеспечивает “объёмное”, многоканальное воздействие на слушателя».

«Нам открывается своего рода “каталог” *музыкальных образов*, в который вошли мир человека (образ-эмоция, образ-мышление, образ-речь, образ жестикulyативно-двигательный, образ-состояние, образ-характер), мир вне человека (образ “визуальный”, образ-игра), мир музыки (образ-звучание, образ-движение) <...> В произведении обнаруживается сразу несколько образных сфер, т.е. оно синтетично, интегративно, противодействует однозначности». «Музыкальный образ – способ раскрытия темы».

«Тема – обобщающая мысль-формула, положенная в основу музыкального произведения или его части; творчества одного композитора или их группы».

«Идея – это специфическая акцентуация темы, особый угол зрения на неё, угол её “поворота” <...> Идея – некая надстройка над произведением, она кристаллизуется самим музыкальным опусом, усиливается всеми элементами структуры его содержания».

«Концепция – процесс кристаллизации идеи. Процессуальная концепция и кристаллическая идея-формула, взаимодополняя друг друга, составляют идеологический иерархический уровень музыкального произведения».

Итак, абстрактные звуки, превращаемые энергией движения в объёмные интонации, синтезируются образом человека, для которого мир внешний и мир музыкальный раскрывают мысль-формулу, суть которой – идея иерархии мира. Последний находится в процессе, как находится в процессе Людмила Павловна Казанцева – абсолютно преданный музыкальной науке человек. Вся её жизнь – высокое СЛУЖЕНИЕ МУЗЫКЕ.

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова



**«... ЧТО Б ТЕБЯ НА ЗЕМЛЕ НЕ ТЕРЯЛИ,
ПОСТАРАЙСЯ СЕБЯ НЕ ТЕРЯТЬ»
(интервью с Л. П. Казанцевой)**

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Людмила Павловна, не стану скрывать от читателя, что знаю Вас давно, что считаю себя Вашей ученицей. Вместе с тем, признаюсь, что, несмотря на это, у меня остаётся немало того, о чём раньше не доводилось поговорить и о чём хотелось бы узнать. Скажем, задавая тему «учитель – ученик», начну вот с чего. Все мы родом из детства. А кто ваш самый первый Учитель в мире музыки?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Дело происходило в Днепропетровске. Родители отдали меня сначала в музыкальную студию. Затем я перешла в музыкальную школу № 4 в класс фортепиано к Алле Ивановне Дроздовой-Свечаревской. Именно она дала мне не только основательную исполнительскую базу, но и развивала музыкально-художественный вкус, заботилась о широте и разнообразии моих музыкальных впечатлений и познаний, прививала интерес к творчеству современных авторов. Алла Ивановна стала дружна со всей нашей семьёй и по-матерински заботливо следила за моими последующими шагами в жизни.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– После окончания музыкального училища в родном городе Вы стали студенткой столичного вуза и сразу окунулись в атмосферу научно-творческой жизни Гнесинки. В чём Вам видится значимость в эти годы обучения в классе по специальности Юрия Николаевича Рагса?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Юрий Николаевич обладал удивительным даром видеть методологически верный путь в разработке очень разных тем, в весьма различных направлениях, и этим он вызывал удивление и восхищение. Ему, как руководителю, удавались темы по ладотональности и гармонии, музыкальной композиции и драматургии, музыкальной психологии, методике обучения музыке, творчеству современных композиторов, музыкальной критике, методологии музыковедения, музыкальной социологии, музыкальной акустике, жанру, музыкальному исполнительству. А ведь мы знаем, что чаще педагог берёт в класс ученика и двигается с ним в уже заданном русле, так сказать, специализируясь на чём-то одном.

