

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА О ДИССЕРТАЦИИ К. Р. АГАРОНЯН
«АМЕРИКАНСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМ ПОСЛЕ ДЖОНА КЕЙДЖА: ПУТИ
РАЗВИТИЯ»,
ПРЕДСТАВЛЕННОЙ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
КАНДИДАТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 5.10.3 — ВИДЫ ИСКУССТВА (МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО) (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

Чарлзу Айвзу приписывается характерное высказывание: «Музыка — это искусство высказываться экстравагантно». Экстравагантность всегда была одним из важнейших показателей самобытности американской музыки. Она могла выражаться в откровенном (нередко дилетантском, но и вызывающе нонконформистском) нарушении правил музыкального языка и пренебрежении чувством меры, причудливом смешении высокого стиля и вернакулярных диалектов, несоответствии социального и творческого облика творцов музыки «цивилизованному» образу композитора — одним словом, в свободном, непредвзятом экспериментальном подходе к искусству как таковому и к взаимоотношению искусства и жизни. Все это не было чуждо и самому Айвзу, и многим другим выдающимся представителям американской музыки, включая, конечно же, плеяду так называемых эксперименталистов во главе с Джоном Кейджем. Творчество Кейджа — естественная точка отсчета для пишущих об экспериментальном направлении в музыке последнего столетия. Название фундаментального труда Майкла Наймана на эту тему, впервые вышедшего больше полувека назад, можно перевести как «Кейдж и дальнейшее» (*Cage and Beyond*). Заглавие защищаемой ныне диссертации настраивает на то, что в ней будет продолжено и развито сделанное Найманом.

Определенный шаг в этом направлении сделан в первой главе диссертации, посвященной «теоретическому и феноменологическому осмыслению» понятия «экспериментальная музыка». Критически оцениваются разные подходы к данному понятию: с одной стороны американское, неразрывно связанное с именем Кейджа, а отчасти и более давних авторов, прежде всего Айвза; с другой — европейское, восходящее к Пьеру Шефферу. Определенное внимание уделяется и экспериментализму в российско-советской версии. Интересующая автора в первую очередь американская версия экспериментализма характеризуется прежде всего как «отказ от индивидуального высказывания в пользу “внеопусного” творчества» (с. 30). Такой отказ, согласно К. Р. Агаронян, «декларировали как Джон Кейдж, так и

его единомышленники (Мортон Фелдман, Эрл Браун, Крисчен Вулф, Дэвид Тюдор))» (там же). Я не готов согласиться с тем, что одним из единомышленников Кейджа в этом отношении был Фелдман: его зрелое творчество в высшей степени индивидуально и, так сказать, «опусно». Да и об «антиопусной направленности» (с. 31) можно говорить в связи далеко не со всеми произведениями Кейджа: его «Сонаты и интерлюдии» для подготовленного фортепиано — это, если не ошибаюсь, самые настоящие опусы во вполне традиционном смысле слова. Вообще говоря, акцент на вне- или антиопусной направленности как важнейшей характеристике экспериментализма — один из спорных аспектов рецензируемой диссертации. Возможно, оснований для сомнений в авторской правоте было бы меньше, если бы К. Р. Агаронян предложила четкое определение понятия «[музыкальный] опус» и разъяснила, в чем заключается разница между опусом и «не-опусом». Хотелось бы в ходе защиты получить более ясное представление о позиции диссертанта по данному вопросу. Также не совсем понятно, почему автор проводит столь отчетливую грань между композиторами-эксперименталистами и композиторами-авангардистами (с. 33 и далее). Разве один и тот же композитор не мог быть и авангардистом, и «внеопусным» (насколько я понимаю) эксперименталистом — как хотя бы Кейдж, Эрл Браун, Маурисио Кагель и, наверно, многие другие?

Три раздела второй, большей по объему главы диссертации посвящены трем представителям посткейджевского экспериментализма. Первый из них, Джеймс Тенни, достаточно широко известен как композитор и теоретик. В упомянутом основополагающем труде Наймана (имею в виду 2-е издание 1999 года) его творчество не рассматривается, но посвященная ему литература обширна, один из его трактатов был издан в русском переводе, русскоязычные публикации о нем — скорее компилятивные — выходили и до статей К. Р. Агаронян. Кристина Робертовна самостоятельно исследовала ряд текстов Тенни — как музыкально-экспериментальных (слово «нотные» в данном случае явно не подходит), так и теоретических, — и на этой основе ей удалось воссоздать разносторонний образ этого, безусловно, незаурядного деятеля. Читатель получает вполне ясное представление о жизненном пути, композиторских техниках, эстетических воззрениях и музыкально-теоретических опытах Тенни. Немного жаль, что не упомянуты его весьма привлекательные с художественной точки зрения (и, вероятно, далеко не самые «экспериментальные») «Формы» — четыре инструментально-ансамблевые пьесы 1993 года, посвященные памяти, соответственно, Кейджа, Вареза, Фелдмана и Вольпе (замечу, что трое из них

