





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Музыкальное искусство
в процессах культурного обмена**

Сборник статей и материалов в честь
Аркадия Иосифовича Климовицкого

Проблемы музыкознания 10
Problemata musicologica 10

Санкт-Петербург
2015

УДК 78.072.2
ББК 85.31

Ответственный редактор и составитель
кандидат искусствоведения *Г. В. Петрова*

Рецензенты:
кандидат искусствоведения *А. А. Порфирьева*
кандидат искусствоведения *Г. В. Тавлай*

Музыкальное искусство в процессах культурного обмена.
Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого / Российский институт истории искусств [отв. ред и сост. Г. В. Петрова]. – СПб., 2015, 382 с.

Сборник посвящен Аркадию Иосифовичу Климовицкому – главному научному сотруднику Российского института истории искусств, профессору Санкт-Петербургской консерватории, доктору искусствоведения, Заслуженному деятелю искусств. Представлены статьи учеников Климовицкого, российских и зарубежных коллег. Темы, мотивы и сюжеты сборника связаны с научными интересами Аркадия Иосифовича. Это история, теория, эстетика, риторика музыки; музыкальная поэтика; вопросы отражения музыки в литературе; творчество Л. ван Бетховена, А. Брукнера, П. И. Чайковского, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича...

Книга адресована музыкантам и специалистам в различных областях истории и теории культуры.

Художник В. А. Манацкова

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-200-0 © Российский институт истории искусств, 2015
© Коллектив авторов, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Петрова (<i>Санкт-Петербург</i>) Авторский подход	7
Р. Тарускин (<i>Беркли</i>) Встречи, подаренные судьбой. Перевод О. Пантелеевой	13
Е. Царева (<i>Москва</i>) Поэтические метры в романсах П. И. Чайковского	17
Т. Бершадская (<i>Санкт-Петербург</i>) Еще раз о терминологии. Современная терминология как наследница мажорно-минорной системы	28
И. Райскин (<i>Санкт-Петербург</i>) Листок между двумя безднами. Письмо Д. Д. Шостаковича С. Э. Радлову	40
И. Райскин (<i>Санкт-Петербург</i>) Книга о Стравинском	54
Б. Кац (<i>Санкт-Петербург</i>) Из музыковедческих примечаний к литературным текстам	57
С. Савенко (<i>Москва</i>) Игорь Стравинский и его русские собеседники	75
Е. Титова (<i>Санкт-Петербург</i>) История утраченного текста (об эпиграфе рассказа А. И. Куприна «Гранатовый браслет»)	90
И. Барсова (<i>Москва</i>) Искусство музыки и «Vanitas»	101
Л. Ковнацкая (<i>Санкт-Петербург</i>) Бенджамин Бриттен в левом строю	113
Л. Кириллина (<i>Москва</i>) Бетховен в моцартовском кругу	126
И. Горная (<i>Петрозаводск</i>) Семантическое пространство песен Яна Сибелиуса	150
Н. Серегина (<i>Санкт-Петербург</i>) Хоровой концерт С. В. Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893) и одноименный кондак древней редакции	163
Л. Браун (<i>Мюнхен</i>) Механизмы культурного трансфера на примере распространения в Германии фортепианного цикла П. И. Чайковского «Времена года»	176
Д. Петров (<i>Москва</i>) К поэтике симфонического цикла (Чайковский и Глазунов)	192
Г. Ковалевский (<i>Санкт-Петербург</i>) И вновь обращаясь к загадкам «Бориса»	211

Д. Шумилин (<i>Санкт-Петербург</i>) Москва, Большой Николопесковский, дом 11. На пути в Индию	225
С. Андреева-Балли (<i>Лозанна</i>) Андеграунд с крыльями	234
А. Порфирьева (<i>Санкт-Петербург</i>) Тень оперы	238
Н. Брагинская (<i>Санкт-Петербург</i>) Кросскультурные диалоги в кантате И. Стравинского «Авраам и Исаак»	257
Н. Брагинская (<i>Санкт-Петербург</i>) Приношение Игорю Стравинскому К выходу в свет новой книги А. И. Климовицкого	270
А. Хоменя (<i>Санкт-Петербург</i>) Слово об учителе	274
Музыкально-исторические горизонты Четвертой симфонии А. Брукнера	275
О. Пантелеева (<i>Беркли</i>) Перст Климовицкого	289
Р. В. Уильямс Музыкальная автобиография (фрагмент) Перевод, вступительная статья и комментарии О. Манулкиной (<i>Санкт-Петербург</i>)	290
М. Мищенко (<i>Санкт-Петербург</i>) Уроки Аркадия Иосифовича	303
М. Мищенко (<i>Санкт-Петербург</i>) Об экспрессии. После риторики	304
Н. Огаркова (<i>Санкт-Петербург</i>) «Русская или итальянская опера?»: Полемика критиков и стратегия директоров	321
Е. Воробьева (<i>Санкт-Петербург</i>) Шарль Перро, Адриан Буальдье: Волшебный перстень против красной шапочки	337
Д. Брагинский (<i>Санкт-Петербург</i>) Тема спорта в музыке XX века: К проблеме культурной идентичности	348
П. Вайдман. Рецензия	363
Т. Сквирская. Отзыв на книгу А. И. Климовицкого	365
Приложения Список избранных публикаций А. И. Климовицкого	369
Работы, выполненные под руководством А. И. Климовицкого	379

АВТОРСКИЙ ПОДХОД

Музыкальность, интуиция, парадоксальная логика мышления, феноменальная ассоциативность, научная пристрастность, высочайшая требовательность, особая музыкальная компетентность – все эти качества в равной мере присущи исследовательскому и педагогическому дару Аркадия Иосифовича Климовицкого. Круг его научных интересов, как известно, простирается от музыкального источниковедения и текстологии до истории и теории европейской культуры в целом, затрагивая теоретические проблемы сонатной формы, музыкальную психологию, музыкальную поэтику, коммуникативные проблемы искусства, феномен творческого назначения и культурного поведения художника.

Одним из главных героев музыковедческих штудий Аркадия Иосифовича принято считать Л. ван Бетховена. Бетховен Климовицкого начинался, конечно, не с рукописей: от «оглушенности самой музыкой», ощущения ее таинственности в детстве интерес к венскому классику приобрел рациональный характер позднее, хотя, по признанию ученого, Бетховен *интригует* его и сейчас. Великолепный знаток рукописей, Климовицкий атрибутировал исключительные по своей культурной и научной ценности музыкальные раритеты: набросок нескольких тактов IX симфонии Бетховена, «непрочитывавшиеся гиероглифы» (В. Стасов) эскиза VII симфонии, «кусочек хоровода»¹ из балета Стравинского «Жар-Птица» и др. Обращение к рукописям, без которых редко обходятся исследования ученого, вызвано интересом к *творческому процессу*: как движется перо композитора, как оно скользит по бумаге; как набросок становится законченным произведением? В других случаях интересом к прочтению: как прочел Брамс рукопись Скарлатти, Римский-Корсаков – Бородина, почему Лядов «Песню о блохе» Мусоргского оркестровал на полтона ниже авторской тональности: в *b moll*? – и отвечает на этот вопрос очень неожиданно и любопытно².

¹ Обозначение И. Стравинского.

² См.: *Климовицкий А. И. А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского (К предстоящему изданию автографов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 9. Памяти А. С. Ляпуновой: Сб. статей и материалов. СПб., 2012. С. 231–251.*

Традиция, ее феномен – одна из глобальных музыкально-исторических территорий, всегда привлекавших Аркадия Иосифовича Климовицкого. Музыкальная Традиция – это Моцарт и Бетховен³, Моцарт и Чайковский⁴, А. Н. Римский-Корсаков и Бетховен, Мусоргский и Стравинский, когда отношения между парами композиторов обозначаются союзом «и». Однако для Климовицкого очень важны «формы контакта с творчеством», в результате которых, например, Бетховен не просто «повлиял», а оказался «среди тех, кто формирует образ музыки, художественно-эстетическое и звуко-техническое ее измерения в Римском-Корсакове – начинающем музыканте»⁵. Вспоминается и один из гораздо более ранних модусов высказываний на тему Бетховена: «“Итальянское” в музыке как олицетворение мелодичности, исполненной непосредственности, обольстительной живости и обаяния, душевной открытости и сердечности – источником и образцом такой интерпретации “итальянского” для Бетховена безусловно был Моцарт»⁶.

Традиция – это и русская бетховениана (Бетховен в архивах русских музыкантов, его петербургский портрет), русский Гайдн, тончайшие по своей аналитической прорисовке сюжеты русской моцартианы, петербургская шёнбергиана. В связи с феноменом традиции укажу на блистательный, почти символический пример анализа «прорастания» Традиции – три Третьи симфонии: от бетховенского синкопирования в Героической симфонии до «полномасштабного развертывания» метроритмического сюжета в «героической» Третьей симфонии Брамса через Третью Шумана⁷.

«Проговаривающая» себя Традиция демонстрируется в целом ряде работ и лексически обозначается как «проговоры», «намекы», «оговорки». Проговоры – это и невольные соприкосновения композиторов без контакта с оригиналом или пред-

³ См.: *Климовицкий А.* О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.

⁴ О «намеренном подражании» инструментальной технике, композиционным приемам Моцарта у Чайковского и «ненамеренном» его цитировании см.: *Климовицкий А. И.* Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб., 2015.

⁵ *Климовицкий А.* Людвиг ван Бетховена и бетховениана Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков: Сб. ст. / Редкол. Л. А. Миллер и др.; отв. ред. Т. З. Скворская. СПб., 2008. С. 218–246.

⁶ *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. С. 81.

⁷ См.: *Климовицкий А. И.* Этюды к проблеме: Традиция – Творчество – Музыкальный Текст (перечитывая Мазеля) // Музыка: анализ и эстетика: Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск; СПб., 1997. С. 63–88.

ставления о нем («портретный набросок Шумана» в Скерцо es moll op. 4 Брамса)⁸, и столь же невольные «вторжения музыкантов одного поколения в художественный мир другого» поколения: например, «прокофьевский тип театрально-жестовой образности в «Китайском танце «Щелкунчика»⁹. Из оговорки Глинки рождена замечательная статья – «О романсе Глинки “Люблю тебя, милая роза”: К проблеме специфики слуха композитора», где процессы интонационного мышления композитора непосредственно отразили «уровень неосознаваемого» в его «слуховой установке»¹⁰.

А. И. Климовицкого всегда интересовало, что может сказать творческий метод одного композитора о другом, как говорят друг с другом музыкальные произведения («Песня о блохе» Мусоргского и Бетховена), жанровые модели (Вальс в «Фаусте» Гуно и «Евгении Онегине» Чайковского) и даже тональности (интонация Es-d в оркестровом вступлении к «Онегину» как «симультаный образ g-mol'ной симфонии Моцарта»¹¹.

Для изоциренного слуха ученого мир интонации – это космос, в котором он вычисляет траектории интонационных частиц. Под гипнозом того, как это происходит, как меняется будто бы раз и навсегда заданная идентичность «темы», «интонации», превращенная в музыкальный универсум, не раз находились слушатели лекций Климовицкого. Среди многочисленных «показов» (у рояля) вспоминается, например, романс Н. А. Римского-Корсакова «Не ветер, вея с высоты» на стихи А. К. Толстого. Аркадий Иосифович продемонстрировал «антологический» тип поэтического высказывания и адекватное ему композиторское воплощение: «волшебное кольцо», в котором обнаруживаются путешествие по «Весенней сонате» Бетховена, неожиданные чайковизмы и мир лирики глинкинского романса «Я помню чудное мгновенье». Он показывал, как поразительно они связаны и как совершенно незаметно продолжают друг друга¹².

⁸ См.: Там же. С. 85–86.

⁹ Там же. С. 86.

¹⁰ *Климовицкий А. И.* О романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза»: К проблеме специфики слуха композитора // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научных трудов / Ред.-сост. А. Л. Порфирьева. СПб., 1986.

¹¹ См.: *Климовицкий А. И.* Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // *Климовицкий А. И.* Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб., 2015.

¹² Из лекции А. И. Климовицкого.

Не здесь ли рождается идея Климовицкого о «пересказе» как о примечательной форме культурного диалога?

В русле подобных исследовательских стратегий оформился также уникальный для отечественного музыкознания метод анализа музыкального текста и других форм музыкального творчества как проекции разнообразных культурных контекстов. Специфика исследовательского подхода, созданного А. И. Климовицким, видится в стремлении ученого обнаружить в различных видах музыкальных источников проявления творческого индивидуального сознания автора (созидательные энергии и творческие импульсы художника) и его резонансы с культурной полемикой прошлого и настоящего. Поэтому «Моцарт Бетховена (или Шуберта, Брамса, Шопена, Глинки...) – это и есть одна из самых реальных форм бытия моцартовского художественного мира в культуре и истории». Из подобного соотношения: Моцарт Бетховена, Моцарт Чайковского, Бетховен Шумана, Мусоргский Стравинского – сформировалась «специальная отрасль музыкально-исторических исследований Климовицкого (А. Порфирьева). На этом пути произошло обновление метода исторической науки.

Уникальный музыкант, уникальный ученый. Обостренное слышание музыки («ухо Климовицкого»¹³), исключительная память, когда вся музыка в «пальцах» и рояль как магнит перетягивает ученого «на свою сторону», артистизм, присущий самой личности Аркадия Иосифовича, приводят к теме слуха. Среди персон – Глинка, Шопен¹⁴: не случайны сравнения: Шопен и Делакруа; блеск роскошного колорита *Des* и безликость *C-dur* в ноктюрне Шопена *cis-moll*, *op. 27, № 1*¹⁵. Брамс и Скарлатти – другой пример изучения феномена слуха. «Ощупывание» музыкального текста не только слухом, но и «вслушивающимися глазами» – эта традиция, как показывает Климовицкий, связывает композиторов «новой венской школы» через Брамса с художественной практикой

¹³ Метафора, родившаяся на секторе музыки.

¹⁴ См.: *Климовицкий А. И. О некоторых загадках слуха Шопена // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: Сб. статей / Ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб., 2011. С. 30–34.*

¹⁵ «Здесь проявилось еще одно существеннейшее свойство шопеновского слуха. *Des-dur* для него – тональность аристократического великолепия, экстаза, тогда как «белый» *C-dur* после (именно после!) *Des-dur* с пятью бемолями – для него действительно катастрофа» (*Климовицкий А. И. О некоторых загадках слуха Шопена. С. 43*).

Средневековья, где далеко не все было адресовано непосредственно слушательскому восприятию¹⁶. Стиховедческая оснащённость П. И. Чайковского, как ни странно, «обеспечена особенностями его музыкального слуха»¹⁷.

В связи с упомянутыми исследованиями интересен жанр и форма писаний Аркадия Иосифовича. Будь то монография (правда ни одной монографии в традиционном значении этого слова назвать не представляется возможным), книга или статья – это всегда «большая форма» (Ю. Н. Тынянов). По вовлечению механизмов исследования, плотности мыслительного процесса контекста тексты Климовицкого – это всегда жанр «большой работы».

«Этюды к проблеме: традиция – Творчество – Музыкальный Текст (перечитывая Мазеля)»¹⁸ – характерный пример. Обозначенный жанр (этюдов) вряд ли укладывается в рамки статьи: четыре части; первая содержит несколько глав; каждая в свою очередь снабжена заголовком и подзаголовком¹⁹. Аналитическая статья А. И. Климовицкого, как правило, сюжетна, и это еще одно неотъемлемое качество ученого. В статье «Этюды к проблеме...» сюжет ритмический, и у каждого композитора свой, но каждый сюжет содержит в себе еще (не один) сюжет²⁰.

Специальный раздел составляют сноски, и в этом особенность повествования Климовицкого: рамки статьи всегда оказываются тесными, и сноски берут на себя функцию дополнения, разъяснения и непременно нового витка развития сюжета. Такова статья «Культура памяти и память культуры: К вопросу о механизме музыкальной традиции (Доменико Скарлатти – Иоганнеса Брамса)» – своего рода манифест ав-

¹⁶ См.: *Климовицкий А.* Культура памяти и память культуры: К вопросу о механизме музыкальной традиции (Доменико Скарлатти – Иоганнеса Брамса) // *И. Брамс. Черты стиля.* СПб., 1992. С. 250.

¹⁷ *Климовицкий А. И.* Филологические размышления П. И. Чайковского // *А. И. Климовицкий.* Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб., 2015.

¹⁸ *Климовицкий А.* Этюды к проблеме: Традиция – Творчество – Музыкальный Текст (перечитывая Мазеля). С. 63–88.

¹⁹ Приведем их для наглядности: Часть первая. Об одной особенности первых частей трех Третьих симфоний – Бетховена, Шумана, Брамса. Часть вторая: О тематическом составе I части симфонии g-moll К. 550. Часть III: Отзвуки g-moll'ной симфонии в русской музыке.

²⁰ От Героической ниточка тянется к Рейнской, затем к Брамсу, так рождается п р о и з в е д е н и е (триптих – речь идет о трех Третьих симфониях).

торского метода. В другом контексте обратимся к ранней работе Аркадия Иосифовича – «О кульминации в Первой части Героической симфонии Бетховена (“новая тема”, ее истоки и традиции)»²¹, в которой автор вводит такие понятия, как «жанровый консонанс», «жанровый диссонанс», «жанровая модуляция». Превосходно введенное Климовицким понятие «прерванный каданс» как медиативное явление в сфере тематического процесса и композиции, функцию которого в композиции целого выполняет «новая» тема в Третьей симфонии Бетховена. Несмотря на то, что многие научные достижения Аркадия Иосифовича связаны с западноевропейской традицией, очень значителен его вклад в изучение русской музыки.

Являясь одним из ярчайших ученых современности, представителем и выразителем мощной отечественной музыковедческой традиции, А. И. Климовицкий открыл многим и многим ученикам обаяние и азарт нашей многотрудной профессии. Сегодня, когда музыковедение нуждается «прежде всего в авторских подходах» (Л. Акопян), метод ученого особенно актуален.

Идея *Festschrift*, положенная в основу настоящего издания, определила его структуру: многие материалы предваряются словом, воспоминанием, памятной зарисовкой; включены рецензии на отдельные работы Климовицкого, в том числе и на неопубликованные. Редактор-составитель горячо благодарит коллег, единомышленников Аркадия Иосифовича, стремительно откликнувшихся на идею *Festschrift* в честь А. И. Климовицкого. Особая признательность всем, кто поддержал издание книги.

Галина Петрова

²¹ Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие исполнительство: Сб. статей к 200-летию со дня рождения. Л., 1970. С. 134–152.

ВСТРЕЧИ, ПОДАРЕННЫЕ СУДЬБОЙ

Р. Тарускин

Давным-давно, когда я еще был аспирантом и начинающим преподавателем музыковедческого факультета Колумбийского университета в Нью-Йорке, к нам на факультет приехал почетный гость – Алан Тайсон (1926–2000). Весной 1969 г. в качестве приглашенного профессора он вел семинар, посвященный автографам Бетховена. Тайсон совсем не был похож на типичного музыковеда, но определенно соответствовал стереотипу шотландца: рыжий, тучный, румяный, то и дело раздражающийся громогласным смехом. Я частенько представлял его в килте, танцующим шотландский танец рил.

Он был психоаналитиком по образованию, одним из переводчиков (под руководством Джеймса Стрейчи) образцового издания трудов Зигмунда Фрейда на английском. Вплоть до того семестра в Колумбийском университете музыковедение (точнее, музыкальное источниковедение) было для него не более чем увлечением. Однако когда он начал публиковать впечатляющие исследования о венских классиках и композиторах, таких как Муцио Клементи, к нему пришло признание, подкрепленное исследовательской должностью в Колледже Олл Соулз Оксфордского университета¹. В англоязычном музыковедении 1970-х – 1980-х гг. это было громкое имя.

Может быть, потому что тогда Тайсон считал себя в некотором роде любителем, он был одним из самых простых в общении людей, которых я когда-либо встречал. Тайсон любил проводить время в студенческой компании, и мы просиживали часы в барах за разговорами (не только о музыке), рассказывая друг другу забавные истории. Однажды Тайсон попросил меня помочь ему. Он хотел ознакомиться с предисловием и комментариями к изданной Натаном Фишма-

¹ All Souls College, Oxford University.

ном книге эскизов Бетховена за 1802–1803 гг. из коллекции Виельгорского (которая содержит, помимо прочего, самые ранние эскизы Героической симфонии) и попросил меня перевести ему – «с листа» и устно – русский текст².

Труд Фишмана стал вехой в изучении эскизов Бетховена, поскольку он впервые был опубликован в трехтомном формате (факсимиле / транскрипция / комментарий), впоследствии общепринятом. Тайсон был восхищен уровнем исследования Фишмана (хотя во время холодной войны подобное восхищение отдавало снисходительностью) и сетовал на языковые и геополитические препятствия, из-за которых контакты между русскими музыковедами и их западными коллегами были столь редки и затруднительны. «И знаешь что, – сказал он мне, – у Фишмана есть последователь, ученый по фамилии Климовицкий». Тогда я впервые о нем услышал. Уже то, что про Климовицкого мне рассказал Тайсон, означало, что это был ученый с мировым именем и, кроме того, в наиболее престижной в те дни отрасли музыковедения. Это произвело на меня сильное впечатление. Я запомнил это имя.

Перенесемся на сорок лет вперед, в 2008 г. Сидя в своем кабинете в Калифорнийском университете в Беркли, я просматривал почтовый каталог британской фирмы, специализирующейся на нотах и книгах о музыке, и увидел книгу А. Климовицкого под названием «О творческом процессе Бетховена»³. Разумеется, я тотчас вспомнил вечер, проведенный с Аланом Тайсоном много лет назад. К тому времени Тайсона уже несколько лет не было в живых; его карьера внезапно и печально оборвалась еще раньше, в начале 1990-х, по причине старческой деменции. Я остро переживал утрату и, расчувствовавшись, заказал книгу. Представьте себе мое изумление, когда, получив ее, я обнаружил дарственную надпись на форзаце: «Моему дорогому другу проф. Алану Тайсону с наилучшими пожеланиями на добрую память, А. Климовицкий, 29.VII–1979, Ленинград»⁴.

Как дорог мне был этот двойной сувенир – память о двух дорогих моему сердцу встречах! И представьте себе, как я дивился стечению обстоятельств, которые привели меня к

² *Фишман Н. А.* Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы: исследование и расшифровка: В 3 т. М., 1962.

³ *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.

⁴ Оригинальная надпись на английском: «To my dear friend Prof. Alan Tyson with kind regards and warm remembrances, A. Klimovitsky, 29.VII–1979, Leningrad».

нему будто по воле провидения. На ум приходит русское слово «sud'ba». Впоследствии я узнал, что Тайсон завещал свои книги Британской и Бодлианской библиотекам Оксфордского университета. В одной из них, должно быть, оказался дубликат, проданный фирме, у которой ее купил я, таким образом, став наследником Алана Тайсона. Почему-то мне кажется, что моя случайная покупка была совсем не случайной.

К тому времени в моей жизни произошло еще несколько встреч с Аркадием Иосифовичем. За одну из них я особенно благодарен судьбе. Год 1987 был для меня очень важным. В апреле я закончил черновой вариант книги «Стравинский и русские традиции» – монографии о раннем, «русском» периоде Стравинского, а в июне совершил трансконтинентальный переезд из Нью-Йорка в Калифорнию, в Беркли, где я получил профессорскую должность. В течение следующих двух лет я осваивался на новом месте и редактировал мою драгоценную рукопись.

Меня очень беспокоила одна лакуна в тексте – небольшая, но тем не менее досадная. Единственным произведением Стравинского этого периода, партитуру которого я никогда не видел, была оркестровка «Песни о блохе» Бетховена на текст И. В. Гете из «Фауста», которую Стравинский выполнил по заказу Александра Зилоти в 1909 г. Мне хотелось сказать о ней что-нибудь интересное, но сказать было нечего. И я смирился с неизбежностью белого пятна в середине повествования.

И вот в один прекрасный день, когда книга уже была сдана в печать, случилась одна из тех вещей, которые убеждают меня в том, что Бог есть. Работая над статьей о Скрябине, я узнал, что лекция Вячеслава Иванова о композиторе была опубликована в альманахе, о котором я дотоле не слышал, – в ежегоднике «Памятники культуры: новые открытия», который издавала Академия наук СССР. Опять же, представьте себе мои изумление и восторг, когда я неожиданно обнаружил в этом же выпуске другую статью под названием «Две «Песни о блохе» (Бетховена и Мусоргского) в инструментровке Игоря Стравинского (к изучению творческого формирования композитора)» за авторством А. Климовицкого!

В статье, что меня особенно поразило, содержалось полное факсимиле оркестровки «Песни о блохе» Бетховена – той самой, партитуру которой я никогда не видел. Увидев, я и правда нашел интересные (по крайней мере, для меня) вещи (можете убедиться в этом сами). Это случилось в самый последний момент, когда в верстку книги еще можно было

вставить пару абзацев и музыкальный пример. (Кстати, «Стравинский и русские традиции» – моя первая книга, верставшаяся на компьютере, и именно эта новая по тем временам технология дала возможность дополнить текст.) Как будто Аркадий Иосифович, издав издав увидев мои проблемы, сделал мне подарок.

Лет через десять, уже после публикации монографии о Стравинском, у меня появилась возможность отплатить услугой за услугу. Нежданно-негаданно, я получил письмо от Аркадия Иосифовича, которому Изалий Земцовский, наш общий друг, сообщил мой адрес. Аркадий Иосифович готовил к печати роскошную монографию-факсимиле двух оркестровок и хотел задать мне несколько вопросов. Однако это письмо пришло в очень неподходящий момент – я переживал трудный период и так и не нашел времени написать ответ. Так что когда в октябре 2006 г. мы с Аркадием Иосифовичем встретились в Санкт-Петербурге, моими первыми словами стали извинения, которые он принял с большим тактом. Однако я не сказал Аркадию Иосифовичу, что, к моему изумлению, он оказался ненамного старше меня. Впервые услышав о нем 37 лет назад и зная, что он уже тогда был ученым с мировым именем, я ожидал увидеть русского Мафусаила, по меньшей мере ста лет от роду.

На следующий день, на конференции в честь столетия Д. Шостаковича (на которую я был приглашен с докладом), я увидел Аркадия Иосифовича в деле и снова поразился его молодости. Аркадий Иосифович читал одну из тех лекций, которыми, как я узнал после, он был знаменит – то и дело переходя от кафедры к роялю, играя по памяти любое произведение, которое он или кто-то другой упоминал, он демонстрировал поистине фантастический запас умственной и физической энергии.

В течение многих лет собирая и читая его труды, извлекая из них огромную пользу, а также установив, хотя и совсем недавно, теплые личные отношения с их автором, я счастлив выразить Аркадию Иосифовичу Климовицкому благодарность и восхищение, пожелать ему многих плодотворных лет.

21 апреля 2014 г.

Перевод О. Пантелеевой

ПОЭТИЧЕСКИЕ МЕТРЫ В РОМАНСАХ П. И. ЧАЙКОВСКОГО¹

Е. Царева

Из воспоминаний Германа Лароша известно, что, вступая на композиторское поприще, Чайковский зарекался писать романсы². Тем не менее требования жизни и, в частности, издательской практики побуждали его к сочинению романсов на протяжении всего творческого пути; более того, романсы запечатали весьма важные, сущностные черты его метода и стиля. В музыкально-поэтическом единстве, которое предполагает этот жанр, у Чайковского, конечно же, превалирует собственно музыкальное начало. Цезарь Кюи, яростный поборник «правильной декламации», критиковал его за «деспотическое высокомерие» в отношении к тексту, сравнивая композитора с портным, который предлагает клиенту обрезать ноги, если их длина не подходит к сшитому им костюму³. И все же не следует преуменьшать значения слова и его поэтической организации в романсах Чайковского. Мне представляется небезынтересным взглянуть на них со стороны того, как музыка реагирует на некоторые особенности стихосложения – прежде всего метрики стихов. В то же время любопытно взглянуть на процессы, происходившие в русском стихосложении во второй половине XIX в. через призму романсов Чайковского – ведь подавляющее большинство их написано на тексты современников, как старших, чей твор-

¹ Выступая на одной из конференций в Московской консерватории (июнь 1996 г.), А. И. Климовицкий поднял очень волновавший меня вопрос: об интересе П. И. Чайковского к проблемам стихосложения. В предлагаемой статье мне хотелось развить эту тему на примере того, как в романсах Чайковского претворяются различные поэтические метры и размеры.

² Чайковский «давал зарок никогда не писать ни мелких фортепианных пьес, ни романсов», выказывая к последнему роду искусства «глубочайшее презрение» (*Ларош Г.* Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории [1897] // *Ларош Г.* Избранные статьи. Л., 1975. Вып. 2. С. 290).

³ См.: *Кюи Ц.* Русский романс. Очерк его развития. СПб., 1896. С. 113.

ческий облик сложился к середине XIX в. (Алексей К. Толстой, Афанасий Фет, Алексей Плещеев, Яков Полонский, Лев Мей, Аполлон Майков⁴), так и ровесников композитора (Алексей Апухтин, Иван Суриков); к новому поколению принадлежали Даниил Ратгауз и Константин Романов. Понятно, что значение этих поэтов в истории русской литературы далеко не равноценно, но именно это обстоятельство и позволяет представить себе некую общую картину состояния поэзии. Заметим, что использованные Чайковским тексты в основном укладываются в тот период истории развития русского стиха, который М. Гаспаров называет «временем Некрасова и Фета» (40-е–80-е гг. XIX в.)⁵.

Выбирая стихи, Чайковский обращал внимание не на поэтические достоинства как таковые (общий художественный уровень текстов в его романсах все-таки ближе к среднему), а на функциональные качества слов для музыки. Именно так – «Слова для музыки» – назвал Плещеев стихотворение, на которое Чайковский написал прекрасный романс «Нам звезды кроткие сияли» ор. 62 № 12. Характерно и заглавие «Мелодии», данное Фетом одному из своих поэтических циклов; в него входит стихотворение «Певице», которое Чайковский приводил в пример «смелого шага» поэта в «нашу область, т. е. Музыку»⁶; романс Чайковского на этот текст («Уноси мое сердце в звенящую даль», без опуса), пожалуй, превосходит стихотворение по общему художественному результату – нередкий случай в его вокальной лирике. (Прибавлю: и естественный, поскольку по масштабу дарования, да и по мастерству с ним вряд ли можно сравнить кого-либо из его поэтических «партнеров»; однако это обстоятельство ничуть не снижает значения того необходимого стимула для вдохно-

⁴ Некоторые из этих поэтов представлены и как авторы поэтических переводов.

⁵ См.: Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 168–213. Отличительными чертами этого периода М. А. Гаспаров считает «ориентацию на песню и ориентацию на прозу» (с. 169) и, в результате, – ослабление внимания к проблемам стихосложения как такового, а при характеристике следующего этапа (от рубежа веков до 1917 г., «время Блока и Маяковского») цитирует М. Горького, связывавшего с началом XX в. «формальное возрождение стиха» (с. 214). Однако в период 1840-х–1880-х гг. Гаспаров выделяет и противоположную тенденцию – к развитию новых поэтических форм у поэтов «чистого искусства»; так в определение данного этапа и входит имя А. Фета.

⁶ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1974. Т. XIV. С. 514 (письмо к К. Романову от 26.08.1888).

вения, какой давали ему стихи.) Идеальными текстами для музыки считал Петр Ильич также стихи Алексея Константиновича Толстого – поэта, в обращении к которому с Чайковским сходились композиторы балакиревского кружка.

По отношению к течениям в поэзии своей эпохи Чайковский занимает очень ясную позицию. Он словно «по Гаспарову» очерчивает ее полюсы, когда Некрасову, «идолу огромного большинства читающей публики», «с его ползающей по земле поэзией», он прямо противопоставляет «поэта-музыканта» Фета, которого признает гениальным, сетует на непонимание его поэзии и ее непопулярность⁷. Фет, как характеризует его Чайковский, как бы даже избегает «тех тем, которые легко поддаются выражению словом»⁸. Получив возможность ознакомиться с этим отзывом Чайковского, Фет писал: «Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих»⁹. Интересно, что ранние стихи Фета нашли очень быстрый отклик в замечательных (и очень разных!) романсах Варламова («На заре ты ее не буди», «Давно ль под волшебные звуки»), созданных еще в первой половине века; следующая же волна интереса к его поэзии у композиторов поколения Чайковского (М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков) и более молодых (С. И. Танеев) совпала с осознанием «музыкальности» как особого качества его поэзии уже в эпоху символизма, на рубеже XIX–XX столетий.

Обратимся теперь непосредственно к вопросам метрики. О том, что проблемы стихосложения волновали самого Чайковского, мы узнаем из его интереснейшей переписки с великим князем Константином Константиновичем Романовым летом 1888 г. Поводом для нее послужила просьба К. Р. оценить его поэму «Святой Севастиан». Переписку провоцировали равные склонности великого князя (человека несомненной художественной одаренности) к поэзии и музыке и его горячее желание узнать их профессиональные секреты. Примерно в эти же годы он выбрал себе собеседников, можно сказать, наставников по литературным вопросам – поэтов, как раз входивших в орбиту «соавторов» Чайковского в его

⁷ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Указ. изд. Т. XIV. С. 514.

⁸ Там же.

⁹ К. Р. Избранная переписка. СПб., 1999. С. 300 (письмо А. Фета к К. Романову от 8.10.1888).

романсах (А. Фет, А. Майков, Я. Полонский), что способствовало естественному включению Чайковского в круг общения (в основном письменного) с К. Р. Годом раньше, в 1887-м, Чайковский завершил сочинение Шести романсов оп. 63 на стихи К. Р.; по крайней мере, три из них: «Уж гасли в комнатах огни», «Растворил я окно» и Серенада «О, дитя» – относятся к лучшим у Чайковского.

В упомянутой переписке Чайковский затрагивает прежде всего вопросы метрики современного русского стиха. Приведу отрывок из письма от 11 июня 1888 г.: «Я несколько не удивляюсь, что Ваше высочество писали прекрасные стихи, не быв знакомым с наукой версификации. То же самое мне говорили многие наши стихотворцы, напр[имер] Плещеев. Однако ж я думаю, что русская поэзия много бы выиграла, если бы талантливые поэты интересовались бы техникой своего дела. По-моему русские стихи страдают некоторым однообразием. “Четырехстопный ямб мне надоел”, сказал Пушкин, но я прибавлю, что он немножко надоел и читателям. Изобретать новые размеры, выдумывать небывалые ритмические комбинации, – ведь это должно быть очень интересно! Если бы я имел хоть искру стихотворческого таланта, я бы непременно этим занялся, и прежде всего попробовал бы писать как немцы смешанным размером»¹⁰. И далее Петр Ильич приводит примеры из Гейне и Гете.

Время, когда были написаны эти строки, как раз совпадает с переходом от этапа преимущественного внимания к проблемам *тематики* стихов (40-е – 80-е гг.) к этапу рубежа столетий, когда резко возросла значимость *формальных* поисков¹¹. М. Гаспаров упоминает о продолжающейся распространности четырехстопного ямба, но при этом все же указывает на постепенное снижение процента его использования на протяжении упомянутого этапа и на возрастание доли трехсложных метров¹². Заметим, что картина стихотворных размеров в романсах Чайковского отражает эти процессы, причем с некоторым опережением: если в общей картине периода соотношение ямбов, хореев и трехсложников выступает как 2:1:1 (после 1880 г. трехсложники начинают теснить хорей), то у Чайковского ямбы и трехсложники почти

¹⁰ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XIV. М., 1974. С. 453–454.

¹¹ См. прим. 5.

¹² Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Указ. изд. С. 171.

уравнены (чуть больше и чуть меньше 2/5), а доля хореев достигает 1/5 в основном за счет детских песен (четырёхстопный хорей – традиционный «песенный» размер). Характерно также, что процент трехсложников в романсах Чайковского увеличивается именно после 1880 г. – при обращении к только что написанным стихам К. Романова и Ратгауза (7 из 12). При этом доля «надоевшего» четырёхстопного ямба вообще сравнительно невелика: меньше половины от общего числа написанных ямбом стихотворений¹³. Из шедевров вокальной лирики Чайковского на стихи с классическим четырёхстопным ямбом можно назвать только романс «Благословляю вас, леса» ор. 47 № 5 (А. Толстой), где вначале метрическая пульсация стиха скрывается за эпической интонацией музыки, подчеркивающей синтаксис текста, а затем поглощается волной мощного экстатического нарастания. В других же случаях использования стихов с этим размером Чайковский чаще всего выбирает такие, где встречаются чередования разностопных строк, своеобразной строфики и т. п.

Очень знаменательно, что к ним относятся стихотворения А. Толстого и К. Р. (с усечением стопы в четных строках), на которые были созданы две жемчужины вокальной лирики Чайковского – романсы «То было раннею весной» ор. 37 № 2 и «Уж гасли в комнатах огни» ор. 63 № 5. Их «услышал» даже Кюи, охарактеризовав первый из них как «одно из симпатичнейших» а второй как «одно из самых счастливых вдохновений Чайковского»¹⁴. Не исключено, кстати, что стихотворение К. Р. написано под влиянием стихотворения Толстого или даже, скорее, под влиянием романса Чайковского. О том, что Чайковский стремился к стихам, устроенным свободно и индивидуально, говорят и его собственные тексты к нескольким романсам. Они, как правило, не блещут художественными достоинствами, но в них интересно вольное обращение с метром, строфой, иногда отказ от рифмы и т. п.¹⁵

Обратимся к романсам с использованием *трехсложников*. Значительность доли художественных открытий в них явно больше, чем в романсах с другими метрами (имею сейчас

¹³ Соответственно больше половины занимают образцы пяти- и шести-стопного ямба.

¹⁴ Кюи Ц. Русский романс. Очерк его развития. Указ. изд. С. 128, 132–133.

¹⁵ В упомянутом мной выступлении А. И. Климовицкого речь шла, в частности, о «Страшной минуте» ор. 28 № 6. Далее я затрону эту тему в связи с романсом «Простые слова» ор. 60 № 5.

в виду собственно *лирические* романсы). Причина, вероятно, в том, что провоцируемое этими метрами более протяженное дыхание фразы очень соответствовало природе *мелодической волны*, столь характерной для стиля Чайковского в целом и для его романсов, в частности. Это особенно заметно при обращении к *анapestу*. Вспоминается характеристика *анапеста*, данная Николаем Гумилевым: «<...> Стремителен, порывист, это стихии в движении, напряженье нечеловеческой страсти»¹⁶. При всей необязательности семантической характеристики любого метра, невозможно не отметить совпадения только что приведенной с эмоциональным строем музыки Чайковского в таких романсах, как «В эту лунную ночь» ор. 73 № 3, «Отчего?» ор. 6 № 5.

Если же несколько смягчить определение Гумилева, выделив в нем просто порыв, движение, устремленность, такие качества окажутся замечательно выраженными в музыке двух фетовских романсов («Уноси мое сердце», «Я тебе ничего не скажу» ор. 60 № 2) и романса «Растворил я окно» на стихи К. Р. ор. 63 № 2. Объединяет приведенные примеры использование триольного ритма, наиболее естественного при трехсложниках (он присутствует в романсах со всеми разновидностями этих метров). А вот «волну» Чайковский строит каждый раз по-разному. Так, в романсах на стихи Фета мелодическая фраза сразу охватывает всю начальную строку текста. В первом случае она включает в себя предварительное раскачивание перед взлетающим скачком на сексту, во втором же рельеф волны более ровный, скачок возникает только в третьей фразе. Это соответствует общему смыслу стихотворений, выраженному в начале каждого: призыв и открытое стремление («Уноси мое сердце в звенящую даль»); тайное стремление, оборачивающееся молчанием («Я тебе ничего не скажу, я тебя не встревожу ничуть и о том, что я молча твержу, не решусь ни за что намекнуть»: слово «молча» как раз выделено скачком и ритмической остановкой, «сбивающей» поэтический ритм).

В романсе «Растворил я окно», где начальная поэтическая строка состоит из двух описательных фраз, Чайковский дает на каждую из них поступенный взлет, сразу выражающий стремление и порыв, заключенные скорее в подтексте стихо-

¹⁶ Гумилев Н. Переводы стихотворные // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 31–32. (Цит. по: Гаспаров М. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 10.)

творения, чем в словах, – это стремление к «отчизне далекой», о которой напомнило лирическому герою пение соловья.

Сходным образом устроено начало романса «В эту лунную ночь» (в отношении как текста, так и музыки), но здесь обращает на себя внимание задержка на первом, метрически слабом слоге, дающая эффект натяжения стрелы перед ее пуском. Такой прием выполняет важную драматургическую функцию в контексте целого. Имею в виду репризу, где снятие сильной доли в вокальной мелодии усиливает ощущение неудержимого стремления.

В романсе «Погоди!» ор. 16 № 2 на стихи Николая Грекова остановка в конце первой стопы сразу задерживает движение, что вкупе с ниспадающими мелодическими фразами соответствует содержанию текста. Исключительной пластикой музыкальной речи отмечен романс «Ночь» ор. 60 № 9 (стихи Я. Полонского), который с этой точки зрения следовало бы рассмотреть самым внимательным образом.

Уже в романсах первой половины XIX в. анапест прекрасно ложился на метрическую сетку вальса, давая ощущение плавно вздымающейся мелодической волны. В этом один из секретов особой обаятельности романсов А. Е. Варламова («На заре ты ее не буди» на стихи А. Фета, «Не смотрите на них» на стихи А. Вельтмана), которого Б. Асафьев считал важнейшим предтечей лирической мелодики Чайковского¹⁷. Вальсовость, вызываемая анапестом, у Чайковского слышится в романсах на стихи К. Р. ор. 63: более отчетливо в романсе «Я сначала тебя не любила» (№ 1), завуалированно – в «Серенаде» (№ 6), где и мелодический рисунок, и фактура аккомпанемента, и ритмика, иногда как бы специально нарушающая стиховую, очень индивидуализированы и отличаются особым изяществом. Прямое же указание «Tempo di Valse (Allegro)» встречается в романсе на собственный текст «Простые слова» ор. 60 № 5. В аккомпанементе вальсовая формула звучит постоянно, тогда как мелодические фразы Чайковский всегда начинает с перебивающей ее синкопы, которая вуалирует также и метрическую организацию стиха. В ее основе – логаяд, образованный двумя анапестическими и одной хореической стопой (с чередованием женских или мужских окончаний):

¹⁷ См.: Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского [1944] // Асафьев Б. О музыке Чайковского: Избранное. Л., 1972. С. 82–97.

□ □ – □ □ – □ – □
Ты звезда на полночном небе,
□ □ – □ □ – □ –
ты весенний цветок полей...

Третья и четвертая строки объединены рифмой, к ним присоединяется пятая, снова не рифмованная, к тому же, нарушающая установившуюся схему логаяда (в разных строфах это происходит по-разному). Игра с метром, рифмой и строфикой выступает со всей очевидностью как средство для достижения значимого для Чайковского результата – свободной несимметричной мелодии, причудливым образом сочетающейся с равномерными вальсовыми фигурами в фортепианной партии. (Напомним, что в стихах «настоящих» поэтов Чайковскому такой свободы не доставало; см. его переписку с К. Романовым.)

В книге «Метр и смысл» М. Гаспаров посвящает специальную главу «размеру-неудачнику»¹⁸. Так он называет весьма распространенную разновидность *дактиля*, а именно четырехстопного с дактилическими окончаниями, и прослеживает его историю от «Тучек небесных» М. Лермонтова и «Утра туманного» И. Тургенева до стихов А. Коринфского и К. Бальмонта. Среди текстов романсов Чайковского в этот ряд попадают только «Ночи безумные» А. Апухтина, чему соответствует известная мелодраматичность романса (ор. 60 № 6), впрочем, скорее с оттенком надрыва, чем унылости. Ее можно было бы ожидать при озвучивании стихотворения Д. Ратгауза «Снова, как прежде, один» (ор. 73 № 6). Но здесь вступает в действие огромная внутренняя сила трагизма, присущая Чайковскому. К тому же дактиль здесь трехстопный, а все окончания мужские, что заставляет композитора поручить ламентозную секунду, обобщающую содержание романса, фортепиано (различается и тактовый размер: в вокальной партии 9/8, в фортепианной – 3/4). Некоторое сходство с «размером-неудачником» есть в дактиле стихотворения А. Толстого «Горними тихо летела душа небесами» (ор. 47 № 2) – одинаковые окончания стоп; однако это окончания женские (не дактилические), а самих стоп в стихе больше – пять. Происходит расширение мелодического дыхания, скрадывающее потенциальную монотонность и способствующее ощущению безбрежности небесных просторов.

¹⁸ Гаспаров М. А. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. Указ. изд. С. 176–191 («Тучки небесные, вечные странники...»).

На первый же план выходит та мягкая музыкальность самого стихотворения, которая, вкупе с самим его поэтическим образом, не могла не вдохновить Чайковского на создание романса изумительной красоты.

С дактилем мы встречаемся и в полярном по безраздельно господствующему образу восторженном дифирамбе – апухтинском романсе «День ли царит» ор. 47 № 5. Так же, как и во многих романсах с анапестом, Чайковский использует относительную протяженность стопы для создания волнообразного рельефа мелодии с интенсивным развитием. Первые ударные слоги стоп, не фиксируемые ритмической остановкой, могут служить или вершинами маленьких «обращенных волн», складывающихся в большую (начало романса), или устремляться в общем потоке к последней стопе, аккумулируя огромную энергию, выливающуюся в заключениях строф и всего романса.

Амфибрахий достаточно универсален в своих семантических характеристиках, хотя его трехстопная разновидность обладала устойчивыми ассоциациями, идущими от переводов В. Жуковского и А. Дельвига из немецкой поэзии (А. Коцебу, Й. Цедлиц, Г. Гейне)¹⁹. М. Гаспаров специально останавливается на претворении этого размера в балладах²⁰. Жанр баллады – редкий гость в романсах Чайковского²¹. Однако, обратившись к вокальным дуэтам, мы найдем интереснейший образец, тоже имеющий немецкие корни. Это «Шотландская баллада» ор. 46 № 2, текст которой представляет собой двухступенный перевод: А. Толстой пользовался немецким переводом Т. Фонтане старошотландской баллады «Эдвард» (у А. Толстого стихотворение так и называется)²². Значительность начальной темы баллады, соединяющей повествовательность с маршевой, подтверждается ее сход-

¹⁹ См.: Гаспаров М. А. Метр и смысл. Указ. изд. С. 120–151 («По синим волнам океана»).