Как у него это получалось? Думаю, в немалой степени благодаря тому, что он постоянно «вкладывал» в себя знания, формировал себя, общаясь не только с искусствоведами, но и с физиками, математиками, акустиком. Учил нас и сам тоже учился. Американцы о таких говорят: *self made man* – человек, сде-

лавший себя сам. Считаю особым везением то, что в общении с ним была написана дипломная работа «Функции музыкальной интонации», опирающаяся на системный подход, тогда новый и перспективный в музыковедении, а затем – кандидатская диссертация «Содержательные особенности музыкальных произведений с тематическими заимствованиями». Добавлю с сожалением, что моего Учителя в большой науке – Ю. Н. Рагса – недавно не стало. Вспоминаю его всегда с тёплым чувством благодарности.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Ныне вы уже сами подготовили немало выпускников и аспирантов, что, очевидно, даёт право говорить о формировании научной школы?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Действительно, выпущено немало студентов с их дипломными работами, подготовлено десять кандидатов наук, а также – моя особая гордость – доктор искусствоведения (до того уже ставшая доктором философских наук и кандидатом филологических наук) П. С. Волкова. И о научной школе говорить также можно. Однако дело здесь не столько в количестве учеников, сколько в том, что ученики становятся к тому же ещё и последователями, развивающими ту тематику и порой даже те идеи, которые мне близки. И коль скоро магистральной для меня утвердилась проблематика, связанная со смысловой стороной музыки, именно она и стала главным руслом научных изысканий идущих вслед молодых людей. Не случайно школа официально зарегистрирована под наименованием «Музыкальное содержание».

Это вовсе не означает навязывания собственных мыслей и точек зрения. Стараюсь избегать этого даже в тематике исследований, стремясь, наоборот, к тому, чтобы, находясь в рамках содержания музыки как ракурса научного рефлексирования и научной методологии, каждый определился с темой всё же сам и, работая над нею, раскрыл свой индивидуальный потенциал. Нередко это удаётся. Так, получившая в студенческие годы прочную научную базу у одного из основателей Астраханской консерватории известного учёного М. А. Этингера, С. А. Мозгот изучает пространственный аспект музыки, успешно совмещавшая учёбу по музыковедческой и дирижёрской специальностям. О. В. Шепшелёва выполнила диссертационное исследование о выразительности звука в хоровом творчестве современных отечественных композиторов. Серьёзно и вдумчиво мыслящая пианистка с большим исполнительским и

педагогическим стажем Г. Н. Бескровная обобщила свои наблюдения над преднамеренными и непреднамеренными художественными компонентами в исполнительской деятельности. А кому, как не Д. А. Рахимовой, воспитанной в условиях таджикской культуры, тонко слышащей Восток в музыке, было исследовать ориентализм в творчестве С. В. Рахманинова? Организуя и наблюдая за ростом каждого, исхожу из следующей установки: вооружить методологией, дать ключи к раскрытию темы. Если они помогают – берите, если нет – ищите свою тактику и применяйте, а я всегда рядом и готова её обсудить и помочь двигаться дальше. Такая педагогическая установка, как мне видится, перекликается с тонкой мыслью В. Г. Белинского: «Влияние великого поэта заметно на других поэтах не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные силы», если в ней, разумеется, «приглушить» понадобившийся выдающемуся критику сильный эпитет.

Отрадно, что научная школа, о которой идёт речь, весьма обширна по географии. Параллели и меридианы этого пространства проходят, прежде всего, через Астрахань и Волгоград. Южный регион представлен также Краснодаром, Северным Кавказом, Калмыкией. Центральная Россия – Москвой, Брянском, Ульяновском, Тамбовом. Территориально отдалённые точки на этой научной карте – Красноярск, Хакасия, Сургут и даже дальше зарубежье.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Но кроме научной школы есть ещё и Лаборатория музыкального содержания, которой вы руководите?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Да, о чём я всегда говорю с особой радостью, употребляя это понятие в разных значениях. Лаборатория – это структурное подразделение Волгоградского государственного института искусств и культуры. У неё есть родственные организации – это Лаборатория музыкальной семантики Уфимской академии искусств им. Загира Исмагилова, которой заведует доктор искусствоведения профессор Л. Н. Шаймухаметова. Мы тесно сотрудничаем также с кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кафедрой истории и теории музыки Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова, кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астраханским музыкальным колледжем им. М. П. Мусоргского, а также другими образовательными учреждениями.