охарактеризованы в диссертации как важнейшие фигуры в истории американского экспериментализма). Позволю себе обратить внимание на не разъясненную в диссертации специфику заглавия *SCEND for SCELSI* (с. 74): редко употребляемое, созвучное фамилии Шельси слово *scend* означает подъем волны — и в пьесе Тенни партия солирующего саксофона по своей конфигурации ассоциируется с чем-то вроде колыхания водной стихии. Для заглавия произведения Тенни *Three Indigenous Songs* более естественным кажется перевод «Три туземные песни» (а не «Три песни коренных народов», как на с. 84). Возможно, диссертант согласится с моим предположением, что заглавие феноменологического трактата Тенни *Meta-Hodos* — не только этимологическая «расшифровка» термина «метод», но и своеобразный ответ не упомянутому Тенни Ксенакису с его *Metastasis*’ом: остановка в конце пути (*μετά οδός*), пройденного после выхода из состояния покоя (*μετά στάσις*). Такое толкование, как мне кажется, имеет смысл постольку, поскольку как феноменология, так и (пост)кейджевский экспериментализм сосредоточены на идее «остановки» (в философской терминологии — «эпохэ») — в противоположность динамичному авангарду в лице Ксенакиса. В целом же раздел о Тенни богат интересной новой информацией и содержательными комментариями о ряде его сочинений, о его творческой идеологии и о специфике его музыкально-аналитического подхода.

Очерк о втором из троих главных героев диссертации, Элвине Люсье, также объемлен и информативен. Опираясь на обширную литературу о Люсье, включая русский перевод одного из его масштабных текстов, К. Р. Агаронян подробно излагает его биографию, взгляды на искусство музыки и на собственное творчество. При разборе важнейших работ Люсье автор диссертации акцентирует его позицию своеобразного «романтика» среди композиторов экспериментальной музыки, ценящего имманентную красоту исследуемых звуковых явлений. Эта тема была затронута в интересном интервью, которое Кристина Робертовна провела с энтузиастом творчества Люсье Арманом Гушняном еще в 2018 году по следам московских гастролей композитора. Тогда Люсье воспринимался прежде всего как экспериментатор-исследователь, практикующий, пользуясь словами из рецензируемой диссертации, «ментальное самоустранение из творческого процесса» (с. 136). В действительности же Люсье был фигурой куда более многогранной, что убедительно показано в рецензируемой диссертации. Показательно резюме посвященного ему раздела: «В своих поздних пьесах Люсье сумел примирить эксперимент и традицию, радикальные художественные форматы с наследием академической музыки... [В его лице] посткейджевский экспериментализм <...> приобретает бóльшую степень рефлексивности и структурной осмысленности. <...>

Таким образом, экспериментализм получает новый импульс к развитию, отказываясь от своей изначальной «чистоты» (с. 169–170).

К этой стадии развития американского экспериментализма относится творчество Мэри Джейн Лич, которой посвящен третий и последний раздел второй главы диссертации. Англоязычная литература о Лич небогата, а литература о ней на русском языке, кажется, исчерпывается публикациями К. Р. Агаронян, которая к тому же находится в личном контакте с композитором (в скобках замечу, что факт личного знакомства все же не должен считаться достаточным основанием для того, чтобы на страницах работы то и дело называть композитора просто по имени, без упоминания фамилии). Диссертант вполне убедительно показывает, что композитор Лич — фигура незаурядная, заслуживающая внимания и изучения; это подтверждается непосредственным знакомством с ее доступными сочинениями. По словам диссертанта, «корни творчества Лич лежат в области экспериментальной музыки: это касается ее подхода к композиции, состоящего в стремлении исследовать сложноуловимые звуковые ландшафты» (с. 177). Однако с какого-то момента Лич, очевидно, отошла от «чистого» экспериментализма в духе Тенни и Люсье. Те из ее работ, которым в диссертации уделено больше всего внимания, никак не свидетельствуют в пользу «ментального самоустранения» композитора «из творческого процесса»; в них композитор, несомненно, «самовыражается» и демонстрирует не свойственное «чистым» эксперименталистам активное отношение к историческому наследию — иными словами, следует (со всеми возможными оговорками) вполне традиционной модели композиторского поведения. Соответственно заметная часть ее работ вполне может считаться «опусами». Это относится прежде всего к композициям, деконструирующим музыку прошлого, — главным образом произведения мастеров Ренессанса и барокко, но также Моцарта и Брукнера. Диссертант подробнейшим образом рассматривает технические и эстетические аспекты опусов Лич, подчеркивая неагрессивный, можно сказать любовный по отношению к первоисточнику характер ее «деконструктивной» практики. Раздел о Лич завершается разбором ее опытов открыто выраженной феминистской направленности (впрочем, насколько можно судить по тексту диссертации, в феминистские тона окрашено все ее творчество). Возможно, стоило бы посвятить хотя бы один абзац еще одной социально и идеологически значимой стороне деятельности Лич, а именно ее трудам по возрождению и пропаганде наследия одного из самых радикальных музыкантов-эксперименталистов 1970–80-х годов Джулиуса Истмэна. Интерес к фигуре Лич дополнительно стимулируют два приложения к диссертации: интервью К. Р. Агаронян с композитором и эссе Лич