²⁰ Там же. С. 124–132. В немецких оригиналах обычно используется 3-иктный или 4–3-иктный дольник, который в русских переводах, как правило, передается трехстопным амфибрахией, – традиция, заложенная В. Жуковским (см.: Там же. С. 124).

²¹ Исключение – «Корольки» ор. 28 № 2, стихотворение Л. Мея (перевод с польского поэта Владислава Сырокомли), написанное четырехстопным хореем.

²² Об истории перевода А. Толстого и отношении русского поэта к этой балладе см.: Толстой А. К. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Примеч. Е. И. Прохорова. Л., 1984 (Библиотека поэта. Изд. 2-е). С. 605–606.

ством с созданными впоследствии темами главной партии I части Пятой симфонии и Баллады Томского из «Пиковой дамы». Замечу, что хотя текст самой Баллады Томского, написанный амфибрахией, претворен в размере 4/4, вариант той же темы в Интродукции к опере дан в размере 12/8 и, не теряя повествовательного тона, оказывается ближе к тем ритмически пластичным воплощениям трехсложников, которые мы неоднократно наблюдали в вокальной лирике Чайковского.

В лирических романсах амфибрахий встречается реже, чем анапест и дактиль (12–9–7). Нелегко отыскать какие-либо общие принципы в использовании этого метра, которые отличали бы его от других трехсложников. Единственный в своем роде случай – «шумановский» романс «Хотел бы в единое слово» (Л. Мей – Г. Гейне, без опуса), где источником выразительности служит не трехдольность, а начальный затакт. Он подчеркнут и мелодическим взлетом, и ритмической остановкой на первом ударном слоге. Но в последующем течении мелодические фразы-волны ритмически выравниваются, устремляясь, как и в большинстве других романсов с трехдольной стихотворной основой, к последней стопе. В совершенно противоположном по смыслу тексте А. Плещеева – М. Гартмана («Ни слова, о друг мой» ор. 6 № 2) амфибрахий передан застылым кружением коротких и скупых однородных мотивов. Но чаще всего амфибрахий у Чайковского влечет за собой признаки вальсовости. Они проступают в мелодии самого первого, еще совсем «неловкого» романса Чайковского «Мой гений, мой ангел, мой друг» (А. Фет; без опуса), где их явно провоцируют именно размер и ритм стиха, удобно ложащегося на три четверти с затактом. Более искусно использован тот же ритмический рисунок в романсе «О, спой ту же песню» (А. Плещеев – Ф. Гименс, ор. 16 № 4). Но истинный шедевр лирической вальсовой миниатюры Чайковский создает в романсе «Средь шумного бала» ор. 38 № 3 на стихи А. Толстого. Мягкое вальсовое движение и напевность мелодической волны сочетаются с речевой интонацией, заданной синтаксисом начальных строк стиха. Возникающая прерывистость линии придает музыке оттенок воздушности, невесомости тех «неведомых грез», о которых говорится в стихотворении. Этот романс – еще один образец музыкально-поэтического целого, рожденного «счастливым вдохновением» композитора.

В трактовке Чайковского к трехсложникам оказываются близки *многостопные ямбы* (5 или 6 стоп): длинные строчки

и здесь предоставляют возможность для построения мелодической волны и вообще для интенсивного мелодического развития. Такие размеры нередки у А. Толстого, у которого многостопные ямбы одинаково применимы и в описаниях природы, и в философских размышлениях, и в лирических обращениях к ней. Такая поэзия находит необычайно живой отклик в музыке Чайковского, с присущей ей динамикой и полнотой выражения музыкальной мысли, со свойственным композитору ощущением речи как музыкально-поэтического высказывания. Именно такие качества обнаруживаются уже в самых ранних романсах «Не верь, мой друг» и «Слеза дрожит» (ор. 6 № 1, 4), а затем с еще большей органичностью и глубиной раскрываются в последующих («Усни, печальный друг» ор. 47 № 4, «На нивы желтые» ор. 57 № 2).

Последние примеры прекраснейших романсов Чайковского возвратили нас к имени поэта, всегда остававшегося для него «неисчерпаемым источником текстов под музыку»²³. Поэзия Алексея Константиновича Толстого постоянно привлекала композитора, находившего в ней и отклик на собственные чувства и размышления, и то разнообразие поэтических форм, которое он так ценил. Чайковский обратился к различным жанрам и видам поэтического творчества А. Толстого, используя фрагменты из поэмы («Иоанн Дамаскин»), драматической поэмы («Дон Жуан»), перевод баллады («Эдвард»), образец народно-песенной лирики («Кабы знала я, кабы ведала») и, конечно, собственно лирические миниатюры.

В романсах на стихотворения А. Толстого мы встретились с многообразием тонко претворенных в музыке поэтических метров и размеров²⁴. Чайковский, несомненно, сознавал их выразительные возможности, видел в них источник внутреннего многообразия камерно-вокальной музыки. В этом проявлял себя композитор, глубоко чувствующий природу союза слова и музыки.

²³ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. IX. С. 132 (письмо к Н. Ф. фон Мекк от 5 июня 1880 г.).

²⁴ Кроме рассмотренных, это еще и хорей (в «Серенаде Дон-Жуана» ор. 38 № 1, где Чайковский подчеркивает мужественную энергию ударных слогов), «кольцовский» пятидольник («Кабы знала я» ор. 48 № 1).

ЕЩЕ РАЗ О ТЕРМИНОЛОГИИ. СОВРЕМЕННАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК НАСЛЕДНИЦА МАЖОРНО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЫ

Т. Бершадская

Не впервые приходится мне поднимать вопрос о нашей музыковедческой терминологии. Много раз высказывала я свои критические замечания в ее адрес, излагала свои соображения, предлагала варианты решения проблемы. Во многом мое пристальное внимание к ситуации было инициировано педагогической работой: предлагая студентам тот или иной термин, я всегда старалась объяснить логику его образования и в этом-то процессе чаще всего наталкивалась на противоречия между устоявшимся словом-термином и сущностью явления, им обозначаемого¹.

Приведу один из ярчайших, на мой взгляд, примеров – твердо укоренившийся как в педагогической, так и в научной практике термин «искусственные лады». Вдумаемся в смысл слов и сопоставим его с установившимся в нашей, отечественной, теории пониманием и определением лада

¹ Побудил меня к таким «изысканиям», как и ко многим другим размышлениям, мой учитель, музыковед, композитор, теоретик – мыслитель Ю. Н. Тюлин. Крайне строго, чтобы не сказать придирчиво, относившийся к соблюдению законов формальной логики, он умел подметить малейшие нарушения в этом плане. Например, резкой критике подвергалось им широко применяемое определение «хроматическая модуляция» по отношению ко всякой модуляции без общего аккорда, ибо сущность такой связи тональностей заключается не в наличии хроматического хода, которого может и не быть, а в отсутствии ситуации, обеспечивающей смену функции одного и того же созвучия. Тюлин предложил определение «мелодико-гармоническая модуляция» [9], поскольку она осуществляется при помощи мелодической связи гармонических единиц, каждая из которых характеризует только свою тональность. В анализе музыкальных форм не признавал он определения «связующая партия», поскольку партий в сонатной экспозиции только две – главная и побочная; в главной партии он выделял связующую часть. Такой же тщательности в отношении к терминологии требовал он и от нас, своих учеников, и мы стараемся посылно следовать его заветам.

как **интонационно-функциональной системы**. Может ли быть «искусственной» система, сущность которой – мысленная дифференциация тонов на устойчивые и неустойчивые – определяется **восприятием человека**, его психологической оценкой существа и действия того или иного звучащего элемента? На мой взгляд, безусловно, не может. Не может ЛАД быть искусственным! Искусственно может быть создан (сочинен, придуман, рассчитан) разве что звукоряд – ряд тонов, творческой волей композитора преобразуемый в интонационно осмысленную структуру. И лишь на этом, уже точно не искусственном уровне возникают те отношения, которые мы определяем как лад. Таким образом, бытующий термин, несмотря на свою живучесть в музыковедческих работах и суждениях, обнаруживает явное противоречие с реальностью и, по моему разумению, должен быть исключен из употребления.

Аналогичных примеров можно привести великое множество. Но подобные нестыковки – не единственное слабое звено современной терминологии в области изучения звуковысотных систем.

Известно, что каждый термин – это порождение научного представления об установившейся системе. «Каждый из терминов имеет свою историю, определяемую моментом появления термина в науке, логикой эволюции в системе знаний и пр.» [4: 108]. И на указание важности «момента появления термина в науке» я бы хотела обратить особенно пристальное внимание, подчеркнув, что не менее важно и другое: понимание того, что с изменением, эволюцией, а то и сменой системы некоторые термины начинают терять первоначальный смысл, а иногда и утрачивать свое значение вообще. И тогда механическое перенесение привычного устоявшегося термина на другую систему может привести к неразрешимым противоречиям. Именно это нередко происходит в нашей музыковедческой науке и особенно часто проявляется в педагогической практике.

Смены языковых систем, даже в пределах одной этнической, например европейской, культуры происходили не раз на протяжении истории существования музыкального искусства. Правда, стойкость терминов, исторически сложившихся в разных системах, неодинакова и зависит, по видимому, от степени стабильности самой системы, тот или иной термин породившей. Для того чтобы проследить движение терминологии на каждой из точек «системных кризисов» (воспользуюсь выражением Б. В. Асафьева), например

в моменты перехода от античной теории к Средневековой или от «модальной» теории к теории Рамо – Римана, потребовались бы годы тщательнейших исследований. Поэтому как на начальном «толчковом» этапе работы я останавливаюсь на ближайшем к нам историческом моменте – «сломе» господствовавшей более трех веков мажорно-минорной системы и переходе от нее к системам совершенно иной звуковысотной организации. Это уместно, тем более что такой живучестью, какой обладает терминология мажоро-минора, не может, пожалуй, похвастаться ни одна другая система из известных на сегодняшний день.

До сих пор термины, возникшие на основании характеристики сложившихся в этой системе структур, продолжают использоваться в науке и учебной практике как якобы абсолютно и во все времена действенные, с трудом уступая (а в педагогической практике, особенно в начальном и среднем звене музыкального образования, часто и не уступая) место терминам более широкого значения. Укажу на до сих пор фигурирующие в некоторых учебниках определения аккорда как (только и исключительно!) «созвучия от трех до пяти тонов, которые можно расположить по терциям»; определение лада как (опять же только!) семиступенных мажора и минора; диатоники как (только!) системы из шести квинт и многое, многое другое.

Более того, «магия» мажоро-минора настолько действенна, что теоретики XIX, а порой и XX в., сталкиваясь с музыкальными явлениями, не укладывающимися в рамки, привычные для мажоро-минора (например, с ладовыми системами фольклора или средневековой церковной музыки), определения этим «непривычным» системам дают с позиции сравнения их с мажоро-минором как неким устойчивым каноном. Так возникают определения миксолидийского звукоряда как «мажора с пониженной (!) седьмой ступенью», трихордовых звукорядов типа «ре – фа – соль – ля» как «минора с пропущенной (!) второй и отсутствующими (!) шестой и седьмой ступенями» и т. п. Ситуация, на мой взгляд, совершенно неприемлемая. Ниже я приведу некоторые термины, сформировавшиеся в мажорно-минорной системе, которые и сегодня нередко используются без учета того, что в сложных системах современной музыки они часто теряют смысл. Привожу их именно как примеры, так как для того, чтобы решить вопрос исчерпывающе, пришлось бы перечислить едва ли не всю терминологию мажоро-минора. Своими критическими анализами я только хочу привлечь внимание к

проблеме и призвать к осторожности в использовании, казалось бы, таких привычных и ясных терминов².

Для упорядочения вопроса я подразделила термины на три группы.

1 – термины, связанные с понятием **аккорда**;

2 – термины, связанные с **фактурой**;

3 – термины, связанные с понятиями **звукоряда, лада, тональности**.

1. Термины, связанные с понятием аккорда

«Аккорд», «основной тон аккорда» и «обращение аккорда». Эти понятия сложились в непосредственной связи с формированием представления об аккорде как о стабильной структуре определенного – количественно (три-пять звуков) и интервально (по терциям) строения, – предполагавшей условия равномерно темперированного строя. Выход за пределы «количественного лимита» – шесть и, тем более, семь (далее в том же порядке) звуков, приводил бы или к повторам (до – ми – соль – си – ре – фа – ля – до – ми ...), или к выходу за пределы диатоники (повторю, понимаемой как обязательно «шестиквинтовая»). Эти возможности определением аккорда не учитывались. Между тем только соблюдение указанных условий (количество терций и звукоряд определенного строя) обеспечивало возможность как установления основного тона – точки начала отсчета терций, так и, в непосредственной связи с ним, обращений того или иного аккорда³.

Таким образом, «классическое» определение аккорда, равно как и установление его основного тона, начинающего отсчет интервалов, полностью справедливо только для систем с установившимся (реально или подразумеваемо) последовательно-секундовым звукорядом, т. е. прежде всего для системы мажоро-минора или его подготавливающих. Другие системы требуют других определений аккорда. Это понял уже П. Хиндемит, в своей классификации аккордов отказавшийся от понятия «обращения», а основной тон определявший по совершенно иному (акустически-обертональному) принципу [11].

«Псевдоаккорд». Термин родился в эпоху расширения и преобразования мажорно-минорной системы, усложнения

² Сведения о некоторых из таких случаев можно найти в издании «Звуковысотная система музыки: Словарь ключевых терминов» [4] в рубрике «Псевдотермины» (их здесь повторять я не буду).

³ Подробнее критические соображения по поводу классического определения аккорда см.: «Лекции по гармонии» [2: 39].

звукоряда альтерациями, взаимопроникновениями, энгармонизмами при сохранении как основы мажорно-минорной трехфункциональности – т. е. лада как взаимодействия функций тоники, субдоминанты и доминанты. Это функциональное триединство, порожденное, как говорилось, логическим осмыслением акустического родства кварт и квинт, долго (пожалуй, во многом и до сих пор) не сдает своих организующих позиций, иногда как почти подсознательная основа. Формы конкретных носителей функций по сравнению с классическими давно и существенно изменились, что стало возможным благодаря действию феномена ассоциативности [см. подробнее: 1, 2, 3], результативности [см. подробнее: 2] и т. п. В этих условиях и родился термин, обозначающий созвучие, которое по звучанию совпадает с простейшим терцовым аккордом, но в конкретных условиях данного текста не образует терцовой структуры (например, созвучие *до – ми бемоль – соль* как *до – ре диез – соль* в тональности *ми минор*). Понятно, что услышать это логическое неравенство можно только ориентируясь **физически-слухово** на привычную стереотипность минорного трезвучия и **логически-слухово** – на, опять же стереотипную, структуру гармонического ми минора. С изменением «языка», отходом художественной практики от стереотипно-стабильных систем как в отношении звукоряда, так и в отношении структуры вертикальных созвучий снимается и сам эффект подобного энгармонического равенства, а отсюда и термин перестает быть адекватным. В музыке Бартока, Стравинского, Шенберга и звукоряд, и вертикальные структуры не укладываются ни в какие трафареты, а потому исчезает и феномен «псевдо» в применении к интервально-свободно образующимся созвучиям. Следовательно, термин «псевдоаккорд» имеет право на существование только в текстах, организованных в мажорно-минорной системе.

2. Проблемы фактуры (организация музыкальной ткани)

Здесь в первую очередь встает вопрос о явлениях мелодической фигурации. Начать разговор следует с определения. Большинство учебных пособий понятие мелодической фигурации связывают преимущественно с «неаккордовыми тонами» – проходящими, вспомогательными, камбиатой. Определение приемов так понимаемой мелодической фигурации в музыке, использующей нестабильную интервалику аккордов или организованной в сложноинтегрированном полифонно-гармоническом складе, становится проблематичной и часто

не имеет однозначного решения. Напомню хотя бы первые такты Первого квартета *C-dur* Д. Шостаковича. На фоне звучащих в верхних голосах звуков до мажорного трезвучия у виолончели проходит гаммообразный мелодический оборот «до – ре – ми». Формально это, казалось бы, типичная проходящая нота от трезвучия к секстаккорду I ступени. Но суть-то ее иная. Голос виолончели в общей полифонно-гармонической фактуре настолько мелодически весом, что каждый его тон **логически равнозначен** (подобно тонам монодии). Он звучит словно «над» гармонией, независимо от интонируемого в других голосах аккорда, как бы не связано с ним. Подтверждается это и «неправильным», с классических позиций, голосоведением: тон «ре» в традиционном понимании представляет собой «проходящую на занятый сверху тон» – грубая ошибка, ибо терция в секстаккордах главных ступеней не имеет права на удвоение. Здесь же тон «ре» вовсе не ощущается «вторичным» по отношению к общему звучанию, как это подобает обычной проходящей ноте.

Еще более не доказуемым становится неаккордовость в текстах со свободной интервальной структурой аккорда. В этих случаях вопрос может решаться только условно, в каждом случае по-своему, в опоре на контекст и сугубо фактурные признаки (например, устоявшаяся для данного текста «своя» конкретная интервальная модель аккорда; четкая гомофонно-гармоническая фактура с отчлененным мелодическим голосом). В подобных случаях становится возможным говорить о мелодической фигурации, особенно в «тюлинском» ее понимании: Ю. Н. Тюлин определял мелодическую фигурацию как **проявление противоречия между мелодическим голосом и звучащей одновременно (а главное, в мажорно-минорной системе безусловно определяющей целое) гармонии** – словно освобождение мелодического голоса от диктата аккорда [9, 10].

3. Термины, связанные с понятиями звукоряда, лада, тональности

Нумерация ступеней. Стабильные звукоряды мажорно-минора и аналогичных им систем «приучили» теорию музыки к использованию цифрового обозначения ступеней. В последовательно-секундовых звукорядах это, действительно, очень удобная система. «Номер» ступени сразу же определял ее интервальное положение относительно тоники (I ступени). Более того, в стабильно функциональных системах номер ступени говорит и о ее ладовой функции. Обозначение II65

немедленно вызывает представление о субдоминанте, VII7 – о «мягкой» доминанте, и т. п.

Положение меняется в системах свободно интервально-го строения. В трихордово-пентатонных звукорядах, например, вторая по счету ступень может находиться на расстоянии вовсе не секунды, а терции или даже кварты. Поэтому привычный метод «цифровки» теряет свой смысл. В монодических системах ступень удобнее именовать, обозначая интервал и высотное положение ее от тоники. Например, в звукоряде – до – **ре** – фа – соль – ля при тонике **ре** тон **фа** будет верхнетерцовым, тон **до** – нижнесекундовым и т. п. В гармонических же системах от ступеневых цифровок следует вообще отказаться.

В связи с проблемой нумерации стоит и вопрос о некоторых закрепившихся названиях ступеней, появившихся опять же как результат сравнения с трафаретным образцом – классическим нормативом: натуральным мажором и гармоническим минором. Это, например, VI (VII, III) **низкие**; VII (III, V) – **натуральные**. Как показатели интервального положения относительно основного тона эти наименования могут показаться достаточно точными. Но в логико-функциональном отношении они теряют смысл, как только общая система выходит за пределы стабильного мажоро-минора. В таком же положении оказывается и термин **одновысотные**, указывающий на трезвучия, одноименные к трезвучиям той или иной ступени стереотипного мажора или минора (например, ре мажорное трезвучие как II одновысотная в до мажоре; фа минорное – одновысотное к VI ля минора).

Три степени родства тональностей. Родство тональностей определяется «количеством и значимостью общих им элементов (звуков, интервалов, аккордов)» [см. 6]. Из этого следует, что установление родственности, тем более распределение этой родственности по степеням, не может оставаться одинаковым, если меняется интервалика звукоряда тональности. Поэтому, опираясь на наиболее распространенную и акустически подтверждаемую (Римский-Корсаков – Тюлин [7, 9]) классификацию – разделение родственности на три степени, следует отдавать себе отчет в стилевой ограниченности этой схемы и ни в коем случае не считать (а в педагогической практике «не преподносить») ее как абсолютную. Не случайно П. И. Чайковский в своем «Руководстве...» [12] вообще не упоминает о степенях родства. В XX в. было сделано немало попыток установить различные новые схемы родственности тональностей (М. А. Иглицкий, Л. А. Мазель,

А. Ф. Мутли, М. М. Скорик, С. С. Скребков, Н. Ф. Тифтикиди и др.), но ни одна из них не закрепились и не прижилась так, как классификация Римского-Корсакова – Тюлина. И это вполне объяснимо. Схема Римского-Корсакова, как и мажорно-минорная система, на которой она основана, имеет твердое акустическое (а потому непреложное) обоснование, одно возможное решение. Свести же к единой твердой схеме отношения постоянно меняющейся живой интонационной практики – задача невыполнимая и нецелесообразная. Ведущим здесь может быть только единый общий принцип – «количество и значимость общих звукоэлементов».

Приведенные мною примеры, конечно, не исчерпывают весь ряд подобных имеющих исторические корни огрехов терминологии. Повторю, исчерпать этот ряд трудно. Можно посоветовать, однако, при обращении к использованию термина самого, казалось бы, устоявшегося, самого обиходного (по принципу: «ведь всем ясно, о чем идет речь, значит...») задуматься над вопросом, применим ли данный термин, адекватен ли он для современного состояния музыкальной системы. И не требует ли тщательной корректировки, а то и замены этот термин, пришедший к нам как наследие мажорно-минорной системы?

Чем же можно объяснить «магию» мажоро-минора, долговременность воздействия на умы теоретиков его терминологии? Думаю, этому есть вполне логичное обоснование. Попробую вкратце остановиться на некоторых специфических свойствах и качествах мажоро-минора, обеспечивших ему такую долгую жизнь и активность воздействия на слуховое сознание человека. Выскажу свою точку зрения. (Думаю, я не одна ее придерживаюсь.)

Любая логическая система отношений музыкального текста (звуковысотная, ритмическая, структурная) есть **порождение музыкальной интонации. Не система рождает музыку, а музыкальная интонация, музыкальное высказывание рождает систему**, которая (система) через эту живую интонацию воспринимается интуитивно любым слушателем, только обязательно таким, у кого слух воспитан в данном круге интонаций. Для рядового слушателя она может так и остаться на этом интуитивном уровне, а теоретиком-мыслителем может быть осознана логически и выстроена затем в виде схемы-чертежа⁴.

⁴ Добавлю: по моему глубокому убеждению, только в последовательности «живая интонация (конкретный текст) – анализ – концепция си-

Так возникла, например, система средневековых **тонов** («модусов»), которые первоначально фиксировались в слуховой памяти поющих религиозные песнопения как некие мелодические обороты, попевки и лишь в результате обобщения постоянно звучащего материала трудами средневековых мыслителей были преобразованы в гаммообразные звукоряды [см. подробнее: 5, 13]. (Думаю, эти обобщения во многом подталкивались задачами педагогики: для того, чтобы **учить**, необходима система.) Концепция функционального строения мажоро-минора сложилась в трудах Рамо [8] много позднее появления характерных для нее отношений в звучащей художественной практике.

Живая интонация («результат неодолимой потребности человека звуково-голосово выразить свое душевное состояние») создается **человеком**, и конкретный вид ее ритмо-звуковысотной структуры имеет два порождающих естественных источника: источник «от природы материала» – звука как физико-акустического феномена и «от природы воплощающего», производящего этот звук, – человека как психофизиологического социального субъекта. Первый источник (звук) – неодушевленно-материален, стабилен, «жесток», предсказуем в своих свойствах и качествах. Всё, что определяется этим источником, непреложно, неизменно. Оно безусловно и не подвержено никаким изменениям и воздействиям – ни историческим, ни физиологическим. Его свойства стабильны и неизменны. Второй источник (человек!) – существо одушевленное. Он изменчив, мобилен, непостоянен, зависим от множества внешних и внутренних причин. Поэтому всё, исходящее от него вариантно и непредсказуемо. В разные эпохи в связи с различными формами общественного сознания, эстетических, философских, этических установлений общества в различных жизненных ситуациях в музыке преобладают интонации, в которых превалируют силы то одного, то другого источника. И соответственно, возникающие в музыке логические системы приобретают разные формы, разную степень стабильности, устойчивости, предсказуемости⁵.

стемы» эта концепция вправе именоваться теорией музыки. В обратной последовательности «расчет, схема – конкретный текст» это уже не теория музыки, а всего лишь техника письма.

⁵ В самом общем плане этот вопрос поставлен в моей работе «Лекции по гармонии» [2].

Интонации с преобладающим воздействием человеческого «голошения» – древние плачи, монодическое пение, речевые возгласы и т. п. – рождают системы результативные, нестабильные, переменные. Интонации, преобладающее воздействие на которые оказывают законы акустические, порождают системы более стабильные, устойчивые, склонные к централизованности. И среди таких в первую очередь следует назвать систему мажоро-минора. Ведь в этой системе, в самой основе ее функциональной формулы, лежат законы акустики (о роли обертонового ряда в установлении отношений тоники, субдоминанты и доминанты здесь распространяться не имеет смысла, настолько это известно).

Каждая из систем, обнаруживаемых путем теоретического обобщения происходящего в интонации, рождает свою науку и, что естественно, свою терминологию. Как следствие, в точках столкновения разных систем, иногда достаточно резко сменяющих одна другую (в Европе на рубеже XVI–XVII вв.), иногда существующих параллельно, то более, то менее отчетливо обособливаясь, порой взаимопроникая и смешиваясь в интеграционное целое (например, XX в.), происходит нередко тот механический перенос терминов одной системы на другую и возникают те неувязки и противоречия, с которых я начала разговор. И, учитывая всё сказанное выше о мажорно-минорной системе, становится весьма понятным, почему терминология, сложившаяся применительно именно к ней, обрела такую устойчивость.

Вспомним время воцарения мажорно-минорной системы как господствующей в Европе XVI–XVII вв. Это Просвещение, т. е., эпоха, в которую человек всем проявлениям своей деятельности, своего мышления искал разумное подтверждение и обоснование, возможность «поверить гармонию алгеброй», а результат «измерить циркулем и линейкой». И в мажорно-минорной системе такой поверке оказались вполне подвластны не только ее функциональная схема, но и строение ее важнейшего элемента – аккорда, «копирующего» наиболее слышимую часть обертонового ряда.

В акустической поддержке звуковысотных отношений нуждалась и художественная практика. Многоголосная инструментальная музыка, установившийся состав оркестра требовали температуры и поиска оптимально «удобной слуху» созвучности.

Конечно, воздействие акустических законов на художественную музыкальную систему нельзя понимать как про-

стой перенос, механическое приравнивание музыки к акустике. Законы акустики корректируются человеком, его разумом, а также посылками его «голосового интонирования»⁶.

Так становится объяснимой художественная полноправность акустически не подтверждаемого минорного трезвучия – результат включения привычной, «родной» для вокальной монодии малой терции в схему терцового аккорда. Так рождается равномерная темперация, в частности темперированная малая септима доминантсептаккорда, не вполне совпадающая с септимой обертонового ряда, и многое другое.

Но в своей основе мажорно-минорная система – это система, опирающаяся на акустику, на объективные законы **самого материала музыки**. Сила и значимость этих **законов материала** подтверждаются хотя бы тем, что отдельные их проявления сказываются (и сказывались всегда) в музыке постоянно и задолго до установления мажоро-минора как системы господствующей. Воздействие на музыкальные интонации кварто-квинтовых соотношений, преимущественное установление именно на таких интервалах опорных тонов лада не обошло фольклор ни одного народа, ни одной этнической группы. Поиски, «нащупывание» терции как желанного вертикального созвучия постоянно наблюдаются при исследованиях народного многоголосия. (Нужны ли еще какие-либо обоснования для объяснения порабощающей силы мажоро-минора и продиктованной его законами терминологии?) Думаю, его особые, акустикой подтвержденные свойства и возможности приходится принять как данность. Но при этом необходимо учитывать, что в музыке существует и действует великое, неисчислимое множество других систем, рожденных другими, «голосовыми» источниками интонации. Это системы нестабильные, изменчивые, нередко

⁶ В книге «Лекции по гармонии» [2] я привожу одно замечательное высказывание профессора С. П. Капицы, затронувшего сходную проблему в рассуждениях о создании человеком летательного аппарата. В телепередаче «Очевидное – невероятное» он сказал примерно следующее: «Прообразом современного самолета была птица; первые опыты человека следовали этой живой модели буквально – это были искусственные взмахивающие крылья; но в дальнейшем конструкция изменилась. При сохранении идеи форма оторвалась от своего природного прообраза, крылья стали жестко закрепленными, всё время меняли свою форму, вплоть до полного отказа от них». Не правда ли, здесь можно усмотреть некую аналогию?

действенные только для данного конкретного текста, подчас не поддающиеся однозначному определению. Они устанавливаются контекстом и часто способны преступить законы акустики. Такие системы требуют своей терминологии. И об этом не следует забывать.

Литература

1. *Александрова Е. А.* Факторы ладовой дифференциации в сложнотональных структурах современной музыки. Дис. ... на соиск. канд. иск. Л., 1983.
2. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. СПб., 2004.
3. *Бершадская Т. С.* Ассоциативность как один из факторов ладогармонической организации в музыке С. Прокофьева // *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет. СПб., 2004.
4. *Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки: Словарь ключевых терминов. СПб., 2012.
5. *Коляда М. А.* Об изначальной сущности модуса западноевропейской хоральной традиции средневековья как тематической категории: Дипломная работа. Санкт-Петербургская консерватория, 1998.
6. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.
7. *Римский-Корсаков Н. А.* Практический учебник гармонии. 16-е изд. М., 1937.
8. *Рыжкин И. А., Мазель Л. А.* Очерки по истории теоретического музыкознания. М., 1934. Вып. 1.
9. *Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г.* Учебник гармонии. М., 1964.
10. *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1977.
11. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. М., 1974. Вып. 4.
12. *Чайковский П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии. М., 1957.
13. *Чернякова Е. А.* Трактат Аврелиана из Реоме «Наука музыки». Перевод, комментарии: Дипломная работа. Санкт-Петербургская консерватория, 2008.

ЛИСТОК МЕЖДУ ДВУМЯ БЕЗДНАМИ.
ПИСЬМО Д. Д. ШОСТАКОВИЧА С. Э. РАДЛОВУ

И. Райскин

... Не Шекспир главное,
а примечания к нему.
А. Чехов

Публикации приличествует объективный и по возможности лишенный эмоциональной окраски тон. В особенности тогда, когда публикуемый документ сам по себе не содержит сведений, открывающих неизвестные страницы истории или волнующие факты творческой биографии. Но если листок бумаги, лишь на две трети исписанный нервным почерком, дает повод к размышлениям о судьбах людей, судьбах великих и несчастных в одно и то же время! Если это – осмелимся перефразировать речение Ф. Листа об Allegretto из бетховенской сонаты *cis moll* – «листок между двумя безднами»! Если все, что встает за публикуемым письмом, бесконечно важнее житейского повода, его вызвавшего... Тогда комментарии, перевешивающие по объему *комментируемое*, могут быть оправданы.

Но сперва все же сам документ – впервые публикуемое письмо Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Сергею Эрнестовичу Радлову.

*II 1957 Москва
Дорогой Сергей Эрнестович!*

Ко мне обратился главный режиссер драматического театра города Балахны, с просьбой дать ему ноты моей музыки к «Королю Лиру». Я направил его к Вам и если Вы сможете, то окажите ему содействие в получении нот. Сам я не возражаю, если эта моя музыка будет использована в его театре. Итак, если к Вам обратится Николай Дмитриевич Медведев (это главный режиссер), то вступите с ним в переговоры.

Крепко жму руку. Д. Шостакович

Адрес на конверте написан рукой Шостаковича: «Рига, Русский драматический театр, режиссеру Сергею Эрнестовичу Радлову». На листке почтовой бумаги, использованном для письма, в левом верхнем углу красуется фотография типичной сталинской высотки с прямо-таки зощенковской надписью: «Рига. Дом колхозников»(!). Последнее (выбор бумаги) можно расценить и как случайность, но, зная склонность Шостаковича к лингвистическим проделкам, попробуем все же увидеть в этом нечто большее. Во всяком случае – знак уважения к адресату письма, другу и театральному соратнику, отбывавшему в Риге свою последнюю ссылку (впрочем, почти добровольную). Специально ли искал Шостакович рижскую почтовую бумагу, или она была прислана ему С. Э. Радловым вместе с каким-нибудь письмом – так ли важно? Письма Радлова Шостаковичу почти наверняка не сохранились: как известно, Дмитрий Дмитриевич писем не хранил, более того, старательно их уничтожал (счастливых исключений немного). Но в том, что эти письма были, – не приходится сомневаться.

История радловского театра долгое время для современного читателя была скрыта за завесой тайны, за официальными полуправдой и ложью. Лишь в первые годы перестройки начали появляться достоверные свидетельства о жестокой судьбе, выпавшей труппе Радлова в военные годы. Очерк украинского театроведа В. Гайдабуры, опубликованный в газете «Советская культура» (1989. № 100. 22 августа. С. 6), озаглавлен шекспировской строкой: «Так расскажи правдиво...» (из предсмертного монолога Гамлета в переводе Анны Радловой). В 1995 г. энтузиасту творчества С. Э. Радлова доктору искусствоведения Д. И. Золотницкому удалось опубликовать (по-английски!) монографию о режиссере (Sergei Radlov: The Shakespearian Fate of Soviet Director. Harwood Academic, 1995, XII + 316 pp.). Спустя еще четыре года книга вышла по-русски, дополненная новыми разделами, но, увы, напечатанная мизерным тиражом (Д. Золотницкий. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. 348 с.). Мы остановимся на отдельных страницах биографии Радлова, но в целом отсылаем читателя к указанному исследованию и журнальным публикациям.

Шостакович высоко ценил режиссерские работы Сергея Радлова, любимого ученика, а впоследствии ярого оппонента Всеволода Мейерхольда. В Акопере (Ленинградском академическом театре оперы и балета) прошли радловские «Дальний звон» Франца Шрекера, «Любовь к трем апельсин-

нам» Сергея Прокофьева, «Борис Годунов» Модеста Мусоргского в сводной авторской редакции, выполненной Павлом Ламмом. Но совершенно особую роль в творческой эволюции композитора, как это хорошо известно, сыграла поставленная Сергеем Радловым в 1927 г. опера Альбана Берга «Воццек» (дирижировал спектаклями Владимир Дранишников). Наверняка случалось бывать молодому Шостаковичу на спектаклях «Молодого театра», созданного С. Э. Радловым в 1928 г. из выпускников Института сценических искусств. Театр очень скоро завоевал репутацию «шекспировской лаборатории». 1935 год принес две капитальные режиссерские работы Радлова – «Король Лир» в Государственном еврейском театре с Соломоном Михоэлсом в главной роли и «Отелло» в Малом театре с Александром Остужевым – венецианским мавром.

Шостакович откликнулся на предложение написать музыку к спектаклю Сергея Радлова и Николая Петрова «Салют, Испания!» по пьесе Александра Афиногенова (1936). Последние предвоенные годы отмечены вершинами радловской «шекспирианы» – «Гамлетом» с музыкой Сергея Прокофьева в его собственном театре-студии с Дмитрием Дудниковым в заглавной роли и балетом Прокофьева «Ромео и Джульетта» в Театре имени С. М. Кирова (Радлов выступил здесь сценаристом совместно с Адрианом Пиотровским и режиссером – рядом с балетмейстером Леонидом Лавровским). В эти же годы Шостакович занят оркестровой редакцией «Бориса Годунова», перед самой войной пишет музыку к «Королю Лиру», которого весной 1941 г. Григорий Козинцев ставит в Большом драматическом театре. В книге «Глубокий экран» Г. Козинцев вспоминал: «Во время блокады театр возобновил постановку. На улицах рвались снаряды, зрителям и артистам часто приходилось уходить в бомбоубежище, и все же спектакли шли. Музыка Шостаковича играли лишь несколько инструментов, часть декораций сгорела <...> Театр сотрясаясь от разрывов <...> Сцена напоминала экран, повешенный в землянке на шомполах <...> Сочетание музыки (средневековая баллада) Шостаковича и декораций (некрашеные доски палубы, суровый холст парусов) Альтмана, казалось мне, перевоплощало шекспировские стихи в звук и цвет»¹.

Раскрывавшая философский смысл трагедии музыка Шостаковича созвучна его глубочайшим симфониям. Вопре-

¹ Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971. С. 194–195.

ки традиции, Шостакович завершал спектакль не траурным маршем, а темой Корделии. Добавлю, что музыка к «Королю Лиру», запрошенная режиссером из Балахны и давшая повод для письма Шостаковича к Радлову, тогда, в конце 1950-х гг., мало известная даже специалистам, сегодня исполняется как в симфонических концертах, так и в камерных собраниях (Баллада Корделии, Десять песен Шута).

В блокадную зиму 1941–1942 г. по распоряжению городских властей Театр Радлова (к тому времени Театр имени Ленинградского Совета) был оставлен в городе вместе с Театром музыкальной комедии. Они и располагались по соседству: театр Радлова выступал на сцене в Пассаже (там, где нынешний Театр им. В. Ф. Комиссаржевской). Первый сезон в осажденном городе проходил в самые тяжелые блокадные месяцы. Осенью 1941 г. «Ленинградская правда» писала: «Коллектив Театра имени Ленинградского Совета может с полным основанием сказать, что суровые условия жизни во фронтовом городе еще больше сплотили и закалили его <...> В красноармейских частях и госпиталях артисты театра – частые и желанные гости. В своем помещении коллектив театра регулярно дает спектакли для зрителей, в антрактах и в часы воздушных бомбардировок выступает в бомбоубежищах с концертами»². (Потом об этом на несколько десятилетий забудут; и не помогут ни Сергею Радлову, ни его жене Анне Радловой свидетельства о героических буднях блокадного театра.)

17 октября 1941 г. состоялась премьера «Эмилии Галотти» Лессинга. Ближе к зиме, когда тяготы жизни сделались совершенно невыносимыми, в театре возобновились репетиции трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». Еще до войны Радлов сообщал, что поставит ее в переводе Анны Радловой со сценографией Владимира Дмитриева и музыкой Дмитрия Шостаковича. Увы, этой работе не суждено было увидеть свет рампы. 3 декабря состоялась последняя ленинградская премьера Радлова – «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына, переведенная Анной Радловой.

К этому времени артисты давно уже жили в бомбоубежище: транспорта не было, ходить по городу было опасно из-за обстрелов и бомбежек, да и сил у голодных людей не оставалось. В самую смертоносную пору блокады театр продолжал

² Театр в дни Отечественной войны // Ленинградская правда. 1941. № 245. 14 окт. С. 4.

работать, вплоть до второй половины января 1942 г. К началу марта пришло предписание из Москвы эвакуировать театр. Труппа направилась в Пятигорск, где осенью 1940 г. радловцы уже гастролировали. В упомянутой выше монографии Д. И. Золотницкий цитирует рукописные воспоминания ведущего актера труппы Н. Н. Крюкова о том, как радловцы покидали Ленинград с единственного имевшего выход к Ладоге Финляндского вокзала: «Меня привезли на финских санях, я еле двигался. Затем по “Дороге жизни” на грузовиках – на станцию Жихарево. Там первый обильный обед на эвакуопункте и дальше восемнадцать суток в товарных вагонах – “теплушках” до Пятигорска. За время пути кое-кого оставили навсегда. А те, кто выжил, уже в дороге значительно окрепли <...> Но не все могли восстановиться. В Пятигорске мы потеряли прекрасного артиста и человека Петра Всеволожского, так и не излечившегося от дистрофической болезни <...>»³.

В Пятигорске радловцы играли «Даму с камелиями», «Эмилию Галотти», «Идеального мужа», возобновили «Слугу двух господ», откликнулись на военные события премьерой «Парня из нашего города» К. М. Симонова. Организовали совместно с местным Театром музкомедии большой антифашистский концерт, весь сбор от которого поступил на постройку танковой колонны. Актеры труппы начали преподавать в Театральном институте, эвакуированном из Ленинграда. А 6 августа состоялась премьера «Гамлета» в постановке Радлова с Б. А. Смирновым в главной роли.

Между тем немецкие войска к началу августа приблизились к Армавиру. С опозданием пришла телеграмма из Комитета по делам искусств: театру надлежало следовать в глубь страны – в узбекский Наманган, областной центр на севере Ферганской долины. Отъезд был назначен на 8–9 августа. Те, кто на попутных машинах танкового училища уехали вечером 8-го, спаслись чудом и на время соединились под Нальчиком с уходившими пешком студентами и преподавателями Театрального института. Другая часть труппы готовилась к отъезду назавтра. А ночью в город ворвались немцы. Так начиналась самая тяжелая глава в истории труппы, принесшая горькие испытания актерам и режиссеру.

Но продолжим читать записки Н. Н. Крюкова. «С утра 9 августа мы собрались в театре, помогая увязывать декора-

³ Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 238.

ции и костюмы, которые намеревались увезти с собой. Но вот около 12 часов дня кто-то влетел театр с криком: – В городе немцы! <...> Весь день шли немецкие танки и машины. Город казался пустым. В нескольких местах были видны горящие здания. На Машуке водрузилась фашистская пушка <...> На следующий день мы собрались оставшейся группой и решили до поры до времени не обнаруживать себя. Но долго это длиться не могло. Через некоторое время началась регистрация населения – обнаружили остатки нашего театра и опереточной труппы <...> Был приказ о работе <...>⁴

Первый спектакль в оккупированном Пятигорске – «Без вины виноватые» вскоре станет визитной карточкой, своего рода символом театра на ближайшие два года. «Радловцы играли спектакль о себе, – пишет Д. И. Золотницкий, – о своей несправедливой судьбе. Жизнь сама вкладывала новый подтекст в знакомые ситуации, в привычные диалоги брошенных, обманутых, осиротевших людей»⁵. Понемногу восстанавливали все, что было возможно, из старого репертуара – «Бесприданницу», «Даму с камелиями», «Идеального мужа», вечер чеховских миниатюр («Предложение», «Медведь», «Юбилей»). Странно, но в афише театра осталась и советская комедия В. Дыховичного «Свадебное путешествие». Немцы предпочитали оперетту и на спектакли русской драмы почти не ходили. Чтобы театр не прогорел, оккупационные власти разрешили спектакли для местного населения. Д. И. Золотницкий приводит в своей монографии свидетельство М. Ф. Лужской – гримера труппы. «Почему в войну, в оккупации, у наших этих спектаклей для населения такой успех был?.. Стоят в зале, стоят чуть не друг на друге, лица у всех замершие, занемевшие <...> Тогда, конечно, жуткое дело, от одного звука русской песни люди рыдали, да что песня, слово русское в полный голос со сцены <...> – и зал замирал. Горе из актеров игрой выходило. И в зале чувствовали это. Потому что горе было общее»⁶.

Как тут не вспомнить еще одного великого режиссера и актера, оказавшегося в близкой – пусть и не столь тяжелой – ситуации. Жан-Луи Барро работал в Париже, в Комеди Франсез, во время немецкой оккупации. Он хорошо понимал свой долг перед соотечественниками и выразил это с афо-

⁴ Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. Указ. изд. С. 245–246.

⁵ Там же. С. 249.

⁶ Там же. С. 250.

ристической краткостью: «Я считаю, что прежде всего надо спасти дух»⁷. И разве не этим побуждением вдохновлялась Эдит Пиаф, певшая в немецких лагерях перед французскими военнопленными?

Но вернемся к Театру Радлова.

С начала оккупации прошло пять месяцев. Под натиском советских войск немцы оставили Пятигорск. Отступая, они вывезли под конвоем в теплушках ленинградскую труппу в Запорожье. Здесь с февраля 1943 г. радловцы играли на сцене городского дома культуры в очередь с местной украинской труппой, которой руководил режиссер Н. К. Макаренко. Здесь 15 апреля в постановке Сергея Радлова был показан «Гамлет» с 27-летним Николаем Крюковым в главной роли. Артист талантливо воплощал образ решительного и бескомпромиссного борца со злом, отвечавшего тому определению, которое дал шекспировскому герою Радлов в своих режиссерских записях: Гамлет – образ первого в мировой литературе подлинного интеллигента. Не только рефлексирующего, но и активно действующего. «К военным перепитиям это имело прямое отношение. Как и к биографии самого Радлова. Оккупанты уговаривали его принять немецкое гражданство, но в ответ неизменно получали твердый отказ и слова: «Я умру русским!»⁸»

В. Гайдабура приводит слова Николая Константиновича Макаренко, который провожал труппу Радлова 13 сентября 1943 г., когда немцы, готовясь к бегству из Запорожья, отправляли артистов в Берлин. «Их вывозили поспешно. Везли как трофей. Сергей Радлов стоял возле открытых дверей теплушки, беспомощно глядя на немецких солдат и своих артистов, которые погружались в вагоны. А Анна Дмитриевна Радлова, отведя меня в угол вагона, прошептала: «Сделайте так, чтобы нас освободили партизаны! Сделайте так!»⁹ Правда о горькой судьбе радловцев давно могла бы стать общеизвестной, если бы эти воспоминания Н. К. Макаренко дошли до читателя. Увы, его книга о двухлетнем периоде работы в оккупации (она называлась «Две зимы надежды») вышла в 1970 г. по-украински без главы о театре Радлова¹⁰. Цензура ее не пропустила.

⁷ Цит. по: *Гайдабура В. Terra incognita // Театр. 2002. № 3. С. 157.*

⁸ Там же. С. 148.

⁹ Там же. С. 149, 154.