Лаборатория – это ещё и *научно-творческий коллектив*, региональное музыкально-исследовательское сообщество. Оно включает в себя не только штатных сотрудников ВГИКа, но и «внештатных», в

том числе живущих в других городах. К слову нужно сказать, что коллектив этот составили отнюдь не только мои ученики. Правильнее было бы сказать – люди с близкими научными интересами, единомышленники, друзья. Именно это содружество оформилось *de jure* в 2009 году, однако в основном сложилось *de facto* ещё в 2007 году, когда 1 сентября (символичная для нас дата – приуроченный к началу нового учебного года День знаний) состоялись Первые научные чтения по музыкальному содержанию. Очень разные творческие личности объединились вокруг глобальной стержневой темы «Содержание музыкального произведения как феномен культуры», которая разрабатывается по нескольким векторам. Главный из них – научно-исследовательский, представляющий собою изучение фундаментальных и прикладных проблем в области музыкального содержания. Вот какова – для примера – исследовательская направленность нескольких индивидуальных проектов. Тематические сферы музыки разрабатывают кандидаты искусствоведения доценты Т. С. Андрущак (мемориальность) и О. Ю. Осадчая (мифологичность), а также кандидат искусствоведения М. В. Сальникова (воплощение в музыкальном произведении темперамента человека, в том числе и самого композитора). Музыкальное содержание исследуется в жанровом ракурсе: художественно-содержательный аспект фуги в творчестве отечественных композиторов XX века привлекает И. И. Васирук, музыкальная баллада романтизма – О. В. Бегичеву (Шевченко), назову также Ваше многолетнее исследование концептуально-содержательного начала западноевропейской симфонии XX века. Представлен и индивидуально-стилевой аспект музыкального содержания: О. А. Бозина показывает семантику тональности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова, О. И. Луконина – эволюцию творчества М. О. Штейнберга, И. В. Савина – вариационность в музыке Ференца Листа. Важен для нас выход за пределы собственно музыки в область её взаимодействия с другими искусствами, которая успешно осваивается С. С. Севастьяновой (музыкальный видеотеатр) и П. С. Волковой (феномен реинтерпретации – создания нового произведения искусства на основе ранее уже существовавшего, то есть творческого прецедента).

Вопрос (О. В. Шмакова)

– Лаборатория – постоянное место встречи и в жанре конференций. О них хотелось бы поговорить чуть подробнее. Все мы знаем, что ныне количество научных конференций, в том числе проводимых по Интернету, зашкаливает. Не секрет, что многие из них совпадают с популярными туристическими маршрутами либо воспринимаются как возможность выехать из города. При этом их статус и научный уровень не всегда соответствуют заявленным: международная. Ваше отношение к этой ситуации.

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Здесь я вижу целых три вопроса. Один – так называемый «научный туризм». Сказала бы, что в самом этом явлении ничего предосудительного нет. По собственному опыту участия в конференциях и их организации знаю, что, выезжая в другой город или страну, хочется не только обменяться профессиональными идеями, но и что-то узнать о регионе. Поверьте, музыкальные, культурные, ландшафтные, кулинарные впечатления, да и просто человеческие контакты значительно дополняют и обогащают «деловую» составляющую поездки, делают её более многогранной и насыщенной.