«Почему я пишу музыку именно так, а не иначе?», воспроизведенное в оригинале и, параллельно, в переводе диссертанта.

Отмечу несколько неточностей. На с. 45 музыковеду Джорджине Борн приписывается суждение о Кейдже и его последователях как о «несерьезных диссидентах авангарда» — между тем это не столько мнение самой Борн, сколько цитируемое ею мнение, распространенное в академических кругах. На с. 46 до некоторой степени сходное суждение приписывается Майклу Найману, хотя в действительности оно принадлежит автору предисловия к его книге Брайану Ино. На с. 52 в качестве «признанных предшественников Джона Кейджа» называются Айвз, Кауэлл и Варез — между тем Варез таковым ни в коей мере не является. На с. 55 сказано: «Медитативность музыки Фелдмана будет подхвачена Ла Монте Янгом, Мэри Джейн Лич и Полин Оливерос»; я вовсе не уверен, что кто-либо из этих авторов испытал влияние Фелдмана — во всяком случае все они очень далеки от Фелдмана во всех отношениях. Заглавие упомянутого на с. 192 сочинения Брайана Фернихоу *Carceri di Invenzione II* переводится не как «Фантазия на тему темниц», а как «Воображаемые темницы» или «Воображаемые тюрьмы» (именно так принято называть по-русски вдохновивший композитора цикл гравюр Джованни Баттисты Пиранези). Кое-где отсутствуют необходимые ссылки. Так, на с. 56 цитируется авторитетный музыковед Хью Уайли Хичкок — его фамилия упомянута, цитата взята в кавычки, но сноски на источник нет, в библиографии труды Хичкока не значатся. На с. 204 утверждается, что «отечественные музыковеды» признали Джорджа Крама постмодернистом, — но источник и здесь не указан. Фамилия еще одного авторитетного американского музыковеда передается то как Гэнн, то как Ганн. Если дело дойдет до публикации книги на материале диссертации (что желательно), автору надо будет провести солидную работу по корректировке опечаток и мелких огрехов изложения, а также по удалению повторов того, что уже было сказано, и пассажей, явно посторонних по отношению к теме диссертации (таковые имеются, к примеру, на с. 188–191, 193–194, 232–233). Было бы неплохо также несколько расширить материал, включив, в частности, того же Дж. Истмэна (репрезентирующего иной, но также достойный внимания «путь развития» американского экспериментализма), и внести кое-какие разъяснения — например, кем были упомянутые вскользь Бакминстер Фуллер и Джон Хиггинс (двое выдающихся экспериментаторов и новаторов, каждый в своей области).

Резюмирую. Перед нами качественная кандидатская диссертация на увлекательную тему, насыщенная разнообразной информацией, содержащая богатый иллюстративный материал. Как и всякая квалификационная работа, она не

свободна от недостатков, которые, однако, с лихвой компенсируются ее положительными качествами. Диссертация К. Р. Агаронян «Американский экспериментализм после Джона Кейджа: пути развития» обладает несомненной познавательной и, следовательно, практической ценностью; по актуальности избранной темы, уровню профессионализма и количеству вложенного труда она отвечает требованиям, предъявляемым к квалификационным работам на соискание ученой степени кандидата наук согласно пунктам 9–14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 года «О порядке присуждения ученых степеней» (в действующей редакции). Автореферат и публикации, в том числе три статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК, отражают основное содержание диссертации. Автор диссертации, Агаронян Кристина Робертовна, заслуживает присвоения степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 — Виды искусства (Музыкальное искусство) (Искусствоведение).

Официальный оппонент:

Левон Оганесович Акопян

доктор искусствоведения,

научная специальность 5.10.3 —

(Музыкальное искусство) (Искусствоведение)

заведующий отделом теории музыки

Государственного института искусствознания

ПОДПИСЬ

УДОСТОВЕРЯЕТСЯ.

15 июня 2026 года



ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»

Адрес: 125375, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5

Телефон: +7 (495) 694-03-71

Электронная почта: institut@sias.ru

Web-сайт: <https://sias.ru/>