¹⁰ *Макаренко М. Дві зими надії. Киев, 1970.*

¹¹ *Наппельбаум И. Угол отражения. Изд. 3-е. СПб., 2004. С. 90.*

В Берлине труппе Радлова немцы не нашли применения. Н. К. Крюков вспоминал: «Семь месяцев мы болтались там зря, жили на баланде – картофельном супе с брюквой». К концу этого срока прославленная театральная труппа окончательно распалась. Небольшую ее часть оставляют в Берлине. Две другие группы артистов немецкие власти отправили в оккупированную Францию. В сущности, это уже был не театр, а концертные бригады, выступавшие перед русскими соотечественниками, угнанными туда на принудительные работы. Горько сознавать, что даже оккупанты понимали необходимость поднимать дух (а значит, и производительность труда) «остарбайтеров» – в отличие от тех, кто потом в подвалах Лубянки клеймил Радлова и его труппу как «изменников Родины».

Сразу же после освобождения Франции от фашистов, в августе 1944 г., Радлов по почте связывается с советским консульством в Париже. Своими силами группа артистов во главе с Радловым в течение пяти месяцев (!) – с августа по январь – добирается с юга Франции в Париж. По пути артисты дают концерты: инсценируют популярные песни, играют все тот же сакраментальный спектакль «Без вины виноватые». Радловцы выполняют – говоря языком тех лет – «партийное поручение»: выступают в лагерях русских репатриантов, призывая их вернуться домой. Мы-то теперь знаем, какая их ждала судьба – они не знали! Не знали этого и Радлов, и радловцы, представленные на афишах и в программках как артисты Ленинградского театра имени Ленинградского Совета. Между прочим афиши украшал рисунок Жана Кокто – знак уважения к известному во Франции русскому режиссеру и его театру. А в Марселе в концертах радловцев сверкнула «черная Венера» – Жозефина Бейкер, знаменитая негритянская танцовщица и певица, тогда лейтенант французской армии генерала де Голля.

С энтузиазмом встретил Сергей Эрнестович вызов в Москву «для переговоров о будущей работе» (это случилось в феврале 1945-го, вскоре после прибытия радловцев в Париж). Прямо из московского аэропорта его вместе с женой Анной Дмитриевной Радловой доставили на Лубянку. Следствие длилось около года. Приговор – девять лет лагерей. Сейчас стало известно, что решающую роль в судебном преследовании Радлова сыграл донос (оговор на допросе) его «пятигорского» Гамлета – Б. А. Смирнова – будущего Народного артиста СССР, мхатовского актера, известного испол-

нителя роли Ленина. Протокол допроса Смирнова извлек из лубянских архивов внук режиссера С. Д. Радлов.

«Каторга, какая благодать!» – эта ставшая пословицей поэтическая строка Бориса Пастернака обо всех, кому петлю или пулю в затылок заменили лагерным сроком. А тут еще и нежданная милость (чья?) – Анну Дмитриевну и Сергея Эрнестовича определили в один лагерь, на один и тот же остров Архипелага – ГУЛАГ. Его адрес: село Переборы под Рыбинском, Волголаг – подразделение огромного Дмитлага. В неволе все оставшиеся ей четыре года А. Д. Радлова тяжело и подолгу болела. В феврале 1949-го Сергей Эрнестович похоронил жену и верного друга. Уже после освобождения он сказал в разговоре с Идой Наппельбаум: «Анна умерла у меня на руках»¹¹. Что ж, «милосердие» это было предугадано поэтом. В молодости Анна Радлова словно вопрошала судьбу:

Если смерть нам судил рок,
Умереть хочу на твоём плече.

Как не вспомнить стихи самого Сергея Эрнестовича, подаренные им жене в 1945 г.:

И ты со мной, и я с тобой,
И нет для любящих разлуки!
Навек сплетенные судьбой
Друг другу мы целуем руки...

И пусть скудеет в жилах кровь,
Мы горячи и скудной кровью
И наша первая любовь
Горит последнею любовью!

Стихи эти были посланы позже, в письме из лагеря в 1950 г., – посланы бесправным «зеком», полагавшим, несмотря ни на что, что он «все же больше достоин зависти, чем жалости»¹².

Позавидуем и мы режиссеру: ему «доверили» ставить спектакли в лагерном театре с невероятным названием «Джаз». Он ставил там своего любимого Шекспира – «Гамлета», «Отелло», «Ромео и Джульетту», «Сон в летнюю ночь» (целиком или отдельные сцены) и, конечно же, сакраментальные «Без вины виноватые». Нельзя было ослушаться и начальства, предлагавшего политически злободневный репертуар («Рус-

¹² Цит. по: *Гайдабура В.* «И наша первая любовь горит последнею любовью». Письма С. Э. Радлова к В. Я. Чобуру (1946–1950) // *Театр.* 1992. № 10. С. 125–126.

ский вопрос» К. М. Симонова). Вдобавок Сергею Эрнестовичу привелось вспомнить и свои работы в Кировском театре: среди актеров-заключенных оказались Михаил Дудко – партнер Галины Улановой, первый и замечательный Гирей в «Бахчисарайском фонтане»; видный танцовщик из Малого оперного театра Николай Трегубов. В письме к сыну, Дмитрию Сергеевичу Радлову – лучшему Незнамову в довоенных еще «Без вины виноватых», Сергей Эрнестович сообщал, что в его распоряжении «довольно сильная, хотя и очень сборная команда. Восемь-девять драматических актеров и актрис, среди них и очень способные; сильная танцевальная группа во главе с двумя превосходнейшими танцовщиками. Несколько певцов и певиц и недурной оркестр»¹³. Театр Радлова даже выезжал из Волголага на гастроль в Рыбинск, Углич и другие города.

Трудно удержаться от поистине шекспировских по накалу подробностей театральной жизни Волголага. «Спектакль по Пушкину не увидел света лагерной рампы. Один за другим ушли из жизни исполнители ролей в «Каменном госте». Сначала Донна Анна. Потом Лепорелло... Последним умер Дон Гуан. У исполнителя этой роли – артиста Островского – была навязчивая идея. Он часто повторял: «Вот умру, похороните меня в гриме». Так и произошло. Он прибежал с репетиции в костюме и гриме Гуана, получил сухой паек... Вдруг ему стало плохо, он упал, его отнесли в амбулаторию, сделали укол, он открыл глаза и сказал: «Вот я и ожил». И сразу умер»¹⁴.

А вот редкая история со «счастливым» концом: «Сергей Эрнестович начал репетировать «Отелло». Через неделю после начала репетиций освободили исполнителя роли Отелло – артиста Яковлева, а потом и исполнителя роли Яго – артиста Дворникова. Спектакль не был выпущен»¹⁵.

Многие детали из лагерного быта четы Радловых стали известны благодаря разным мемуарным свидетельствам, а также благодаря настойчивым разысканиям внука режиссера – Сергея Дмитриевича Радлова, унаследовавшего профессию деда. Режиссер, сценарист, театральный критик, он опубликовал ряд бесценных материалов (помимо уже упоминавшегося протокола допроса Б. А. Смирнова). В последние годы к читателю приходят разнообразные исследования и статьи о

¹³ Радлов С. Д. «Джаз»: театр врагов народа // Советская культура. 1990. № 40. 6 окт. С. 15.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

жизни деятелей искусства в сталинских лагерях. Сошлемся на одну из них, имеющую непосредственное отношение к герою нашей публикации. Вот примечательные фрагменты статьи петербургского музыковеда Натальи Рыжковой «Музыка из ГУЛАГа. Музыкальная библиотека “Перековки”»:

Дмитлаг (первоначально Дмитровлаг, ДЛАГ, ДИТА) – крупнейшее лагобъединение ОГПУ-НКВД – был создан для использования труда заключенных на строительстве канала Москва-Волга и существовал с 1932 по 1938 год <...> По свидетельству Варлама Шаламова, это был самый многочисленный лагерь с наибольшим количеством заключенных – один миллион двести тысяч человек <...> Вскоре на строительство канала начали прибывать по этапу заключенные других лагерей, в первую очередь – из Белбалтлага, затем из Балахнинского (запомним это! – *И. Р.*), Среднеазиатского и др. <...> Сознание «классово-враждебных элементов» исправляли, «перековывали» не только с помощью труда, но и печати, образования, искусства. В Дмитлаге выходило несколько десятков газет и журналов <...> Каждый район Дмитлага (а всего их было четырнадцать) стремился иметь свои художественные коллективы. При управлении Дмитлага работали драматический театр, духовой и струнный оркестры, в состав которых входили отбывавшие срок профессионалы <...>¹⁶

Казалось бы, идиллическая картина духовного перевоспитания заключенных. Дмитлаг, как в свое время и строительство Беломор-Балтийского канала, посещали иностранные делегации, деятели искусства, журналисты. Писали восторженные статьи о «перековке» преступных элементов в сознательных советских граждан. «Каналармейцы» – любители и даже профессиональные композиторы и поэты – сочиняли песни (они и составляли в основном содержание музыкальной библиотеки «Перековки»), в которых славили счастливую жизнь заключенных в лагере, например:

На земле веселей и чудесней
Вы страны не найдете нигде,
Чем страна, где мы трудимся с песней,
Песней счастья, рожденной в труде¹⁷.

¹⁶ Рыжкова Н. Музыка из ГУЛАГа. Музыкальная библиотека «Перековки» // Нева. 2003. № 7. С. 244–245.

¹⁷ Там же. С. 247.

Но не торопитесь, читатель, мы продолжим цитировать статью Н. Рыжковой:

Великая стройка пятилетки была окончена в 1937 г. 23 марта опущены щиты Волжской плотины, а 2 мая наступил день торжественного открытия канала. Однако четырьмя днями раньше, 28 апреля, начались массовые аресты среди руководства строительства и заключенных <...> Почти все руководство канала было расстреляно <...> В самый разгар арестов, 14 июля 1937 года, вышло постановление ЦИК и СНК СССР «О награждениях и льготах для строителей канала Москва–Волга». В частности, предполагалось за ударный труд досрочно освободить 55 тысяч заключенных. Однако уже в начале августа начались массовые расстрелы дмитлаговцев в Бутово <...> Видимо, руководство посчитало, что проще и дешевле именно таким образом решить вопрос расформирования лагеря (полагаю, что прежде всего соблюдали древнее и нехитрое правило: концы в воду! – *И. Р.*)... Всего на Бутовском полигоне за период с 08.08.37 по 19.10.38 было расстреляно 20 765 человек. В списках расстрелянных, опубликованных в «Мартирологе», нет имен авторов песен «Перековки». Видимо, своим творчеством они заслужили право на жизнь¹⁸.

Возблагодарим же еще раз «режиссуру судьбы» (напомню, это подзаголовок монографии Д. И. Золотницкого), она была куда милостивее к своему «коллеге» – режиссеру Сергею Эрнестовичу Радлову. После смерти Сталина, в конце 1953 г., Радлов был освобожден, но ему было запрещено возвращаться в Ленинград. Да и вряд ли его ждал радушный прием в городе, где властвовала партийная «вертикаль власти», одна из самых жестких в советское время (перед глазами пример другого выдающегося артиста – Николая Печковского). Сезон 1953–1954 гг. Радлов встретил *очередным* режиссером в театре полуразрушенного латвийского Даугавпилса (бывшего Двинска). Он, конечно же, поначалу ставит пьесы из обязательного советского репертуара, но уже к февралю 1954 г. выпускает комедию Карло Гольдони, а в конце мая выносит на провинциальную сцену «Гамлета», как пишет Д. И. Золотницкий, «по-настоящему, всерьез, сохранив всю музыку Сергея Прокофьева к своему довоенному спектаклю»¹⁹. О новом

¹⁸ Рыжкова Н. Музыка из ГУЛАГа. Музыкальная библиотека «Перековки». Указ. изд. С. 249–250.

¹⁹ Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 279.

«Гамлете» заговорили в Риге, и вскоре театр из Даугавпилса позвали на гастроли в латвийскую столицу. Здесь Радлова ждала должность опять-таки *очередного* режиссера в Рижском театре русской драмы.

Для дебюта на рижской сцене режиссер выбрал «Короля Лира» с великолепным Юрием Юровским в заглавной роли и с давним радловским актером Николаем Крюковым в роли Кента. Вот где вновь засверкала гениальная музыка Дмитрия Шостаковича, впервые после довоенной постановки Козинцева в БДТ! Вот почему за нотами музыки к «Королю Лиру» Шостакович адресовал к Радлову Н. Д. Медведева²⁰, главного режиссера театра из Балахны, скорее всего, театра бывшего Балахнинского лагеря, соседнего с «радловским» Волголагом. Все возвращалось на круги своя. «Шекспириана радловской судьбы вошла без остатка в многострадальную судьбу страны и народа, а в чем-то важную эту выразила»²¹. Как и симфонии Дмитрия Шостаковича – симфонии нашей общей судьбы, хранившие пушкинскую, блоковскую «тайную свободу».

Минуем ряд спектаклей русской и западной классики, к которым обращался режиссер за четыре рижских сезона. Главное, Радлов поставил четыре трагедии Шекспира: к двум, уже упомянутым, добавились «Ромео и Джульетта» (совместно с молодым Павлом Хомским) на сцене Рижского ТЮЗа и «Макбет» в Русской драме с музыкой Арама Хачатуряна. Премьера «Макбета» прошла 8 февраля 1957 г. Это была последняя шекспировская постановка Радлова, по мнению иных рецензентов, относительно неудачная. Сергей Эрнестович был уже надломлен, тяжело болел: спустя полтора года после премьеры «Макбета» он скончался. Близкие и друзья вспоминали, что он был глубоко уязвлен, когда в 1957 г. Радловы без

²⁰ Николай Дмитриевич Медведев (1802–1966) – один из старейших деятелей советского театра – актер, режиссер, драматург. Молодым человеком пришел в школу Малого театра и после ее окончания тринадцать лет работал в труппе этого коллектива. В 1934 г. вместе с И. С. Платоном стал основателем и руководителем колхозно-совхозного филиала Малого театра в Земетчине, организовал такой же театр в Задонске и вскоре начал свою многолетнюю деятельность в качестве художественного руководителя и главного режиссера театров Кинешмы, Орла, Магнитогорска. В последующие годы Н. Д. Медведев организует русский театр в Ленинабаде. После войны он – главный режиссер театров Петропавловска, Балашова, Бугульмы, Балахны. В 1958 г. основывает русский театр в Чимкенте и четыре года является его главным режиссером (Советская культура. 1966 г., 22 янв. С. 4).

²¹ *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 292.

всяких извинений были реабилитированы со стандартной, но если вдуматься, в сущности, издевательской формулировкой: «По вновь открывшимся обстоятельствам».

О смерти выдающегося русского режиссера в «Советской культуре» (30 октября 1958 г.) с глубоким прискорбием извещали только Министерство культуры Латвийской ССР, Театральное общество Латвийской ССР, Рижский театр русской драмы... Напомнить ли, что как раз в эти последние дни октября 1958 г. набирал силу позорный шабаш вокруг имени Нобелевского лауреата по литературе, которого спустя два с половиной года похоронят в Переделкино как скромного «члена Литфонда»?

А Сергей Эрнестович Радлов покоится... за границей, на рижском кладбище имени Яна Райниса. Ему незримо и здесь сопутствует Анна Дмитриевна Радлова, чьим почерком на могильном камне воспроизведены прощальные слова Гамлета в ее переводе:

Пусть будет так... Горацио, я мертв.
А ты живешь – так расскажи правдиво
Все обо мне и о моих делах
Всем, кто захочет знать.

Осталось сказать еще несколько слов о публикуемом письме – «листке между двумя безднами». Письмо Д. Д. Шостаковича хранилось в архиве известного ленинградского коллекционера Григория Моисеевича (Михайловича) Левитина (1914–1982). Врач по профессии, он, не оставляя медицинскую практику, оперируя больных и сутками дежуря в больничных палатах, стал видным знатоком и исследователем русского театрально-декорационного искусства. Автор статей и книг о мастерах русской сценографии, организатор выставок, Г. М. Левитин читал лекции студентам Театрального института и Консерватории. Его сестра, Эсфирь Моисеевна Левитина, была в течение нескольких лет замужем за Дмитрием Сергеевичем Радловым. После кончины Э. М. Левитиной (1984) уникальная художественная коллекция Г. М. Левитина, согласно его завещанию, передана родственниками (в числе которых Е. А. Райскина, жена автора настоящей публикации) в дар Русскому музею и Санкт-Петербургскому государственному музею театрального и музыкального искусства. Письмо Д. Д. Шостаковича С. Э. Радлову подарено автором публикации Ирине Антоновне Шостакович и Фонду DSCH.

КНИГА О СТРАВИНСКОМ¹

Блоха... ха, ха, ха, ха, ха!..

Прочтя заглавие настоящих заметок, ироничный читатель скажет словами известного анекдота: «Книга у нас уже есть!» (и сошлется на «Книгу о Стравинском» академика Б. В. Асафьева, вышедшую в 1929 г. и переизданную спустя почти полвека, в 1977-м).

Не оспаривая очевидного, возьмусь утверждать: такой книги о Стравинском у нас до сего времени не было. Если уж и искать преемственность с упомянутой работой Асафьева, придется констатировать, что за 400-страничной монографией доктора искусствоведения Аркадия Климовицкого – всего 4 (четыре!) асафьевских строки в главе «Ранний Стравинский»: «Остается упомянуть еще о <...> двух характерных оркестровках, сделанных Стравинским для концертов Зилоти: две «Песни о блохе» Мусоргского и Бетховена (1909)». Они-то и вынесены на обложку роскошно изданного тома большого нотного формата вместе с фотопортретом молодого Стравинского: «Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского. «Песнь о блохе» Л. Бетховена».

В издательском предуведомлении читаем: «Российский институт истории искусств и издательство «Музыкальная школа» приступили к осуществлению масштабной культурной программы – выпуску серии «Сокровища музыкальных архивов Санкт-Петербурга». Серию открывает публикация двух ранних творческих работ Игоря Стравинского <...> Их автографы <...>, хранимые в Санкт-Петербурге, публикуются впервые в виде факсимиле: и как памятники русской культуры, и одновременно как материал, доступный профессиональному музыканту и заинтересованному любителю <...> На очереди – аналогичное по характеру издание рукописной Нотной тетради Бетховена».

¹ Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского. «Песнь о блохе» Л. Бетховена / Публикация и исследование Аркадия Климовицкого. СПб., 2003.

Среди афишируемых на заключительных страницах планов издательства помимо обширной «Петербургской бетховенианы» значатся такие темы, как «Арнольд Шенберг в Петербурге», «Русско-немецкие и русско-австрийские культурные контакты», «Русский серебряный век», «Русский музыкальный авангард»... Но отмечая значимость полезной культурной инициативы, воздадим прежде всего должное ее первенцу.

Труд, предпринятый Аркадием Климовицким, уникален и масштабом, и направленностью исследования. Небольшие по объему и прикладные по назначению инструментовки Стравинского на протяжении полувека фигурировали лишь в списках сочинений композитора. «Между тем, – отмечает исследователь, – совершенно очевидно, что при изучении творческого феномена такого масштаба и типа, как Стравинский, невозможно пройти мимо любой из форм его композиторской деятельности <...>» В союзники автор берет Стефана Цвейга, чья речь «О смысле и красоте рукописей» на открытии лондонской книжной выставки 1935 г. могла бы послужить пространным эпиграфом к рассматриваемой монографии.

Подобно тому, как современная наука научилась по единственной клетке восстанавливать живой организм, «подобно тому, как охотник по малейшим следам находит зверя» (С. Цвейг), А. Климовицкий ищет закономерности оркестрового мышления Стравинского, находит следы его ранних работ в позднейших произведениях. Но, пожалуй, всего удивительнее то, что автор размыкает рамки исследования. Перед нами не только *история* роста и созревания будущего великого мастера XX в., преломленная сквозь призму выполненного им конкретного творческого заказа, но и вековая *предыстория*, олицетворенная именами Мусоргского и Бетховена. Напомним, что бетховенская «Песня о блохе» (соч. 75, № 3) датирована 1809 г., т. е. ровно столетием раньше оркестровки Стравинского.

Публикуемые нотные материалы (и известные оригиналы Бетховена и Мусоргского, и впервые вводимые в научный обиход автографы Стравинского, и корректурные оттиски, и издания 1913 и 1924 гг.) действительно могут послужить – согласимся с издателями – «для сколь угодно широкого круга задач и целей» – от любительского музицирования до филармонических концертов. Столь же широк и адресат кропотливого исследования А. Климовицкого: оно отвечает, разумеется, нуждам музыковедения, но может быть использовано

и для познавательного чтения. Увлекательно написанные, тщательно документированные и снабженные справочным аппаратом, очерки открывают неизвестные или полузабытые страницы отечественной музыкальной культуры. Первый посвящен истории возникновения двух инструментовок Стравинского, внеочередному вечеру из цикла «Концертов Зилоти», состоявшемуся 28 ноября 1909 г. в Петербурге, в зале Дворянского собрания. В тот вечер обе «Блохи» в оркестровой версии исполнялись впервые. В концерте принимали участие оркестр Императорской русской оперы (т. е. Мариинский оркестр) и хор графа А. Д. Шереметева. Солистом выступил Ф. Шаляпин, дирижировал А. Зилоти. Рассказ о «фаустовском» концерте дополнен кратким, но необыкновенно ярким повествованием о выдающемся русском пианисте и дирижере Александре Зилоти, о его знаменитой антрепризе, об учрежденных им общедоступных «народных концертах».

Внимательное прочтение оригиналов Мусоргского и Бетховена существенно расширяет наши знания о творческом процессе великих композиторов. Сравнение двух песен Мефистофеля позволило автору выдвинуть убедительный тезис о «музыкальной мефистофелиане как едином тексте». А главы «Мусоргский Стравинского», «Бетховен Стравинского» вкуче с подробнейшим анализом инструментовок – автографов партитур и их изданий, оркестровых голосов со всеми разночтениями – подводят к убедительным выводам, сформулированным автором в заключительном разделе: «Стравинский на пороге грядущих открытий».

Осталось сказать о том, что делает саму книгу, подготовленную Российским институтом истории искусств и выпущенную издательством «Музыкальная школа», подлинным произведением искусства. О дизайне богато иллюстрированного издания (художник Г. О. Вельте), о его образцовом полиграфическом оформлении и печати (ОАО «Иван Федоров»). Напомню, по В. И. Далю, роскошь – это изящество, обилие прекрасного, богатство и полнота – лучше не скажешь!

*И. Райскин**

* Опубликовано в газете «Мариинский театр». 2004. № 1–2. С. 7.

ИЗ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ПРИМЕЧАНИЙ К ЛИТЕРАТУРНЫМ ТЕКСТАМ

Б. Кац

Без малого полвека назад я – отнюдь не много обещающий студент фортепианного отделения Музыкального училища им. М. П. Мусоргского – рискнул подойти к незнакомому мне новому преподавателю (говорили, что он недавно окончил аспирантуру у Ю. Н. Тюлина), робко представился и попросил разрешения посидеть у него на уроках анализа, которые он давал только высшей касте – теоретикам. Сквозь крупные линзы очков меня просверлил оценивающе-изучающий взгляд, и я услышал: «Ну, что ж, господин пианист, попробуйте. Приходите». Я пришел и ходил в «господах пианистах» еще пару месяцев, потом был признан «своим», а вот пианистом так и не стал, и не только по недостатку способностей, но главным образом потому, что «таинственная карта» музыки и служащих ей профессий вдруг стала меняться на моих глазах, открывая такие маршруты и возможности, о которых я прежде и помыслить не мог. Услышанное и увиденное в классе Аркадия Иосифовича Климовицкого было настолько не похожем на все, что я к тому времени знал о музыкальной науке, настолько свежим и ошеломляюще интересным, что буквально через несколько недель мне стало ясно: я хочу всю жизнь заниматься именно тем, что делает этот человек, и именно так, как он это делает. Немного позже я нашел у Б. Пастернака строки, которыми можно было бы описать творившееся в моем (сейчас бы сказали «тинэйджерском») сердце на этих уроках: «Превозмогая обожанье, я наблюдал, боготворя». Примерно так же (со скидкой на возрастные изменения эмоций) я наблюдал творчество А. И. почти пятьдесят лет и наблюдаю сегодня. Я счастлив, что на мой юношеский восторг А. И. ответил необычайно щедро – и в профессиональном, и в человеческом плане. «Тут не одно воспоминанье, тут жизнь заговорила вновь...», однако это все же касается только нас двоих и наших близких.

Скажу лишь об одном: я не сразу признался своему миру, что сердце мое не принадлежит всецело музыке, но мечется между миром звуков и миром слов; я опасался упрека если не в измене, то, по крайней мере, в дилетантизме. Но вместо упрека я получил (в дополнение, разумеется, к уникальной музыковедческой школе, занятия в которой не прерывались и продолжаются) благословение на рискованные экспедиции с орудиями музыкознания по просторам и чащам «речи родной словесности».

Приводимые ниже заметки (журнальный вариант: «Вопросы литературы». 2005. № 5) – это скромные результаты некоторых из моих походов такого рода, но они, как и все тексты, которые мне удалось написать и опубликовать, – лишь отдельные точки в безграничном пространстве моей признательности Учителю.

Какую музыку слышал во сне Стива Облонский? (Из примечаний к текстам Льва Толстого)

В «Анне Карениной» Льва Толстого собственно действие (а не текст и сюжет) начинается с пробуждения Облонского, а первый образец прямой речи (представленный как внутренняя речь героя, как поток сознания) дан в виде попытки Стивы припомнить свой сон. Как известно, Степан Аркадьич Облонский далеко не сразу понимает, что спал в кабинете, а не в спальне из-за ссоры с женой по причине его измены. Он просыпается в присутствии ему превосходном состоянии духа, которому явно способствовал сновидшийся ему сон.

Да, да, как это было? – думал он, вспоминая сон. – Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; нет, не в Дармштадте, а что-то американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, – и столы пели: *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а что-то лучше, и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины», – вспоминал он¹.

Из всех известных мне комментаторов этого припоминания, где очевидным образом реальные предметы и названия деформируются и смешиваются друг с другом, только В. В. Набоков (о чьих комментариях к этому сну мне любезно напомнил А. Л. Осповат) добавил к указанию на то, что *Il mio*

¹ Толстой Л. Н. Анна Каренина // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 8. С. 8. (Далее ссылки на это издание даются в основном тексте с указанием номера тома и страницы.)

tesoro – это ария Дона Оттавио из моцартова «Дон Жуана», краткое напоминание о том, что моцартовский герой – «персонаж, значительно более нравственный по отношению к женщинам, чем Облонский»². К сожалению, Набоков, давший пронизательный (хотя и не свободный от гиперинтерпретации) комментарий к сну Стивы Облонского, этой добавкой по отношению к музыкальной реалии ограничился. Именно невнятность этой отсылки к музыке требует, думается, особого внимания. Конечно, ветреный Стива, слышащий во сне арию Дона Оттавио, преданно влюбленного в Дону Анну и клянущегося не только хранить ее как сокровище, но и рыцарским мечом казнить ее обидчика, такой Стива весьма забавен (хотя к интерпретации его сна можно добавить и ожидание приезда любимой сестры – Анны). Но дело в том, что в Стивином сне стеклянные столы пели «не *Il mio tesoro*, а что-то лучше, и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины <...>» Фраза оборвана: возможно, что «маленькие графинчики, и они же женщины» тоже что-то пели? Во всяком случае, так было в ранней редакции, где Стива пытался «вернуться к той музыке, которую пели графинчики-женщины»³.

Так или иначе, ясно, что Стива слышал во сне не моцартову арию, а «что-то лучше». Оставляя в стороне вопрос, что может быть лучше Моцарта для Толстого, плакавшего над дуэтом из того же «Дон-Жуана» даже после своего решительного отречения от искусства и проклятия всей композиторской музыки, поставим все же вопрос: что лучше Моцарта может быть для Стивы? Ведь перед нами явная отсылка через одну музыкальную реалию – названную – к другой – неназванной.

Вплотную к ответу на этот вопрос (впрочем, им не поставленный) подошел М. С. Альтман. Видя в «графинчиках» метаморфозу графинь – дам большого света, а в пении – «связь Облонского с певичками», он заключил: «Чего же еще нужно этому Степану Аркадьевичу, сыну Аркадия и... Аркадии: *Wein, Weib und Gesang* – все ему дано в его сне»⁴. И вот тут следует добавить, что во времена Толстого приведенное выражение (вино, женщина и пение) было известно не только как расхожее обозначение (происходящее от старинной немецкой песни) гедонистического отношения к жизни, но и как название музыкального сочинения, которое на са-

² Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1998. С. 285.

³ Сочинения графа Л. Н. Толстого. Часть 9. Анна Каренина. Т. 1. М., 1897. С. 9.

⁴ Альтман М. С. Читая Толстого. Тула, 1966. С. 82–83.

мом деле для Стивы оказывалось лучше моцартовой арии. Это знаменитый вальс Штрауса «Wein, Weib und Gesang», действительно запечатлевший в музыке ту эмоциональную атмосферу, в которой Стива Облонский как рыба в воде.

Не случайно, обедая в тот же день с Левиным в ресторане «Англия» (во сне превратившемся в Америку – как известно, Набоков придал этому политическую интерпретацию, ошибочно полагая, что ресторана «Англия» в Москве не было), Стива, оправдывая свое неудержимое влечение к женщинам, декламирует другу по-немецки куплет из оперетты Штрауса «Летучая мышь» (написанной, как справедливо заметил Набоков, два года спустя после описываемых Толстым событий), в котором наряду с мечтой о небесном блаженстве в случае подавления земных желаний выражается надежда на полный комплекс земных удовольствий в случае неудачи. Не случайно именно Облонскому на следующий день предлагает Вронский сделать «ужин для дивы», и Стива с охотой отвечает: «Непременно. Я сберу подписку» (8, 74). И конечно, не случайно, что вино, женщины и пение так или иначе сопутствуют многим появлениям Облонского в романе. Ограничусь лишь одним примером из четвертой главы шестой части романа – завершение ужина в имении Левина перед сценой охоты:

– Ну что за охота спать! – сказал Степан Аркадьич, после выпитых за ужином нескольких стаканов вина пришедший в свое самое милое и поэтическое настроение. – Смотри, Кити, – говорил он, указывая на поднимавшуюся из-за лип луну, – что за прелесть! Весловский, вот когда серенаду. Ты знаешь, у него славный голос, мы с ним спелись дорогой. Он привез с собою прекрасные романсы, новые два. С Варварой Андреевной бы спеть (9, 164).

В. В. Набоков, говоря о сне Облонского в своих лекциях, отмечал: «Самое любопытное заключается в том, что автор искусно изображает легкомысленную и незатейливую, распутную, эпикурейскую природу Стивы через призму его сна. Это способ представить Облонского: мы знакомимся с ним через его сон»⁵.

Добавим, что искусность автора превосходит пронизательность его комментатора. Пожалуй, за счет невнятной музыкальной реалии мы знакомимся с героем полнее, чем это

⁵ Набоков В. Лекции по русской литературе. Указ. изд. С. 234.

казалось Набокову. Как знают читатели «Анны Карениной», Стива не чужд высоких идеальных устремлений в мыслях, но, будучи реалистом, он в земной жизни предпочитает встречаться не с идеалом, а с комфортом. Так, например, в одном из разговоров с Левиным он воображает «тип оссиановских женщин <...> женщин, которых видишь во сне <...>», но тут же замечает: «Вот эти женщины бывают наяву <...> и эти женщины ужасны» (8, 192). Сознательное предпочтение идеала комфорту – одна из выразительнейших черт характера Стивы, и именно она представлена автором в его сне с помощью музыки. Стиве хочется ощутить небесный холодок Моцарта, а он чувствует «что-то лучше» – вполне земное тепло Штрауса. Ему хочется услышать, как по-итальянски поют о рыцарской верности прекрасной избранной даме, а он слышит по-немецки достаточно фривольную песню о трех главных удовольствиях, которые можно получить на этой земле, если не хочешь остаться в дураках. И он, как известно, в них не остается, хотя автор и выставляет его на посмешище при последнем появлении в романе.

Но автор, в отличие от Стивы, – моралист. Потому спустя годы он заставляет другого своего героя – Позднышева – сказать в «Крейцеровой сонате»: «Ведь все мы знаем, как мужчина смотрит на женщину: “Wein, Weiber und Gesang”»⁶.

Известный по мемуарным свидетельствам факт, что Толстой и в поздние годы любил слушать и играть в четыре руки вальсы Штрауса, относится уже к биографии Толстого, а не к сопоставлению названного Моцарта и неназванного Штрауса, примененному им для виртуозно беглой и почти исчерпывающей характеристики героя с помощью рассказа о музыке, услышанной во сне.

Кого и где убили?

(Из примечаний к стихам Георгия Адамовича)

Приводимое ниже стихотворение Георгия Адамовича, написанное в 1921 г., насколько мне известно, не комментировалось в изданиях поэта⁷.

Печально-желтая луна. Рассвет
Чуть брезжит над дымящейся рекою,

⁶ Толстой А. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 153–154.

⁷ См., например: Адамович Г. Стихи, проза, переводы / Прим. О. А. Коростелева. СПб., 1999.

Предлагаемый здесь комментарий частично публиковался: Кац Б. Отзвуки Вагнера в русской поэзии // Музыкальная академия. 1994. № 3.

И тело мертвое лежит... О, бред!
К чему так долго ты владеешь мною?

Туман. Дубы. Германские леса.
Печально-желтая луна над ними.
У женщины безмолвной волоса
Распущены... Но трудно вспомнить имя.

Гудруна, ты ли это?.. О, не плачь
Над трупом распростертого героя!
Он крепко спит... И лишь его палач
Нигде на свете не найдет покоя.

За доблесть поднялась его рука
Но не боится доблести измена.
И вот лежит он... Эти облака
Летят и рвутся, как морская пена.

И лес, и море, и твоя любовь,
И Рейн дымящийся, – все умирает,
Но в памяти моей, Гудруна, вновь
Их для чего-то время воскрешает

Как мглисто здесь, какая тишина,
И двое нас... Не надо утешенья!
Есть только ночь. Есть желтая луна,
И только Славы и Добра крушенья.

Очевидно, что комментатору придется остановиться на имени героини, но также очевидно, что указать лишь на то, что Гудруна – имя героини различных текстов, входящих в корпус средневекового германского героического эпоса, будет недостаточно.

Зная интерес Адамовича к операм Вагнера, сказавшийся как в его критических заметках⁸, так и в трех более ранних стихотворениях, озаглавленных «Вагнер», «Вагнер II» и «Зигфрид», комментатор поймет, что имеет дело с еще одной вариацией на вагнеровскую тему и должен будет напомнить о двух заключительных сценах из оперы «Гибель богов» – финала вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга». Речь идет о сцене гибели светлого героя Зигфрида и встречи его тела его супругой Гудруной (у Вагнера – Гутруна). Обе сцены происходят на берегу Рейна. В кратком комментарии весьма трудно изложить отношения обоих персонажей: Гудруна страстно любит своего супруга, но Зигфрид женился на ней под влиянием волшебного напитка, потеряв память о своей

⁸ См., в частности: Адамович Г. Поэзия в эмиграции // Адамович Г. Комментарии. Washington, 1967.

возлюбленной Брунгильде (об этом напитке идет речь в стихотворении Адамовича «Зигфрид»). Однако и не входя в невероятно спутанные перипетии вагнеровского сюжета (еще Чайковский отказывался разбираться в этих «валгальских дрязгах»), добросовестный комментатор не может не заметить, что встретившаяся ему музыкальная реальность – имя оперной героини – вполне невнятна, ибо отклонения от сюжета «Гибели богов» здесь слишком существенны, чтобы не обратиться на них внимания. Рассвет не застаёт у реки мертвого тела Зигфрида; Гудруна ни минуты не находится рядом с телом Зигфрида одна; Хаген – вероломный убийца Зигфрида – все же никак не может именоваться палачом, к тому же он гибнет в водах Рейна, а вовсе не обречен подобно Каину скитаться по свету. Наконец, вовсе не «за доблесть поднялась» рука Зигфрида в «Гибели богов»: под влиянием волшебного зелья он сам совершает невольное предательство, а погибает на охоте. Можно было бы думать, что источником стихотворения послужила не вагнеровская «Гибель богов», а какие-либо из текстов «Старшей Эдды», например «Первая песнь о Гудрун». Однако и там Гудрун оплакивает Сигурда отнюдь не в одиночестве, а главное – пейзажные приметы – *Дубы. Германские леса.<...> Рейн дымящийся* – явно воссоздают пейзаж вагнеровской тетралогии. Одна из таких примет – особо акцентированная в тексте (*Печально-желтая луна* в первой и второй строфах, *желтая луна* – в заключительной строфе) – отчетливо указывает на ремарку, сопровождающую звучание знаменитого похоронного марша во второй сцене из III акта «Гибели богов»: «Der Mond bricht durch die Wolken hervor und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug. – Dann steigen Nebel aus dem Rheine auf...»⁹ («Сквозь облака прорывается луна и освещает с высоты траурное шествие. – Затем с Рейна поднимается туман...»). Напомнив, что и *облака*, и *туман* также имеются в анализируемом тексте, отметим еще и его переключки с другими вагнеровскими «вариациями» Адамовича: «Туман. Дубы. – Туман, туман («Вагнер II»), Есть только ночь – Есть только смерть» («Вагнер»). Таким образом, вагнеровский подтекст стихотворения не вызывает сомнений. Чем же объяснить столь значительные расхождения «вариации» с «темой»?

Стоит, думается, обратить внимание на одно логическое противоречие текста: в то время как первая строфа гово-

⁹ Wagner Richard. Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Mainz, 2001. S. 338.

рит о рассвете, заключительная утверждает продолжение нескончаемой ночи. Очевидно, что слово *ночь* используется не столько в прямом, сколько в символическом значении. Но не символически ли и *рассвет*, упомянутый в первой строфе? В русской поэзии это слово нередко включало коннотации со словом *казнь*. Ближайший (и, безусловно, известный Адамовичу) пример находим в «Петербурге» Анненского:

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

Слово *палач* с еще большей определенностью имплицитно подразумевает слово *казнь*. (Ср. более поздний пример в «Славе» В. Набокова: «Как палач, и озноб, и последний рассвет»; известная взаимная неприязнь между Набоковым и Адамовичем лишь свидетельствует в пользу устойчивости отмеченной коннотации.) *Казнь* имплицитно содержится в заключительной строке Адамовича также отсылкой к пушкинским «Стансам»:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

Сцена убийства Зигфрида, следовательно, прикрывает картину некоей казни, причем отсылка к Пушкину, чьи стихи в свою очередь напоминают о казни декабристов, позволяет догадаться, что казненный – не только воин, но и поэт. Вряд ли после сказанного стоит добавлять, что *Рейн* и *германские леса* аналогичным образом прикрывают дважды упомянутое в тексте *море*, которое не имеет никакого отношения к «Кольцу нибелунгов», но которое традиционно включалось в поэтические описания петербургских окрестностей. Дата стихотворения – 1921 г. позволила бы думать о многих казнях, но посвящение сборника «Чистилище» (Пг., 1922), где было опубликовано это стихотворение, памяти Андре Шенье (французского поэта, павшего жертвой якобинского террора) почти не оставляет сомнений в том, чья именно казнь представлена в тексте под видом убийства Зигфрида. Как известно, 1 сентября 1921 г. в «Петроградской правде» в сообщении «О раскрытом в Петрограде заговоре против Советской власти <...>» в списке расстрелянных значился «Гумилев Николай Степанович <...> поэт <...> б. офицер». С Гумилевым Адамовича связывали длительные

(со времен первого «Цеха поэтов»), хотя и не очень близкие отношения. Казнь, однако, была потрясением. В статье «Памяти Гумилева» (1929) Адамович вспоминал: «<...> Никто не предполагал, что конец будет такой быстрый и роковой. Хлопотали, не думая о расстреле, – не было к нему никаких оснований. Даже и по чекистской мерке не было»¹⁰ (Гумилев 1990, 244). Согласно ходившим тогда слухам Гумилев стал жертвой предательства (ср.: *Но не боится доблести измена*); тело же его было якобы зарыто где-то на берегу Финского залива (возможно, отсюда в тексте *море* наряду с *Рейном*). Не исключено, что гибель Зигфрида связалась в сознании Адамовича с гибелью Гумилева на основе стихотворения «Ольга» из последнего прижизненного сборника поэта «Огненный столп». Имею в виду строфы 5–6:

Год за годом всё неизбежней
Запевают в крови века.
Опьянен я тяжестью прежней
Скандинавского костяка.

Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затая вражду,
Сумасшедших сводов Валгаллы
Славных битв и пиров я жду.

Включение в текст имени Гудруны в качестве единственного собственного имени, отсылающего к «Гибели богов» как к подтексту, имеет, думается, биографические основания. У Вагнера только один персонаж пытается утешить Гудруну, оплакивающую Зигфрида. Это ее брат Гунтер. Лирический герой стихотворения Адамовича не может прямо называть себя Гунтером, ибо это влекло бы обвинения в косвенной причастности к гибели Зигфрида. Потому лирический герой лишь вспоминает и воскрешает в памяти вагнеровский сюжет, но не вливается в него. Действие последней строфы, когда герои остаются наедине друг с другом, явно происходит в другом времени, да и в другом измерении реальности, нежели плач Гудруны над трупом героя. Вместе с тем и вагнеровский подтекст, и контекст стихотворения подсказывают, что нежность лирического героя к Гудруне носит именно братский характер. В связи с этим стоит вспомнить о сестре поэта Татьяне Викторовне Адамович, балерине и хореогра-

¹⁰ Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Ред.-сост., автор предисловия и комментариев В. Крейд [Репринт]. М., 1990. С. 244.

фе: «За ней, – как писал Г. Адамович, – усиленно ухаживал Гумилев, посвятивший ей «Колчан»¹¹.

«<...> “Колчан” задержан в типографии», – с помощью такого шифра сообщили Адамовичу по телефону об аресте Гумилева¹².

Однако даже если отвлечься от автобиографического слоя стихотворения, очевидно, что заключительная строфа («Как мглисто здесь <...> Есть только ночь...») находит соответствие в позднейшем мемуаре Адамовича «Мои встречи с Анной Ахматовой»: «Умер Блок, был арестован и расстрелян Гумилев. Времена настали трудные, темные, голодные»¹³. Таким образом, невнятная музыкальная реалья служит и ширмой (возможно, цензурной), прикрывающей скрытый в стихотворении отклик на реальное политическое преступление и на драму в семье поэта, и – одновременно – указанием пути к раскрытию подлинного смысла текста.

**Отказ от «одной из Валгалл»
(Из примечаний к стихам Анны Ахматовой)**

Согласно данным Записных книжек Анны Ахматовой, строки 9–12 из написанной в августе 1961 г. «Царскосельской оды» («Здесь не Темник, не Шуя – / Город парков и зал, / Но тебя опишу я, / Как свой Витебск – Шагал») имели два позднее отброшенных варианта:

9–12 Не напрасно с вокзала
Я сегодня спешу,
И не хуже Шагала
Я тебя опишу. Возвращаясь с вокзала,
Как в одну из валгалл,
Так тебя описала,
Как свой Витебск – Шагал¹⁴.

Не занимаясь здесь ни пристальным сравнением вариантов, ни обсуждением всех причин окончательного авторского выбора, замечу пока, что сохранись в «Царскосельской оде»

¹¹ Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Указ. изд. С. 258. Ср. воспоминания С. Маковского (Там же. С. 92).

¹² Там же. С. 243.

¹³ Воспоминания о Серебряном веке / Сост. и автор предисловия и комментариев В. Крейд. М., 1993. С. 259.

¹⁴ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подг. текста К. Н. Суворовой; вст. статья Э. Г. Герштейн; научн. конс., вводные заметки, указатели В. А. Черных. М.; Torino, 1996. С. 143. Сердечно благодарю О. Е. Рубинчик, привлечшую мое внимание к отброшенным вариантам строк.

строка «как в одну из Валгалл», мы бы имели единственную в творчестве Ахматовой достаточно явную отсылку к вагнеровской оперной тетралогии «Кольцо Нибелунга». Любопытно, что и вторая еще более явная такая отсылка («И карлика Мимэ / Торчит борода») тоже не вошла в окончательный ахматовский текст и сохранилась лишь в авторских рукописных примечаниях к поэме «Путем всея земли» с предварением «Было»¹⁵. О причинах двойного устранения отсылок к вагнеровской тетралогии из окончательного текста можно было бы высказать несколько гипотез (особенно учитывая обнаруженное нами весьма необычное сходство стихового макросинтаксиса в «Поэме без героя» с вагнеровским принципом «бесконечной мелодии»¹⁶), однако здесь мы займемся только строкой, упоминающей Валгаллу.

Понятно, что автор колебался в выборе одной из рифм к имени художника, что вокзал в глубоко личном воспоминании о Царском селе был важен ему как отсылка к памятному и воспетому им ранее Павловскому вокзалу; понятно и то, что Валгалла в данной рифме могла быть использована только в родительном падеже множественного числа. Думается, однако, что мы имеем дело с поэтом, для которого проблемы семантики важнее трудностей версификации, а потому ахматовская Валгалла, в отличие от оперной или эпической, и впрямь была не единственной.

В тетралогии Вагнера, под шумный успех которой проходила ахматовская петербургская молодость и которой восхищались практически все символисты¹⁷, а также столь значимый для Ахматовой поэт, как Михаил Кузмин, Валгалла – это, как известно, обитель обладавших бессмертием, но в итоге сгоревших в пламени мирового пожара богов, богинь и полубогинь (валькирий), а также павших на поле битвы героев, приобщенных за это к пиру бессмертных.

Вместе с тем Валгалла, по Вагнеру, принадлежа немногим избранным для наслаждений и власти, не была «обителью трудов и чистых нег», но сочетала высокий накал страстей (и нередко высокие помыслы) своих хозяев и гостей с неприязненными между ними отношениями (ревностью, жаждой мести, обманами, вероломством) и даже преступлениями (предательством и убийством негодным богам героев). Хо-

¹⁵ Подробнее см.: *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1988. С. 130–131.

¹⁶ Там же. С. 262–268.

¹⁷ Подробнее см.: *Кац Б.* Отзвуки Вагнера в русской поэзии. Указ. изд.