Другой же аспект Вашей реплики – резко возросшее количество конференций. С ними, фактически, происходит то же, что и с публикациями, защитами диссертаций. Всё это иногда напоминает спортивное соревнование: кто больше, кто быстрее, кто раньше. Но ведь ни для кого не секрет, что увеличение количества оборачивается утратой качества. Неудивительно, что становится привычным обнародование «невыстраданных» мыслей и даже «перепевание» автором одних и тех же положений в нескольких публикациях и выступлениях. Наконец, «международный» статус конференций, порой обеспечивающийся одной-двумя фамилиями заочных участников из-за границы. Вероятно, на погоне за ним сказывается и сугубо формальный критерий оценки успешности конференции – по таким «показателям», как численность и география участников, столь удобным для чиновников. Нельзя не усмотреть в этом также наше извечное российское «преклонение перед Западом» (да и Востоком), хотя ведь вовсе не обязательно участие «варягов» автоматически поднимает научный уровень акции. Кстати, организаторы европейских конференций гораздо больше заботятся не о том, кто откуда приезжает, а о целенаправленном раскрытии предложенной ими темы и научной состоятельности заявленных материалов. И ещё одно: иногда мы напрочь забываем, что конференция – всё же жанр, предполагающий выступление, непосредственное общение, обсуждение, а не исключительно возможность опубликоваться.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– В любом жанре – доклада на конференции, научной публикации, диссертации, лекторского выступления, критической статьи – музыковед должен быть музыковедом. Какими Вам видятся его основные качества?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Вопрос очень ёмкий, но всё же постараюсь уж если не дать на него исчерпывающий ответ, то хотя бы набросать некоторые штрихи «портрета» музыковеда.

Первым и главным из этих штрихов назову *музыкальность*. Вроде бы музыковеду, нацеленному

на изучение мира музыки, это качество присуще *a priori*. Тем не менее, это не всегда так, и, как с сожалением выразился А. Н. Серов, теоретики «сидят и пишут тома о квинтах». Не стану приводить конкретные примеры, выскажусь общо. Нередко приходится читать работы (чаще молодых исследователей), довольно дистанцированные от музыки как собственно *звукового феномена*. Возникает впечатление, что музыковед будто вылепил некую удобную для него умозрительную модель, подменяющую собою собственно звучащую реальность – ту, что воздействует на слушателя, – и упражняется в её описании. Собственно же музыка при этом оттесняется, из предмета познания превращается лишь в повод к образованию других реальностей – замещающей её модели и музыковедческого текста. И хотя внешне нормы музыковедческого исследования будто соблюдены, – называются опусы, указываются их компоненты, – ощущение того, что автор оперирует не звучностями, а абстракциями, не покидает.

Не менее выразительный «штрих» эскизно набрасываемого «портрета» – *методологическая оснащённость* музыковеда, понимание того, «что делать», что собственно следует предпринять в исследовании, как его проводить. Да, в диссертациях и дипломных работах мы обозначаем «методологическую базу исследования», но как часто самые важные параметры музыковедческого труда выглядят формально и не адекватно выполненной работе! Неудивительно, сколь много замечаний и баталий эти «уточнения» вызывают – скажу это по опыту хотя бы работы в диссертационных советах.

С сожалением замечаю, как из характеристик музыковедческих работ незаметно почти исчезло словосочетание «проблема исследования». А ведь неслучайно в науковедении «проблеме» отводится особая роль: правильная постановка проблемы правомерно считается для развития науки более важной, чем собственно решение проблемы.

Приходится признавать, что в осознании «основ» и «путей» мы уступаем не только коллегам из других сфер знания – скажем, психологам, социологам (посмотрите, сколь тщательно они фиксируют все обстоятельства и ход своих исследований), но и современным композиторам, которые пекутся о технологической стороне творчества, специально обучаются техникам. Мы же традиционно овладеваем музыковедческим анализом, без которого, конечно, трудно обойтись, но при этом пребываем в состоянии, называемом психологами «методологической беззаботностью» (Л. С. Выготский) или «методологической беспечностью» (А. Н. Леонтьев) и естественно сразу же «пасуем» или совершаем просчёты при вынужденном обращении к каким-либо другим исследовательским методам.

Пожалуй, назову ещё одну черту, определяющую облик современного музыковеда – *умение вы-*