рошо известно, что события 1917 г. многими представителями художественных кругов России (Блок был лишь одним из них) воспринимались сквозь призму финала вагнеровской тетралогии («Гибель богов») и картины пожирающего весь мир огня за несправедную жизнь и богов, и героев, и простых смертных. Легко предположить, что сходное восприятие не было чуждо Ахматовой. В этом случае Валгаллой ей могла представляться и вся Россия, и Петербург–Петроград времен «Бродячей собаки» («Все мы бражники здесь, блудницы»), но, пожалуй, более всего Царское село, с которым ее связывали узы житейского, творческого, дружеского, любовного и даже супружеского опыта. Словом, «валгалл», погибших в пламени, для Ахматовой действительно могло быть несколько, и если так, то Царское Село – было важнейшим из подобных мест, верность которому Ахматова сохраняла до конца жизни. В Царском Селе жила память о поэтических богах былых времен – о Пушкине, Жуковском и Тютчеве, там же Ахматова видела, если не живых богов, то столь влиятельных поэтических мэтров, как Иннокентий Анненский или Федор Сологуб, там она пережила несколько романов и там же встретила со своим главным героем (без которого впоследствии оставила «Поэму») – Николаем Гумилевым, обреченным на мученическую гибель. Список легко продолжить, включив в него многих знаменитых и менее известных царскоселов, в свое время творивших, любивших, изменявших, плетших интриги, а впоследствии убитых, преданных или предавших. В Царском Селе обитали и «боги власти», распорядившиеся жизнью и смертью подданных, страдальцы и мучители, развратники и лжепророки – члены царской семьи и ее приближенные (Анна Вырубова, Григорий Распутин и др. – ср. поэму «Русский Трианон»). Все они, фигурально выражаясь, сгорели в пожаре 1917 г.

Словом, для роли «одной из Валгалл» Царское Село вполне подходило, и, возможно, начало первого стихотворения из цикла «Городу Пушкина» (в окончательной редакции) – «О, горе мне! Они тебя сожгли.../ О, встреча, что разлуки тяжелее!...» – не только воспроизводит картину города после немецкой оккупации, но и содержит отсылки к исторической судьбе «русской Валгаллы».

Разумеется, отброшенная рифма «валгалл – Шагал» гораздо полнее окончательной рифмы «зал – Шагал». Но, видимо, важнее оказалось другое. Отождествив Царское Село с Валгаллой, Ахматова не могла не задуматься о своей функции в этом «обществе». Не имея никакого отношения к власти,

лирическая героиня (она же автор «Оды») не могла претендовать на роль богини. При ее женской ипостаси ей оставалась только роль валькирии – могучей девы-воительницы, у которой, собственно, две обязанности: 1) выполнять волю богов по убийству людей (так Брунгильда получает приказ Вотана умертвить Зигмунда и его жену с ребенком, хотя и нарушает его); 2) возносить на мощных крылатых конях воинов, героически павших в бою, в заоблачную Валгаллу. В этом случае возникала бы нежелательная биографическая многосмысленность. С одной стороны, Ахматова не ощущала себя воительницей, да и чисто внешне вряд ли хотела отождествляться с вагнеровской великаншей. С другой стороны, в ранних стихах ее лирическая героиня признавала себя невольной виновницей человеческих смертей («Прости меня, мальчик веселый, / Что я принесла тебе смерть; Я гибель накликала милым, И гибли один за другим»), что подтверждалось биографически. В поздних стихах Ахматова предпочитала говорить о своей роли свидетельницы, а не вольной или невольной причины подобных событий¹⁸. С третьей стороны, крылатый конь валькирии из скандинавской мифологии очень уж напоминал спутника поэтов из мифологии античной – крылатого коня Пегаса, что при отождествлении поэта с валькирией вносило бы оттенок грубого комизма. Словом, валькирией Ахматовой быть не захотелось¹⁹.

Возможно, сыграло роль и еще одно соображение. Сопоставляя описание своей «родины священной» с шагаловским описанием его родного Витебска, Ахматова не могла не понимать, что сталкивает зарисовки безошибочно русского, и притом практически столичного города, с картинками отчетливо еврейского местечка. В этом случае тянувшийся за тенью Вагнера шлейф антисемитизма был бы для Ахматовой совершенно неприемлемым намеком.

Так или иначе, в окончательном тексте вагнеровская Валгалла исчезла, оставив слабый отзвук в рифмующейся с именем художника строке 11 в виде неполной анаграммы «Город парков и зал».

¹⁸ Ср. изложение истории гибели Вс. Князева, к которой Ахматова не имела прямого отношения, в «Поэме без героя» и самоубийства влюбленного в нее М. Линдермана. См.: *Тименчик Р.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2.

¹⁹ Ср. показанное ранее сходное вуалирование оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» как существеннейшего подтекста «Поэмы без героя», дабы автор поэмы не могла оказаться в роли «старой ведьмы». Подробнее см.: *Кац Б., Тименчик Р.* *Op. cit.* С. 231.

Музыкальная прожилка Лжекончеева (Из примечаний к прозе Владимира Набокова)

Как известно, в романе «Дар» дважды представлены исключительно важные встречи-диалоги героя романа – Федора Константиновича Годунова-Чердынцева с его любимым поэтом-современником Кончеевым, но оба эти диалога воображаемые. В конце первого из них (а для внимательного читателя задолго до конца) обнаруживается, что герой беседует сам с собой; в конце второго (глава пятая) – по сути, то же самое, с той лишь разницей, что на месте воображаемого Кончеева оказывается посетивший одновременно с героем любимое место отдыха берлинцев Груневальд (так у Набокова; по-немецки Gruenewald – Зеленый лес) – немец, с которым герой, естественно, никак не мог беседовать по-русски. Вспомним эпизод, в котором Федор Константинович, наслаждающийся своей наготой в одиночестве леса и беседой с любимым собеседником, переходит из мира грез в мир реальности²⁰:

«Herrliches Wetter, – in der Zeitung steht es aber, dass es morgen bestimmt regnen wird»²¹, – проговорил наконец сидящий на скамье рядом с Федором Константиновичем молодой немец, показавшийся ему похожим на Кончеева. <...> «Da kommen die Wolken schon»²² – продолжал кончеевовидный немец, указывая пальцем полногрудое облако, поднимавшееся с запада (Студент, пожалуй. Может быть, с философской или музыкальной прожилкой. <...>)

Так начинается момент прозаической полифонии: одновременно звучание внешнего описания и воспроизведения речи немца с внутренним монологом героя, представленным в скобках. Этот монолог сразу же озадачивает: если немецкого студента можно определить по внешнему облику, то философскую, а тем более музыкальную прожилку вряд ли можно выявить в его максимально прозаических высказываниях. О чем же еще говорить с незнакомцем, как не о погоде?

²⁰ Набоков В. Дар // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Примеч. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. СПб., 2000. Т. 4. С. 518.

²¹ «Прекрасная погода, – однако в газете пишут, что завтра будет дождь» (нем.).

²² «Вот уже показали облака» (нем.).

Однако загадочное проникновение Федора в поэтическую сущность своего соседа продолжается после еще более прозаической фразы последнего:

«Halb fünf ungefähr»²³, – добавил он на вопрос Федора Константиновича и, забрав свою трость, покинул скамейку. Его темная, сутулая фигура удалилась по тенистой тропе. (Может быть, поэт? Ведь есть же в Германии поэты. <...>)

Думается, что трость, сутулость и тенистая тропа – это еще недостаточный набор признаков для идентификации незнакомого немца как поэта с философской или музыкальной прожилкой. Начинаящий русский поэт и прозаик Годунов-Чердынцев ничего не говорит в романе о романтической германской культуре XIX столетия, к современной же немецкой культуре относится, мягко выражаясь, неприязненно. Однако автор романа (а герой является его alter ego, сколь бы сильно ни дистанцированным от автора и сколь бы ни отрицал такое «двойничество» впоследствии сам автор) был отлично знаком с немецким романтизмом (вспомним хотя бы его юношеские переводы из Гете), и не только с поэзией, но и с музыкой, как бы он ни чурался публично последней. Вот он и разрешает своему герою украдкой для читателя опознать во вполне прозаическом высказывании берлинца поэтическую цитату, известную в Германии в основном по музыкальному переложению стихотворения, из которого она заимствована. «Da kommen die Wolken schon» – это вторая строка (с одним измененным словом – в оригинале «Da kommen die Wolken her») из стихотворения Йозефа фон Эйхендорфа (Eichendorff) «На чужбине» («In dem Fremde»), ставшего первым романсом из цикла Роберта Шумана на его стихи «Круг песен» («Liederkreise») ²⁴.

Романист и поэт, выпускник Гейдельбергского университета Эйхендорф (1788–1857), аристократ, потерявший в наполеоновских войнах родню и имение, остался в истории немецкой литературы одним из крупнейших романтических лириков, чьи полные сентиментальной меланхолии стихи стали практически народными песнями благодаря многим композиторам, среди которых кроме Шумана стоит назвать Мендельсона и Рихарда Штрауса. Прославившееся с шумановской мелодией стихотворение «На чужбине» стоит при-

²³ «Примерно половина пятого» (нем.).

²⁴ Как известно, в том же цикле есть еще один романс на другое стихотворение Эйхендорфа под тем же названием.

вести целиком (с прозаическим переводом), ибо представленное в нем настроение кое в чем заметно перекликается (хотя порой весьма контрастно и гротескно) с настроением русского аристократа-изгнанника Годунова-Чердынцева, ищущего одиночества и покоя в запруженном берлинцами парке Груневальд.

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot	Вот из отчизны за яростными молниями
Da kommen die Wolken her,	Плывут облака сюда,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,	Но давно мертвы отец и мать,
Es kennt mich dort keiner mehr.	Там я больше никому не знаком.
Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,	Как скоро, ах, как скоро приходит время безмолвия,
Da ruhe ich auch, und über mir	Вот я тоже обретаю покой, и надо мной
Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,	Шелестит прекрасное одиночество леса,
Und keiner kennt mich mehr hier.	Больше никому не знаком я и здесь.

Разумеется, в романе облако плывет с Запада, а не с Востока; конечно, мать набоковского героя жива, а на возвращение (воскрешение) отца он еще смутно надеется; понятно, что энергичный Федор Константинович, впитывающий солнце всей кожей своего спортивного тела, мало похож на расслабленного меланхолика из стихотворения Эйхендорфа. И все же стихотворение последнего, думается, звучит эхом умело скрываемой ностальгии героя «Дара» и образует едва слышный поэтически-музыкальный контрапункт и к его мыслям о безвестности как на родине, так и на чужбине, и к его почти пантеистическому восторгу перед тем, для чего Эйхендорф изобрел неологизм «Waldeinsamkeit», точный смысл которого не перевести ни как «одиночество леса», ни как «лесное одиночество», ни как «одиночество в лесу». Лучше перечитать предшествующие комментируемому эпизоду страницы романа²⁵, выделив в них такие моменты, как, например,

Когда я по утрам приходил в этот лесной мир, образ которого я собственными средствами как бы приподнял над уровнем тех нехитрых воскресных впечатлений (бумажная дрянь, толпа пикникующих), из которых состояло для берлинцев понятие «Груневальд»; когда в эти жаркие, летние будни я направлялся в его южную

²⁵ Набоков В. Дар. Указ. изд. С. 504–518.

сторону, в глушь, в дикие, тайные места, я испытывал не меньшее наслаждение, чем если бы в этих трех верстах от моей Агамемнонштрассе находился первобытный рай. Дойдя до одного излюбленного уголка, сказочно совмещавшего свободный поток солнца и защиту кустарника, я раздевался донага и ложился навзничь на плед, подложив ненужные трусики под затылок. Благодаря сплошному загару, бронзой облившему тело, так что только пятки, ладони и лучевые черты у глаз оставались естественной масти, я чувствовал себя атлетом, тарзаном, адамом, всем, чем угодно, но только не голым горожанином.

Или немного выше:

Дальше становилось совсем хорошо: сосны входили в полную силу, и между розоватыми чешуйчатыми стволами низкая перистая листва рябин и крепкая зелень дубов оживленно дробили полосоватость борового солнца. В густоте дуба, если смотреть снизу, взаимное перекрытие листьев теневых и освещенных, темно-зеленых и ярко-изумрудных казалось особенным сцеплением их волнистых краев <...> При дальнейшем продвижении вперед, – не налево, куда бор простирался без конца, и не направо, где он прерывался молоденьким березняком, свежо и по-детски попахивавшим Россией, – лес становился опять реже, терял подсед, обрывался по песчаным косограм, и внизу зажигалось столбами света широкое озеро. Солнце разнообразно озаряло противоположные скаты, и, когда от наплыва облака воздух смежался, как великое синее веко, и медленно прозревал опять, один берег всегда отставал от другого, в порядке постепенного потухания и просветления.

Отвлекаясь от попахивавшего Россией березняка, стоит обратить внимание на необычайно частое упоминание дубов, что, может, говорит не только о специфике растительности в Груневальде. Как известно, дуб по-немецки – die Eiche (произносится айхе). Каламбурное русскоязычное обыгрывание в «Даре» немецких фамилий уже освещалось. В самой фамилии Эйхендорф (в дословном переводе – «деревня дубов») Набоков вполне мог услышать созвучие и с фамилией своего старшего друга Юлия Айхенвальда (Eichenwald – «дубовый лес»), и с фамилией интересовавшего его советского литературоведа Бориса Эйхенбаума (Eichenbaum – «дубовое дерево», «дуб»), а самое главное, смысловое соответствие той высшей ценности, которую поэт называл «die schöne

Waldeinsamkeit» и которую герой «Дара» стремился обнаружить в Груневальде.

Немец «с музыкальной прожилкой», которого Годунов-Чердынцев принял за своего собрата по профессии и соотечественника, сидит как раз «на скамейке под дубом» (с. 512).

А. А. Долинин любезно обратил мое внимание на шумановские подтексты в набоковском «Отчаянии», а также на сообщение Брайана Бойда о том, что в Крыму юный Набоков перевел несколько стихотворений Гейне для певицы, собиравшейся исполнять на русском языке романсы Шумана. Судя по упоминанию там романса «Ich grolle nicht», Набоков переводил тексты из цикла Шумана «Любовь поэта». Вокальные циклы Шумана редко издавались порознь. Очень возможно, что в том нотном сборнике, который держал в руках начинающий переводчик, был и более ранний цикл «Круг песен», открывающийся тем самым романсом на стихи Эйхендорфа «На чужбине», о котором шла речь выше.

Но, в принципе, трудно найти хрестоматию немецкой романтической поэзии, в которой бы этого стихотворения не было.

Если предлагаемая здесь догадка о музыкальном подтексте эпизода верна, то, похоже, что именно этот романс и звучит вслед за уходом немца в груневальдском одиночестве Федора. Впрочем, представленный на следующей странице того же издания «Дара» загадочный эпизод с «песенкой», исполняемой не менее загадочными пятью евангелическими сестрами, нуждается в особой «музыковедческой экспедиции».

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И ЕГО РУССКИЕ СОБЕСЕДНИКИ

С. Савенко

Количество писем, отправленных и полученных Игорем Стравинским за его долгую жизнь, исчисляется многими тысячами единиц. Действительный объем его эпистолярного наследия до сих пор не вполне ясен, поскольку далеко не все письма выявлены и опубликованы. Стравинский вел переписку на четырех языках: русском, французском, английском, иногда немецком. Русские письма в значительной части были собраны и опубликованы Виктором Варунцем (1945–2003). Они составляют весомую часть эпистолярного наследия композитора.

Русская переписка Стравинского существенно дополняет и корректирует его автобиографические книги – «Хронику моей жизни» и четыре тома бесед с Робертом Крафтом. Это касается и корреспондентов композитора, круг которых был весьма широк, и самого содержания переписки. Целостная и всесторонняя характеристика русского эпистолярия Стравинского – задача будущего; мы же ограничимся лишь некоторыми темами и отдельными персонами этого собрания, начиная с юношеских лет будущего композитора.

Письма родителям отправлялись в основном во время летних каникул в тех случаях, когда семья по тем или иным причинам разлучалась. Письма адресовались обоим родителям и представляли собой подробные отчеты о летних занятиях и о состоянии здоровья. В 1897 г. семья лишилась старшего из четырех сыновей, 21-летнего Романа, скоропостижно скончавшегося от болезни сердца, и это трагическое событие наложило неизгладимый отпечаток на жизнь Стравинских, тем более что и остальные дети не отличались физической крепостью. Озабоченность заметна во многих письмах Игоря:

Хочу вам написать хоть два слова, чтобы не оставить вас, дорогие Мамочка и Папочка, без известия о нас и о нашем здравии. Слава Богу, здоровы. Но опять-

таки ваше здоровье. Папочка, Мамочка, напишите, пожалуйста, хоть немножко. <...> Дал бы Бог, чтобы у нас в семье хоть на время, если это невозможно надолго, прекратились бы *болезни*, эти отвратительные болезни¹.

Письма написаны очень тепло, и видно, что родители и дети по-настоящему близки друг другу. Тон переписки явно противоречит поздней характеристике Федора Игнатьевича, известной по беседам Стравинского с Крафтом. Причины этого расхождения можно объяснять по-разному, в том числе и неизбежной временной абберрацией, но в любом случае почва для умозаключений остается весьма зыбкой. Более надежны суждения Стравинского об артистической деятельности отца – первого баса Императорского Мариинского театра. О Федоре Стравинском-певце он неизменно говорил в самых возвышенных выражениях. Одно из свидетельств – письмо от 8 августа 1964 г. Михаилу Эммануиловичу [Гольдштейну?], в котором композитор по просьбе своего корреспондента говорит «об исполнительском творчестве» своего отца, «о его блестящем драматическом даре как актера, о его виртуозном пении (он был учеником профессора Эверарди Петербургской консерватории), о необычайной четкости его произношения, об исключительной красоте его голоса, несмотря на слабеющие силы голосовых связок в конце его карьеры». «Помнится мне как часто думал слушая его в ансамблях его оперного репертуара, что окружающие его певцы казались мне, несмотря на возможное иногда превосходство вокальных данных, настоящими любителями, а иногда и просто “нуворишами” в искусстве исполнения в сравнении с благородством его интерпретаций. Он был аристократом, окруженным² простыми смертными»³.

Аналогичные противоречия можно увидеть и в отношении Стравинского к матери, Анне Кирилловне. В беседах с Крафтом он практически отрицает душевную близость с ней, говоря о чувстве «долга» и противопоставляя его сво-

¹ Игорь Стравинский – родителям, 19 /31 июля 1899 г., Устилуг // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текст. ред. и комм. В. П. Варунца. М., 1998. Т. 1. С. 74.

² В оригинале: «аристократом окруженный» (прим. ред.).

³ Архив И. Ф. Стравинского, Paul Sacher Stiftung (Базель). Письмо написано четырьмя годами позже издания *Memories and Commentaries* (1960), где Стравинский вспоминает об отце.

ей привязанности к няне Берте⁴. Однако письма свидетельствуют о другом, причем не только детские и юношеские, но и гораздо более поздние. Неизменно ласковые по тону⁵, они, естественно, посвящены в первую очередь домашним и бытовым темам. Так, в «дягилевские» времена, после триумфов «Жар-птицы» и «Петрушки» и на пороге «Весны священной», Стравинский пишет Анне Кирилловне пространное письмо, раскрывающее его отношение к балетмейстерскому искусству Михаила Фокина в перспективе постановки будущего балета. Письмо это хорошо известно, и поэтому достаточно напомнить его основное содержание. Стравинский считает Фокина «конченным художником, который быстро прошел свой путь и который заметно исписывается с каждой новой постановкой»⁶. Сложную художественную проблему, чрезвычайно важную и даже болезненную для будущей судьбы своего творения, Стравинский считает необходимым обсудить именно с матерью, и чувствуется, что он совершенно уверен в ее отклике и понимании.

Своим ближайшим друзьям молодых лет – братьям Андрею и Владимиру Римским-Корсаковым – Стравинский отправил немало писем. История их взаимоотношений тоже известна по беседам с Крафтом, и переписка подтверждает, что в ее освещении композитор был вполне объективен. Действительно, дружеские отношения с семьей учителя начали охладевать после парижского успеха «Жар-птицы», и причиной стали прежде всего эстетические расхождения. Об этом Стравинский говорит неоднократно, например в письме Андрею во время сочинения «Петрушки»: «И почему к моим сочинениям надобно подходить с консерваторским аршином? Да, верно, потому, чтобы меня бить им по черепу. Пусть бьют! Лишь бы били. Скоро и ты так заговоришь»⁷. В это время Стравинский еще не теряет надежды склонить ближайших друзей на свою сторону. Среди писем на эту тему выделяется беспрецедентное по своей длине посла-

⁴ Берта Самойловна Эссерт (?–1917) – бонна в семье Стравинских с 1881 г. Впоследствии перешла в семью Игоря Федоровича и воспитывала четырех его детей.

⁵ Стравинский сохранял детское семейное обращение к матери – Мусечка (его генезис можно представить следующим образом: мама → мамуся → муся → мусечка).

⁶ Письмо от 4/17 марта 1912 г., Монте-Карло // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Указ. изд. Т. 1. С. 319. Напомним, что «Весну священную» поставил Вацлав Нижинский.

⁷ Там же. С. 261.

ние Владимиру Римскому-Корсакову – апология деятельности Дягилева, а также балетного жанра как такового. Это нечастый у Стравинского пример пространного изложения эстетических идей, рожденных в кругу дягилевских сотрудников (прежде всего Александра Бенуа), но в то же время практически осуществленных Стравинским в творчестве и аутентично им сформулированных. Оспаривая взгляд на балет как на «низший род» театра, Стравинский определяет его как третью форму пластического искусства после живописи и скульптуры. «Был бы жив какой-нибудь Микельанджело, думал я, глядя на его фрески в “Сикстинской”, – единственно, что бы признал и принял его гений, – это возрождающуюся хореографию <...>, ибо единственная форма сценического искусства, которая ставит себе в краеугольный камень задачи красоты и больше ничего, есть балет»⁸.

Как известно, жанровая картина творчества Стравинского со временем претерпела значительные изменения, но «задачи красоты и больше ничего» – эта позиция осталась неизменной до конца его жизни.

Русские письма конца 1900–1910-х гг. содержат уникальный материал, касающийся процесса создания некоторых опусов композитора. Прежде всего это опера «Соловей», сочинение которой отражено в переписке с автором либретто Степаном Митусовым (начало ее относится к весне 1909 г., продолжение последовало через четыре года, когда постановка «Соловья» готовилась в Русских балетах). Особенно интересно письмо Стравинского Митусову из Устилуга.

Как бы мне хотелось тебя познакомить с «ахами» моего Соловья. Я им придаю в опере *первенствующее значение*. Вообще 1-я картина полна самых реальных (не пугайся!) контрастов. С одной стороны Соловей* и лоно природы, с другой кучка полубалаганной китайской знати. Из-за последней Соловей еще рельефней выступит во всей красоте своей интимности.

Я уже почти совершенно окончил 1-ю картину. (Я сочиняю вместе с оркестровкой, иначе, по-моему, не должно быть никогда!)**

⁸ Письмо от 8/21 июля 1911 г., Устилуг // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Указ. изд. Т. 1. С. 292.

* Это олицетворение души (Боже! Как опакощено в наше время это слово!) (прим. И. Стравинского).

** Но оттого-то и идет медленнее, чем я думал (прим. И. Стравинского).

Система лейтмотивов у меня почти совсем отсутствует. Вместо них – это напоминания слушателю, о чем идет речь, у меня музыка вводит слушателя в настроение и стиль того или иного лица или предмета. Всё это относится главным образом к Соловью и к природе. У китайцев наоборот. Система лейтмотивов сужена до карикатуры⁹.

В сущности, Стравинский описывает здесь основные композиционно-драматургические идеи своей первой оперы, в той или иной форме сохранившиеся в его более позднем творчестве. Так, например, высотно-интервальные соотношения объединяют материал оперы-оратории «Царь Эдип», тоже не лейтмотивной в обычном смысле слова; в эскизах балета «Аполлон Мусaget» можно увидеть движение от традиционных репризных форм к более гибким интонационным связям. Новой и перспективной чертой является равновесие собственно оркестрового и мелодико-гармонического материала, для Стравинского не отделимого от конкретного инструментального облика. Однако впоследствии он всё же не писал партитуру сразу, предпочитая делать наброски в виде партителлы.

Следующая группа документов относится к балету «Петрушка»: это переписка с Александром Бенуа зимой 1910/1911 г., по которой можно проследить эволюцию либретто и музыки, в том числе заимствованной (цитаты обсуждаются и в переписке с Андреем Римским-Корсаковым). Как можно видеть из письма Стравинского Бенуа, отправленного из Больё-сюр-мер, контраст обрамляющих экстерьерных сцен и интерьерных второй и третьей картин определился далеко не сразу.

Когда я сочинял Петрушку и не думал еще, что из его квартирки вырастут три картинки, то представлял я себе его, дающего представление на Марсовом поле. Теперь же при дружной обработке оказалось наоборот, что этого всего никто не видит, и *это всё* суть личные его переживания, до которых никому нет дела. Всё это вышло прекрасно, и я сам первый приветствовал и продолжаю приветствовать, тем более что с музыкой оно вполне согласовано <...>¹⁰

⁹ Письмо от 21 июля / 3 авг. 1909 г. // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Указ. изд. Т. 1. С. 214.

¹⁰ Письмо от 2/5 февр. 1911 г. // Там же. С. 266.

К Бенуа обращено и одно из самых мрачно-откровенных писем Стравинского, написанное летом 1914 г. в приморском Сальване на пороге Первой мировой войны.

Все молчат! Скучно. Ответь хоть ты – друг, хотя бы открыткой <...>.

Этот стареющий дирижер с моноклем и мальчиком Мясиным тоже молчит, ибо его ответ должен был касаться уплаты мне Бичемом остальных денег за «Соловья», и Бичем молчит... Сукины дети! Ведь через два дня вся эта ватага разбредется на все четыре стороны, ибо «Ballet russe» кончатся 26 июля. Господи, как им еще не надоело! И насколько лучше здесь жить и дышать. <...> Лучше, чем глядеть на этого идиота скверного тона, играющего Кончака и выходящего раскланиваться канатным плясуном, но далеко не с его пылкой и восхитительной улыбкой.

Ей-ей, как подумаю – не для меня это предприятие. Тесно в нем, ибо его художественная жизнь кончена, осталась одна коммерция – это единственно что меня удерживает (ибо я на это живу) от того чтобы порвать с интернациональным обществом театральных воинов. Сознает или нет это Сережа. Думаю, что нет. Если это так, то выходу нет – он погниет и завоняется. Уже сейчас здорово воняет и вонь знакомая, затхлая, старая. <...>

Довольно. Спокойной ночи. Целую тебя, ручки твоей чудесной жены и детей твоих.

Твой Игорь Стравинский

Сегодня, гуляя между черных изб на курьих ножках, увидел старика каким был Римский-Корсаков. Стало страшно. Он подошел ближе ко мне... Отлегло, вблизи не то¹¹.

Разочарование в дягилевской антрепризе, сарказм и горькая ирония (Кончака из оперы Бородина «Князь Игорь» совсем недавно пел в Лондоне Федор Шаляпин) – всё это совершенно ново для Стравинского, каких-нибудь три года назад рьяно отстаивавшего Русские балеты. Но это еще далеко не конец его работы для дягилевской антрепризы. Не скоро, но появятся на сцене триумфальная «Свадебка» Брониславы Нижинской, с благодарностью посвященная автором Дяги-

¹¹ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текст. ред. и комм. В. П. Варунца. М., 2000. Т. 2. С. 281–282. (Исправлено по автографу.)

леву, ее же «Байка про лису» и «Аполлон Мусагет» в постановке Георгия Баланчивадзе – Жоржа Баланчина. Будет и новый балет с Александром Бенуа – «Поцелуй феи» на музыку П. И. Чайковского, созданный для антрепризы Иды Рубинштейн. Именно он подведет черту под двумя десятилетиями дружеских и деловых отношений Стравинского и Дягилева, не простившего ему измены.

Что касается Александра Бенуа, то после «Поцелуя феи» они со Стравинским постепенно отдалились друг от друга. Сотрудничество прекратилось, однако за Бенуа сохранились права на авторские отчисления за исполнение «Петрушки» не только в театре, но и на концертной эстраде. «Петрушка» оказался одним из самых популярных сочинений Стравинского, и необходимость каждый раз платить соавтору немало досаждала композитору.

В качестве эпилога к их отношениям приведем часть письма Стравинского от 10 марта 1960 г. – своего рода эпиграфа давнему другу и сотруднику.

<...> Умер Александр Бенуа, с месяц тому назад. Об этом узнал вчера из английской прессы.

Эта смерть 94-летнего Бенуа¹² вызвала во мне не только сожаление утраты (о котором, разумеется, не может быть и речи, ибо эта утрата давным-давно произошла и для меня и для искусства), сколько кучу воспоминаний хороших и неприятных. Эти неприятные воспоминания связанные к сожалению с моим последним свиданием с ним (лет 30 тому назад) хотелось бы предать забвению, что бесконечно труднее прощения. Зато это последнее идет у меня из глубины и полноты сердца. Чувствую потребность высказать это близкому человеку, знающему и понимающему обстоятельства, потому пишу это Вам¹³.

Близкий человек, к которому обращено письмо, – это Петр Сувчинский, старый друг и адресат Игоря Стравинского, переписка с которым началась в 1923 г. и особенно активизировалась после Второй мировой войны, когда круг русских собеседников Стравинского заметно сократился и писем на родном языке становилось всё меньше.

Петр Петрович Сувчинский (граф Шелига-Сувчинский) родился в Петербурге 5/17 октября 1892 г. и скончался

¹² Неточность Стравинского: А. Бенуа скончался в 90-летнем возрасте. – С. С.

¹³ Архив И. Ф. Стравинского, Paul Sacher Stiftung (Базель).

24 января 1985 г. в Париже. Он принадлежал к потомственному польскому дворянству, и его детские и юношеские годы прошли в родовом имении под Полтавой на Украине (польско-украинские корни, как известно, имелись и у Стравинского). Сувчинский обладал редкими по широте духовными интересами и дарованиями: он проявил себя как философ, музыковед, литературный критик, пианист, педагог. Одно время он готовился к карьере оперного певца (среди прочего пел Эвмолапа в концертной премьере «Персефоны» Стравинского). Кроме того, Сувчинский отличался незаурядными организаторскими способностями. В Петербурге он издавал вместе с Андреем Римским-Корсаковым альманах «Музыкальный современник» (1914–1915), прекратившийся из-за конфликта по поводу новой музыки, прежде всего Прокофьева. В эмиграции он стал одним из основателей евразийского движения. Спустя много лет вместе с Пьером Булезом и Германом Шерхеном Сувчинский учредил центр *Domaine musical* и издательство *Collection du Domaine musical*. В 1967 г. Стравинский пригласил Сувчинского для работы над своим архивом, в частности, для издания переписки с Эрнестом Ансерме (ныне опубликованной). Сувчинский планировал шеститомное издание эпистолярного наследия Стравинского и, несомненно, был бы идеальной кандидатурой для этого предприятия.

Стравинского и Сувчинского сближало многое – общность культурной и жизненной почвы, общность судьбы. Именно Сувчинский стал связующим звеном между Стравинским и деятелями молодого европейского авангарда. В Сувчинском композитор находил ценителя собственного творчества, способного представить его в достойном историческом и философском контексте. Наконец, с Сувчинским Стравинский мог говорить на одном языке. Он рассчитывал на полное понимание и отклик¹⁴.

Первый интенсивный период их эпистолярного общения – это 1939 г., время создания *Музыкальной поэтики*, в котором роль Сувчинского трудно переоценить¹⁵. Но переписка Стравинского и Сувчинского 1939 г. не ограничивается темой *Поэтики*; письма носят очень личный характер. После войны переписка вновь оживляется и начиная с

¹⁴ О Сувчинском см. также: *Taruskin Richard. Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley and Oxford, 1996* (указатель имен). *Вишневецкий И. Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М., 2005.*

¹⁵ См.: *Dufour Valérie. Stravinski et ses exégètes (1910–1940). Bruxelles, 2006.*

1957 г. становится практически регулярной. Из нее можно почерпнуть немало ценных сведений: это и хроника, и дневник и, порой, зеркало духовной жизни Стравинского.

Главное место в письмах занимают творческие проблемы самого разнообразного свойства. Стравинский регулярно общается Сувчинскому о своих новых сочинениях и о перспективах их исполнения, делится впечатлениями об интерпретаторах и собственных концертных турне.

Я кончил мои МУВМЕНТС фор пиано анд оркестра и, так как кончил раньше чем рассчитывал, известил всех, которых это касается, что продирижирую премьерой в Нью-Йорке на Рождество или сейчас же после Нового года и не буду дожидаться июня как предполагалось. Пьеса вышла дьявольски трудная не столько для фортепианного соло сколько для дирижера из-за ритмической и даже метрической сложности. Я этой пьесы боюсь, и длительности ее боюсь (всего 12 минут музыки). (24 августа 1959 г., Голливуд).

В январе 1967 г. (точная дата отсутствует) Стравинский пишет:

Моя последняя значительная вещь *Requiem Canticles*, по-русски Похоронные напевы, как небольшая (8 частей)¹⁶ хоровая симфония (с 3-мя симфоническими секциями) на латинском. Получил 2 корректуры, Боб ее исполнил (прекрасно) в Princeton University, покойной благотворительнице которой она посвящена.

После этого сочинил небольшую Limerick Edward Lear'a – The Owl and the Pussy-Cat для меццо-сопрано и фортепиано (сериальный канон).

Судьба собственных произведений, прежде всего реальная, связанная с живым концертным обиходом, очень интересовала и волновала Стравинского. Он, конечно, радуется новым удачным исполнениям и вообще вниманию к своей музыке. Американскими исполнениями Стравинский, как правило, доволен, чего нельзя сказать о прессе: «<...> Здесь на днях Боб блестяще дирижировал RAKE'S Progress'ом с чудными певцами и ужасающей мракобесной руганью в Нью-Йоркской прессе» (26 ноября 1962 г., Нью-Йорк). Та же тема продолжена на открытке без даты: «Просто непонятен раж этих безграмотных музыкальных невежд относительно RAKE'a и моей современной музыки! Что-то персональное

¹⁶ Неточность, допущенная Стравинским: в *Requiem Canticles* девять частей.

есть в этой ненависти меня и моей музыки в моем новом «отечестве»».

Здесь ощущается подоплека весьма болезненного для Стравинского свойства. Речь идет о предпочтении его ранних произведений более поздним, неоклассическим и особенно серийным. Сам композитор, продолжавший эволюционировать без всяких скидок на возраст и до самых последних лет не остановившийся в своем движении, не мог не страдать от недооценки своих новых сочинений. Хотя он никоим образом не разлюбил старые и, в частности, продолжал их играть в концертах («Весна священная» была ему уже не по силам, но, скажем, «Жар-птицу» он постоянно включал в программы), однако композиторские интересы мэтра изменились настолько, что неспособность или нежелание следовать за ними он переживал как личную драму. Вот он делится с Сувчинским впечатлениями о новой монографии:

Впечатление удручающее. Почти на каждой странице неверная информация. Почти на каждой странице жанр газетной критики моих произведений. Почти на каждой странице после хулы следуют замечания, что *гению* все прощительно. А гений я только из-за Сакра <...>

(23 октября 1965 г., Голливуд)

Впрочем, и недооценка сравнительно давних опусов болезненно воспринимается Стравинским. Среди таких неудачливых любимцев композитора – «Мавра», когда-то почти провалившаяся в Париже, да и позднее не снискавшая особого успеха.

«Маврой» я только что тут дирижировал в последнем концерте Лосанджелевского июньского фестиваля. У меня такое впечатление, что несмотря на четкое исполнение этой ясной и явной музыки доходит она лишь до редкого слушателя, остальные же ничего не слышат и только перешептываются и хихикают как дураки при появлении Мавры в высоких сапогах и военных штанах под юбкой. О Мавре все-таки следует нам поговорить специально. Не думаю (хоть и занят я теперь иными проблемами), что ее место в музыке не импор-тантно¹⁷, как по всей вероятности думает об этом Булез и как думал об ней остильно¹⁸ Равель.

(21 июня 1958 г., Голливуд)

¹⁷ от important – важный (*франц.*).

¹⁸ от hostile – враждебный (*франц.*).

Та же нота – но уже почти как вопль души – звучит в письме Стравинского от 17 октября 1964 г.:

Мне только что прислала Columbia новые диски *Rake's Progress* (что делала в Лондоне). Почему эту оперу не играют или так мало и плохо играют? Разве больше нельзя писать опер с речитативами и ариями, ансамблями, а надо писать только музыкальную драму. Разве *условность*, основа оперы и всякого искусства, грех? Разве хорошие мозги Булеза равнодушны к качеству музыки? Все эти думы меня не делают счастливым.

Проблемы тут действительно были, и они не ограничивались частными фактами вроде недооценки того или иного сочинения Стравинского. Речь шла о месте маститого композитора на новой художественной сцене и о взаимоотношениях, далеко не простых, с молодыми авангардистами, заявившими о себе в 1950-е гг. Сувчинский сыграл здесь совершенно особую роль, поскольку именно он оказался для Стравинского связующим звеном с новым поколением, в особенности с Пьером Булезом, творчеством и личностью которого Стравинский был явно восхищен. Однако контакты с молодыми складываются непросто, хотя Булез выказывает должное почтение мэтру и способствует исполнению его произведений в Париже. Но, увы, и он предпочитает поздним сочинениям «Весну священную»...

Одним из самых болезненных эпизодов в общении с Булезом стала для Стравинского парижская премьера «Threni» в ноябре 1958 г., получившая в прессе почти уничтожающую оценку. Возмущение Стравинского было связано с тем, что Булез, обещавший подготовить премьеру, этого не сделал, в результате чего исполнение оказалось крайне неудачным. Стравинский даже потребовал от Булеза публичных объяснений и извинений. Все это в конце концов свершилось, однако дело длилось долго, и письмо Булеза появилось в печати чуть ли не через год после концерта. Сувчинский был посвящен во все перипетии, пытаясь смягчить ситуацию и успокоить Игоря Федоровича – но без особого успеха. Стравинский за свою долгую творческую жизнь, конечно, не раз встречал негативное отношение к своим произведениям, да и критиков вообще не жаловал, и поэтому его острая реакция может показаться странной. Все дело в том, что неприятие исходило из круга, к которому он испытывал интерес и симпатию, – как бы «от своих». Но он понимает, что для молодого авангарда он «своим» уже не будет.

Нью-Йоркский концерт 4 января с ТРЕНИ прошел сенсационно. Дирижировавший Боб (прекрасно) имел шумный успех. Овациям не было конца. И я не думаю, что услыша такое исполнение отношение Парижа к ТРЕНИ и ко мне оказалось бы иным чем то которым меня удостоили 14 ноября минувшего (и слава Богу) года. Да, не с чувством благодарности Булезу буду вспоминать я пережитое мною в Париже. И как это он такой умный, здравый и честный не имел достаточно мужества признать в своем Баден-Баденском нерадении и сказать «МЭА КУЛПА»¹⁹.

(25 января 1959 г., Голливуд)

Во всей этой истории Стравинский видит гораздо более важный и широкий смысл, нежели просто отдельную концертную неудачу: дело не только в одном Булезе, дело в исторической закономерности и смене поколений:

Я передавал Бобу Ваши впечатления о разговорах с Штокхаузенем и он все же продолжает утверждать что и в своих лекциях и в частных разговорах Штокхаузен отзывался и обо мне и о Шёнберге и других композиторах (старшего поколения) весьма отрицательно <...> Вспомните только его статью для книги «АВЕК СТРАВИНСКИ» – <...> из которой совершенно ясно что он не столько ценит мою музыку и обсуждает ее «функциональность» сколько просто-напросто осуждает ее как более не «витальную» – перечтите его статью и увидите что я прав. Ну ладно, насильно милым не будешь. Сожалею только об этом отсутствии взаимности, ибо его музыка меня и интересуется и волнует, тогда как он моей музыкой не только не интересуется, но просто не считает ее более витальной.

(9 марта 1959 г.)

В следующем письме (тоже март 1959 г., без точной даты) Стравинский продолжает эту грустную тему: «Он [Штокхаузен] меня так мало знает, и музыка моя его так мало интересуется! Он разумеется принадлежит к той генерации которая очевидно биологически должна быть остильна ко мне. Что же делать этого мне не изменить».

Сувчинский пытается смягчить ситуацию:

Что касается Stockhausen'a то я, несмотря на мнение R. Craft'a считаю его человеком прекрасной души и прекрасного ума. Но не надо забывать, что он настоя-

¹⁹ «Моя вина» (mea culpa – лат.).

щая жертва войны, вырос как «беспризорный» и все его резкости в суждениях и в отношениях с людьми – коренятся в его большой застенчивости и в неумении жить. <... > Сущность его натуры – первоклассная и я уверен что он сумеет доказать Вам свою преданность.

(4 апреля 1959 г., Париж)

Конечно, Стравинскому было бы легче по-человечески, если бы он не заметил, «просмотрел» и Булеза, и Штокхаузена – и возраст, и опыт, и положение давали ему на это полное право. Однако он всю свою жизнь был устремлен «к новым берегам», не боясь ничего – даже творческого одиночества.

В последнее десятилетие общения Стравинского и Сувчинского особенное место в их беседах заняло то, что можно назвать «русской темой». Ее, конечно, не избегали и прежде, но на склоне лет она стала чуть ли не центральной.

Русские друзья, сотрудники и современники понемногу уходили из жизни, и по этому грустному поводу два старых джентльмена обменивались письмами. Узнав о смерти Артура Лурье, Сувчинский обмолвился, что этот человек «всегда кого-то и что-то предавал». Кончина бывшего друга, когда-то очень близкого, почти члена семьи, общение с которым закончилось полным разрывом еще перед войной, всколыхнула в Стравинском бывлые чувства, и он словно хочет стереть из истории своих отношений с Лурье действительные факты, например, то, что он не только знал сочинения Лурье, но в свое время пытался их рекомендовать главе издательства Schott Вилли Штрекеру.

Отвечая Стравинскому на вышеприведенное письмо о смерти Бенуа, Сувчинский 14 марта 1960 г. пишет из Парижа:

Я не писал Вам о кончине А. Н. Бенуа, потому что он был для меня очень далеким человеком, хотя что-то ценное и когда-то полновесное в нем все-таки было.

В мои ранние годы, он для моего поколения многое открыл и объяснил. <...> Значительно позже, в Париже, у меня была с ним одна-единственная и неудачная встреча; с тех пор мы никогда не встречались.

По-видимому, с ним произошло какое-то «внутреннее кораблекрушение», после которого он перестал что-либо понимать.

В сущности, он должен был бы оставаться в России и заниматься музеями и Эрмитажем.

Очень часто русским «западникам» – Запад-то и не удавался!

Как я понимаю Ваши слова-понятия: простить, «забыть». <...> Обыкновенно – люди забывают, но не прощают <...>

Очень интенсивно «русская тема» звучит в переписке, связанной с визитом Стравинского на родину в 1962 г. 12 июня 1961 г. Игорь Федорович сообщает о посещении его дома группой советских музыкантов и о приглашении посетить СССР в год 80-летнего юбилея композитора:

Разумеется мне жутко об этом думать, жутко заглядывать в восьмидесятилетие, жутка музыкальная действительность России, жутка мысль что заживо взялись чувствовать «своего маститого музыканта», что придется улыбаться когда хочется рвать. <...> Что же мне во всем этом делать? Как быть?

Сувчинский, как обычно, отвечает тотчас же (16 июня 1961 г.):

Французские газеты, конечно, уже сообщили о Вашей предполагаемой поездке в Россию.

Конечно не мне давать Вам совет, но я думаю и *уверен*, что Вы должны принять это приглашение, а там, через год – будет видно. <...>

Простите глупое слово, но я вижу в этом – метафизику Вашей личности. Это случилось и не могло не случиться. Кто-то в этой жуткой и гениальной стране вдруг образумился, а «Свет Разума» – Вы сами знаете что это такое. В этом отказать просящим – нельзя. <...> Но, конечно, кроме этого, Ваше посещение Москвы – есть уже, само по себе, – факт исторический, <...> событие исторического значения, в полном смысле слова, и оно будет иметь для всей русской культуры, повсюду последствия величайшие: я в этом уверен и это одно должно помочь Вам, дорогой Игорь Федорович, превозмочь в себе эмоцию и рефлекс музыкальной «рвоты», которые я очень понимаю.

Но, вообще, – «стихийные» встречи и выражения восторга, которые всегда имеют смысл *благодарности*, как-то свойственны русским и входят в самую *сущность* русских культурных переживаний. <...> Все это странно, но вызывает уважение.

Сувчинский оценивал значение Стравинского для русской музыки чрезвычайно высоко.

Всегда говорят: «Глинка и Пушкин», имея в виду что Глинка был музыкальным Пушкиным. Это, по-моему,

не верно. «Музыкальный Пушкин» родился на 78 лет позже чем Глинка (почти на столетие!) так что русская музыка отстала и от русской литературы и от западно-европейской музыки; и этим «Пушкиным» – были Вы. Быть Пушкиным – значит быть универсальным, значит содержать в себе все будущее. И когда-нибудь <...> – будущие русские музыканты поймут, что «все они вышли из Стравинского», как сказал (кажется) Лев Толстой «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя»²⁰.

(26 февраля 1958, Париж)

Подобная оценка Стравинского утверждается Сувчинским и позднее, когда 22 апреля 1960 г. он пишет композитору:

Я <...> всегда думаю и говорю: «чудо Стравинского» – произошло в России. Ведь чудо всегда «моментально»; оно локализуется во времени и в пространстве. Это его «спецификум». Вспомните все евангельские чудеса; помните у Гоголя: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света». Это формула гениальная.

Потом «прозревший» человек начинает новую жизнь и если он был достоин свершившегося над ним (и в нем) чуда – это чудо длится всю его жизнь. Конечно, «чудо Стравинского» длится на глазах у всех многие десятилетия, но *момент* чуда связан с Россией и Вашей молодостью...

Совершенно очевидно, что соображения Сувчинского сильно повлияли на то настроение, с которым Стравинский приехал на родину в год своего восьмидесятилетия. И во многих его высказываниях трудно не расслышать обертоны голоса Петра Петровича Сувчинского, старого друга великого композитора.

²⁰ Эта фраза принадлежит Ф. М. Достоевскому.

ИСТОРИЯ УТРАЧЕННОГО ТЕКСТА
(ОБ ЭПИГРАФЕ РАССКАЗА А. И. КУПРИНА
«ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»)

Е. Титова

В изучении эпиграфов художественных текстов существует ряд исследовательских позиций, настолько прочно и уверенно вошедших в научный обиход, что их изложение можно начать словом «традиционно»¹...

Традиционно эпиграфом называют цитату, помещенную автором перед всем произведением или перед отдельными его частями. «Права гражданства» эпиграфа определены фиксацией его расположения – между заглавием и текстом.

Традиционно эпиграф определяют как «сильную позицию» текста наряду с такими составляющими заголовочного комплекса, как заглавие и посвящение.

Традиционно эпиграф рассматривается как текст, направляющий и формирующий процесс восприятия художественного произведения. Содержательная (смыслонесущая) роль эпиграфа осознана давно и не подвергается сомнениям. Текстовое положение эпиграфа устанавливает обязательность его взаимодействия с основным текстом, и только в этом диалоге – эпиграфа и основной части текста – рождается итоговый смысл художественного произведения. Эпиграф бывает тезисом, который доказывается или опровергается; выступает «камертоном», задающим тональность повествования; служит экспозицией, определяющей основную сюжетную диспозицию, или же, напротив, становится знаком, предвосхищающим финальную развязку, и др.

Традиционно в качестве источников эпиграфов могут выступать пословицы, поговорки, афоризмы и пр., т. е. тот

¹ См. подробнее: Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2006; Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2005; Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. М., 2006.

свод текстов, который принято называть «крылатыми выражениями». Маркированный как инотекстовый материал по отношению к основному тексту, эпиграф имеет статус «текста в тексте» (по терминологии Ю. М. Лотмана²); он – неотъемлемая часть авторского текстового корпуса и наряду с этим отделен от собственно авторского текста как откровенно «чужой», «иной» по своей структуре элемент. При этом как истинная цитата он корреспондирует со своим текстовым источником, репрезентируя его стилистику и языковую структуру.

Однако позволим себе прервать изложение кратких «тезисов» об эпиграфах, отражающих общепринятые представления. Остановимся на этом, ведь – как часто! – изучение «жизни» эпиграфов конкретных художественных текстов вносит в традиционные представления исследователей свои коррективы; «жизнь» эпиграфов, их «история»³ в тексте художественного произведения, порой предлагает самые неожиданные повороты, вплоть до самых причудливых и парадоксальных, что сообщает всему тексту новые смысловые ориентиры.

Поэзия и проза дают множество примеров сложнейших (едва ли не запутанных) текстовых ситуаций, возникающих вокруг эпиграфов, когда подвергается переменам то, что казалось неизменным, или преобразуется то, что казалось незыблемым. Приведем несколько примеров, позволяющих обозначить подобные ситуации.

Эпиграфы могут появляться после создания основного текста, причем значительно позже. Так, знаменитый эпиграф к «Ревизору» Н. В. Гоголя – «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» – появился спустя шесть лет после написания комедии. Для поэзии А. А. Ахматовой «сочинение» эпиграфа к стихотворению было весьма распространенной практикой, порой эпиграф возникал даже после публикации.

Эпиграф может исчезать. Так бывало в поэтических текстах Ахматовой, что описано исследователями⁴. Эпиграф

² См.: Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 423–435.

³ В данном контексте термин «история» понимается в том смысле, который обозначен Д. С. Лихачевым относительно данного термина в разделе «Задачи текстологии» труда «Текстология» (Лихачев Д. С. Текстология: Краткий очерк / Отв. ред. С. О. Шмидт. 2-е изд. М., 2006).

⁴ См.: Цивьян Т. В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: Эпиграф // Т. В. Цивьян. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 184–195.

может быть неточным, искажая первоначальный текст («законы цитирования» в эпиграфах трактуются слишком вольно!). Примером подобной ситуации является эпиграф из Николая Клюева в стихотворении А. А. Ахматовой «Решка»: клюевские строки поэтесса привела «неточно», «по памяти»⁵.

Сильная текстовая позиция эпиграфа может быть подчеркнута основным текстом, причем подчеркнута особым образом, отчего – в определенный момент восприятия основного поэтического текста – эпиграф по смыслу выдвигается на первый план. У И. А. Бродского есть такое название: «Стихи под эпиграфом»; то же название – «Стихи под эпиграфом» («Нет, русла я не изменил...») – мы встречаем в поэтическом наследии П. Г. Антокольского. Показательно одно из названий у В. И. Эрля – «Стихи под другим эпиграфом».

Различные стили определяли разные варианты творческой работы с эпиграфами. Областью вариаций в условиях разных стилей нередко становится объем эпиграфа. Он может существенно возрасти, став многосоставным образованием, своеобразным «конспектом» основного текста, отражающим веши его событийного ряда. Эпиграф может быть иноязычным, более того, в самом эпиграфе могут встретиться различные языки. В этой связи вспомним знаменитый двуязычный эпиграф ко второй главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина: «*O rus!.. / Hor. / O Русь!*»

В отдельных случаях эпиграф может быть настолько многозначным, что его смысловая направленность становится предметом многочисленных литературоведческих интерпретаций и философских толкований. К примерам подобного рода в полной мере относится эпиграф к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: «Мне отмщение, и Аз воздам». О нем весьма выразительно говорил В. Б. Шкловский: «Эпиграф Толстой повесил, как замок на ворота; эпиграф, который должен бы быть ключом вещи, путеводителем по вещи»⁶.

Приводимые примеры иллюстрируют многообразные ситуации текстовых включений эпиграфов, что отчасти свидетельствует о возможности, заложенной в его этимологии. Ведь греческая приставка «эпи», входящая в образование термина, включает в себе целый комплекс понятийных оттенков – «на», «над», «после», «при», «расположение поверх

⁵ Цивьян Т. В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: Эпиграф. Указ. изд.

⁶ Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 24–25.

чего-то», «следование за чем-то»; по существу, востребованность лишь одного из смыслов не регламентирована.

Изучение историй эпиграфов позволяет говорить об эпиграфе как о важнейшей составляющей текста. Примеров, выбивающихся из ряда обычных, множество, но среди них есть и такие, которые можно причислить к разряду *уникальных*; к ним относится эпиграф рассказа А. И. Куприна «Гранатовый браслет».

Куприн писал «Гранатовый браслет» в Одессе в последние три месяца 1910 г. О работе над рассказом сохранились свидетельства в письмах В. С. Клёстову, Ф. Д. Батюшкову. Так, в письме Батюшкову от 15 октября 1910 г. Куприн пишет: «Сегодня занят тем, что полирую “Гранатовый браслет”. Это – помнишь? – печальная история маленького телеграфного чиновника П. П. Желтикова, который был так безнадёжно, трогательно и самоотверженно влюблен в жену Любимова (Д. Н. – теперь губернатор в Вильне). Пока только придумал эпиграф “Van-Beethoven, op. 2, № 2, Largo Appassionato”⁷. Сделаем для себя заметку, обратив внимание на фразу «придумал эпиграф». В ней есть указание на творческую волю автора, свидетельство того, что эпиграф изначально был связан с инициальной идеей рассказа, определив впоследствии его важнейшую смысловую плоскость.

А вот фрагмент из другого письма Батюшкову от 21 октября 1910 г.: «Теперь я пишу “Браслет”, но плохо дается. Главная причина – мое невежество в музыке. Есть op. 2 № 2 Largo Appassionato Бетховена, отсюда и вся соль моей повести, а у меня слух деревянный; пришлось запрягать несколько людей, пока не зазубрил. Да и светский тон!»⁸

Здесь есть, по крайней мере, три момента, обращающих на себя внимание.

Первый. Прямое указание – «Соль моей повести» – Largo Appassionato Бетховена, которое станет эпиграфом и определит силовые линии сюжета, текстовые «натяжения» рассказа.

Второй. «Пришлось запрягать несколько людей...» Как известно, создание рассказа «Гранатовый браслет» было непростым: начавшись легко, впоследствии процесс написания стал затягиваться. Можно только предполагать, но,

⁷ Куприн А. И. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1964. Т. 5. С. 411–412.

⁸ Цит. по: Берков П. Н. Александр Иванович Куприн. Критико-биографический очерк. URL: http://kuprin.gatchina3000.ru/18_berkov_kuprin09.htm (дата обращения 11.03.2013).

судя по высказываниям писателя, это могло быть связано с музыкальным текстом – текстом Второй сонаты Бетховена. Совершенно очевидны колоссальные усилия Куприна, направленные на постижение бетховенского творения; писатель вслушивался в бетховенский текст, пытаясь постичь в нем самую суть, искал и находил в нем слуховую опору. Удивительно, что об этом сохранились свидетельства. Обратимся к фактам, описываемым в рукописи Н. Л. Инсаровой «А. И. Куприн»: «Вторую сонату Бетховена А. И. Куприн часто слушал в семье одесского врача Л. Я. Майзельса; в дарственной надписи на книге “Гранатовый браслет”, сделанной весной 1911 года, Куприн благодарил его жену за то, что она растолковала ему шесть тактов Бетховена»⁹. И здесь отметим как важное – о «шести тактах Бетховена».

Третий. Сам Куприн обозначил эту особую тему, потому, вслед за словом писателя, скажем, что он испытывал творческое волнение и напряжение (отчасти граничащее со скованностью) при обращении именно к Музыке – Музыкальному тексту. Эти сложности нашли отражение в некоторых, эпизодически ощутимых неровностях лексического строя и связанных с ними перепадах стилистики. Например, в рассказе заметна «роскошь» лексики при обращении к образам природы, что проявляется в богатстве определений, тонкости и изысканности ассоциативных рядов, насыщенности плана метафор. И иное в словах о Музыке. Здесь фигурируют приемы другой стилистики. Выражения Куприна о Второй сонате Бетховена кажутся несколько сдержанными; он пишет о сонате: «Лучшее произведение у Бетховена»; в тринадцатой главе (финальной, кульминационной для всего повествования, т. е. в момент наивысшего эмоционального накала) сонате посвящены такие строки: «Она узнала с первых же аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение». При всех особенностях стилистики рассказа, следует отметить, что решающее значение имеет художественное целое текста, совершенство которого покоится на теснейшем переплетении словесного текста Куприна с музыкальным текстом бетховенской сонаты.

Перехожу к главному в настоящей статье.

Однажды, перелистывая страницы пятого тома собрания сочинений А. И. Куприна, я обратила внимание на примечание к «Гранатовому браслету», в котором говорилось о том,

⁹ Цит. по: *Куприн А. И.* Полное собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1912. Т. 5. С. 412.

что он опубликован «впервые – в альманахе «Земля», 1911, кн. 6 с посвящением В. С. Клёстову и с воспроизведенной в эпиграфе первой нотной строкой из Largo Apassionato второй сонаты Бетховена (соч. 2)»¹⁰.

Понятно, что самым естественным желанием было увидеть эпиграф с «первой нотной строкой» из бетховенской Второй сонаты. Должна сказать (без преувеличений!), что три дня ожидания библиотечного заказа были наполнены самыми неожиданными предположениями и фантазиями о том, каков он – эпиграф из Бетховена.

Вопрос первый. Казалось, что может быть воспроизведено: одна нотная строка? две строки? Если одна строка, то какая? Верхний голос или нижний голос – басовая линия? Перечисленное обращено к проблеме рельефно-фоновых отношениях этого музыкального текста. Действительно, общее фактурное строение начальных тактов Второй сонаты (второй части) Бетховена нельзя назвать однозначным. Что здесь главное, что подчиненное, что рельеф, а что фон (верхний голос, хорал, басовый голос)?

Вопрос второй. Сколько тактов бетховенского текста воспроизводится в эпиграфе к рассказу? Каков его объем? Где закончится эпиграф? В каком такте?

Вопросов было множество, а ответ мог дать только текст рассказа Куприна, опубликованный в альманахе «Земля» за 1911 г., № 6.

Сразу же скажу, что увиденное превзошло все мои ожидания. Ни одно из предположений не сбылось. И здесь вспомнился знаменитый афоризм Г. К. Честертона «о таланте и о гении». Он писал: «Талант – попадает в цель, в которую никто не попадает. Гений – попадает в цель, которую никто не видит».

Эпиграф к рассказу «Гранатовый браслет» Куприна, опубликованный в альманахе «Земля», в полной мере можно уподобить *«цели, которую никто не видит»*.

На предлагаемых ниже иллюстрациях показаны титульный лист альманаха «Земля» 1911 г., № 6 (см. рис. 1) и первые страницы рассказа «Гранатовый браслет», содержащие посвящение, заглавие и эпиграфы (словесный и нотный) (см. рис. 2, 3)¹¹.

¹⁰ Куприн А. И. Полное собрание сочинений: В 8 т. Указ. изд. Т. 5. С. 411.

¹¹ Земля. Сборник шестой. М., 1911. С. 221, 223.

Думается, что нотный эпиграф к «Гранатовому браслету» Куприна в первом издании рассказа – один из самых поразительных в истории эпиграфологии. В качестве нотного эпиграфа к рассказу были воспроизведены 5, 6, 7 и 8 такты *Largo Appassionato* – не начальный четырехтакт, а второе предложение первого периода.

Необычность музыкального фрагмента, функционирующего в контексте рассказа Куприна в качестве эпиграфа, заставляет вспомнить свидетельство о жене одесского врача Майзельса, которая растолковала Куприну «первые шесть тактов из Бетховена». Безусловно, сейчас можно только строить предположения по поводу бесед Куприна о бетховенской сонате. Никто не знает о музыкальных дарованиях жены одесского врача и о том, как она рассказывала («толковала») о *Largo Appassionato*. Но то, что в беседах был абсолютно верный аналитический ориентир, – это кажется бесспорным. Указание на шестой такт первого периода точно определяет его кульминационную зону. Именно здесь наступает метрический, фактурный, интонационный перелом – музыкальный сюжет первого экспонирующего построения обретает качественно новое, особое смысловое направление.

В купринском нотном эпиграфе из Бетховена содержатся важные моменты: рефлексия Куприна, откликающегося на аналитические комментарии, реагирующего на «растолкованное» в музыкальном тексте; свидетельство уникальности художественной ситуации, когда, как оказывается, возможна цитация музыкального текста не сначала, а как бы «с отточия» (добавим, что цитируется музыкальный текст, тогда как основной текст – словесный). В качестве цитаты выступает кульминационный момент первого периода *Largo Appassionato* – второе предложение, включающее важный «растолкованный» шестой такт.

С первым изданием «Гранатового браслета» в альманахе «Земля» связан целый ряд вопросов, инициирующих многие и многие сюжеты последующих исследований. Однако, ограничивая себя лишь тем ракурсом, который заявлен в статье, обозначим основной вопрос: сохранился ли нотный эпиграф в современных изданиях? Ответ отрицательный. При размышлении на эту тему естественно возникает вопрос о том, когда он был утрачен. Нотного эпиграфа нет ни в одном из прижизненных изданий «Гранатового браслета». Более того, уже первое издание рассказа в Полном собрании сочинений А. И. Куприна 1912 г., последовавшее за его изданием в аль-

манахе, утратило нотный эпиграф¹². Таким образом, шестой сборник альманаха «Земля» явил миру и уникальный нотный эпиграф, предваряющий словесный текст, и уникальный рассказ, художественная целостность которого постижима лишь через понимание стянутых воедино сюжетов – музыкального и словесного.

Обозначенный ряд вопросов, который легко продолжить, призван лишь показать, что любой художественный текст (даже бытующий в ранге «популярных» и «хорошо известных»), тропы которого, казалось бы, исхожены, ждет исследовательских интерпретаций, поскольку в нем может быть заключена не только та *цель, в которую никто не попадает*, но и та *цель, которую никто не видит*.

¹² *Куприн А. И.* Полное собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1912. Т. 5.

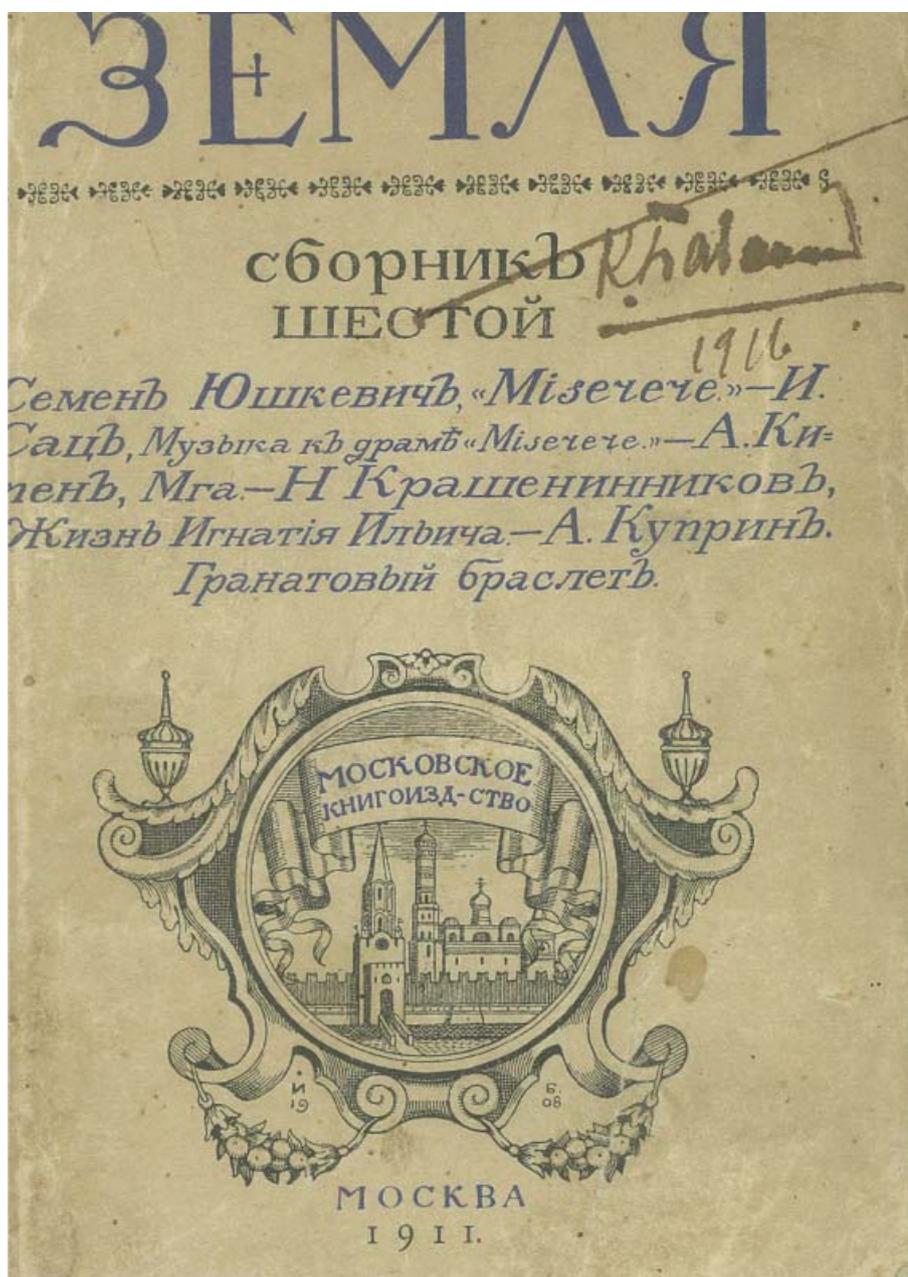


Рис. 1

В. С. Клецову

посвящаю

А. Купринъ.

ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТЪ.

L. van Beethoven. 2 Son. (op. 2, № 2).
Largo Appassionato.

Рис. 2



I.

Въ серединѣ августа, передъ рожденіемъ молодого мѣсяца, вдругъ наступили отвратительныя погоды, какія такъ свойственны сѣверному побережью Чернаго моря. То по цѣлымъ суткамъ тяжело лежалъ надъ землею и моремъ густой туманъ, и тогда огромная сирена на маякѣ ревѣла днемъ и ночью, точно бѣшеный быкъ. То съ утра до утра шель, не переставая, мелкій, какъ водяная пыль, дождикъ, превращавшій глинистыя дороги и тропинки въ сплошную густую грязь, въ которой увязали надолго возы и экипажи. То задувалъ съ сѣверо-запада, со стороны степи, свирѣпый ураганъ; отъ него верхушки деревьевъ раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, точно волны въ бурю, гремѣли по ночамъ желѣзныя кровли дачъ, и казалось, будто кто-то бѣгаетъ по нимъ въ подкованныхъ сапогахъ, вздрагивали оконныя рамы, хлопали двери, и дико завывало въ вечныхъ трубахъ. Нѣсколько рыбацкихъ баркасовъ заблудились въ морѣ, а два и совсѣмъ не вернулись: только спустя двѣ недѣли повывбрасывало трупы рыбаковъ въ разныхъ мѣстахъ берега.

Обитатели пригороднаго морского курорта—большой частью греки и евреи, жизнелюбивые и мнительные, какъ всѣ южане,—поспѣшно перебирались въ городъ. По размякшему шоссе безъ конца тянулись ломовыя дроги, перегруженныя всяческими домашними вещами: тюфяками, диванами, сундуками, стульями, умывальниками, самоварами. 223

Рис. 3

ИСКУССТВО МУЗЫКИ И «VANITAS»

И. Барсова

Среди автографов Яна Питерсзона Свелинка сохранился листок с записью темы четырехголосного канона (Canon a 4). Он привлекает внимание современного музыканта не только старинным способом нотации: тема записана на одном нотоносце с условными знаками, указывающими места

вступления остальных голосов (рис. 1).

Примечателен текст канона, вписанный рукой композитора. Это начальные слова из книги Экклезиаста (гл. 1, ст. 2) в латинском переводе:

Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes: vanitas vanitatum, et omnia vanitas.

Напомню: речь идет о памятнике древнееврейской афористической литературы IV или III в. до н. э.; перевод на латинский язык был выполнен в конце IV в. блаженным Иеронимом, изучившим для этого древнееврейский язык. Латинский перевод сыграл «особую роль в истории европейской культуры; <...> из его соединения с некоторыми частями более старого

перевода возникла так называемая Вульгата – «общепринятое издание» <...>¹

Почему Свелинк обратился к этому изречению? Быть может, оно заинтересовало его как текст, вошедший в Свя-



Рис. 1

¹ Аверинцев С. София-Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 104.

щенное Писание, наподобие текстов Псалмов, которые он во множестве переключивал на музыку? Или за этими словами скрывается афоризм, ставший расхожим? Либо же, наконец, композитор выделил его среди других священных текстов в связи с особым строем мыслей и чувств, заключенным в этой краткой формуле?

Чтобы ответить на эти вопросы, придется коснуться истории бытования темы «vanitas» в культуре Нидерландов и других европейских стран на рубеже XVI–XVII столетий и позже. Что могли слышать в изречении *Суэта сует – всё суэта!*² современники композитора и сам он – великий нидерландский музыкант Ян Питерсзон Свелинк?

Язык иносказаний (эмблематика) был широко распространен в нидерландском искусстве. Такие категории, как аллегория, символ, войдя в круг культурных представлений, изменили само восприятие живописи. В XVII в. ярким примером этого стал жанр

natura morta – «мертвая природа», *натюрморт* – именно такой термин вошел в русский язык. Ранее, в XV–XVI вв., появление в сюжете живописного полотна, предположим, плодов или зеркала, обычно также имело второй смысл, чаще всего религиозно-этический. В знаменитой картине Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434) изображен, по мнению Э. Панофски, обряд бракосочетания³ (рис. 2).



Рис. 2

Лежащие на подоконнике апельсины трактовались тогда как символ райского блаженства.

² Книга Екклесиаста, или Проповедника. Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. Брюссель, 1989. Изд. 4-е.

³ См.: Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. М., 1999. Изд. 2-е, пересмотренное и дополненное. С. 116.

В выпуклом зеркале, висящем на стене, видны фигуры (со спины) вступающих в брак; рядом – входящие в комнату персонажи (рис. 3).



Рис. 3

На округлой раме зеркала десять эпизодов из Страстей Христовых. Четки, висящие на стене, – символ благочестия. Буквально все предметы имеют эмблематическое значение⁴.

Эмблематика была в эти столетия чрезвычайно актуальна не только в Нидерландах. В Амстердаме в 1705 г. по повелению Петра I вышел в свет сборник «Символы и Емблемата» (Symbola et Emblemata...), составленный на основе западноевропейских образцов. Он включал гравюры с изображениями эмблем и с пояснениями. Сборник переиздавался в России вплоть до 1811 г.

В начале XVII в. в жанре натюрморта сложились композиции предметов и вещей, за которыми закрепился совершенно *новый* аллегорический смысл. Стоило в подобной композиции появиться таким предметам, как часы, череп, зажженная свеча либо сорванные цветы или плоды, т. е. эмблемы скоротечности *Времени*, стоило появиться зеркалу (символу бренности красоты) и другим атрибутам, как композиция оказывалась в рамках аллегорического натюрморта, «своеобразной вершиной которого явился тип “vanitas” <...> Такой натюрморт не смотрят, а читают – его разгадывают: это тайнопись для посвященных, говорящая на условном эзотерическом языке»⁵.

Стоило в подобной композиции появиться таким предметам, как часы, череп, зажженная свеча либо сорванные цветы или плоды, т. е. эмблемы скоротечности *Времени*, стоило появиться зеркалу (символу бренности красоты) и другим атрибутам, как композиция оказывалась в рамках аллегорического натюрморта, «своеобразной вершиной которого явился тип “vanitas” <...> Такой натюрморт не смотрят, а читают – его разгадывают: это тайнопись для посвященных, говорящая на условном эзотерическом языке»⁵.

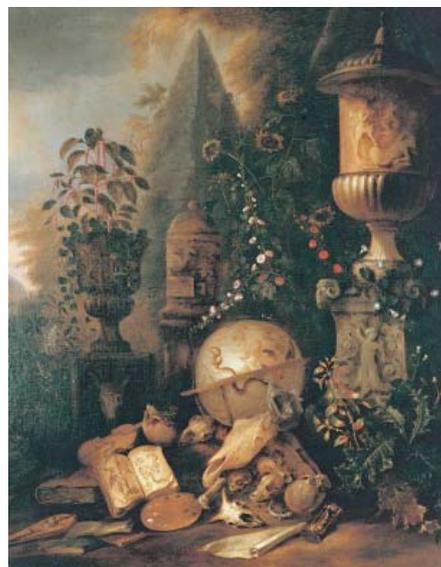


Рис. 4

⁴ Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. Указ. изд. С. 116.

⁵ Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции. 1984 / Под общей ред. И. Е. Даниловой. М., 1986. Вып. XVII. С. 10.

Картина голландского художника Маттиаса Витхоса (Matthias Withoos, 1627–1703) названа Vanitas (см. рис. 4). Как указал шведский исследователь И. Бергстрём, источником для композиции Витхоса послужило полотно Сальватора Розы 1650 г. «Демокрит в раздумье» с латинской надписью «Демокрита, насмешника над всем и всеми, пронзает мысль о всеобщем конце»⁶. «Художник изобразил множество предметов, указывающих на стремление человека увековечить себя и свои деяния: пирамиду, украшенные рельефами каменные вазы и урны, палитру, музыкальные инструменты, книги. Но тщетность этих усилий, бренность всего земного воплощают как те же пирамиды и погребальная урна, так и черепà человека и животных, и обозначающие конец, предел песочные часы, погасший фонарь, увядший лист чертополоха и цветы, поскольку они недолговечны»⁷.

Современники Свелинка в определенной мере владели искусством прочтения этого «эзотерического языка». Они действительно умели *читать* язык эмблем, с их атрибутами, умели ориентироваться в аллегориях и символах картины. Доказательство тому – необыкновенная популярность жанра натюрморта в Нидерландах и Голландии.

Тема «vanitas» предполагала особую *семантику* предметов, вещей, пронизывающую не только произведения пластических искусств, но и литературу, и театр. В эту систему была вовлечена и музыка, прежде всего в аллегорических композициях с музыкальными инструментами. Такова «Аллегория слуха» (Allegoria dell'udito) из цикла «Пять чувств» Яна Брейгеля Младшего (см. рис 5).

Изображен условный интерьер, за которым открывается меланхолический пейзаж с убегающей вдаль рекой. В комнате музицируют молодая дама, играющая на лютне, и поющее дитя с нотной тетрадкой на коленях, отбивающее рукой такт; с правой стороны, в глубине, у переносного органа, – другая группа музыкантов. Множество птиц и олень внимают музыке. Повсюду – на стене, у дивана, на полу – расположены многочисленные музыкальные инструменты: клавесин, виолы, гамбы, тромбоны, шалмеи, корнетты, пошетт, охотничьи рожки, барабан, колокольчики. Возле них раскрытые музыкальные рукописи. Но в правом верхнем углу на стене висят

⁶ Bergström I. Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century. L., 1956. P. 184–186.

⁷ Сененко М. Голландия XVII–XIX века. Собрание живописи. М., 2000. С. 102 (Senenko M. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Collection of Dutch Paintings. XVII–XIX Centuries. Moscow, 2009).



Рис. 5

большие часы, а на полу возле поющего ребенка – миниатюрные часики с откинутыми крышками, напоминающие о том, что Время бежит.

Вслед за создателями живописных произведений круга *vanitas* двинемся вглубь этого понятия. К подобному углублению призывает текст Экклезиаста, одна из наиболее философских книг Ветхого Завета. Ведь слова «Суета сует» – лишь своего рода эпиграф к дальнейшему обширному изложению, в котором Экклезиаст перед лицом неминуемой смерти подвергает испытанию, скептически пересматривает всю привычную систему жизненных ценностей. Речь идет о бренности и тщете таких понятий, как *наслаждение, богатство, драгоценности, успех, труд, усилия человеческие*. Если взглянуть шире, то «основной мотив Экклезиаста – бесполезность попыток всесторонне охватить жизнь, подчинить ее себе на практике или исчерпать ее мыслью...»⁸

Необходимо сказать, что тема «*vanitas*» во всем многообразии ее мотивов не была в XVII в. локально ограничена Нидерландами и соседними с ними северными странами. Особенно велик был интерес к теме «*vanitas*» в Италии. Культурная, торговая, религиозная деятельность этих двух стран были издавна тесно связаны. Вспомним, что супруги Арнольфини (см. рис. 2) были родом из Лукки. Джованни – представитель банкирского дома Медичи – поселился в Брюгге в 1420 г. Столь же интенсивные контакты можно наблюдать в музыке.

⁸ Аверинцев С. София-Логос: Словарь. Указ. изд. С. 509.

Столетием позже – в 1527 г. – фламандец Адриан Вилларт занял должность *maestro di cappella* в базилике Св. Марка в Венеции. Он воспитал плеяду выдающихся учеников; среди них теоретики музыки Николо Вичентино, Джозеффо Карлино, композитор Андреа Габриели и многие другие.

О том, сколь велика была увлеченность идеями *vanitas* в Риме XVII–XVIII вв., свидетельствуют картины из грандиозной живописной коллекции Дориа Памфили (Doria Pamphilj). Создание коллекции связано с именем кардинала Джованни Баттиста Памфили (1572–1655)⁹. Душой этого собрания стал кардинал Бенедетто Памфили (1653–1730) – глава ватиканской библиотеки, меценат, заказчик и покупатель живописных полотен как итальянских, так и северных художников, любитель музыки, общавшийся с Корелли и Генделем, поэт и – помимо всего этого – страстный приверженец круга идей *vanitas*. Коллекция Дориа Памфили обнаруживает всю широту мотивов, вдохновленных темой «суета сует». Становится ясно, что «от Ветхого Завета до барочной иконографии силами богословов и проповедников *vanitas* выделилась в особую тему с массой метаморфоз. Она оставила абсолютно узнаваемый след не только в изобразительном искусстве, но и в культуре всей католической Европы»¹⁰. По сути дела, в собрании картин и скульптур галереи, во многом составленном согласно вкусу Бенедетто Памфили, отчасти же согласно пониманию нынешнего поколения запечатлелась своего рода классификация разнообразных мотивов *vanitas*. Сквозь первый план сюжета – красота модели, ее привлекательность, будь то цветы или фрукты в натюрморте; прекрасное женское лицо или мудрое смирение старца в портрете – просвечивает эмблема *vanitas*. Таким образом становится рельефной иная, по сравнению с натюрмортом, группа тем.

Ряд сюжетов посвящены покаянию Марии Магдалины, в западной традиции фигуры противоречивой: великая грешница и великая святая. «Напряжение между этими двумя полюсами придает ее образу особенную силу»¹¹. Итальян-

⁹ В 1644 г. кардинал был избран Папой под именем Иннокентий X. Его известный портрет, хранящийся ныне в Галерее Дориа-Памфили, написан В. Веласкесом.

¹⁰ *Sinagra F. R. Introduzione // VANITAS. Lotto. Caravaggio. Guercino nella collezione Doria Pamphilj / ideazione e coordinamento di Massimiliano Floridi, catalogo a cura di Alessandra Mercantini. Milano, 2011. P. 10.*

¹¹ *Stagno L. Vanitas e santità. Maddalena, beata peccatrix, speculum poenitentiae // VANITAS. Milano, 2011. P. 21.*



Рис. 6

ская живопись барокко раскрывает данный сюжет во множестве вариантов. На полотне Караваджо «Кающаяся Магдалина» (1596–1597) изображена молодая женщина, словно бы только что отрекшаяся от суетных радостей. У ее ног – сброшенные золотые цепи, жемчуг; рядом – свеча (рис. 6).

Иное настроение в картине Доменико Фетти с тем же названием (1617–1619). Мария Магдалина погружена в глубокое раздумье. В одной

ее руке череп, другой она опирается на книгу (рис. 7).

Довольно популярным в XVII в. стал мотив размышления над бренностью знаний. Этой теме посвящено несколько прекрасных мужских изображений. Среди них проникнутый меланхолией портрет Пьетро делла Веккья, на-



Рис. 7



Рис. 8

званный «Портрет мужчины с черепом и книгой (аллегория vanitas)»; он писался в 1640-е либо в 1660-е гг. (рис. 8).

И наконец, особую тему в круге сюжетов vanitas составили портреты старцев – мудрецов, философов, ученых. Франческо Джовани (Francesco Giovanni, 1639–1667) создал целую серию подобных



Рис. 9

полотен. Это изображения Ликурга, Пифагора, Архимеда, Эмпедокла, Платона и др. (Полотна этого ныне почти забытого художника некоторое время приписывали Рембрандту.) Перед нами портрет еврейского религиозного философа Филона Александрийского (рис. 9).

Тема *vanitas* получила развитие в европейской музыке. Ян Питерсзон Свелинк был, вероятно, одним из первых, кто положил на музыку этот текст (1608). Впрочем, и в XVI в. Адриан Пети Коклико

поместил в трактате «*Compendium musices*» нотный пример полифонической композиции на текст *Vanitas*¹². Полная картина обращения композиторов к теме *vanitas* начинает приоткрываться лишь в последние десятилетия.

В XVII в. к тексту *Vanitas* обратился римский композитор Джакомо Кариссими (1605–1674). В 1629 г. он получил должность *maestro di Cappella* в церкви св. Аполлинария в Риме, где служил до конца своих дней. В 1637 г. он принял духовный сан. Работая в основном в области духовной музыки, Кариссими много сочинял в жанре кантаты и в нарождающемся жанре оратории. Среди его знаменитых ораторий на латинские тексты есть две композиции под заглавием «*Vanitas vanitatum I*» (первоначально названная «*Mottet – sur La Vanité des hommes – a deux voix et la Basse Continue*») и «*Vanitas vanitatum II*». Оба сочинения (дата их написания не сохранилась) долгое время не были известны в литературе о Кариссими. Их первое издание, выполненное Лино Бьянки, состоялось только в 1973 г.¹³

В 1707 г. двадцатидвухлетний Георг Фридрих Гендель, будучи в Риме и проживая в доме вышеупомянутого кардинала Бенедетто Памфили, сочинил на его текст ораторию «Триумф Времени и Разочарования» («*Il Trionfo del Tempo e*

¹² См.: Коклико А. П. *Compendium Musices* (1552) / Публикация, перевод, исследование и комментарии Н. И. Тарасевича. М., 2007. С. 216.

¹³ *Carissimi G. Vanitas vanitatum I. Vanitas vanitatum II. Vol. X. A cura di Lino Bianchi. Roma, 1973 (Istituto Italiano per la Storia della Musica. Presso l'Accademia nazionale di S. Cecilia).*

del Disinganno»). Напомним, «Триумф времени» – одна из излюбленных в живописи сейченко тем круга Vanitas. Эта композиция Генделя известна как Первая редакция его оратории. Между тем в дальнейшей судьбе интересующего нас сюжета произошли неожиданные перемены. Бенедетто Памфили решил внести в свой текст некоторые изменения, в связи с чем понадобилось обновление музыки. Он заказал эту работу итальянскому композитору Карло Франческо Чезарини. В 1725 г. либретто оратории с указанием «Переложено на музыку синьором Карло Чезарини» вышло из печати в Риме в издательстве Бернабо (nella Stamperia del Bernabò) под новым названием – «Триумф Времени в раскаявшейся Красоте» («Il Trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta») ¹⁴.

Вероятно, в архивах и библиотеках Европы хранятся и другие, более поздние неизвестные музыкальные рукописи, названные Vanitas. Одно из таких сочинений написал и издал в 1981 г. итальянский композитор Сальваторе Шаррино на тексты Мартина Опица, Кристиана Гюнтера и Кристофеля фон Гриммельсхаузена. Оно называется «Vanitas» ¹⁵. Подзаголовок гласит: «Натюрморт в одном акте» («Natura morta in un atto»); вариант заглавия – «Последние розы» («Ultime rose»). Эта композиция прямо перекликается с натюрмортами XVII в. Она кажется своего рода транскрипцией «Натюрморта с цветами» на язык музыки XX столетия.

Встает естественный вопрос: сколь глубоко был погружен в атмосферу Vanitas Ян Питерсзон Свелинк?

Юрген Вис в статье «Свелинк и реформация» ¹⁶ воссоздает сложность религиозной ситуации в Амстердаме и определяет позицию, занятую Свелинком, в вопросах конфессиональной принадлежности. «Ян Питерсзон Свелинк был homo practicus. Он был не ястребом, а голубем. <...> Для него как для музыканта не существовало никаких ограничений. Он, безусловно, не был ортодоксальным католиком, но он также не стал членом Реформированной церкви. <...> Я хотел бы охарактеризовать его позицию как “спокойствие среди неспокойных волн” (“saevius tranquillus”)» ¹⁷.

¹⁴ Mercantini A. Il Trionfo del Tempo e del Disinganno. Benedetto Pamphilj e la vanitas // VANITAS. Milano, 2011. P. 45–53.

¹⁵ Sciarrino S. VANITAS. Partitura. Per voce, violoncello e pianoforte. Milano, 1981.

¹⁶ Vis J. Sweelinck and the Reformation // Sweelinck Studies: Proceedings of the International Sweelinck Symposium. Utrecht, 1999 / Ed. by P. Dirksen. STIMU (Foundation for Historical Performance Practice), Utrecht, 2002. P. 52.

¹⁷ Op. cit.

Но тема *vanitas* не замыкается, как говорилось раньше, на религиозной конфессии. Вернемся к четырехголосному канону *Vanitas vanitatum*.

В современном Собрании сочинений Свелинка¹⁸ вслед за композициями «на случай» (*Occasional compositions*) помещен раздел *Canons*. Здесь воспроизведены факсимиле автографов, а также расшифрованы и опубликованы в партитурной форме несколько канонов Свелинка на латинские тексты; два из них написаны на текст *Vanitas vanitatum*. Нас интересует сейчас четырехголосный канон в дорийском ладу. Приводим его современную расшифровку (см. с. 112).

Автограф этого канона (см. рис. 1) считался утраченным во время Второй мировой войны. Именно поэтому редактор упомянутого издания Аннет Верхувен воспроизвела факсимиле автографа по изданию Макса Зейферта¹⁹ со ссылкой на него. Обратим внимание на пометку, сделанную рукой композитора: «Написано 24 мая 1608 г. в Хардервейке мной, Яном Питерсзоном Свелинком, органистом из Амстердама».

Вероятно, этот и другие полифонические опусы имеют отношение к преподаванию формы канона, которому отведено немалое место в свелинковском учебном пособии «*Composition Regeln*». Но может быть, композитор предназначил свое сочинение для дружеского домашнего музицирования, которым его современники весьма увлекались. Сама форма канона, избранная Свелинком для этого текста, казалось бы как нельзя лучше подходила для воодушевленного совместного пения. Однако музыка интересующего нас канона в дорийском ладу создает далеко не радостный аффект.

Свелинк, как и его коллеги и ученики, не мог, по-видимому, не задумываться над неумолимостью суждений Екклезиаста, который утверждал:

усилие – тщета,
труд – тщета,
мысль – тщета,

а если продолжить его рассуждения, то, может быть, и

¹⁸ *Sweelinck J. P. Vocal Works. The Secular Vocal Works and Miscellanea.* <...> Ed. by Annette Verhoeven // *Opera Omnia. Editio altera: in 7 Vols. Vol. VII Fasc. 2.* Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. MCMLXXX.

¹⁹ *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck. Uitgegeven door de vereeniging voor noord-nederlands muziekgeschiedenis. Deel IX. Verschillende Gelegenheids-Compositien uitgegeven met inleiding door Dr. M. Seiffert. Leipzig, 1901. S. 81.*

музыка – тщета, и
творение музыки – тщета?

Все это требовало ответа, хотя бы самому себе.

Свелинк глубоко верил в спасительную силу музыки, потому что она – дар Божий. Размышляя втайне или в беседе с учениками о музыке, о *смысле труда* музыканта, он – мудрый и многоопытный *учитель* – вероятно, сложил в своей душе текст «Хвалы музыке», но не зафиксировал его сам, как это делали многие авторы музыкальных трактатов до него. Слова Свелинка записывали и передавали потомкам – не ясно, с какой степенью точности, – его ученики, музыканты его *школы* (и это – отдельная тема). Но, несомненно, Свелинку принадлежат записанные учениками слова молитвы: «Боже, подай каждому [то], что принесет нам пользу и блаженство, на время здесь и навеки там. Аминь»²⁰.

На портрете (рис. 10) композитор риторическим жестом кисти левой руки приглашает нас *слушать его музыку*. И мы вступаем в пространство его музыки, забывая о суете жизни, ибо музыка ей не подвластна.



Рис. 10

²⁰ Полный перевод трактата Свелинка на русский язык, выполненный Е. О. Дмитриевой (Поповой) см.: *Попова Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Дисс. ... канд. искусствоведения: В 3 т. М., 2005. С. 720 (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского).

Vanitas vanitatum (1)

canon a 4

The musical score is a four-part canon in C major, 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are Latin, and the music is written in a simple, homophonic style. The score is divided into four systems, each containing four staves. The lyrics are as follows:

Va - ni - tas va - ni -
Va - ni - tas va - ni - ta - tum et om - ni -
- ta - tum et om - ni - a va - ni - tas, et om - ni -
- a va - ni - tas, et om - ni - a va - ni - tas.
5
- ta - tum et om - ni - a va - ni - tas, et om - ni -
- a va - ni - tas, et om - ni - a va - ni - tas.
- a va - ni - tas. Va - ni - tas va - ni -
Va - ni - tas va - ni - ta - tum et om - ni -
- ta - tum et om - ni - a va - ni - tas, et om - ni -
- a va - ni - tas, et om - ni - a va - ni - tas.

БЕНДЖАМИН БРИТТЕН В ЛЕВОМ СТРОЮ

Л. Ковнацкая

11 апреля 1980 г. в одной из просветительских передач знаменитого радиоканала Би-Би-Си Радио-3 (BBC Radio-3) прозвучало забытое сочинение Бриттена для духового оркестра под названием «Русский траурный марш» («Russian Funeral») в исполнении духового ансамбля под управлением Филипа Джонса (Philip Jones). Так, 44 года после премьеры, 8 марта 1936 г., шестиминутная пьеса «Война и Смерть, впечатление для оркестра медных духовых инструментов» обрела второе рождение. В свое время, через два месяца после премьеры, предложенная автором издательству «Бузи энд Хокс» («Boosey & Hawkes»), она была отклонена как «неудовлетворительно мелодизированная и не подходящая для медной банды»¹. Первое после длительного молчания публичное исполнение пьесы прошло в обстановке старинного замка в Фрэмлинхеме (Framlingham Castle) во время традиционного июньского бриттеновского фестиваля в Олдеборо (Aldeburgh) 15 июня 1984 г. Еще три года спустя прокатный нотный материал пьесы в аранжировке Рэя Фарра (Ray Farr) был выпущен в свет.

Я получила аудиокассету с записью «Russian Funeral» в конце 1980-х. Мне ее – с разрешения Фонда Бриттена–Пирса – передала Мисс Розамунд Строуд (Rosamund Strode), на протяжении последнего полуторадесятилетия жизни композитора его эффективный ассистент, бессменный, скрупулезный и дотошный секретарь, преданный друг.

Первое же прослушивание записи принесло ошеломляющее открытие: Бриттен использовал в пьесе мелодию советской массовой песни, которую я, подобно людям моего радиопоколения, выросшим в тесном соприкосновении с

¹ См.: Benjamin Britten: A Catalogue of the Published Works / Compiled and edited by Paul Banks with Keiron Cooke, Barbara Diana, Jennifer Doctor, Judith LeGrove, Anne Surfing, Pam Wheeler. The Britten-Pears Library for The Britten Estate Ltd, 1999. P. 28.