сказаться о музыке, музыканте, музыкальной эпохе так, чтобы они «звучали». Как говорил Г. Г. Нейгауз, «о произведении большого искусства надо говорить адекватно художественным языком». Это качество тесно взаимосвязано с первым из названных ранее, но оно требует уже некоторого мастерства – владения словом, пером, умения при этом перевоплощаться в читателя и слушателя. Я говорю не о литературных красотах самодостаточной «речи» пишущего или говорящего о музыке человека, а о способности создать у читателя или слушателя образ того «предмета», который был подвергнут музыковедческому изучению. Понимаю, что это далеко не всё, что нужно музыковеду, но всё-таки остановлюсь на сказанном.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– А есть ли, на ваш взгляд, различие между «мужским» и «женским» музыковедением?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Вопрос несколько неожиданный, но он не может меня оставить равнодушной. Дело в том, что над гендерным аспектом творчества мне приходилось думать и даже рассуждать в книге об отражении автора в собственном музыкальном творчестве. Там выяснилась небезынтересная ситуация. Если в литературе вполне очевидно просматриваются гендерные отличия и даже бытуют понятия «женская литература», «женская поэзия», «женская проза» (достаточно вспомнить А. Ахматову, М. Цветаеву, З. Гиппиус и других ярчайших представительниц Серебряного века, наших современниц Б. Ахмадулину, Л. Петрушевскую, В. Токареву, Т. Толстую, многочисленных авторов современных «женских детективов» – этот ряд легко может быть продолжен), то в музыкальном творчестве такие отличия обнаружить практически не удаётся. Вряд ли в опусах Г. Бацевич, С. Губайдулиной, Т. Сергеевой, Г. Уствольской мы распознаем автора-женщину. И почему так происходит в музыке – неизвестно. Кстати, одна моя коллега однажды проделала шуточный нестрогий эксперимент: предложила студентам и педагогам четыре фрагмента и попросила указать, кто стоит за той или иной неизвестной присутствующим музыкой – мужчина или женщина. Задача для нас, что и ожидалось, оказалась невыполнима.

В музыкознании же всё-таки, как кажется, можно не только слепо гадать о принадлежности труда мужчине или женщине, что приходилось делать в упомянутом «эксперименте», но и ориентировать-

ся по некоторым признакам. Скажем, таким, как склад ума. Согласитесь, мужчинам удавалось оставить науке чёткие ясные теоретические концепции: вспомним хотя бы теоретические учения гармонии – Ж.-Ф. Рамо, П. Хиндемита, Ю. Н. Холопова; полифонии – С. И. Танеева; музыкальной формы – А. Б. Маркса, Г. Римана, Г. Шенкера, В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского; жанра – А. Н. Сохора, О. В. Соколова (разумеется, я называю только некоторые имена). Женщины же более убедительны в охвате больших пластов музыки, отслеживании исторических процессов (Т. Н. Ливанова, В. Дж. Колен), тщательных аналитических этюдах.

Это, конечно, вовсе не свидетельствует о склонности мужчин к теории музыки, а женщины к истории – легко опровергнет такое упрощение научный опыт, например, Т. С. Бершадской, Н. С. Гуляницкой, В. Н. Холоповой. Речь идёт лишь о типовых преимуществах, возможностях, обусловленных, скорее всего, психофизиологическими особенностями мужского и женского организма. Если возвратиться к отмеченным ранее трём главным качествам музыковеда, то получится, что у исследователей-мужчин более развито второе – методологическая основательность, музыковеды-женщины более сильны в третьем – умении «подавать» музыку. Впрочем, не считайте мои рассуждения научно безупречными. Вопрос этот, как вы понимаете, остаётся для нас открытым.

Вопрос (О. В. Шмакова)

– И, наконец, в завершение: Вы верите в Судьбу, данную свыше?

Ответ (Л. П. Казанцева)

– Не считайте меня за фаталистку, но всё же отвечу: да! Добавлю, что вера эта – не абстрактна. Приходилось наяву убеждаться в предопределённости некоторых событий собственной жизни. При этом исхожу из того, что случайность может быть одна, две же «случайности» – уже закономерность. К сожалению, самое трудное – правильно интерпретировать знаки, подаваемые Судьбой, ведь спектр их значений велик и охватывает даже взаимоисключающие полярности. Если же прибегнуть к расхожему журналистскому штампу и гипотетически смоделировать Ваш уточняющий вопрос – «Хотелось бы Вам что-либо изменить в своей жизни, доведись начать её с начала?», – то ответ был бы таким: «Нет! Всё посланное Судьбой “надо благодарно принимать”».

**Интервью подготовила
О. В. Шмакова**