послевоенной советской массовой культурой, могла спеть со словами всех ее куплетов. Однако описание пьесы, известное мне по опубликованным к этому времени трудам Митчелла², представляло эту неопознанную тему как мелодию, сочиненную Бриттеном в духе Малера. Дабы британские коллеги не множили ошибки и недоразумения, я поспешила – даже в отсутствие нотного материала – написать статью с атрибуцией «бриттеновской темы»³. Ее машинописный оригинал я срочно отправила Дональду Митчеллу, который внес во второй том писем и дневников Бриттена в самый последний момент его публикации указание на появившиеся новые сведения⁴.

В ходе исследования я широко пользовалась трудами о революционной песне М. С. Друскина⁵, которые позволили открыть немало интересных исторических обстоятельств в бытовании русского революционного траурного марша. Вполне естественно, что «русское ухо» уловило аналогии, за которыми открылся пласт ассоциаций – далеких, опосредованных, но весьма примечательных не только для представления о слуховом сознании композитора, но и для работы механизмов «памяти культуры» – феномен, который изучали, вслед

² См.: Mitchell Donald. Britten & Auden in the Thirties: The Year 1936. The T. S. Eliot Memorial Lecture Delivered at the University of Kent at Canterbury in November 1979. Faber and Faber, 1981. P. 70–78; Mitchell Donald. What Do We Know about Britten Now? // *The Britten Companion* / Ed. by Christopher Palmer. London, 1984. P. 34. См. также опубликованные позднее: *Letters from a Life: the Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*. Vol. 1: 1923–1939 / Ed. by D. Mitchell and Ph. Reed. London, 1991. P. 440.

³ *Kovnatskaya Lyudmila*. «Russian Funeral» through Russian Ears: Aural Impressions and Some Questions // *International Journal of Musicology*. Vol. 2 / Ed. by Elliott Antokoletz and Michael von Albrecht. 1993. № 2. P. 321–332.

⁴ См. дополнительный комментарий к письму Бриттена, адресованному Алану Бушу (от 14 августа 1936 г.): «Русский исследователь Бриттена Людмила Ковнацкая в очень интересном неопубликованном докладе о “Русском траурном марше” идентифицировала мелодию среднего раздела пьесы» – см. *Letters from a Life: the Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*. Vol. 2: 1939–1945 / Ed. by D. Mitchell and Ph. Reed. London, 1991. P. 1336. Однако во второе издание книги «Britten & Auden in the Thirties: The Year 1936» 2000 г. новые сведения не внесены. Вместе с тем в Каталоге сочинений Бриттена 1999 г. моя информация нашла свое место: «<...> Средний раздел основан на “Комсомольском краснофлотском марше”» – см.: *A Catalogue ...* P. 28.

⁵ В настоящее время эти труды переизданы в полном собрании сочинений их автора: *Друскин М. С. Русская революционная песня* // *Друскин М. С. Собр. соч.: В 7 т. / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Т. 5 / Сост, вст. ст., материалы, публ. писем и документов, коммент. С. В. Подрезовой.* СПб., 2012.

за М. М. Бахтиным, Ю. М. Лотман и Д. С. Лихачев, а в музыкальном искусстве – А. И. Климовицкий⁶.

К моменту сочинения этой пьесы Бриттен был автором множества хоровых и инструментальных работ, Симфонии и Простой симфонии, которые изредка исполнялись в Лондоне или Лоустофте – маленьком городке на Восточном побережье Англии, где Бриттен родился и провел детство. «Климат» этих произведений определяется характерными образами детской и юношеской музыки – главным образом песен, веселых, трогательно наивных, поэтичных, задорных, преисполненных энергией хоровых звучаний и неоклассицистской устремленностью оркестровых опусов.

Судьбоносной оказалась встреча в 1934 г. с Эрвином Штайном, носителем венской культуры, малеровской традиции, школы Шёнберга и представителем нововенского круга. Их сближение определило многое в жизни и профессиональной судьбе Бриттена⁷.

1936 г. можно считать переломным⁸. Бурное взросление, вовлеченность Бриттена и его окружения тех лет в деятельность антифашистского фронта, его непосредственная реакция (в письмах и дневниках) на политические события включая войну в Испании, формирование пацифизма как пожизненной позиции, мощное личное и художественное влияние на Бриттена великого поэта Уистена Хью Одена – в те, 1930-е гг. лидера англоязычной поэзии «левого крыла», на чьи стихотворения Бриттен написал множество сочинений. Поэзия Одена полновластно царит в его музыке разного жанра и масштаба: музыка к кино и спектаклям, радиопередачам, песни для кабаре, вокальные циклы⁹. Бриттен был

⁶ *Климовицкий А.* Культура памяти и память культуры: К вопросу о механизме музыкальной традиции // И. Брамс. Черты стиля. СПб., 1992.

⁷ См.: *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 46–47; *Ковнацкая Л.* Малеровский круг Бенджамин Бриттена // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга: Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 73.) М., 2013. С. 62–66.

⁸ Этому важнейшему в жизни Бриттена году Дональд Митчелл посвятил свою мемориальную лекцию в честь Томаса Стернза Элиота, ставшую цитированной выше книгой в двух изданиях. См.: *Mitchell Donald.* Britten & Auden in the Thirties: The Year 1936. The T. S. Eliot Memorial Lecture Delivered at the University of Kent at Canterbury in November 1979. Faber and Faber, 1981, 2000.

⁹ Подробнее см.: *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. Указ. изд. С. 42–45.

художественно солидарен с поэзией Одена, с ее напряженным тонусом, ощущением трагизма существования, жаждой перемен, яркой сатирой. «Русский траурный марш» стал одним из истоков этого русла бриттеновского творчества, приведших в итоге к «Военному реквиему» (1961).

Концертная программа, данная Лондонским рабочим хором союзом под управлением видного деятеля английского рабочего движения композитора-коммуниста Алана Буша 8 марта 1936 г. в Westminster Theatre¹⁰, была для Бриттена необычной. Его пьеса под названием «Русский марш» («Russian Funeral») участвовала в гражданственной и политической акции: Russian Funeral соседствовал с Die Massnahme («Высшая мера»). Эта поучительная пьеса (Lehrstück) Бертольта Брехта – Ганса Эйслера впервые прошла в Берлине 13 декабря 1930 г. В премьере участвовали Эрнст Буш, Елена Вайгель, Александр Гранах, три берлинских рабочих хора; режиссером был Златан Дудов, дирижировал Карл Ранкль¹¹. Постановка, в которой оригинальная драматическая пьеса, а на деле – театрализованное учение, трактующее проблемы соотношения революционной теории и практики, – соединилась со сценической ораторией, где хор выступал коллективным оратором, потрясла аудиторию. Стало очевидным, что для рабочего движения «Высшая мера» – «зрелое в идеологическом и совершенное в художественном отношении произведение, решительное высказывание о <...> коммунизме, партии <...> – эпохальна»¹².

Хотя сочинение «Русского траурного марша» далось с трудом¹³, на компетентный и пристрастный взгляд Алана Буша

¹⁰ Westminster Theatre – театр в Лондоне, располагающийся по адресу Palace Street, 12, в здании часовни св. Шарлотты, возведенном в 1766 г. и превращенном в кинотеатр в 1924-м. Незадолго до интересующей нас концертной программы, в 1931 г., перестроенное здание стало использоваться как театр (до пожара в июне 2002 г.). Ныне возрожденный под названием Новый Вестминстерский Сент-Джеймский театр работает с сентября 2012 г.

¹¹ Карл Ранкль (Karl Rankl, 1898–1968) был учеником Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Шёнберг высоко ценил своего ученика, предполагал поручить ему завершение своей партитуры «Лестница Якова». Ранкль был сподвижником Ганса Эйслера по пролетарскому музыкальному движению. Впоследствии, с 1946 г., он стал музыкальным директором лондонского оперного театра Ковент Гарден, а в 1952 г. занял пост дирижера Шотландских национальных оркестров в Глазго и Эдинбурге.

¹² *Mittenzwei W.* Grösse und Grenzen des Lehrstück. Bertolt Brechts Übergang auf der Arbeiterklasse // Neue Deutsche Literatur. 1960. № 10. S. 95.

¹³ В те дни авторитетный музыковед и критик Джек Веструп (Jack Westrup) опубликовал в газете Daily Telegraph неодобрительную рецензию

(Comrade Alan Bush¹⁴), пьеса Бриттена не нарушала стиль концерта, вполне вписываясь в его программу. Хоры Эйслера «Мир измени! Так нужно!», «Хвала СССР», «Хвала пролетарской работе» из «Высшей меры» и «Русский траурный марш» Бриттена воспринимались звеньями одной содержательной цепи.

Пьеса «Russian Funeral» – оркестровая миниатюра, в которой уверенное владение вариационным принципом и имитационным письмом сочетается с дыханием симфонизма. Она написана в ясной, ничем не осложненной трехчастной форме с динамической репризой. В основу обрамляющих разделов («Смерть») Бриттен положил тему русской траурной революционной песни «Похоронный марш» («Вы жертвою пали»). Для 23-летнего английского композитора, любящего Малера, увлеченного Шостаковичем и вовлеченного Оденем и его окружением в художественное переживание политики тех лет, было, по всей видимости, важно не только то, что мелодия траурная (ведь мелодии траурных маршей Шопена, Бетховена или Вагнера не менее значимы для любого музыканта), но то, что это – революционная **русская** песня.

Был ли известен Бриттену текст песни, привлекли ли его жертвенные мотивы в ее содержании? Существенным ли было для Бриттена то, что эта русская песня – **революционная**? Судя по программе концерта, в котором он принял участие, – да.

Минорный характер медленного марша, гаммообразные, постепенно ниспадающие от доминанты к тонике фразы, ход по тоническому трезвучию вверх и вниз, как спрятанный в кадансе трубный сигнал, – эти столь общие типовые признаки траурных маршей могли вызвать у Бриттена малеровские ассоциации – особенно на кульминации его малерианства¹⁵. Так и случилось. Тяжелый тонико-доминантовый шаг в басу, преобразенный из квинтового в октавный зачин, имитации

на Три дивертисмента Бриттена для струнного квартета. «Чувствую себя подавленным, – написал композитор в дневнике (26 февраля 1936 г.), – <...> настолько, что работа над “Русским траурным маршем” почти невозможна». См.: Letters from a Life. P. 370–371.

¹⁴ Так назвал Буша Майкл Типпетт в 1935 г. в статье «International Workers Music Olympiad» // *Tippett M. Music of Angels. Essays and Sketchbook by M. Tippett / Selected and edited by Meirion Bowen. London, 1980. P. 34.*

¹⁵ Подробно об этом см.: *Ковнацкая А. Малеровский круг Бенджамина Бриттена. Указ. изд. С. 53–92.*

мотивов, составляющих мелодию, нюансировка медных инструментов – все здесь апеллирует к Малеру.

Песня «Вы жертвою пали» к началу XX в. была одной из наиболее распространенных в Европе русских революционных песен. С конца XIX в. ее пели в Варшаве, а как марш она вошла в репертуар немецких военных оркестров – с легкой руки Листа, которому понравилась эта пьеса Н. Н. Иконникова, сочиненная в 1878 г.¹⁶

Об истории создания, источниках и распространении «Похоронного марша» рассказывает М. С. Друскин¹⁷. Среди многих интересных сведений находится указание на то, что «в царской армии еще со второй половины XIX века был популярен тот же напев, но на другой текст: это стихотворение Ивана Козлова, озаглавленное «На погребение английского генерала сира Джона Мура» (1825) – «Не бил барабан перед смутным полком»¹⁸. Установлено, что оно является вольным переводом стихотворения ирландского поэта Чарлза Воль-

¹⁶ Николай Николаевич Иконников (1869–1957). Об Иконникове и его марше см.: Письмо А. В. Шиловой М. С. Друскину // Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 676–679 («Бабушка Иконникова была ученицей Листа. Ему она показала сочинение своего внука» – Там же. С. 677).

¹⁷ Друскин М. Русская революционная песня. Л., 1959. С. 27–30; Друскин М. Русская революционная песня. М., 1954. С. 91–159. Переизд. в кн.: Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 283–286.

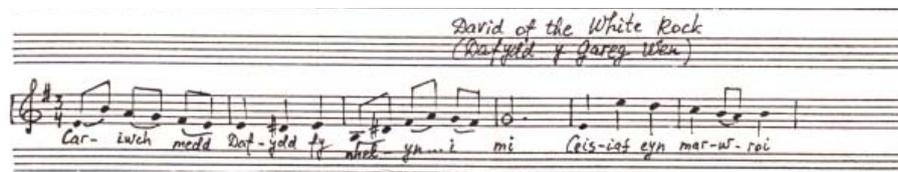
¹⁸ Друскин М. Русская революционная песня. Л., 1959. С. 29. Как сообщает Энциклопедия Брокгауза и Эфрона (Т. 20. С. 221), «Джон Мур (1761–1809) – английский генерал, который прославился своей доблестью; он сражался в Северной Америке, Ирландии, Вест Индии, Голландии. В 1808 году с 10-тысячным корпусом отправился на помощь шведам в их войне против России, но, не поладив со шведским королем, вернулся в Англию».

фа¹⁹. (И. Козлов также знал, любил и переводил «Ирландские мелодии» Томаса Мура.)

Даже беглое сравнение напева русского траурного марша, в котором Друскин отметил черты русской песенности, с английскими и ирландскими песнями (National songs) обнаруживает их интонационно-ритмическое сходство. Случайно ли оно?

Было бы интересно узнать, являлось ли стихотворение Вольфа песней. Каково оно в подлиннике? Зафиксирован ли в его ритмике траурный шаг? Насколько было популярно и где бытовало? Ответы на эти вопросы способствовали бы аргументированию высказанной здесь гипотезы.

Можно рискнуть и предположить нижеследующее: не узнали ли солдаты русской армии²⁰ ирландские напевы от тех солдат английского корпуса легендарного генерала Джона Мура, которые хотя и недолго (в 1808 г.), но сражались в русско-шведской кампании? Беру в руки сборник «The New National Song Book»²¹ и обнаруживаю «букет» песен английских, шотландских и ирландских (на стихи Томаса Мура), мелодика которых может успешно сравниваться с тем или иным мелодическим фрагментом революционного траурного марша. К примеру, фрагмент песни «David of the White Rock»²²:



Здесь аналитик «схватит» сразу три момента: первую мелодическую фразу, которая по-разному оформляет одну и ту же мелодическую линию; доминантовую функцию, выраженную уменьшенным созвучием (в Траурном марше – трезвучием, в шотландском песне – септаккордом), октавный ход вверх, открывающий горизонт для второго периода.

Не захватила ли русская версия траурного марша и не удержала ли в себе какие-то свойства гипотетического первоисточника – из «ирландских мелодий»? Ведь занятно,

¹⁹ См.: Гликман И. И. И. Козлов // Козлов И. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 32, 38–39.

²⁰ См. одну из самых ранних публикаций песни: Сборник песен для солдат / Сост. Е. Швидченко. М., 1889. № 63.

²¹ The National Song Book. Ed. By Charles Villiers Stanford and Goffrey Shaw. London, Boosey & Hawkes. 1958 (1st ed. 1906).

²² Ibid. P. 214.

что именно в те годы (с 1816) в России до официального утверждения российского гимна «Боже, царя храни» (1833) в качестве государственного гимна исполнялась английская песня-гимн (антем) «God Save the King» Генри Кэри (Henry Carey), а гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни» (1833) ориентировался на сей образец.

Похоже, напев, о котором речь в данной статье (Траурный марш), бытовал в согласии с фольклорной традицией, не зная границ, и в России, и в Европе²³.

В современной слуховой памяти и культуре, символизируя пласт русской песенности, напев этот хранит в своем интонационном фонде универсальные европейские лексемы, которые могли восприниматься Бритенном и непосредственно, узко – как русский траурный марш, и в широком смысле, – опосредованный (от Малера до National songs).

Тема средней части «Russian Funeral» («War») – бывшая популярной в СССР в 20-е и 30-е гг. XX в. песня «Краснофлотский марш» («Комсомольская краснофлотская»).

Темп марша

Из-верг-ну-та козь, по-д-ни-ла-ет-ся сол-це на греб-нях ра-бо-визго-лов.

Вле-ред, крас-но-флот-цы! Вле-ред, влек-то-мел-ки, на вух-ту битаю-щие фе-ков.

Вле-ред же, по сол-неч-ки ре-яи, на фаб-ри-ки, вух-ти, су-да.

По все-и о-ке-а на-ки сра-нах раз-ве-ем им а-ло-е зна-мя тру-да!

Ее текст был сочинен поэтом Александром Безыменским²⁴ в 1924 г.²⁵ Автором же музыки в одном из сборников назван

²³ См. также изданный в 1912 г. в Галиции сб. С. Людкевича «200 украинских народных песен».

²⁴ Безыменский Александр Ильич (1893–1973), автор стихотворений о героике революционных будней, прославился как комсомольский поэт (см.: Пресняков О. Поэт из страны Комсомолия. М., 1964); также активный участник РАПП (Рабочая Ассоциация Пролетарских Поэтов, просуществовавшая с 1925 по 1932 г.).

²⁵ См. «Русские советские песни»: Сборник поэтических текстов. М., 1977. С. 52; та же дата указана в БСЭ (Т. 3. С. 90, стлб. 256). Другую дату – 1922 г. – указывают М. Друскин (Русская революционная песня. М., 1954.

Климентий Корчмарев²⁶. Однако мелодия эта старая, пришла, согласно источникам, из Галиции – еще в 1830–1831 гг. ее пели польские повстанцы²⁷.

Военная фанфара, побудка, трубные сигналы-переключки, распределение мелодии по мотивам и фразам между оркестровыми голосами – оркестровка Бриттена освежила и еще больше активизировала молодежную комсомольскую песню. Приподнятым настроением, юношеским задором, скерцозной полетностью и победным жизнеощущением, эта песня звучит предвестницей знаменитой «Песни о встречном» Шостаковича, которая в свою очередь переключается с темой Скерцо из Седьмой симфонии.

Поскольку речь идет не о случайном совпадении, а о **цитате**, интересно было бы узнать, откуда Бриттену стала известна песня «Комсофлотский марш». Из сборников советских песен, которые рассылало по европейским странам располагавшееся с 1933 г. в Москве Международное музыкальное бюро (ММБ) при Международном обществе революционных театров (МОРТ)? Или, быть может, «Комсофлотский марш» входил в репертуар рабочего хора, руководимого Аланом Бушем? Этим промежуточным звеном вполне мог быть советский музыковед Г. М. Шнеерсон, активный член ММБ, который в те и более поздние годы был связан с Аланом Бушем²⁸.

С. 150) и И. Нестьев (1917–1957. Антология советской песни. Русские советские песни для голоса и хора с фортепиано. М., 1957. Вып. 1. С. 126).

²⁶ Корчмарев Климентий Аркадьевич (1899–1958) – композитор, автор музыки к кинофильмам, опер, хоровых сочинений, самые масштабные из которых он называл симфониями. Едва ли не первым обратился к революционной тематике. Указание на авторство Корчмарева, возможно, является недоразумением: ни в одном из его песенных сборников «Комсофлотского марша» нет; в статьях же о Корчмареве в разных выпусках журнала «Советская музыка» (1933. № 5. С. 36–56; 1934. № 1. С. 33–35; 1935. № 7–8. С. 185; 1958. № 6. С. 208) «Комсофлотский марш» также не упомянут. Судя по всему, недоразумение возникло из-за трех вокальных пьес Корчмарева на стихотворения из поэмы А. И. Безыменского «Комсомолия» (1924).

²⁷ См.: *Друскин М.* Русская революционная песня. 1959. С. 59 (см. переизд.: *Собрание сочинений: В 7 т.* СПб., 2012. Т. 5. С. 454–455).

²⁸ Об архиве Г. М. Шнеерсона см.: *Тартаковская Н. Ю.* Фонд Г. М. Шнеерсона в ГЦММК им. М. И. Глинки // *Вестник архивиста.* 2002. № 2 (68) С. 231–234. В описании этого фонда читаем: «Шнеерсон состоял в переписке с музыкантами всего мира, со многими его связывали не только деловые контакты, но и дружеские отношения на протяжении десятков лет. В его архиве аккуратнейшим образом систематизированы подборки писем композиторов и музыкантов: <...> английского композитора Алана Буша, <...> немецких композиторов Пауля Дессау и Ханса Эйслера».

Осознал ли Бриттен, что цитирует советскую массовую песню? Знал ли содержание в общих чертах или ее текст²⁹? А может, ее воспроизведение было бессознательным? Однако образный строй незатейливой, но ритмически бойко скандированной мелодии «Комсофлотского марша» пересмыслен Бриттеном сначала в военный сигнал, а затем в мощный марш. А внесенные в мелодию коррективы и авторские правки ничего принципиально здесь не меняют, ибо такие «погрешности» в сравнении с первоисточником имеются и в «Похоронном марше», давшем всей пьесе название. Как гениальный музыкант, чей слух уже тогда был, говоря словами Шёнберга, тренирован в музыкальной логике, Бриттен обнаружил в двух мелодиях – траурном и комсомольском маршах – **общие** звенья. У Бриттена в них пробуждается и выявляется родство.

I – исходная мелодия:

II – секвенция:

По всей видимости, мысль о контрапунктическом проведении в репризе обеих мелодий – траурной («Death») и

²⁹ Низвергнута ночь. Подымается солнце / Над морем рабочих голов. / Вперед, краснофлотцы, вперед, комсомольцы, / На вахту грядущих веков! Вперед же по солнечным реям / На фабрики, шахты, суда! / По всем океанам и странам развеем / Мы алое знамя труда.

Мы, дети заводов и моря, упорны. / Мы волею нашей – кремни. / Не страшны нам, юным, ни бури, ни штормы, / Ни трудные, страдные дни.

Спустились на западе гнета потемки, / Рабочих сдавили кольцом. / Но грянет и там броненосец «Потемкин», / Да только с победным концом.

Пусть сердится буря, пусть ветер неистов, / Растет наш рабочий прибой. / Вперед, комсомольцы, вперед, коммунисты, / Вперед, краснофлотцы, на бой!

Вперед же по солнечным реям / На фабрики, шахты, суда! / По всем океанам и странам развеем / Мы алое знамя труда.

фанфарной («War») – посещала композитора. Но поскольку к вертикальному контрапункту они непригодны, Бриттен, сохранив идею вертикального сочетания траурного марша и фанфары, подменяет мотив среднего «комсофлотского» раздела фанфарой из кадансового оборота похоронного марша³⁰, которая и сопровождает мелодию «Вы жертвою пали» в динамической репризе.

Укажу на несколько деталей бриттеновской партитуры, в которых близость к музыке Шостаковича проявляет себя в удивительной форме **предвосхищения – антиципации**.

На кульминации среднего раздела, когда диапазон звучания расширяется, а оркестровая ткань оказывается максимально уплотненной, на fortissimo фактура расслаивается: в одном ее пласте у трех труб, поддержанных дробью малого барабана, проходит staccato тема в первоначальном виде, а в то же время у четырех валторн, трех тромбонов и тубы – в ритмическом увеличении. По-шостаковически звучит кульминация среднего раздела «Russian Funeral»!

Прекрасный сравнительный пример: в Одиннадцатой симфонии Шостаковича (1957), в предкульминационной фазе второй части, тема «9 января» проводится у высоких струнных и деревянных духовых в первоначальном виде, в то же время у валторн и труб – в ритмическом увеличении³¹.

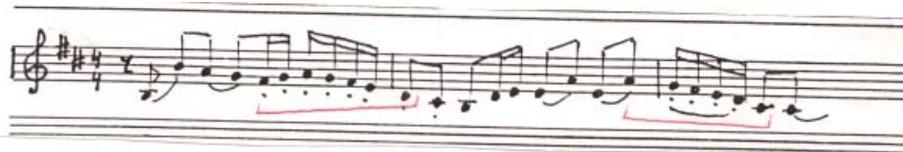
Но и в первом разделе пьесы «Russian Funeral» ассоциации с Шостаковичем возникают. Так, например, осуществляемая восходящей секвенцией динамическая волна (она достигнет пика лишь в репризе) в третьем звене внезапно деформирует ей присущие мелодическую линию и интервалику, «мутирует лад» (А. Н. Должанский), фиксируя это резким сопоставлением A-dur'a c-moll'ю (с возвращением в A-dur). В результате нисходящая пятиступенная гамма как основной мотив траурного марша приобретает черты, сближающие ее с экспрессивной трагической мелодикой Шостаковича. Напряженно звучит тритон в ее крайних точках, но – главное! – II ступень понижается, понижена IV, образуются столь характерная для мелодики Шостаковича уменьшенная кварта и столь присущий музыке Шостаковича александрийский пентахорд с раздвоенной V ступенью³².

³⁰ См. в партитуре партии первой и второй труб от такта 89 и далее.

³¹ См. от цифры 80 и далее.

³² См.: Должанский А. Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сборник статей / Сост. Г. Ш. Орджоникидзе; ред. коллегия Л. В. Данилевич, Д. В. Житомирский и Г. Ш. Орджоникидзе. М., 1967. С. 397–423.

Таких тем у Шостаковича много: это тема первой части Шестой симфонии (Fl. solo), тема фагота соло из Седьмой симфонии, мелодия Колыбельной цикла «Из еврейской народной поэзии» и другие, а также, наконец, тема первого раздела второй части Одиннадцатой, которая предварит в следующей, третьей, части проведение темы «Вы жертвою пали». Самое интересное в этом свете, что в процессе развертывания мелодической линии у Шостаковича встречаем разновидность того же пентакорда или его в точности. И Бриттен, и Шостакович используют один и тот же лад в аналогичной драматургической фазе.



Есть и примечательные другие моменты сходства и сближения. Так, тяжелые шаги, отмеряющие каждую четверть в партиях второго и третьего тромбоннов и тубы, устремляясь вверх, словно натываются на II пониженную ступень (см. второй такт после цифры 2) – и в вертикали обозначается большая септима (у Шостаковича обычно звучит как уменьшенная октава). Этот прием повторен Бриттеном на кульминации среднего раздела, где выступает в функции прерванного каданса (см. от шестого такта после цифры 17 к восьмому такту). Или же «вдалбливание» оstinатного мотива при подходе к кульминации (у Шостаковича будет часто в момент кульминации) – см. у Бриттена четвертый такт перед цифрой 6 до третьего такта после цифры 6. Наконец, малеровские и шостаковические секундовые тональные сдвиги (реприза всей пьесы начинается в b-moll – при экспозиции в c-moll).

Напоминаю, речь идет о внушительном предвосхищении черт зрелого стиля Шостаковича.

Когда Бриттен кладет в основу оркестровой композиции чужую тему, авторскую (Дауленд, Перселл, Бридж и др.) или фольклорную, он работает с ней, как правило, в форме вариаций. То же происходит с русским траурным маршем: вариации на эту тему разворачиваются в крайних разделах пьесы «Russian Funeral» – вариации имитационно контрапунктические, фактурные, ладо-тональные, деформирующие мелодию и придающие ей экспрессивно трагический излом. В кульминационные моменты обрамляющих частей

Бриттен использует как «сильное средство» присущее сонатности мотивное дробление. Над темой же среднего раздела пьесы витают тени романтической скерцозной inferнальности. Слух композитора проделал внутреннюю работу, изменившую абрис мелодии и ее первообраз, и в таком виде он, полагаю, мыслил ее своей, оригинальной.

Тема-цитата траурного марша выступает в двух ипостасях: 1) как образец, языковые свойства которого близки слуху Бриттена, вписываются в его стиль, не нарушая сложившегося к тому времени стилевого генезиса; 2) как символ, который выводит заданный образ за его пределы и обращенный к разным историко-культурным пластам. От конкретного к обобщенному, от локального к универсальному – чутье и интуиция приводят Бриттена к таким решениям и находкам, к каким независимо от него, но в работе над аналогичными замыслами придут и другие мастера XX в.

В музыке «Russian Funeral» зафиксирована своего рода стилевая «спайка»: Малер – Шостакович – песня из городского революционного фольклора – марш funebre – трубные сигналы. Ее синтетизм многозначен. В будущем крупнейшие композиторы XX в. вберут ее в свой стиль (Шостакович, Онеггер, Барток). Бриттен среди них был **первым**, кто опробовал ее выразительные возможности.

«Russian Funeral» выступает истоком нового для 1930-х гг. русла бриттеновского творчества, представленного «левыми» антифашистскими, антивоенными сочинениями. «Russian Funeral» словно подтолкнул Бриттена к скорейшему завершению симфонического вокального цикла «Наши предки охотники» («Our Hunting Fathers» на стихи Одена, 1936), с его трагически экспрессивными и гротесковыми частями «Прочь, крысы!» (Rats Away!), «Танцем Смерти» («Dance of Death»), «Похоронным маршем» («Funeral March»). Более того, пьеса предвещает «Траурную симфонию» («Sinfonia da Requiem», 1940) – произведение, которое хронологически возглавило ряд «военных симфоний», ставших музыкальными документами эпохи. Наконец, «Russian Funeral» выступает провозвестником «Военного реквиема» (1961), значение которого в современности выходит далеко за рамки собственно художественного творчества.

«Шаг влево» 1936 г. оказался не просто своевременным и уместным, но многообещающим и плодотворным.

Март 2013

БЕТХОВЕН В МОЦАРТОВСКОМ КРУГУ

А. Кириллина

В книге А. И. Климовицкого «О творческом процессе Бетховена» (М., 1979) высказано много тонких и глубоких мыслей об отношении Бетховена к Моцарту. Это отношение было пронизано как восхищением, так и духом соперничества. Не касаясь здесь темы сугубо композиторского диалога Бетховена с кумиром его юности – диалога, длившегося всю жизнь, вплоть до незаконченного струнного квинтета C-dur (WoO 62) и так и не написанного Бетховеном собственного Реквиема, – я остановлюсь лишь на биографическом аспекте, в котором можно обнаружить некоторые новые детали и смысловые нюансы.

Таинственный туман вокруг гипотетических взаимоотношений Моцарта и Бетховена во время первого, вынужденно краткосрочного пребывания шестнадцатилетнего боннского музыканта в Вене (примерно с 7 до 20 апреля 1787 г.) вряд ли может быть развеян при отсутствии убедительных документов¹. Надежд на их внезапное обнаружение очень мало. Однако полное отрицание того, что Бетховен встречался с Моцартом и даже, возможно, успел взять у него несколько уроков, тоже представляется крайностью². Бетховен ведь не отправился в Вену на свой страх и риск, а был послан в имперскую столицу на средства курфюрста Максимилиана

¹ Примерные даты пребывания Бетховена в Вене были установлены в 1927 г. Э. Панцербитером на основании упоминаний в *Münchener Zeitung* о приезде юного музыканта в Мюнхен 1 апреля и его остановке в городе на обратном пути из Вены 25 апреля (см.: Thayer's Life of Beethoven. Revised and ed. by E. Forbes. Princeton, 1967. 2 vols. Vol. 1. P. 87). В *Wiener Zeitung* за апрель 1787 г. подобные сведения не публиковались.

² См.: *Hildesheimer Wolfgang. Mozart*. Berlin: Volk und Welt, 1981. S. 226. Мнение о том, что Моцарт мог отказать Бетховену во встрече, высказывали также Питер Клайв (*Clive P. Mozart and his Circle: a Biographical Dictionary*. New Haven: Yale UP, 1993. P. 22); Майнард С. (*Maynard S. Mozart: a Life*. New York, Harper Collins, 1995. P. 395).

Франца в качестве его придворного музыканта, и именно с целью обучения у Моцарта. Как было принято в то время, он должен был иметь при себе рекомендательные письма к Моцарту – вероятно, в том числе письмо за подписью курфюрста. Возможно, имелись у Бетховена и рекомендательные письма от других боннских меценатов и музыкантов: например, от графини Анны Марии Гортензии Хатцфельд (в 1786 г. она пела партию Электры в приватном концертном исполнении моцартовского «Идомея» в Вене) или, что разумнее всего предположить, от Кристиана Готлоба Неефе, который был наставником как графини Хатцфельд, так и Бетховена. Интересно, что Моцарт в принципе мог уже знать имя Бетховена, поскольку в марте 1783 г. Неефе опубликовал в «Музыкальном журнале» К. Ф. Крамера, выходившем в Гамбурге, заметку о боннской капелле, включавшую сведения о своем ученике. В заметке описывалось, как мальчик Бетховен бегло играет «Хорошо темперированный клавир» Баха, а завершался этот фрагмент горделиво-пророческой фразой: «Из него несомненно вырастет второй Вольфганг Амадей Моцарт, если он будет продолжать так же, как начал»³. Моцарт вполне мог прочесть заметку Неефе, поскольку журнал имелся в его личной библиотеке⁴. Думается даже, что он должен был заинтересоваться этим очерком о боннской капелле, поскольку в 1782 г. эрцгерцог Максимилиан Франц, будущий архиепископ Кёльнский, выразил намерение сделать Моцарта своим капельмейстером⁵.

Другое дело, что в апреле 1787 г. Моцарт скорее всего не имел достаточного времени для кропотливых занятий: он готовился к очередной поездке в Прагу и к переезду на другую квартиру в Вене; его тревожили известия о тяжелой болезни отца в Зальцбурге (письмо от 4 апреля 1787 г., в котором Моцарт излагает свои философские мысли о смерти), а к 24 апреля Моцарт и сам заболел⁶. Однако в том, что они с Бетховеном виделись, вряд ли стоит сомневаться. Фердинанд Рис, ученик Бетховена, с полной уверенностью утверждал:

³ Ludwig van Beethoven. *Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*. Hrsg. Landon H. Ch. R. Stuttgart: Hatje, 1994. S. 27.

⁴ См.: Konrad U., Staehelin M. «Allzeit ein Buch»: Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts. Weinheim: VCH, Acta humaniora, 1991. S. 41.

⁵ Моцарт В. А. Полное собрание писем / Перевод на русский яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокоскиной, В. М. Кислова. М., 2006. № 660 (от 23 января 1782 г.). С. 318.

⁶ См.: Deutsch O. E. *Mozart: A Documentary Biography*. Stanford UP, 1966. P. 288–291.

«Во время своей первой поездки в Вену Бетховен несколько раз позанимался и с Моцартом, но сетовал, что тот ему ни разу не играл»⁷.

Более того, не только сам Бетховен причислял себя к кругу моцартовских учеников и последователей, но и был принят в этом качестве в музыкальной Вене 1790-х – начале 1800-х гг. Речь идет не только о меценатах, которые отчасти были общими и у Гайдна, и у Моцарта, и у Бетховена (прежде всего князь Карл Лихновский и барон Готфрид ван Свитен), и не о видных венских музыкантах, которые были хорошо знакомы со всеми тремя венскими классиками, поскольку исполняли их произведения (таких артистов тоже очень много: тут и певцы, и оркестранты, и пианисты). Мы будем говорить только о людях из собственно моцартовского круга – родственниках и ближайших друзьях.

Констанца Моцарт

В существующих биографических справочниках словарного типа, посвященных Бетховену, специальных статей о Констанце Моцарт нет⁸. Однако, судя даже по отрывочным фактам, Бетховен общался с нею и в 1790-х гг., и, возможно, позднее, вплоть до ее отъезда из Вены.

При жизни Моцарта его жена, урожденная Констанца Вебер (1762–1842), не пользовалась в венском музыкальном и светском обществе особым авторитетом. Она происходила из артистической семьи, склонной к несколько богемному образу жизни: все четыре сестры Вебер были певицами, из них Алоизия и Йозефа достигли положения примадонн, Констанца выступала публично лишь после смерти мужа, а младшая, Софи, вышла замуж за певца и композитора Якоба Хайбеля и оставила мысль о собственной карьере. Сохранившиеся письма Констанцы свидетельствуют о том, что приличного образования она не получила и писала с вопиющими ошибками. Обаятельная, хотя и некрасивая, музыкальная, жизнерадостная и обладавшая легким характером, Констанца для всех окружающих была всего лишь женщиной, которую Моцарт любил, потакая ее милым слабостям. После смерти

⁷ Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса / Перевод, вступ. статья и коммент. Л. Кирилловой. М., 2007. С. 98.

⁸ См.: *Frimmel Th.* Beethoven-Handbuch. Leipzig, 1926. Bd. 1 (A–O); *Nettl P.* The Beethoven Encyclopaedia. New York, 1956; *Clive P.* Beethoven and his World. Oxford UP, 2001; *Loesch H. von, Raab C.* Das Beethoven-Lexikon. Laaber, 2008.

Моцарта многое изменилось. Став вдовой великого композитора, Констанца неожиданно обнаружила и нравственную стойкость, и способности, которые ранее в ней трудно было увидеть. Она не только сохранила музыкальное наследие Моцарта, но и позаботилась об издании и исполнении его произведений, в том числе о завершении Реквиема. Конечно, многое делалось из чисто коммерческих побуждений, а известная интеллектуальная ограниченность Констанцы привела к уничтожению ею и ее помощниками множества документов, которые были сочтены «черновыми», маловажными или компрометирующими⁹. Но роль Констанцы в приумножении посмертной славы Моцарта была очень значительна, поэтому в 1790-х гг. Констанца Моцарт стала пользоваться уважением в музыкальных кругах и держалась как законная представительница интересов осиротевшей семьи великого композитора.

В переписке Бетховена имя Констанцы Моцарт отсутствует, хотя нет никаких сомнений в том, что Бетховен был с нею знаком, и, более того, есть основания полагать, что вдова Моцарта относилась к нему с приятностью и уважением.

Вспомним некоторые факты и задумаемся в их смысл. Первые публичные выступления Бетховена в Вене состоялись в конце марта 1795 г., причем он выходил на сцену Бургтеатра три дня подряд: 29, 30 и 31 марта. Концерты 29 и 30 марта были организованы венским Обществом помощи вдовам и сиротам музыкантов (обычное сокращенное название – *Tonkünstler-Sozietät*), во главе которого стоял императорский капельмейстер Антонио Сальери. Последний включил в программу концертов произведения двух своих молодых учеников: ораторию 23-летнего композитора Антонио Картельери «Иоас, царь Иудейский» (*Gioas, Re di Giudea*) и фортепианный концерт 24-летнего Бетховена. Какой именно, трудно сказать; это мог быть и Второй концерт, написанный раньше первого и со сцены еще не звучавший, и начальный вариант Первого концерта¹⁰. При повторении программы 30 марта Бетховену представилась возможность блеснуть импровизацией – в этом искусстве ему не было равных, что признавали даже те, кто слышал импровизации Мо-

⁹ См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М., 2008. С. 58–59.

¹⁰ См.: Steblin R. Beethoven Mentions in Documents of the Viennese Tonkünstler-Societät // Bonner Beethoven-Studien 10. Carus-Verlag, 2012. S. 141–142.

царта. Собственно, легендарная фраза Моцарта, якобы сказанная о 16-летнем Бетховене – «Обратите на него внимание, он заставит говорить о себе!», – была, если верить этой истории, произнесена именно после импровизации юного гения¹¹.

На следующий день, 31 марта 1795 г., Бетховен вновь играл в Бургтеатре, но на сей раз чужую музыку, что случилось в его жизни нечасто, а в открытых пианистических выступлениях – более никогда¹². Однако повод был таков, что отказаться он не счел возможным. Этот вечер был посвящен памяти Моцарта и устроен его вдовой Констанцей. Сбор шел в ее пользу и в пользу двух сыновей Моцарта, Карла Томаса (1784–1858) и Франца Ксавера Вольфганга Амадея-младшего (1791–1844). Исполнялась в концертном варианте одна из последних опер Моцарт – «Милосердие Тита» (партию Секста пела сестра Констанцы, примадонна Алоизия Ланге). А между двумя актами оперы Бетховен играл некий фортепианный концерт Моцарта. Как предполагается, это был Концерт ре минор – возможно, наиболее близкий ему по внутреннему трагизму и хорошо подходивший к мемориальному характеру вечера.

Мы не знаем, сама ли Констанца пригласила Бетховена выступить в этом концерте или ей это порекомендовали об-

¹¹ Анекдот о посещении Моцарта Бетховеном сохранился в пересказе Игнаца фон Зейфрида, который не мог быть свидетелем этой встречи, и в более поздней версии этого же рассказа, донесенной Карлом Хольцем, который родился лишь в 1799 г. и, возможно, полагался на какие-то венские легенды (ни тот, ни другой не ссылались на самого Бетховена). Самое странное здесь – упоминание неких «друзей Моцарта», к которым и была обращена знаменитая фраза. Ведь никто из тех, кто гипотетически мог присутствовать при встрече двух гениев, не вспоминал впоследствии об этом знаменательном событии. А такими свидетелями могли быть, помимо Констанцы Моцарт и мальчика Иоганна Непомука Гуммеля, который тогда жил в доме учителя, бывавшие у Моцарта в это время ботаник и любитель музыки Готфрид фон Жакин (он оставил запись в альбоме Моцарта 11 апреля 1787 г.), врач Зигмунд Баризани (запись в альбоме от 14 апреля 1787 г.) или либреттист Лоренцо Да Понте, который должен был посещать Моцарта в связи с работой над оперой «Дон Жуан». Записи в альбоме Моцарта см.: *Deutsch O. E. Mozart: A Documentary Biography*. Stanford UP, 1966. P. 289–290.

¹² В письмах Бетховена неоднократно упоминается о «маленьких музыкальных собраниях», которые в 1800-х гг. он устраивал у себя дома по образцу собраний у барона Готфрида ван Свитена. Здесь Бетховен часто играл произведения других композиторов, прежде всего Моцарта, К. Ф. Э. Баха и Глюка, отдавая предпочтение операм и ораториям. Но слушателями (или участниками) этих собраний были только избранные друзья и меценаты Бетховена.

щие знакомые – тот же барон ван Свитен, или князь Карл Лихновский, или кто-то еще (может быть, даже Гайдн или Сальери). Но все-таки трудно вообразить себе, что переговоры велись только через посредников. Скорее всего, Бетховен встречался с Констанцей Моцарт и, вероятно, играл ей произведения Моцарта, напомнив, что он и есть тот самый юноша, который несколько раз приходил в их дом в апреле 1787 г., потому что ситуация, когда в настолько торжественном и во многом символическом концерте приглашенным солистом оказался не кто-то из непосредственных учеников Моцарта, а никогда официально не фигурировавший в этом качестве Бетховен, выглядела очень необычно. Щепетильность Констанцы в соблюдении определенных норм субординации доказывается историей завершения Реквиема. Как установлено исследователями, после смерти Моцарта вдова, заинтересованная в получении полного гонорара за Реквием, последовательно предлагала заняться завершением произведения ученикам Моцарта, причем в порядке возрастного старшинства: сначала это был Йозеф Леопольд Эйблер (1765–1848) и лишь потом Франц Ксавер Зюсмайр (1766–1803)¹³. Вклинившийся в работу между Эйблером и Зюсмайром аббат Максимилиан Штадлер (1748–1833) не был учеником Моцарта, однако он и не претендовал на роль соавтора Реквиема.

Логично было бы предположить, что и для выступления в концерте 31 марта 1795 г. Констанца должна была пригласить кого-то из непосредственных учеников Моцарта. Правда, самые известные из них, Эйблер, получивший в 1790 г. в качестве композитора самые похвальные рекомендации от Гайдна и Моцарта, и Зюсмайр, успешно подвизавшийся на театральной ниве, не являлись концертными пианистами. Однако в Вене жил также Антон Эберль (1765–1807) – блистательный пианист и композитор, некоторое время учившийся у Моцарта и, между прочим, сопровож-

¹³ *Wolff Chr. Mozarts Requiem. Geschichte. Musik. Dokumente.* Kassel u. a.: Baerenreiter 1991, 5. Auflage 2006. P. 22–31; *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. Указ. изд. С. 577–581. Хотя ранее считалось, что первым, кто приложил руку к завершению Реквиема, мог быть самый старший ученик Моцарта, Франц Якоб Фрайштедтлер (1761–1841), австрийский музыковед Михаэль Лоренц доказал, что его почерк в автографе Реквиема был идентифицирован Леопольдом Новаком ошибочно. Доклад Лоренца, прочитанный в 2006 г. в Блумингтоне, доступен онлайн: <http://michaelorenz.blogspot.ru/2013/08/freystadtlers-supposed-copying-in.html> (24.02.2014).

давший в качестве аккомпаниатора Констанцу и ее сестру Алоизию Ланге в их концертной поездке по Германии зимой 1795–1796 г. Находился в Вене и Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837), уже прославившийся в Европе как виртуоз и композитор. В Вену Гуммель вернулся в 1793 г. после успешных гастролей, в том числе в Англии. Имелись и дамы-пианистки, учившиеся у Моцарта и выступавшие в публичных концертах – в частности, Йозефа Ауэрнхаммер (1758–1820)¹⁴. Даже если кто-то из перечисленных музыкантов по каким-то причинам не мог выступить в концерте 1795 г., все равно искусных пианистов, являвшихся непосредственными учениками Моцарта, в Вене было тогда довольно много как среди профессионалов, так и среди дилетантов. Несмотря на всё это, предпочтение было оказано Бетховену, творческое превосходство которого над Гуммелем, Эберлем и Эйблером было в 1795 г. далеко не очевидно, поскольку его хорошо знали только в некоторых венских салонах, а первый значительный опус – Три фортепианных трио op. 1 – вышел в свет лишь в августе 1795 г.

Думается, приглашая Бетховена выступить в концерте памяти Моцарта, Констанца тем самым давала понять, что все-таки причисляет Бетховена к ученикам своего супруга и, более того, выделяет его среди прочих. Бетховен сделал ответный символический жест, начав свою первую бенефисную академию, состоявшуюся в Бургтеатре 2 апреля 1800 г., с исполнения «Большой симфонии покойного господина капельмейстера Моцарта»¹⁵. Неизвестно, какая именно симфония тогда прозвучала, но, вероятно, одна из трех поздних,

¹⁴ Следует, впрочем, заметить, что рецензенты нередко отзывались об игре Ауэрнхаммер весьма критически, считая ее техничной, но невыразительной и отдавая предпочтение другим венским пианисткам, выступавшим публично, в частности, Магдалене Курцбёк (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1799, Mai, Sp. 523). Интересно, что 25 марта 1799 г. Констанца устроила почти аналогичный концерт в Свободном театре. Прозвучала опера «Милосердие Тита», в антракте же с фортепианным концертом Франца Антона Хофмайстера выступила девочка-вундеркинд – восьмилетняя Йозефа Хофер, дочь сестры Констанцы, певицы Йозефы Хофер (во втором браке Майер), первой исполнительницы партии Царицы ночи в «Волшебной флейте» (запись об этом выступлении есть в дневнике графа Цинцендорфа от 25 марта 1799 г. См.: *Deutsch O. E. Mozart: A Documentary Biography*. Stanford UP, 1966. P. 488). Вероятно, Бетховен присутствовал на этом концерте в качестве слушателя (см.: Бетховен. Письма 1787–1811. Сост., коммент., вступ. статьи Н. А. Фишмана и Л. В. Кирилловой. М., 2011. № 30, С. 130).

¹⁵ Thayer's *Life of Beethoven*. Revised and ed. by E. Forbes. Princeton, 1967. 2 vols. Vol. 1. P. 255.

написанных в 1788 г. В любом случае программа дебютного бенефисного концерта Бетховена была составлена с глубоким смыслом и звучала как творческая декларация. Сочетание имен – Моцарт, Гайдн, Бетховен, – которое ныне кажется совершенно естественным и классическим, в 1800 г. воспринималось в Вене не столь однозначно. Между тем выстроенные именно в такой последовательности в программе того концерта, эти имена означали фактическую заявку Бетховена на музыкальный «трон»: первый его учитель, Моцарт, уже находится в ранге бессмертного, второй, Гайдн, завершает карьеру, и им на смену идет новый гений, достойно продолжающий их традиции. Хотя мы не знаем, кто именно присутствовал на бенефисной академии Бетховена 1800 г., вполне естественно предположить, что он должен был пригласить туда и Констанцу, и других родственников Моцарта.

Контакты Констанцы Моцарт с Бетховеном, скорее всего, продолжались и после 1795 г., хотя, разумеется, их вряд ли можно назвать регулярными. Очень интересно, что в первой половине 1796 г. Бетховен и Констанца совершили концертные поездки почти по одному и тому же маршруту, нигде при этом не пересекаясь. Констанца выступала в Праге в начале 1796 г. (шестилетний Вольфганг-младший вышел там на сцену с первой арией Папагено); Бетховен приехал в Прагу около 19 февраля, а публичную академию дал 11 марта. Из Праги Констанца отправилась в Берлин ко двору короля-виолончелиста Фридриха Вильгельма II, перед которым выступала в оперном театре в качестве концертной певицы 28 февраля. Бетховен же приехал в Берлин в самом конце своего турне, примерно в мае 1796 г., и также весьма успешно выступил перед королем.

Они могли случайно пересечься с Констанцей в Лейпциге, где Бетховен оказался по пути в Дрезден. По всей видимости, в этом городе он публично не концертировал. Зато Констанца устроила большой концерт в Лейпциге 20 апреля – в зале Гевандхауз исполнялся Реквием Моцарта, фрагменты из «Идоменея» и одна из симфоний¹⁶. Затем Бетховен прибыл 23 апреля в Дрезден и выступил 29 апреля перед саксонским курфюрстом. Констанца оказалась в Дрездене

¹⁶ *Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. и коммент. К. К. Саквы. М., 1985. Ч. 2. Кн. 2. С. 419.* Маршрут Констанцы не вполне ясен ни хронологически, ни географически. Ее большое турне продолжалось до конца 1796 г. 30 декабря она дала концерт в Граце (*Deutsch O. E. Mozart: A Documentary Biography. Stanford UP, 1966. P. 483*).

после него и вновь дала концерт из произведений покойного мужа. Таким образом, ключевые пункты турне (Прага, Лейпциг, Дрезден, Берлин) оказались идентичными, и скорее всего Констанца Моцарт и Бетховен общались в этих городах с одними и теми же людьми, начиная от правителей и кончая местными музыкантами.

Вряд ли случайным совпадением стало и то, что один из ближайших друзей Бетховена, теолог, а впоследствии курляндский пастор Карл Аменда, во время своего пребывания в Вене в 1799 г. был учителем сыновей Констанцы Моцарт. Мы не знаем, по чьей рекомендации он пришел в ее дом, но нельзя исключить, что Бетховен замолвил слово за друга, чьими моральными качествами он восхищался и которого высоко ценил как скрипача. Из письма Вольфганга-Амадея младшего к Аменде от 21 июня 1801 г. явствует, что Аменда успел подружиться и с семьей фортепианных фабрикантов Нанетты и Иоганна Андреаса Штрейхеров¹⁷. Это было очередное связующее звено между Моцартом и Бетховеном: Моцарт знал Нанетту еще девочкой-вундеркиндом (хотя был не в большом восторге от ее игры), а Бетховен много лет дружил и с нею, и с ее мужем. То, что сын Моцарта, как он признавался Аменде, часто бывал у Штрейхеров, говорит о том, что Констанца сохраняла хорошие отношения с ними. Не исключено, что там Моцарт-младший мог видеть и Бетховена.

Нет никаких данных о том, посетил ли Бетховен дебютное выступление Вольфганга Амадея-младшего, состоявшееся 8 апреля 1805 г. – на другой день после скандального публичного исполнения Третьей симфонии Бетховена в академии Франца Клемента. Как сообщала лейпцигская музыкальная газета *Allgemeine musikalische Zeitung*, в программе была моцартовская Симфония g-moll (№ 40), затем сын исполнил фортепианный концерт своего отца C-dur, после чего прозвучала сочиненная мальчиком кантата в честь 73-летия Гайдна. Во втором отделении звучали отрывки из оперы Моцарта «Идоменей» и вариации дебютанта на тему менуэта из оперы «Дон Жуан»¹⁸.

Представляя себе тогдашние обычаи, а также то, что Констанца стремилась придать первому выступлению своего 13-летнего сына наибольший публичный резонанс, можно предположить, что она должна была пригласить на этот концерт Бетховена, который в 1805 г. имел в Вене уже сов-

¹⁷ Это письмо было опубликовано Людвигом Нолем (*Nohl L. Beethoven, Liszt, Wagner. Wien, 1874. S. 92*).

¹⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1805. № 31. Sp. 502–503.

сем другой статус, чем десятью годами ранее. В упомянутой выше рецензии не говорится о присутствии в зале ни Гайдна, которого мальчик воспел в своей кантате, ни Бетховена. Однако, если Гайдн в эти годы редко выходил из дома по причине слабого здоровья, то Бетховен мог там быть наряду с другими именитыми музыкантами, которые были наставниками Моцарта-младшего – Гуммелем, Сальери и Альбрехтсбергером. Вероятно, рецензент рассчитывал, что Бетховен непременно прочтет отзыв об этом концерте, открывавшийся похвалой симфонии Моцарта и косвенной критикой в адрес прозвучавшей за день до нее Героической симфонии Бетховена: «Концерт открылся великолепной симфонией Моцарта соль минор, бессмертным шедевром великого композитора, где сочетаются предельная возвышенность и величайшая красота и нет никаких поползновений на необузданность и экстравагантность. Это колоссальное полотно, выдержанное, однако, в строгих пропорциях: вроде фидиевского Юпитера, внушающего одновременно благоговейный страх и любовь»¹⁹. Ведь на той же самой газетной странице был помещен отзыв о премьере Героической симфонии, которая, к изумлению рецензента, длилась «целый час» и «мало кому понравилась».

В 1809 г. Констанца Моцарт вышла замуж за своего давнего поклонника и покровителя, секретаря датского посольства в Вене, Георга Николауса Ниссена, в 1810–1820 гг. жила с ним в Копенгагене, а затем супруги, обретшие к этому времени дворянский титул, переехали в Зальцбург. Так что пересекаться где-либо с Бетховеном после 1809 г. она не могла.

Что касается Вольфганга-младшего, то в 1808 г. он получил место учителя музыки в Лемберге (Львове), где прожил более десяти лет. В 1819 г. он начал большую концертную поездку, в ходе которой посетил и Вену. В апреле 1820 г. Франц Олива осведомлялся у Бетховена: «Похож ли молодой Моцарт на отца? – То, что он еще не удосужился с Вами познакомиться и не попытался с Вами сблизиться, не делает ему чести. – Здесь готовы много для него сделать, однако не похоже, что он когда-либо сможет занять достойное место среди здешних артистов. – Был бы он хорошим пианистом... – Он страшно зауряден»²⁰. Реплики Бетховена в раз-

¹⁹ Allgemeine musikalische Zeitung, 1805. № 31. Sp. 502.

²⁰ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von K. H. Köhler und D. Beck unter Mitwirkung von G. Brosche. Bd. 2. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. S. 94.

говорной тетради не записаны, но, похоже, он был настроен к Моцарту-сыну куда снисходительнее, чем его собеседник. В начале мая Олива вновь вернулся к этой теме: «Моцарт еще не был у Вас?»²¹ Во второй половине августа 1826 г. Моцарт-сын проезжал через Вену по пути из Зальцбурга, где навещал свою мать. И вновь Бетховену сообщил эту новость приятель; на сей раз это был Карл Хольц: «Моцарт-младший снова здесь. У него с отцом ничего общего, кроме имени»²². По всей видимости, Вольфганг-младший так и не нанес визита Бетховену, но, скорее всего, не из гордости, а из скромности. Сын Моцарта прекрасно отдавал себе отчет в несоизмеримости своего таланта с отцовским гением и еще в юные годы отказался от композиторских амбиций, а затем прекратил и публичные выступления.

«Царица ночи» и «Пицарро»

Другим очагом венского моцартианства был театр Ан дер Вин. Существующее и в наше время здание было построено в 1801 г. по заказу импресарио Эмануэля Шиканедера, а ранее Шиканедер ставил спектакли в Свободном театре (Freihaustheater), здание которого не сохранилось. Поскольку Свободный театр и Ан дер Вин составляли, по выражению Бетховена, «империю Шиканедера», в творческом и эстетическом отношении их можно рассматривать как непрерывно развивавшееся целое.

В Свободном театре в 1791 г. состоялась премьера «Волшебной флейты», в постановке и исполнении которой участвовали друзья и родственники Моцарта. Автором либретто, режиссером-постановщиком и исполнителем партии Папагено был Шиканедер, партию Царицы ночи пела сестра Констанцы – Йозефа Хофер (в девичестве Вебер), в других ролях также выступали певцы, с которыми Моцарт находился в дружеских отношениях.

Открыв театр Ан дер Вин, обладавший на тот момент самым вместительным в Вене зрительным залом и самой технически оснащенной сценой, Шиканедер старался сохранить традиции и дух «Волшебной флейты». Уже после смерти Моцарта здесь не только периодически возобновляли «Волшебную флейту», но и ставили произведения, откровенно на-

²¹ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von K. H. Köhler und D. Beck unter Mitwirkung von G. Brosche. Bd. 2. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. S. 110.

²² Ibidem. S. 132.

писанные как ее «римейки» или парафразы – с примерно той же фабулой, с той же диспозицией действующих лиц, иногда с теми же исполнителями. К подобным римейкам принадлежали, в частности, весьма популярные «Зеркало Аркадии» (*Der Spiegel von Arkadien*, 1794) Франца Ксавера Зюсмайра и «Лабиринт» (*Das Labyrinth*, 1798) Петера фон Винтера. Эти сказочные зингшпили шли как в Свободном театре, так и в Ан дер Вин. Все либретто написал Шиканедер, рассчитывавший на привычные для певцов амплу и на любовь венской публики к сказочным декорациям и зрелищным эффектам.

Моцартовская Царица ночи, Йозефа Хофер (1758–1819), была сначала женой скрипача Франца де Паула Хофера (1755–1796), а после его смерти в 1797 г. вышла замуж за молодого певца, баса-баритона Себастьяна Майера (1773–1835). Йозефа выступала в партии Царицы ночи до 1800 г., а также пела аналогичные по амплу партии в «Зеркале Аркадии» (Юнона) и в «Лабиринте» (та же Царица ночи, только в более зрелом возрасте). В начале 1800-х гг. карьера Хофер-Майер клонилась к закату, однако до 1805 г. она еще иногда появлялась на сцене и, безусловно, была хорошо знакома с Бетховеном.

Бетховен усердно посещал и старый шиканедеровский театр, и новый и даже занимал в 1804–1805 гг. служебную квартиру в артистическом доме при Ан дер Вин в качестве композитора, ангажированного Шиканедером для написания оперы «Огонь Весты». Постоянно вращаясь в театральной среде, Бетховен был знаком со всеми ведущими артистами шиканедеровской труппы. Йозефа Хофер-Вебер была наставницей начинающей примадонны Анны Паулины Мильдер (1785–1838) – будущей Леоноры во всех трех версиях бетховенского «Фиделио». Для дебюта Мильдер в Ан дер Вин в 1803 г. Хофер-Майер передала ей одну из своих прежних коронных партий – Юнону в «Зеркале Аркадии» Зюсмайра. Поэтому, хотя, как и в случае с Констанцией Моцарт, нет никаких документальных подтверждений общения Бетховена с «Царицей ночи», отрицать их знакомство вряд ли возможно. И как знать, не сказались ли впечатления Бетховена от артистических достижений Йозефы Хофер-Майер, когда он в своих письмах более поздних лет, начиная с 1816 г., постоянно называл «Царицей ночи» свою невестку Иоганну ван Бетховен? Конечно, оперу Моцарта в Вене неоднократно ставили и исполняли уже после того, как первая Царица ночи ушла со сцены, а потом и из жизни, но в памяти Бетховена должен был сохраниться именно «аутентичный» вари-

ант – хотя бы потому, что в 1790-х гг. он еще хорошо слышал певческие голоса и несомненно запомнил, как звучало пронзительное сопрано Йозефы Хофер.

Со вторым мужем Йозефы, певцом Себастьяном Майером, Бетховен общался на «ты». Это косвенно указывает на то, что они подружились еще в 1790-е гг., когда Бетховен был более расположен к дружескому сближению (впоследствии он мало с кем из венских друзей переходил на «ты»; такой переход обычно обозначал высокую степень симпатии и доверия). Майер не знал Моцарта лично, но, поступив в труппу Шиканедера в 1793 г., исполнял в том числе и партию Зарастро, хотя, вероятно, она не очень подходила к его голосу, который был ближе к басу-баритону, чем к басу-профундо. Своим «заочным» родством с Моцартом он очень гордился, и, как знать, не этот ли мотив стал причиной его брака с Йозефой Хофер, которая была на 15 лет старше супруга? На сцене шиканедеровских театров они иногда появлялись вместе. Так, в спектакле «Милосердия Тита» в Свободном театре 8 сентября 1798 г. Йозефа пела партию Сервилии, а Майер – Публия²³. Исполнял Майер и столь специфическую роль, как Паша Селим в «Похищении из сераля», – хотя у этого героя нет вокальной партии, она требует искусного актера с проникновенным голосом.

Майер был равным образом и моцартовским, и бетховенским певцом. Еще до появления в роли Пицарро он пел партию апостола Петра в оратории Бетховена «Христос на Масличной горе». Неизвестно, он ли выступал на премьере оратории 5 апреля 1803 г. в театре Ан дер Вин и в последовавших в том же году исполнениях под управлением Игнаца Шуппанцига в Аугартене, однако он включил ораторию в свою бенефисную академию в театре Ан дер Вин 27 марта 1804 г.²⁴

Сохранился анекдот о том, что когда Майер репетировал в 1805 г. партию Пицарро в первой версии бетховенской оперы («Леонора»), он якобы в сердцах произнес: «Мой шу-

²³ *Deutsch O. E. Mozart: A Documentary Biography. Stanford UP, 1966. P. 487.*

²⁴ Согласно театральной афише, в программу были также включены Вторая симфония Бетховена, некая ария Луиджи Керубини, скрипичный концерт Виотти в исполнении Франца Клемента и бетховенская оратория (солистами были тенор Раттмайер, сопрано Луиза Мюллер и бас Себастьян Майер). См.: *Mühlenweg A. Ludwig van Beethoven – «Christus am Oelberge» op. 85: Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte. Würzburg, Universität, Diss., 2005. Bd. 1. S. 114.*

рин никогда бы не написал такой треклятой чепухи!»²⁵ Гнев певца, согласно Шиндлеру, вызвало то место, где вокальная партия преднамеренно диссонирует с партией низких струнных, в результате чего возникает цепочка малых нон или секунд. Однако, думается, что этот анекдот вряд ли полностью соответствовал действительности. Майер дорожил хорошими отношениями с Бетховеном, который, в свою очередь, продолжал тепло общаться с певцом и в 1806 г., и позднее. Партия Пицарро в изначальном варианте создавалась в расчете на него и была гораздо обширнее и значительнее, чем в окончательной редакции 1814 г.

Майер был не только певцом и актером (причем как актера его ценили едва ли не больше, чем как вокалиста²⁶). Он был интеллигентным человеком, имел теологическое образование, а стало быть, владел и древними языками (прежде всего латынью), и современными (итальянским и французским). В Ан дер Вин он подвизался не только в качестве певца, но и в качестве режиссера-постановщика, в том числе при постановке второй редакции «Фиделио» в 1806 г. Искусство режиссуры в то время делало лишь первые шаги, но само слово *regisseur* уже существовало и подразумевало организацию мизансцен и координацию сценического действия и сценографии. Сам Шиканедер, после 1804 г. уже не руководивший театром Ан дер Вин, во многом был именно режиссером, поскольку придумывал идею спектакля как зрелищного целого, под которое порой откровенно подгонял тексты своих либретто и музыку сотрудничавших с ним композиторов. В случае с Бетховеном музыка была, конечно, на первом месте, но определенный уровень режиссуры, заданный еще во времена Шиканедера, на сцене Ан дер Вин выдерживался.

Сохранившиеся письма Бетховена к Майеру относятся к периоду 1805–1806 гг., однако нет сомнений в том, что их общение охватывало гораздо более длительный период, примерно с 1797–1798 гг. до 1820-х, только в ранние и поздние годы оно было, скорее всего, эпизодическим. Так, в программу бенефисного концерта Майера 11 апреля 1808 г. была включена Героическая симфония Бетховена, и логично пред-

²⁵ Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. Hrsg. von E. Klemm. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1973. S. 159.

²⁶ Об этом писал, в частности, хорошо его знавший Игнац фон Кастелли: Castelli I. F. Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes. Wien 1861, Band 1. S. 239–241.

положить, что композитор там присутствовал. В постановке третьей редакции оперы Бетховена в 1814 г. Майер уже не пел партию Пицарро: сначала она была поручена Иоганну Михаэлю Фоглю, а затем Францу Антону Форти. Впрочем, на сей раз «Фиделио» поставили не в Ан дер Вин, а на придворной сцене Кернтнертортеатра, и Фогль был одним из инициаторов этого выдающегося музыкального события.

«Кориолан» и «Идоменей»

После катастрофического провала первой версии бетховенской «Леоноры», три представления которой прошли 20, 21 и 22 ноября 1805 г. в Ан дер Вин при почти пустом зале, в декабре того же года состоялось совещание у князя Карла Лихновского, на котором группа друзей, авторитетных музыкантов и театральных деятелей пыталась уговорить Бетховена переделать провалившуюся оперу, чтобы вернуть ее на сцену. Провал «Леоноры» был во многом следствием самых неблагоприятных обстоятельств, какие только можно себе представить: шла война, и ровно за неделю до премьеры Вена была занята французскими войсками.

Из воспоминаний молодого в те годы певца-тенора Йозефа Августа Рёккеля (1783–1870), записанных, правда, спустя шестьдесят с лишним лет, известны имена тех, кто принимал участие в совещании у князя Лихновского²⁷. Рёккеля, недавно поступившего в труппу Ан дер Вин, взял под свою опеку Себастьян Майер и едва ли не насильно привел на совещание, зная, что Бетховен очень недоволен первым исполнителем партии Флорестана, Фридрихом Деммером, и надеясь, что Рёккель сможет его заменить.

Некоторые имена в перечне Рёккеля выглядят совершенно естественно, другие могут несколько озадачить. Вполне понятно присутствие помимо князя и княгини Лихновских брата Бетховена – Карла Каспара (до 1806 г. он выполнял обязанности секретаря Людвига), близкого друга Бетховена – Стефана фон Брейнинга (в качестве поэта-любителя он взялся переделывать либретто «Леоноры», не претендуя ни на гонорар, ни на разглашение этой маленькой тайны), дирижера Ан дер Вин – скрипача и композитора Франца Кле-

²⁷ Существует два варианта этих воспоминаний. Один относится к 1861 г., когда А. У. Тейер вступил в переписку с певцом и взял у него большое интервью, другой был опубликован в 1868 г. (см.: Thayer's Life of Beethoven. Revised and ed. by E. Forbes. Princeton, 1967. 2 vols. Vol. 1. P. 388–391).

мента, а также певцов-солистов. Правда, в разных версиях воспоминаний Рёккель противоречил сам себе: то он уверял, будто из певцов присутствовали только он и Себастьян Майер, то называл имена Анны Мильдер (Леонора), Луизы Мюллер (Марцеллина), Йозефа Каше (Жакино) и Карла Фридриха Йозефа Вайнмюллера (Рокко) – последнее, скорее всего, ошибка, поскольку Вайнмюллер исполнял партию Рокко лишь в третьей редакции «Фиделио» в 1814 г.

Самым неожиданным в «списке Рёккеля» выглядит присутствие в столь конфиденциальном кругу двух театральных деятелей: драматурга Генриха Йозефа фон Коллина и актера Бургтеатра Йозефа Ланге (в одном из вариантов мемуаров Рёккель упоминает и о присутствии брата Коллина, Маттиаса, известного журналиста). Генрих Йозеф фон Коллин и Ланге, невзирая на значительную разницу в возрасте, находились между собой в дружеских отношениях, но какая связь могла существовать между ними и оперой Бетховена? И почему они оказались приглашенными на закрытое собрание, куда, если верить Рёккелю, не позвали даже автора либретто «Леоноры» – Йозефа Зонлейтнера?

Думается, ключевым в этой истории могло вновь быть имя Моцарта. Йозеф Ланге (1751–1831), как и Себастьян Майер, был шурином Моцарта, причем еще при жизни композитора, и хорошо знал его лично. В 1780 г. Ланге женился на старшей сестре Констанцы – Алоизии Вебер, в которую Моцарт был в юности страстно влюблен, но оказался ею отвергнут. Брак Ланге и Алоизии распался в 1795 г. – они разъехались, и каждый жил далее сам по себе, но в звании родственника Моцарта ведущему актеру Бургтеатра отказать было уже нельзя. Кроме того, как и Себастьян Майер, Ланге был не просто актером. Он имел художественное образование, профессионально владел кистью и оставил два прекрасных, психологически тонких портрета – Моцарта и Констанцы (датируются 1782 г.). Ланге разбирался в музыке и даже ее сочинял (в жанре зингшпиля, где требовались несложные песенные номера), а кроме того, участвовал в постановках придворного Бургтеатра в качестве режиссера. Судя по высказываниям в опубликованной им в 1808 г. автобиографии²⁸, Ланге стремился к цельности театрального образа включая визуальный аспект (костюм, который в

²⁸ Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers. Wien, bey Peter Rehms sel. Witwe, 1808

его трактовке должен был тяготеть к историзму), жестикуляцию, сценографию, декламацию и музыкальное сопровождение. Так, в книге содержатся пространные рассуждения о важности театрального костюма (глава 8), об освещении и декорациях (глава 28), характеристики знакомых актеров и драматургов, разбор отдельных пьес. Среди великих музыкантов Ланге выделяет Глюка и Моцарта и очень проникновенно пишет о смерти того и другого. Бетховен не упоминается в книге ни разу, но это вовсе не значит, что они не были к тому времени знакомы.

В письмах Бетховена имя Ланге также ни разу не фигурирует, однако у них было столько общих друзей и меценатов, что вряд ли они могли не встречаться до упомянутого Рёккелем совещания. В перечне подписчиков на книгу Ланге значатся, в частности, имена князей Лихновских и Лобковица, графа И. Ю. Броуна, графини Марии Эрдёди, графа и графини Фукс (в салоне Элеоноры Фукс, сестры графа-композитора Венцеля Галленберга, Бетховен неоднократно бывал).

Бетховен, очень любивший театр и, пока слух ему позволял, постоянно посещавший интересные спектакли, несомненно видел выдающегося актера в его коронных ролях. К последним принадлежали, в частности, главные роли в трагедиях Шекспира «Отелло» и «Макбет», призрак отца в «Гамлете» (в молодые годы Ланге играл роль самого Гамлета), роль Ореста в «Ифигении в Тавриде» Гёте – и, что особенно для нас важно, роль Кориолана в одноименной трагедии Коллина. Возможно, тут и таилась разгадка присутствия Коллина и Ланге на совещании у Лихновского.

В существующих трудах о Бетховене упоминается о том, что трагедия Коллина «Кориолан», написанная в 1802 г., шла на сцене Бургтеатра до 1805 г., а затем была сыграна лишь раз, 24 апреля 1807 г., – возможно, ради созданной в том же году увертюры Бетховена²⁹. Однако оцифрованные Австрийской национальной библиотекой венские афиши открывают неожиданную интригу: оказывается, «Кориолан» был сыгран в оккупированной французами Вене 24 ноября 1805 г.³⁰ То есть всего два дня спустя после окончательного провала бетховенской «Леоноры» и, скорее всего, примерно с тем же катастрофическим результатом. Вряд ли француз-

²⁹ Cooper B. Beethoven. Oxford UP, 2000. P. 177.

³⁰ Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 24. November 1805 // <http://anno.onb.ac.at/>

ские офицеры, заполонившие город, соблазнились пьесой на немецком языке, да еще со столь мрачным сюжетом. Скорее всего, Ланге тоже играл свою любимую роль в пустом зале. Если Бетховен в тот вечер решил поддержать артистов Бургтеатра, со многими из которых был знаком и даже дружен, то приглашение Ланге на совещание к Лихновскому несколько не удивительно. Но это, в свою очередь, косвенно свидетельствует и о том, что Ланге мог быть на каком-то из премьерных спектаклей «Леоноры» (кроме первого, 20 ноября: в тот день актер был занят на сцене Бургтеатра). Возможно, это касалось и братьев Коллинов, особенно Генриха, который впоследствии предлагал Бетховену ряд оперных текстов и даже начал писать для него либретто по «Макбету» Шекспира.

Если увертюра «Кориолан» все-таки звучала в спектакле 1807 г., то она должна была заменить некую другую музыку. Известно, что в коллиновском «Кориолане» использовались фрагменты из «Идоменея» Моцарта в обработке аббата Штадлера³¹ (какие именно, обычно не уточняется, хотя, возможно, в венских архивах сохранились некие исполнительские материалы). Эту оперу, судя по всему, очень любили и Констанца, исполнявшая номера из нее во время своих гастрольных поездок, и Штадлер, и, конечно же, Бетховен. Пропагандистские усилия родственников и друзей Моцарта принесли свои плоды: в 1806 г. «Идоменей» наконец-то был поставлен в Вене. Но, по всей вероятности, музыка из оперы продолжала использоваться в спектаклях «Кориолана», которые изредка всплывали из небытия. Так, «Кориолан» игрался 21 апреля и 14 ноября 1814 г., причем первый из этих спектаклей был бенефисом Ланге. На афишах ничего не говорится об увертюре Бетховена. Однако в любом случае, сочиняя «Кориолана», Бетховен вступал в диалог и состязание с Моцартом.

В знаменитом венском спектакле «Эгмонта» Гёте (май – июнь 1810 г.) Ланге играл роль Вильгельма Оранского. Музыка Бетховена прозвучала лишь на третьем представлении, 15 июня, но в любом случае и композитор, и Ланге присутствовали на репетициях и, вероятно, общались. В 1813 г. Ланге решил уйти на пенсию, и в качестве его прощального бенефиса 26 марта в Бургтеатре была дана трагедия Кри-

³¹ Thayer's Life of Beethoven. Revised and ed. by E. Forbes. Princeton, 1967. 2 vols. Vol. 1. P. 416.

стофа Куффнера «Тарпея». Бетховен написал к этой весьма слабой пьесе Триумфальный марш WoO 2a – импозантный, хотя несколько абстрактный по звучанию. Неизвестно, кто попросил Бетховена оказать эту дань уважения пожилому актеру – Куффнер, сам Ланге или кто-то из артистов, также занятых в спектакле (роль Эрсии, супруги царя Ромула – Ланге играла актриса и писательница Иоганна Вайсентурн, хорошая знакомая Бетховена). На сей раз об участии Бетховена в качестве автора марша в афише было заявлено особо, хотя пьесе это не помогло: она была сыграна всего один раз.

Signor Abbate

Аббат Максимилиан Штадлер (1748–1843) не принадлежал к родственникам Моцарта, но входил в ближайший круг его общения и после смерти Моцарта многое сделал для распространения и популяризации наследия своего великого друга. Штадлер был скрипачом, органистом и пианистом-виртуозом, а также композитором, не претендовавшим на сколько-нибудь выдающееся положение, но уважаемым многими за мастеровитость. Более всего ценилась церковная музыка Штадлера, не особенно сложная, однако отмеченная искренностью и хорошим вкусом.

По-видимому, с Бетховеном он познакомился еще в конце XVIII в.: в 1796 г. Штадлер, работавший до этого в Линце, переселился в Вену. О том, как складывались их отношения на первых порах, почти ничего неизвестно. Однако знаменательно то, что поначалу Бетховен хотел посвятить Штадлеру свои фортепианные Вариации Es-dur op. 35 (1802), которые сам ценил исключительно высоко и считал написанными в «новой манере». Перепосвящение вариаций графу Морицу Лихновскому произошло не из-за какого-то конфликта со Штадлером, а в силу других причин: граф оказал Бетховену некую важную услугу, и тот решил его отблагодарить таким способом³². Тем не менее предполагавшееся посвящение Штадлеру встраивалось в определенную линию бетховенских посвящений начала 1800-х гг., когда он дебютировал в крупных жанрах и хотел одновременно открыть в них некие «новые пути», но вместе с тем предстать не в качестве экстравагантного экспериментатора, а в качестве солидного мастера, которого ценят и уважают авторитетные музыканты и знатоки музыки старшего поколения. Отсюда,

³² Бетховен. Письма 1787–1811 / Сост., коммент., вступ. статьи Н. А. Фишмана и А. В. Кириллиной. М., 2011. № 72. С. 201.

вероятно, посвящение Первой симфонии барону Готфриду ван Свитену, а фортепианной Сонаты ор. 28 – просветителю, писателю и юристу Йозефу фон Зонненфельсу (1732–1817). Оба они, и ван Свитен, и Зонненфельс, принадлежали к кругу общения Моцарта (Зонненфельс помимо прочего был влиятельным масоном, а к тому же театральным деятелем и покровителем Ланге на первых порах его венской карьеры).

Штадлер, разбиравший вместе с Констанцей архив Моцарта, приложил руку к некоторым произведениям мастера, изданным или исполнявшимся именно в штадлеровских редакциях. Неутомимый труженик, он аранжировал для струнного секстета ряд опер Моцарта: «Cosi fan tutte», «Директор театра», «Волшебная флейта». Выше упоминалось о фрагментах «Идоменей», обработанных Штадлером для колиновского «Кориолана». С нынешней точки зрения, это был, конечно, паллиатив, но тогда, вероятно, поклонники Моцарта старались использовать любые возможности, чтобы не дать гениальной музыке кануть в Лету.

Хотя творчество Бетховена вряд ли было близко Штадлеру – музыканту старинной выучки, их связывали взаимно уважительные и даже сердечные отношения. Штадлер как старший по возрасту и лицо духовного звания смотрел на Бетховена как на «блудного сына», однако сохранял при этом чувство юмора. Некоторые забавные истории зафиксировал в своих мемуарах Игнац Кастелли. По его свидетельству, Штадлер и Бетховен нередко встречались в нотном магазине Зигмунда Антона Штейнера (видимо, это происходило после 1816 г., когда Штадлер окончательно обосновался в Вене). При этом, согласно Кастелли, Штадлер был «яростным противником божественных сочинений Бетховена, которые называл полной несурaziцей (Unsinn), и покидал концерт всякий раз, когда черед доходил до музыки Бетховена»³³. Видимо, в душе Штадлера боролись страстная любовь к искусству и искреннее убеждение в пагубности того пути, который избрал Бетховен. В разговорной тетради № 105 Карл Хольц, рассказывая Бетховену о состоявшемся 23 февраля 1826 г. концерте, в котором исполнялись Симфония Моцарта g-moll KV 550, Месса Керубини A-dur и бетховенская увертюра Op. 124, сообщил: «Вчера он опять вышел, когда началась увертюра. – Он слишком уж стар. – О Моцарте он всегда говорит: “Это превосходит мое понимание! Это нево-

³³ *Castelli I. F.* Aus dem Leben eines Wiener Phäaken, 1781–1862. 2. Auflage. Stuttgart: R. Lutz, 1912. S. 344.

образимо!” Я бы этим всё объяснил»³⁴. Зато племянник Карл, присутствовавший 5 марта 1826 г. на абонементном камерном концерте Шуппанцига, где исполнялось раннее бетховенское Трио ор. 9 № 1, иронически замечал: «Вчера даже Штадлер не ушел с квартетного собрания»³⁵.

Бетховен на эти старческие эскапады Штадлера не обижался. Далее Кастелли описал еще один по-театральному комический эпизод, разыгранный в пресловутом магазине: «Однажды вечером Штадлер и Бетховен были вместе у Штейнера, и когда Бетховен собрался уходить, он встал перед Штадлером на колени и проговорил: “Достопочтеннейший, прошу Вашего благословения!” – Штадлер, несколько не смутившись, осенил его крестом и пробормотал как некое заклятие: “Не на пользу, так и не во вред!” Бетховен поцеловал ему руку, а мы все рассмеялись»³⁶.

Считается, что именно Штадлеру мог быть адресован двуязычный канон Бетховена «Signor abbate» WoO 178 с бурлескным двуязычным итальянско-немецким текстом, в котором обыгрывалась описанная выше сценка: «Синьор аббат мой, я болен очень тяжко. Святой отец, придите дать благословенье! Черт поberi вас, если не придете!»

В разговорных тетрадях Бетховена имя Штадлера упоминается довольно часто. Старый моцартианец явно следил за тем, что делал Бетховен, и все-таки иногда ходил на концерты, в которых исполнялись его сочинения. В феврале 1824 г. Штадлер оказался в числе тридцати венских меценатов и музыкантов, подписавших панегирик Бетховену и просивших устроить именно в Вене премьеры своих новых крупных сочинений, Девятой симфонии и Торжественной мессы (эта премьера состоялась 7 мая 1824 г.; из мессы прозвучали лишь три части). Штадлер определенно присутствовал на втором исполнении Девятой симфонии 23 мая 1824 г. В программу этого воскресного концерта были внесены изменения: вместо частей из Мессы публике предлагались эффектный итальянский Терцет ор. 116 Бетховена и популярнейшая ария из оперы Джоаккино Россини «Танкред». Последнее особен-

³⁴ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von G. Herre unter Mitwirkung von G. Brosche. Bd. 9. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1988. S. 55.

³⁵ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von G. Herre unter Mitwirkung von G. Brosche. Bd. 9. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1988. S. 92.

³⁶ *Castelli I. F.* Aus dem Leben eines Wiener Phäaken, 1781–1862. 2. Auflage. Stuttgart: R. Lutz, 1912. S. 344.

но возмутило и поклонников Бетховена, и адептов немецкой музыки вообще. Племянник Карл 24 мая сообщал дяде: «Я был в зале, в том числе для того, чтобы услышать разные мнения. Все были возмущены арией. Штадлер собрал вокруг себя небольшое общество, которое очень над этим потешалось. – Тебе это никак не может повредить. Однако людям может претить то, что твои сочинения оказываются в одном ряду с россиниевскими безделицами и тем самым профанируются»³⁷.

Чрезвычайно важная беседа Бетховена со Штадлером зафиксирована в разговорной тетради 107 за конец марта – начало апреля 1826 г. Их встрече предшествовало из ряда вон выдающееся событие: единственное в своем роде публицистическое выступление Бетховена, приобретшее форму «открытого письма» к аббату Штадлеру. Это письмо стало откликом на выпущенную Штадлером брошюру «Защита подлинности Моцартова Реквиема» (*Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem*. Wien, 1826). Экземпляр этой брошюры был направлен Бетховену, который выразил в своем послании горячую поддержку позиции Штадлера в разгоревшейся тогда дискуссии о степени достоверности партитуры Реквиема, выпущенной в свет как произведение Моцарта. Дискуссия была инспирирована юристом, композитором и музыкальным теоретиком Якобом Готфридом Вебером (1779–1839)³⁸.

Бетховен направил Штадлеру письмо, датированное 6 февраля 1826 г. и рассчитанное на широкое распространение:

Почитаемый и достойнейший святой отец!

Вы совершили поистине благочестивый поступок, оградив от покушений тень Моцарта своей образцовой и очень убедительной статьей. Как несведущие или профаны, так и все, кто являются или могут считаться музыкантами, должны благодарить Вас за нее.

³⁷ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von G. Herre unter Mitwirkung von H. Schöne. Bd. 6. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1974. S. 228.

³⁸ *Weber G. Über die Echtheit des Mozartschen Requiem // Cäcilia*. Mainz: Schott, 1825, S. 205–22). Г. Вебер поставил авторство Моцарта под сомнение, считая, что фактически Реквием принадлежит ученику Моцарта Ф. К. Зюсмайру, действительно принимавшему активное участие в завершении произведения, что, в принципе, никогда никем не скрывалось. Однако тон статьи Вебера воспринимался как глубоко оскорбительный по отношению к Моцарту, что вызвало яростный гнев не только Штадлера, но и Бетховена.

Для того, чтобы заводить такие речи, как г[осподин] В[ебер], надо представлять из себя либо ничтожество, либо нечто очень значительное.

И далее Бетховен приводит примеры из композиций Вебера, находя в них несуразности, и язвительно потешается над его музыкальными вкусами. Завершается письмо чрезвычайно патетической, но при этом искренней и явно выстраданной Бетховеном фразой:

Я всегда причислял себя к самым страстным почитателям Моцарта и останусь таковым до последнего вздоха.

Святой отец, в скором времени – Ваше благословение.

С истинным почтением к Вашему преподобию
Бетховен³⁹.

Встретившись в конце марта 1826 г. с Бетховеном, Штадлер сообщил ему: «У меня на руках есть весь моцартовский манускрипт *Dies irae*. Офферторий, *Domine, Hostias, quam olim et* тут тоже кое у кого имеется в манускрипте»⁴⁰. Под этим «кое-кем» подразумевался Эйблер, в то время императорский вице-капельмейстер. Мы не будем вдаваться в длинную и сложную историю рукописных источников Реквиема, которая является предметом научных дискуссий до сих пор. Важно, что в борьбе за «подлинного» Моцарта старомодный консерватор Штадлер и новатор Бетховен оказались соратниками. Содержание письма Бетховена, с его согласия, стало достоянием общественности сначала в устной форме, а затем и в печатном виде: Штадлер обнародовал его в очередной брошюре 1827 г. Вебер счел себя столь задетым язвительной критикой Бетховена, что уже после смерти композитора опубликовал в редактировавшемся им журнале «*Caecilia*» бранную статью, называвшуюся «Пасквиль на Готфрида Вебера г[оспод] Л. ван Бетховена и аббата Штадлера»⁴¹. Выпады критика на сей раз носили неприкрыто личный характер: факсимильным воспроизведением писем Бетховена издательству «Шотт» от 7 мая и 5 февраля 1825 г.

³⁹ Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hrsg. von S. Brandenburg. Bd. 6. München G. Henle, 1996. № 2113. S. 214–215.

⁴⁰ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von G. Herre unter Mitwirkung von G. Brosche. Bd. 9. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1988. S. 119.

⁴¹ *Weber G. Pasquill auf Gfr. Weber von den Herren L. van-Beethoven und Abbe Stadler // Caecilia. Mainz, 1828. Bd. 8. S. 60–66.*

Вебер пытался доказать грубость и невоспитанность Бетховена, а также истолковать его письмо к Штадлеру как акт мести за статьи, в которых Вебер критиковал бетховенские сочинения (в частности, «Битву при Виттории»). А. Б. Маркс охарактеризовал поступок Вебера как «злодеяние» и ответил ему резкой отповедью, защищая теперь уже честь не Моцарта, а самого Бетховена⁴².

Между тем, видя явное сближение Штадлера с Бетховеном, друзья Бетховена стали рассматривать перспективы возможного содействия аббата тому, чтобы Бетховен получил наконец звание придворного композитора и соответствующее постоянное жалованье. Для этого требовалось, чтобы Бетховен еще раз проявил себя в жанре церковной музыки. Вскоре после его встречи со Штадлером Карл Хольц заметил в той же разговорной тетради: «Если Штадлер говорит, что Вам нужно написать мессу, то из этого следует, что нечто будет ради этого сделано. Он лучше всех знает, куда дует ветер при дворе. – И Дитрихштейн, и Эйблер у него в кармане. – Они будут полностью обезоружены, если Штадлер будет за⁴³».

Этим планам не суждено было сбыться. Примечательно, однако, что среди неосуществленных замыслов Бетховена, которые зафиксированы лишь в виде отрывочных эскизов или словесных идей, была не только еще одна месса, но и Реквием. К сочинению собственного Реквиема и, тем самым, к последнему состязанию с Моцартом Бетховена подталкивали его друзья и поклонники. Но ни одна нота предполагаемого бетховенского Реквиема написана не была. На заупокойной службе по Бетховену 3 апреля 1827 г. в венской придворной церкви Августинцев исполнялся Реквием Моцарта.

⁴² Marx A. B. «Endlich noch persönliches! Gottfried Webers Übeltat an Beethoven» // Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 1828. S. 212.

⁴³ Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Hrsg. von G. Herre unter Mitwirkung von G. Brosche. Bd. 9. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1988. S. 122. Граф Мориц Дитрихштейн, управлявший придворными музыкантами, вряд ли стал бы чинить Бетховену препятствия, но Эйблер, конечно, мог видеть в нем соперника.

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПЕСЕН ЯНА СИБЕЛИУСА

И. Горная

«Личность не развивается просто из самой себя, но приводится в движение всем, с чем соприкасается, подобно пчеле, собирающей мед с миллионов цветков», – эти слова А. Стриндберга, любимого писателя Я. Сибелиуса, как нельзя лучше характеризуют его композиторское мышление (Цит. по: 9: 3).

Путь Сибелиуса в области камерно-вокальной музыки (им создано 110 песен) протянулся от начала 1890-х гг. – периода учебы в Вене – до 1925 г., когда была написана его последняя сольная песня «Нарцисс». Композитор избрал для своих песен произведения 35 поэтов, принадлежащих к различным стилистическим эпохам и направлениям. Его поэтические пристрастия отражают литературную атмосферу рубежа XIX–XX вв., вкусы и симпатии молодой финско-шведской интеллигенции, сплотившейся вокруг литературно-художественного кружка «Евтерпа».

Композитор пристально следил за всеми культурными изменениями, происходившими в Европе. В 1909 г., находясь в Лондоне, он познакомился с К. Дебюсси и В. д'Энди. Тогда же Сибелиус писал: «Я узнал много новой музыки: новая симфония Элгара, “Омар Хайям” Бантока, новые песни Дебюсси и его оркестровая сюита “Ноктюрны” – очень интересная музыка. Всё услышанное подтвердило мою идею о пути, которым я двигался и которым должен двигаться» (цит. по: 11: 198–199). Известно, что объектом внимания Сибелиуса была музыка Г. Малера, М. Равеля, А. Скрябина, ранние произведения А. Шёнберга¹.

¹ В 1914 г., будучи в Берлине, Сибелиус слушал Пятую симфонию, «Песни об умерших детях» и «Жалобную песню» Малера. Последнее сочинение охарактеризовано в дневнике Сибелиуса как «чудесное». Противоречивым было его отношение к музыке Шёнберга. В дневнике, не называя конкретно, Сибелиус упоминает одну из песен Шёнберга, которая произвела на композитора «глубокое впечатление» (12: 261). Второй квартет

Сибелиус неоднократно писал о взаимодействии музыкального и вербального рядов. Еще в 1893 г. он заметил: «Музыка достигает наивысшей силы, только будучи вдохновлена поэтическим порывом, иначе говоря, – когда слова и музыка сливаются воедино. Тогда неясная атмосфера, порожденная музыкой, приобретает более четкие очертания. И тогда можно выразить такое, чего не в состоянии передать даже самые яркие слова» (Цит. по: 5: 131). Позднее он более конкретно сформулировал задачи композитора в вокальной музыке: «<...> Главное – попытаться выразить свое восприятие первоисточника и избежать буквального прочтения текста» (5: 74). В дневнике за 1910 г. можно прочесть: «Сомнения относительно текста. Слова – всегда ответственность в моем искусстве» (5: 198). Между тем названные эстетические постулаты входят в противоречие с высказыванием, которое также запечатлел дневник: «Мои песни могут быть спеты без слов. Они не столь зависимы от поэзии, как песни многих других композиторов» (Цит. по: 8: 198). Анализ взаимоотношений стихотворного и музыкального рядов показывает, что последнее замечание мастера не всегда соответствует действительности.

Несомненно, литературное слово мощно владело творческим сознанием Сибелиуса. Об этом красноречиво свидетельствует склонность композитора к весьма продолжительным стихотворениям и пространным заглавиям песен (для которых избиралась далеко не всегда первая строка текста).

В вокальной музыке Сибелиуса преобладающими оказываются «антологические», а не «монографические» циклы². О. В. Соколов справедливо подчеркивает, что наибольшую активность композиторы, сочиняющие вокальную музыку, проявляют «при выборе стихов, принадлежащих разным поэтам <...>. В таких случаях вторая родовая сверхфункция, потенциальная склонность музыки к выражению концепции, сказывается особенно красноречиво, и в этом смысле вокальный цикл, в котором доминирующее значение одного искусства позволяет преодолеть разрозненность произведений другого, выделяется среди множества явлений художественного взаимодействия» (3: 125). Художественная

ор. 10 Шёнберга заставил Сибелиуса «много думать о нем». О «Камерной симфонии» Шёнберга он заметил, что «это законный и обоснованный способ смотреть на вещи <...>, но это мучительно слушается» (Там же. С. 262).

² Понятия «монографического» и «антологического» циклов заимствуются нами из книги А. Г. Ковнацкой «Бенджамин Бриттен» (2: 212–213).

целостность песенных циклов Сибелиуса строится на сюжетно-смысловом или образно-эмоциональном единстве поэтических текстов³.

Среди поэтов, к которым Сибелиус обращался чаще всего, выделяются несколько. Это в первую очередь Ю. Л. Рунеберг (1804–1877), который к началу XX в. уже занял положение национального поэта⁴. Сибелиусу близка его возвышенная классицистская словесность, впитавшая в себя язык древнегреческой литературы и немецких философов. Космические образы вселенной и ее творца, пространственные рассуждения о бренности земного существования, лирическая восторженность традиционны для од, идиллий и философских посланий поэта. Вместе с тем герой стихотворений Рунеберга – это, как правило, обычный человек, ничем не знаменитый (пастух, батрак, моряк, гребец), взятый в своем естестве. Нисчерпаемой образной сферой была для Рунеберга природа родной Финляндии, восторг перед которой выразился знаменитой строкой: «Какое же колдовство несет в себе Север?»

Значительная часть песенного наследия Сибелиуса вдохновлена поэзией его современников, писавших на шведском языке (Й. Ю. Вексель, Г. Фрёдинг, М. Любек, Э. А. Карлфельдт, Я. Прокопе, К. А. Тавастшерна, Б. Грипенберг, К. Ю. Снойльски, Э. Юсефсон). С творчеством современников связан и единственный в его вокальной музыке иноязычный цикл – Шесть песен на стихи немецких поэтов, опус 50⁵. Можно предположить, что интерес композитора к некоторым именам (Р. Демель, А. Риттер) возник в результате его знакомства с вокальным творчеством М. Регера и Р. Штрауса⁶. Оба

³ Нам представляется ошибочным мнение Ю. Тииликайнена, высказанное им в предисловии к изданию камерно-вокальной лирики композитора, что, «за исключением опуса 88, сольные песни Сибелиуса должны рассматриваться скорее независимыми произведениями, чем частями песенных циклов» (13).

⁴ К. Ахо сформулировал главную заслугу поэта: «Он облек пробуждающееся национальное самосознание финнов в художественно впечатляющую форму» (1, 2).

⁵ Сибелиус в своем «немецком» цикле собрал редкие поэтические имена: Артур Генрих Вильгельм Фитгер (1840–1909), Эмиль Рудольф Вайс (1875–1942), Маргарита Сузман (1874–1966), Рихард Демель (1863–1920), Анна Риттер (1865–1921). Все они, за исключением Демеля, даже не упоминаются в литературных справочниках и энциклопедиях. Библиотека композитора на его вилле Айнола включала множество поэтических сборников. Среди них автору настоящей работы довелось видеть пятитомное собрание сочинений К. Снойльски, стихотворения М. Любека и др.

⁶ Об интересе композитора к творчеству М. Регера свидетельствуют его дневники и письма. «Мне нравится Макс Регер, – писал Сибелиус. – Он

они писали Lied на стихи Р. Демеля⁷, а Регер даже состоял в переписке с поэтом⁸. Имена этих поэтов позволяют судить о притягательности для Сибелиуса того нового, что составляло «магнитное поле» современной ему европейской культуры.

Семантика сибелиусовских поэтических текстов основывается на переплетении нескольких линий: любовно-лирической, пейзажной, медитативно-философской. Избранная композитором поэзия неизменно касается судьбы человека, смысла его земного бытия, трагедии смерти.

Композитор привержен той традиции камерной музыки, которую Б. Асафьев определил как «сферу музыкального интеллектуализма». Принадлежность к ней обнаруживают сами названия его вокальных сочинений («К Фригге»⁹, «Гимн Таис», «Нарцисс»). Античная, скандинавская, ассиро-вавилонская, египетская мифологическая и историко-культурная ономастика входит в стихотворную ткань песен, определяя их высокий лексический строй: Цинтия – возлюбленная древнеримского поэта Проперция («Серенада», без опуса)¹⁰, Астарта – богиня любви и плодородия в западно-семитской мифологии («Теодора»), нимфа Эхо (в одноименной песне), Елена – царица Трои («Гимн Таис»), философ Платон («Заблудившиеся»), правитель Могольской империи в Индии Акбар Джелаль-ад-Дин («Я хотел бы быть в Индии»). Имена собственные обычно занимают весомые позиции в стихе – употребляются в составе заглавий, зачинов и концовок. Имя Таис в небольшой песне повторяется пять раз и отмечает звуковысотную кульминацию произведения.

Романтическая риторика проявляется в обращениях и глаголах повелительного наклонения. В песнях, представляющих

не вполне удачлив. Но он великий художник. <...> Национальная, немецкая, слишком мало украшенная и временами длинная, но только из-за своего немецкого качества, хорошая» (цит. по: 12: 146). Имя Штрауса не раз появляется в письмах Сибелиуса. Однажды он сделал признание такого рода: «Рихард Штраус подошел и поздравил. Думаю, мы будем друзьями. Я как бы родился заново» (цит. по: 5: 227).

⁷ Поэзия Р. Демеля привлекала многих композиторов (Р. Штрауса, М. Регера, А. Веберна, К. Шимановского, А. Шёнберга, В. Шебалина). Стоит вспомнить восторженное мнение А. Шёнберга о Демеле: «<...> Ваши стихи оказали решающее влияние на мое музыкальное развитие. Благодаря Вам я впервые почувствовал необходимость искать в лирике некий новый тон» (7: 64).

⁸ Примечательно, что еще в 1898 г. М. Регер создал «Шесть стихотворений Анны Риттгер» ор. 31, посвятив ей две последние песни.

⁹ Фригга – богиня любви и плодородия в скандинавской мифологии.

¹⁰ Прославившаяся своей красотой и образованностью Цинтия (также Кинфия) являлась героиней элегий Проперция.

философско-назидательные послания, единственным местоимением оказывается предельно обобщенное «ТЫ» и «ВЫ».

Лексика и тональность высокого стиля присутствуют в обилии нравственно-дидактических сентенций: «Везде хорошо, но дома лучше всего» («Милый Лассе»), «Я хотел бы, чтобы моя душа стала свободной, чтобы она, пробудившись, освободилась от гнета <...>» («Я хотел бы быть в Индии»), «Дайте крови воспламениться, пусть она сгорает для жизни, иначе она горит для смерти» («Вы сестры, вы братья, вы любящие пары»).

Торжественное звучание сибелиусовских песен ощущается в обилии патетического междометия «О!»: «О, голубые ночи в саду нашей юности» («Нарцисс»); «О, каким малым предстает для меня безграничный мир» («К Фригге»); «О, здравствуй, темный, прекрасный, звездный вечер!» («К вечеру»); «О, весна! Пусть твое очарование хорошо покоится под нежным и приятным снегом» («Мартовский снег»); «О, как я тоскую по тебе, ты, холодный белый снег» («Я – дерево»); «О, дружба <...> когда дням моим придет конец и хлад смерти окажется рядом, ты придешь без колебаний и прольешь бальзам на раны сердца моего» («Цветок дружбы»); «О, сколько волн бродит по блестящему морю» («Тщеславное желание»); «Куда, о, ручеек, стремишься?» («Странник и ручей»). Стоит заметить, что пафосные междометия встречаются и в дневниках Сибелиуса. 22 августа 1896 г. он писал: «О, вы, небесные отцы! Удивительно, какой пустой кажется порой жизнь» (цит. по: 5: 169).

В музыкальной ткани ораторски-пафосные междометия воплощаются с помощью ритмических и регистровых средств. В песне «К Фригге» дважды произнесенное «О» тесситурно повышается (от d^2 к fis^2), оказываясь наивысшей точкой разделов.

Патетический тон (ремарка *patetico* возникает неоднократно) отражается в синтаксисе. Сибелиуса привлекали стихи с обилием восклицательных и вопросительных знаков. Поэтическая ткань песен изобилует риторическими вопросами, которыми, как правило, отмечены не только крайние, но и внутренние строфы. Уникальный случай четырехкратного вопроса представляет первая строфа песни «Щепка на волнах» на слова И. Каламниуса: «Откуда щепка на волнах? Почему плещется на воле? Почему одна она вечером? Почему скитается по течению?» Вопросительная форма является стилевой доминантой и в песне «На балконе, у моря»: «Ты помнишь вздохи сверкающих волн, в своей цели достигающих лишь земного берега, но не побережья вечности? Ты

помнишь грустное мерцание, исходящее с неба от вечных звезд? Ты помнишь молчание, когда все, казалось, погрузилось в жажду бесконечности, берег и небо, и море, все, что догадывается о существовании Бога?»

В музыке патетика часто воплощается при помощи тремоло, которое типично для драматических оперных речитативов. Иногда тремоло охватывает большие разделы композиции (песня «Под елями на берегу») и является самостоятельной выразительной краской. Очень продолжительными становятся тремоло на многозвучных аккордах («Поцелуй»).

Камерно-вокальные произведения Сибелиуса часто имеют жанровые признаки поэтического первоисточника. Композитор испытывал особый интерес к жанру баллады, что подтверждается рядом произведений, которые или названы балладами, или построены на балладных стихах. С народной балладой связаны образы лучника и певца Юбала в песне «Юбал» (ор. 35 № 1), рыцаря в песне «Восход солнца» (ор. 37 № 3), фантастических персонажей – русалки, нимфы, водяного в песнях «Ночью» (ор. 38 № 3), «Под елями на берегу» (ор. 13 № 1), «Герцог Магнус» (ор. 57 № 6), «Водяной» (ор. 57 № 8). Сюжеты некоторых песен («Под елями на берегу» ор. 13 № 1 и «Возвратилась девушка с прогулки» ор. 37 № 5 на слова Рунеберга, «Поток и улитка» ор. 57 № 1 и «Герцог Магнус» на слова Юсефсона) разворачиваются подобно балладному рассказу, имеющему завязку, кульминацию и развязку. Примечательно, что рассказ ведется от третьего лица. Модус повествовательности проявляется в частом повторении соединительного союза «и». В песне «Птицелов» (ор. 90 № 4) он встречается девять раз.

С жанром скандинавской баллады связана диалогичность многих текстов, в которых человек ищет ответа на свои вопросы у фантастических существ, птиц, природных явлений. Так появляются диалоги юноши и сна («Сновидение» ор. 13 № 5), вечерней звезды (она же планета Венера) и влюбленной девушки («Первый поцелуй» ор. 37 № 1), юноши и лебедя («Юбал» ор. 35 № 1), путника и ручья («Странник и ручей» ор. 72 № 5), рыболова и дрозда («Летняя ночь» ор. 90 № 5). Игра вопросов и ответов нередко составляет драматургическое ядро произведения. Именно так выстраивается песня «Возвратилась девушка с прогулки».

Очень характерны для баллады и обильные повторы личных имен. В песне «Милый Лассе» (ор. 37 № 2) на слова Топелиуса фраза «Лассе, Лассе милый!» (Lasse, Lasse liten!) про-

ходит десять раз и как рефрен скрепляет рассказ. В песне «Арфист со своим сыном» (ор. 38 № 4) имя Гуннар повторяется семь раз, непременно завершая каждую строфу.

В песнях Сибелиуса преобладают многострофные стихотворения. В текстах Рунеберга и Рюдберга вполне обычными являются 6–7 строф, причем какой-либо стихотворной строке нередко отводится функция рефрена. В пятистрофной песне «Ночью» (ор. 38 № 3) на слова Рюдберга роль рефрена выполняет каждая пятая строка. Рефрен «Покой, дремлющий покой» (*Stilla, drömmande stilla*) акцентируется отсутствием рифмы (остальные строки имеют регулярную парную рифму *aa bb*) и меньшим числом слогов.

Протяженные поэтические произведения (с обилием стиховых повторов) нередко обнаруживают закругленную, кольцевую, композицию. Так, стихотворение Рунеберга «Под елями на берегу» (его избрал Сибелиус для первой песни опус 13) состоит из шести строф, одна половина которых – квинтеты, а другая – секстины. Пятистишия находятся в начале, в конце и в центре. Стиховые строки повторяются в строгом порядке (3=20, 4=21, 5=22, 6=23, 7=24, 8=25, 9=26, 10=27, 16=32, 17=33). В произведении Рунеберга помимо повторов полных стиховых строк встречается и лексическая анафора, объединяющая третью и шестую строфы. Обилие скрепляющих повторов в стихе определенным образом отражается в музыкальной ткани. Одним из главных выразительных средств становится варьирование, затрагивающее фактуру, тональное движение, мелодику.

В противоположность Рунебергу, чьи стихотворения нередко строятся как последовательное повествование, «новая» поэзия рубежа веков полна недосказанности, семантических эллипсисов. Философско-эстетическое понимание красоты как единственного абсолюта связывало новации финских поэтов и художников начала XX в. с импрессионистическим эстетизмом европейской литературы.

Период 1890–1900-х гг. характеризуется отходом от житейской повседневности, особым интересом к утонченному вымыслу, ко всему загадочному и сказочно-причудливому. Весной 1903 г. Сибелиус и норвежская актриса Й. Дюбвад необычно выступили на празднике «евтерпианцев». Под фортепианные импровизации композитора актриса декламировала стихотворение Грипенберга «Теодора». Именно тогда в финскую камерно-вокальную музыку впервые вошла тема обольстительного зла, агрессивной красоты. Описание чувственной прелести героини включает в себя аромат пряной

эротики Востока из сказок Шехеразады. Образ Теодоры обнаруживает новую грань в поиске стихийного, дионисийского, начала.

Утонченный эротизм, любовь к орнаменту, к «мотиву волны», наконец, особо пристальный интерес к теме смерти свидетельствуют о влиянии на творчество Сибелиуса искусства европейского модерна.

Новые стилевые идеалы, родственные образцам европейского символизма, имели в Финляндии свои национальные особенности. Именно в этот период финская литература и искусство погрузились в мир национальной тематики, в поэзию «Калевалы», в историю Финляндии. Разноликие направления литературного, музыкального и художественного творчества совмещались и своеобразно взаимодействовали с богатыми народно-национальными традициями.

Присущий Сибелиусу дар живописно-пластического видения мира (сохранились, в частности, его рисунки¹¹) сказался на выборе поэтических текстов. В стихотворении К. А. Тавастшерны «Когда я мечтаю» в строчках «В серебристом зеркале залива возникает пятно, когда вечер бледнеет: небольшой холм, с ветвистыми и прелестными кустами, серебристыми тополями и ивой... и все более мягкими становятся мои чувства» – композитора привлекла тонкая акварельная дифференциация оттенков и их согласованность. Серебристый цвет обрамляет строфу: «серебристое зеркало залива» перекликается с «серебристыми тополями». Подобные созвучия в колористической гамме обнаруживает и «Водяной» на слова Э. Юсефсона: «серебристые тени» протягивают нить к «серебру в бороде водяного».

Среди излюбленных красок находятся красный, пурпурный, золотой, пристрастие к которым, по-видимому, воспитано «Калевалой»¹². Очень многие стихотворные тексты включают названные цвета. Частота эпитета «золотой» не кажется случайностью. Он ассоциируется с сиянием солнечного луча, а значит, несет в себе положительный заряд. Оттенки золотого распространяются на самые разные предметы: цветок нарцисса – «Нарцисс, как красиво блистает твоя

¹¹ Репродукцию «Северного пейзажа» Сибелиуса приводит в своей книге А. М. Ступель (4).

¹² Дочь Луны выткала свои одежды «золотой нитью из посеребренного полотна», Вяйнямёйнен «украсил лодку свою серебром и золотом, один парус у него красный, другой голубой» (5, 132). В письме к поэту Эркко Сибелиус, рассказывая о работе над либретто, неоднократно упоминает багряный, красноватый цвет неба (5: 131).

крона в золоте и снеге» («Нарцисс»), «золотой поток Африки» («К Фригге»), «золотую сосенку» («Щепка на волнах»), «золотую парчу» («Теодора»), «золотокрасное солнце» («Восход солнца»), «золотой ковер» («Весенняя песня»), «золотистую арфу» («Герцог Магнус» и «Водяной»), «золотые тени» («Водяной»), «золотистые луга» («Тоска – вот моя доля наследства»).

В песне «Теодора» оттенки красного оказываются неким рефреном: «сияют рубины», «розы Востока стоят красные, как кровь», «алые волосы» струятся. Таким же рефреном выступает золотой цвет: «ослепительно вьется золотая парча», «свет полнолуния блестит над гордым городом короля», «идет она, королева <...> в дрожащем, блестящем свете полнолуния», «свет луны дрожит над памятником Астарты». Расположение повторяющихся микроэлементов в музыкальной ткани «Теодоры» рождает ассоциации с декоративно-орнаментальной тканью модерна.

Существует несколько свидетельств (К. Флодина, С. Леваса, Э. Тавастшерны), что Сибелиус ассоциировал тональность с цветом¹³. К сожалению, мы не располагаем полной картиной цветовых и тональных соответствий, свойственных его восприятию. По словам Флодина, A-dur представлялся ему голубым, C-dur – красным, F-dur – зеленым, а D-dur – желтым. На вопрос С. Леваса о любимом цвете Сибелиус сказал: «Это светло-зеленый, где-то между ре и ми-бемолем» (цит. по: 10, 2).

Пурпурный цвет¹⁴, неоднократно встречающийся в вокальных сочинениях Сибелиуса, как правило, освещен трезвучием C-dur или звуком с. Композитор явно отмечает смысловую и цветовую переключку в песне «Медленно, как вечернее облачко» на слова К. А. Тавастшерны. Он тонально акцентирует начало стиха: «Медленно, как вечернее об-

¹³ Особенности интерпретации Сибелиусом тональности C-dur выявляются в сравнительной характеристике ее понимания другими композиторами. Так, Ю. Хохлов отмечает, что «как и многими композиторами, C-dur воспринимался Шубертом как лишенная ярко выраженной индивидуальной окраски, наиболее обобщенная по характеру “белая” тональность. И как белый свет, соединяющий в себе все цвета радуги, является самым светлым, так и C-dur кажется предельно светлым и ярким по колориту. <...> C-dur часто используется Шубертом <...> для изображения природы как целого, космоса “Всемогущество” на текст Пиркера). <...> Это основная тональность шубертовских “утренних” песен <...>» (6, 152).

¹⁴ Цветовое восприятие тональности обнаруживает и песня «К Фригге». Здесь определение «пурпурный» отнесено к устам. В тактах 34–35 впервые появляется в динамике *ff* трезвучие C-dur, причем в весьма массивной фактуре.

лачко, теряет свой пурпурный цвет, совершив многомилльное путешествие над сверкающей равниной, мягко, как бриз, засыпает там, вдали, так что глаз не может различить что-либо» – и его конец: «Забуду ли я тебя, ту, которая однажды породила пурпурный цвет, весенний бриз и звуки жизни!» Слово «пурпур», фонетически совпадающее во многих языках (русском, немецком, шведском), подчеркнуто не только ритмически (единственный во всем произведении пассаж из тридцать вторых), но и гармонически – трезвучие VI ступени оказывается тем самым C-dur'ом, охватывающим целый такт (т. 38). Тональность C-dur и звук с господствуют в тех произведениях, где поэтический текст насыщен светом и сиянием. В песне «Юбал» строка «солнце зашло, и в тот же момент пурпурный цвет затопил небо» вызывает многочисленные повторы звука с. В песне «Утро», начинающейся стихом «солнце обронило несколько пурпурных капель», первый слог слова «пурпур» отмечен звуком с, а «несколько капель» вошли в аккорд, ведь в F-dur'ном трезвучии утроен звук с. Несомненно, главная тональность песни «Утро» F-dur связана со стихотворным текстом, в цветовой гамме которого явно преобладает зеленый: «на кустах, листьях и почках жемчуг росы воссиял, все лесные птицы взвились, ликуя, от вершины к вершине».

Компонуя поэтический материал песен ор. 50, Сибелиус учитывает определенную последовательность цветового колорита. Буйство красок в «Весенней песне» («зеленые просторы», «зеленые соцветия», «красная листва», «коричневый и золотой ковер») созвучно обновлению природы и чувств человека. Следующие затем печальные песни почти лишены цветовых эпитетов, за исключением «темных листьев» в песне «Из робкой груди» и «тусклого дня» в «Тихом городе». Только в «Песне роз» возвращаются светлые тона – «розовый свет», «белый покров».

Семантическим инвариантом множества стихотворных текстов, избранных Сибелиусом, оказываются пение, песня. Среди семантических модусов, на которые опирается немецкий цикл Сибелиуса, важнейшими являются жанровые обозначения – *Gesang* и *Lied*. Цикл открывается *Lenzgesang* («Весенняя песня»). В конце пятого номера смысловая кульминация приходится на *Lobgesang* («Хвалебная песнь»). И наконец, финальное звено сочинения определяется как *Rosenlied* («Песня роз»). Примечательно, что слово *Lied* возникает не только в названии номера, но и в самом поэтическом тексте. О печальной скорбной песне говорится в третьей части цик-

ла «Девушка в поле поет» (в российском издании эта песня существует под названием «Девичий голосок в полях»). В песнях ор. 50 очень значимыми становятся слова, характеризующие слышание и слышимое: тон, звук («в вершинах слышно многоголосное звучание, громкое и тихое, наливающихся почек» – № 1, «затихает последний звук – № 3, «мы слышим сердце, которое бьется, страдая» – № 6), шепот («ветер шептал о любви» – № 6), шорох («листья едва дрожат» – № 4), вздохи («часто длинными днями я вздыхаю по тебе» – № 2, «почему же раздаются вздохи из твоей робкой груди» – № 4), тишина («покидает сердце тихая печаль» – № 1, «весна пронеслась над нами и тихо нас целовала» – № 6, «всё пребывает в безмолвии» – № 5, «ивы стоят и молчат» – № 3, «ивы спокойно возвышаются» – № 4, «ни звука с башен и мостов» – № 5). Тишина передается разными средствами. Образ молчаливо стоящих ив очерчен мягко «убаюкивающей» волнообразной фактурой. В аккордовой вертикали, представляющей поначалу колебание Π_7 (гармонического) с VI_4^6 (т. 13), на слове *schweigen* («молчат», т. 14) неожиданно замолкает терцовый тон, а само звучание аккорда, располагающегося преимущественно в низком регистре, приближается к неотчетливому шороху, приметой которого можно считать трение двух седьмых ступеней – гармонической и натуральной. В «Тихом городе» выстроена некая шкала тишины: «всё пребывает в безмолвии <...> ни звука с башен и мостов». Погружение в тревожную тишину ночного города, в котором «страннику становится страшно», воплощается композитором не только через самую прозрачную фактуру и динамику *pp*, но и через постепенное убывание интервальной плотности.

Поэтический стержень многих циклов Сибелиуса сфокусирован в идее Времени. В Шести песнях ор. 50 ход времени – та сила, которой подчинен природный универсум и каждый человек. Весеннее пробуждение природы и любовных чувств человека, мысль о скоротечности жизни и ее вечном возрождении – таков образно-смысловой строй цикла. Избранные Сибелиусом стихи пронизаны приметами календаря. В них упоминаются не только сезоны года – весна, лето, осень, но и время суток – утро, полдень, сумерки и ночь, с присущими им атрибутами (солнце, роса, вечерняя заря, луна, звезды). Во всех календарных единицах присутствует и такая универсалия, как отождествление частей дня и времен года с возрастом человеческой жизни. Завершающая цикл «Песня роз» собирает все его календарные нити («весна пронеслась над нами», «день становился спокойным, а ночи

так жарки», «мы приветствуем тебя, сестра, в молчаливой ночи», «день, который зовет тебя к расцвету, опускает нашу увядшую красоту в могилу»). В финале цикла первое лицо возникает только во множественном числе – «мы погружались, мы качались, мы пили, мы растворялись», – как выражение коллективной эмоции. Подобные, хотя бы и внешние, приметы свидетельствуют о направленности цикла в сферу надындивидуального, внеличного.

Сибелиус выстраивает стихотворения ор. 50 в соответствии с определенной драматургией. Первая и последняя песни цикла отмечены отсутствием конкретных персонажей с их единичными судьбами. Нет их и в «Тихом городе». Покоящийся в долине город понимается как частица Вселенной. Недаром в конце этого номера возникает «хвалебная песнь из детских уст». Образы корней, мха и камня, венчающие цикл, ведут к представлениям о вечности жизни. Завершающий статус «Песни роз» объясняется обилием смысловых скрещений. В стихотворении А. Риттер удивительным образом отразились названия предыдущих частей цикла – Lenz («Весна» № 1), Sehnsucht («Тоска» № 2), Brust («Из робкой груди» № 4). Заголовки песен образуют один из важнейших семантических элементов в архитектонике этого сочинения и создают, по выражению Ю. Лотмана, «атмосферу намека».

Таким образом, начав свой творческий путь на рубеже веков, Сибелиус синтезировал в камерно-вокальной музыке два разнонаправленных стилистических потока – романтизм, оставшийся в веке минувшем, и модерн, ознаменовавший век наступивший. Эстетические устремления XIX и XX вв. своеобразно интегрируются не только в поэтической тематике песен Сибелиуса, но и в их музыкальном стиле. Композитором были открыты новые слои поэзии, надолго укоренившиеся в финской музыке и ставшие для нее животворным источником.

Литература

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии. Хельсинки, 1989.
2. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М., 1974.
3. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.
4. Ступель А. М. Ян Сибелиус. Популярная монография. Л., 1982.
5. Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1. М., 1981.
6. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля. М., 1987.
7. Шёнберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина. СПб., 2001.

8. *Berg L.* Sibelius' Solo Songs (Электронный ресурс). URL: <http://www.kaiku.com/sibeliusongs.html>

9. *Blackwell F.* Structure of Influence. A Comparative Approach to A. Stindberg. N. Y., 1981.

10. *Coleman A.* The Sibelius Question // Magazine: The New Criterion. February 1998 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.britannica.com>

11. *Ekman K.* Jean Sibelius, his Life and Personality. Translated by E. Birse. N. Y., 1945.

12. *Tawaststjerna E.* Sibelius. Volume II: 1904–1914. Translated by Robert Layton. London: Faber and Faber.

13. *Tiilikainen J.* Introduction to Jean Sibelius Solo Songs with Piano / Solo-Lieder mit Klavier Opp. 1, 13, 17, 35, 36, 37, 38, 50 edited by Jukka Tiilikainen. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel, 1998.

ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ С. В. РАХМАНИНОВА
«В МОЛИТВАХ НЕУСЫПАЮЩЮЮ БОГОРОДИЦУ» (1893)
И ОДНОИМЕННЫЙ КОНДАК ДРЕВНЕЙ РЕДАКЦИИ

Н. Серегина

Вершины творчества С. В. Рахманинова в сфере духовной музыки – несомненно, «Литургия» (ор. 31) и «Всенощная» (ор. 37)¹. Однако Концерт для хора «В молитвах неусыпающую...», созданный летом 1893 г. (без опуса, между 7-м и 8-м), – его раннее сочинение, уже предвосхитившее эти монументальные полотна.

Несомненно, С. Смоленский был вдохновителем первого духовного опуса Рахманинова – концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» на текст кондака праздника Успения Божией Матери, исполненного Синодальным хором вскоре после своего создания, в декабре 1893 г.

Лето 1893 г., которое Рахманинов провел со своим другом М. А. Слоновым в Харьковской губернии, в имении Я. Н. и Е. Н. Лысыковых, было необычайно плодотворным для двадцатилетнего композитора².

Как пишет С. А. Сатина, «вернувшись из Харьковской губернии в Москву, Рахманинов вскоре встретился у Танеева с Чайковским, Ипполитовым-Ивановым и другими музыкан-

¹ См.: *Кандинский А. И.* О Литургии (ор. 31) Рахманинова // *Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша / Сост. С. Зверева.* М., 1999. С. 176–183; *Серебрякова Л. А.* О сакральном символизме Всенощной Рахманинова // *Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша / Сост. С. Зверева.* М., 1999. С. 184–191; *Плотникова Н. Ю.* О влиянии древних роспевов на стиль духовной музыки С. В. Рахманинова // *XX век и история музыки. Проблемы стилиобразования: Сборник статей / Ред.-сост. М. Г. Арановский.* М., 2006. С. 113–131; *Плотникова Н.* Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. М., 2007. С. 220–224; *Кутузов Б. С. В. Рахманинов и знаменный распев // Кутузов Б.* Знаменный распев – поющее богословие. М., 2009. С. 333–365.

² См.: *Рахманинов С.* Письмо к Л. Д. Скалон 29 июня 1893 г. [Лебедин, Харьковской губ.] // *Рахманинов С.* Литературное наследие: В 3 т. / Сост., ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М., 1978–1980. Т. 1. М., 1978. С. 219.

тами. Узнав о количестве написанных Рахманиновым вещей, Чайковский, который любил шутить и хорошо относился к Рахманинову, смеясь, заметил, что он вот, бедный, этим летом написал всего одну симфонию (это была Шестая симфония), а вот Сережа сочинил так много (и добавил шепотом: «Наверное, дрянь страшная»)³. Когда осенью 1893 г. (пишет далее С. Сатина) вышли из печати сочиненные весной 1892 или 1893 г. Фортепианные пьесы ор. 3, один из музыкальных критиков – А. Амфитеатров восторженно отозвался об этих пьесах и назвал некоторые из них шедеврами. Чайковский при встрече с Рахманиновым, обратившись к нему с улыбкой, сказал: «А вы, Сережа, уже шедевры пишете»⁴.

Духовный концерт *g-moll* для смешанного хора без сопровождения «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893) в настоящее время входит в обязательный список произведений при поступлении в консерваторию на дирижерско-хоровое отделение. Концерт, по его созданию, не был напечатан, но Синодальный хор по инициативе С. Смоленского исполнил его в концерте 12 декабря 1893 г.⁵ Упоминаний об этом событии в литературе крайне мало. В опубликованных в 2010 г. воспоминаниях С. С. Волковой находим ценнейшее свидетельство о том, как это сочинение разучивалось синодальным хором: «Сольфеджио и чтение с листа, а также диктант были при Смоленском обязательны. Без этого певчий считался неграмотным. Певчие радовались развитию и познанию; большие и малые пели с большим удовольствием. Разучивание стало даваться легко и скоро. Сколько раз пели с листа при Петре Ильиче Чайковском. Пели и при Рахманинове, совсем еще молодом, когда он однажды принес свой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». Ежедневные двухчасовые утренние спевки проходили бодро. На общих спевках пели Моцарта, Баха, Палестрину как упражнение для чтения с листа»⁶. Обращает на себя внимание профес-

³ Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Сост. З. Апетян. Изд. 2-е. М., 1962. Т. 1. С. 27.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 474.

⁶ Волкова С. С. Предисловие к Воспоминаниям С. В. Смоленского [свидетельство певчего Синодального хора И. Е. Бохина, состоявшего в хоре с 1892 по 1895 г., записанное в его присутствии С. С. Волковой летом 1917 г.] // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VI. Кн. 2. С. В. Смоленский и его корреспонденты / Подготовка текста, вступительные статьи, комментарии М. П. Рахмановой. Научный консультант А. А. Наумов. М., 2010. С. 362.

сиональный уровень хора, использующего для ежедневных занятий по сольфеджио высшие образцы мировой музыки.

Далее след этого сочинения появляется в письме Рахманинова к А. М. Керзину от 28 апреля 1906 г. с упоминанием духовного концерта, написанного в 1893 г.: «Сегодня получил Ваше письмо с перечнем моих сочинений и поставил на них даты. Кроме того, вписал некоторые пропущенные Вами, но все-таки мной написанные сочинения мои, которые, если и не пригодятся Вам для отчета, то все-таки дела не испортят, я думаю. Кстати, хочу подтвердить сейчас и те странности, которые Вы в моих делах усмотрите. В 1893-ем году я действительно написал так много, как на прилагаемом листочке сказано. Здесь еще пропущен большой духовный Концерт, довольно приличных качеств, но, к сожалению, мало духовных, исполненный тогда же в концерте Синодального хора, относящийся к тому же году...»⁷ (курсив мой. – Н. С.). Заметим, что Рахманинов в этом письме дает первую характеристику концерта, отмечая его достоинства как музыкального произведения и как собственно «духовного», т. е. предназначенного для исполнения в церкви. Смиренное примечание Рахманинова о «мало духовных» качествах концерта может быть оспорено, особенно в свете дальнейшей эволюции духовной стилистики в музыке XX в. и вклада самого Рахманинова. Именно в этом раннем сочинении проявилось новое отношение к духовной выразительности в музыке молодого композитора.

Аналогичный список произведений Рахманинова с его датирующими пометами был опубликован Б. Асафьевым. В статье «С. В. Рахманинов» приводится список сочинений Рахманинова по ответному его письму к Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 г., которое Асафьев снабдил комментариями: «Позволю только включить сюда, хронологически для дальнейшего важное, сохранившееся у меня одно из писем Рахманинова 1917 года. Желая проверить список его произведений, я послал ему просьбу рядом с надписанными мною их названиями и опусами проставить собственноручные даты»⁸. В приписке Рахманинова, озаглавленной «Лето 1893», в этом списке, не включающем концерт, содержится указание на него после опуса 7: «Кроме перечисленного здесь

⁷ Рахманинов С. В. Письма / Сост. З. Апетянц. М., 1955. С. 268.

⁸ Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: [В 2 т.] / Сост., ред., комментарии и предисловие З. Апетян. Изд. 2-е, доп. М., 1962. Т. 2. С. 347.

был еще написан тем же летом духовный концерт, исполнявшийся в Синодальном концерте. Хорошо помню, как в октябре месяце того же года встретился в последний раз с П. И. Чайковским, которому показывал “Утес” и который со своей милой усмешкой сказал: “Чего только Сережа не написал за это лето! И поэму, и концерт, и сюиту и т. д. Я же написал только одну симфонию!” Симфония эта была шестой и последней)⁹.

В дальнейшем мы сталкиваемся с долгим и глухим умолчанием этого сочинения Рахманинова. В издании 1947 г. в перечне произведений С. В. Рахманинова в рубрике «Хор без сопровождения» «В молитвах неусыпающую...» не упоминается¹⁰.

В каталоге автографов Рахманинова, хранящихся в Музее музыкальной культуры, содержится краткое указание на это сочинение: «В молитвах неусыпающую Богородицу. Духовный концерт для 4-х голосов, g-moll. 4/4. 1893. Партитура. 17,5 x 26,5. Не издано»¹¹.

В последующие десятилетия исследователи не включали это сочинение в круг анализируемых опусов Рахманинова. Так, в работе О. Соколовой «Хоровые и симфонические произведения Рахманинова» (М., 1963) концерт «В молитвах...» не упоминается¹², хотя тема духовной музыки и тематизма в творчестве Рахманинова затрагивается.

В кандидатской диссертации И. А. Гивенталь (1967) есть лишь упоминание концерта (без инципита) среди произведений 1893 г.: «Духовный концерт (без оруса), вскоре исполнен хором Синодального училища»¹³.

Первое издание нот концерта, словно приуроченное к столетию со дня рождения Рахманинова, относится к 1972 г., на что указывает следующее, второе издание архивного каталога Музея им. М. И. Глинки (1980): «В молитвах неусыпающую...» Издано: Рахманинов С. В. Три хора без сопро-

⁹ Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов. Указ. изд. Т. 2. С. 348–349.

¹⁰ С. В. Рахманинов: Сборник статей и материалов / Под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л., 1947. С. 248.

¹¹ Автографы С. В. Рахманинова в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Каталог-справочник / Вст. ст. Е. Бортшова. М., 1955. № 97.

¹² Соколова О. Хоровые и симфонические произведения Рахманинова. М., 1963.

¹³ Гивенталь И. А. Творчество молодого Рахманинова (конец 80-х – 90-е годы XIX века). Дисс... канд. иск. М., 1967. С. 152 (Библиотека РИИИ, СПб).

вождения. М., 1972¹⁴. Редакторы и авторы вступительной статьи И. Иордан¹⁵ и Г. Киркор¹⁶.

В. Антипов в фундаментальном исследовании автографов Рахманинова упоминает издание 1972 г. без указания имен публикаторов, в контексте краткой истории издания автографа: «В молитвах неусыпающую Богородицу». Духовный концерт для четырехголосного хора a cappella. «Лето 1893» [14]. (См. также письмо С. В. Рахманинова Б. В. Асафьеву от 13 апреля 1917 г.: Литературное наследие: В 3 т. / Сост. ред., авт. вступ. ст. З. А. Апетян. М., 1978–1980. М., 1980. Т. 2. С. 94 [14]. Дата указана С. В. Рахманиновым в списке его произведений, составленном Б. В. Асафьевым. См.: Воспоминания о Рахманинове. Изд. 5-е доп. М., 1988. Т. 2. С. 376. Автограф хранится в ГЦММК. Ф. 18. № 71. В автографе проставлена дата «1893». Первое издание: С. Рахманинов. Три хора без сопровождения. М., 1972¹⁷.)

¹⁴ Автографы С. В. Рахманинова в фондах Государственного центрального музея им. М. И. Глинки: Каталог-справочник. Указ. изд. М., 1980. С. 27.

¹⁵ Иордан Ирина Николаевна (22.11.1910, Саратов – 27.05.1976, Москва) – композитор, Заслуженный работник культуры РСФСР (1971). В 1934–1935 училась в Московской консерватории у Г. И. Пеккера (виолончель), в 1935–1938 – в Музыкальном училище им. Гнесиных у В. Я. Шебакина (композиция). Автор музыкально-текстологических работ (вступ. ст., коммент., ред.), опубликованных в академическом собрании сочинений Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, редактор вокально-симфонических произведений С. И. Танеева, С. Монюшко, оркестровых сочинений С. В. Рахманинова и др. (некоторые совместно с Г. В. Киркором). С 1950 научный сотрудник Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Автор кантаты «Москва» (совместно с Г. В. Киркором, 1947), симфонии (1944), концертов с оркестром для скрипки (1964), шести романсов для голоса и фортепьяно (слова А. Пушкина и Ф. Тютчева, 1945), «Во лесах дремучих» (из песен, записанных А. Пушкиным, 1949), сб. вокализов (совместно с Г. Киркором, изд. 1951); музыка для кино (совместно с Г. Киркором) и др. См.: biografija.ru...iordan-irina-nikolaevna.htm

¹⁶ Киркор Георгий Васильевич (1910–1980) – композитор, текстолог. Заслуженный работник культуры РСФСР (1971), ученик Н. Я. Мясковского. В 1950–1979 научный сотрудник ГЦММК; подготовил издания сочинений (совместно с И. Н. Иордан) Д. С. Бортнянского, А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, М. Ю. Виельгорского, А. П. Бородина, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина; ряд томов академических изданий полных собраний сочинений М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, Н. Я. Мясковского. Сочинения: четыре симфонии, концерты с оркестром – для виолончели, гобоя; кантата «Москва» (совместно с И. Иордан) и др. См.: *Доброхотов Б. В.* Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. М., 1973–1982.

¹⁷ См.: *Антипов В. И.* Предметно-тематический указатель произведений С. В. Рахманинова. РГНФ. Проект 10-04-00141а. Опубл.: *Антипов В. И.* Творческий архив С. В. Рахманинова: Указатель произведений: Сб. статей. Тамбов, 2013.

Как видим, даже Антипов не указал имен авторов первого издания концерта, а ведь это было событие не только в рахманиноведении, но и в истории русской музыки. Справедливо и необходимо включение в библиографические каталоги полной библиографической единицы: С. Рахманинов. Три хора без сопровождения. Партитура и переложение для фортепьяно. Авторы публикации и вступительной статьи И. Иордан и Г. Киркор. М., 1972. Публикаторы раннего произведения Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» не могут быть забыты и должны быть упоминаемы при ссылках на это первое издание.

Вступительная статья к изданию 1972 г. содержит все необходимые сведения о сочинении Рахманинова, отзывы критики, краткий стилистический анализ. Так, в ней дается ссылка (с. 3) на письмо Рахманинова к А. М. Керзину от 28 апреля 1906 г. с упоминанием духовного концерта; приводится мнение музыкального критика С. Кругликова о недостатках произведения Рахманинова как несоответствующего канонам церковного жанра. Отмечается характер «молодой самоуверенности, малого проникновения в выбранный текст молитвословия» (Артист. Журнал изящных искусств и литературы. М., 1894. № 33. Янв. Кн. 1. С. 176–177).

В статье, сопровождающей публикацию, говорится о синтезе древнерусских интонаций знаменного распева и русской народной протяжной песни. Добавим, что форма концерта продолжает стилистические традиции партесного концерта, ведущего начало от композиторов конца XVII – первой четверти XIX в.: Василия Титова, Николая Дилецкого, Максима Березовского, Дмитрия Бортнянского, Артемия Веделея, Степана Давыдова и др.¹⁸

¹⁸ О партесном концерте см.: *Скребков С.* Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. М., 1969; *Герасимова-Персидьска П. А.* Хоровый концерт на Украине в XVII–XVIII столетий. Киев, 1978; *Скребков С.* Бортнянский мастер русского хорового концерта // *Скребков С.* Избранные статьи. М., 1980. С. 188–215; *Протопопов В. В.* О хоровой многоголосной композиции XVII – начала XVIII века и Симеоне Пекалицком // *Протопопов В. В.* Избранные исследования и статьи. М., 1983. С. 214–231; *Протопопов В. В.* Творения Василия Титова, выдающегося русского композитора второй половины XVII – начала XVIII века // *Протопопов В. В.* Избранные исследования и статьи. М., 1983. С. 241–256; *Герасимова-Персидская П. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983; *Рыцарева М. Г.* Российский хоровой концерт второй половины XVIII века (Проблемы стиля): Автореф. дис... докт. иск. Киев, 1989; *Гуревич В. А.* Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной научной конференции.

Краткая характеристика концерта дана в очерке Н. Плотниковой¹⁹.

Текст концерта основывается на кондаке Успению Богородицы «Въ молитвахъ неусыпающую», ведущем свое начало от древнейших русских кондакарей: он входит в состав Троицкого (л. 50 об. – 51), Успенского (л. 108 об. – 109) и Типографского (л. 76 об.) кондакарей XII в.

Кондак – жанр церковной гимнографии, созданный преподобным Романом Сладкопевцем; краткое, основное по раскрытию смысла службы дня песнопение²⁰.

Рассмотрим редакцию Троицкого кондакаря (Российская государственная библиотека, Троицкое собр. 22. Л. 50 об. – 51). Кондак на Успение Богородицы, глас 2. «М(ес(я)ца августа. Въ ЕІ. Успение. С(вя)тыя б(огороди)ца. Глас. В. Самог(ласен)».

М., 2003. Сб. 43. С. 24–34; *Евдокимова Ю. К.* Вечная жизнь мелосного многоголосия // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 134–141; *Вихорева Т. Г.* Хоровые концерты Д. С. Бортнянского [Текст]: Проблемы формообразования. СПб., 2010; *Вихорева Т.* Духовная музыка Д. С. Бортнянского. Saarbrücken, 2012; *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века: источниковедение, история, теория. Дис. ... докт. искусствоведения. М., 2013.

¹⁹ *Плотникова Н. Ю.* Художник «Божией милостию» // *Плотникова Н. И.* Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. М., 2007. С. 220.

²⁰ См.: *Бражников М. В.* Благовещенский кондакарь: К фотовоспроизведению рукописи. Л., 1955; *Contacarium palaeoslavicum Mosquense / Edendum curavit A. Bugge.* Copenhagen, 1960 // *Monumenta Musicae byzantinae.* Vol. VI. 1960; *Успенский Н. Д.* Кондаки св. Романа Сладкопевца // *Богословские труды.* М., 1968. Сб. 4. С. 191–201; *Der Altrussische Kondakar’.* Auf der Grundlage des *Blagověščenskij Nižgorodskij Kondakar’*, Hrsg. von A. Dostál, H. Rothe unter Mitarbeit von E. Trapp. T. I–VII. Giessen; Köln, Weimar, Wien, 1976, 1977, 1979, 1980, 1990, 2004; *Рамазанова Н. В.* Кондак в древнерусской рукописной традиции XI–XVII века (из истории жанра) // *Источниковедческое изучение памятников письменной культуры:* Сб. ст. / Сост. Г. П. Енин. Л., 1990. С. 12–25; *Myers G.* The *Lavrsky-Troitsky Kondakar* // *Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia*, 4. Sofia, 1994; *Артамонова Ю. В.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар // *Музыкальная культура православного мира. Традиция, теория, практика: Материалы международных научных конференций 1991–1994 гг.* М., 1994. С. 142–150; *Артамонова Ю. В.* Модели древнерусских кондаков и стихир // *Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша / Сост. С. Г. Зверева. Ред. М. Г. Арановский и др.* М., 1997. С. 73–82; *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков: Дисс... канд. искусств. М., 1998; *Артамонова Ю. В.* Структура и состав древнерусских кондакарей // *Ежегодная богословская конференция ПСТБИ.* М., 1999. С. 212–221.

Текст кондака состоит из пяти строк²¹:

- 1 Въ моли•твахъ• неоусыпа•ющю• Богоро•дицю•
(В молитвах Неусыпающую Богородицу /)
2 и въ за•стоуплени• непрелагак•мок• оупъва•ник•
(и в предстательствах МИРА непреложное упование /)
3 гробъ и• сътъмър•ть• не оудъ•ржаста•
(гроб и умерщвление не удержаста: /)
4 яко животоу•бо мате••ерьна живо•тъ•тъхъ•пре••стави•
(якоже бо Живота Матерь / к животу престаи /)
5 въ оутробоу•въсели•са• приснодѣ••вца•
(во утробу Вселивыйся приснодевуственную)

Текст кондака в современной редакции, принятой в церковной практике, полностью сохранен, но во второй строке композитор поместил еще одно слово – «мира» (из Тропаря Успению²²): «и в предстательствах МИРА непреложное упование», что оправдано смысловым уточнением содержания, подразумеваемого в древнем тексте: предстательство Богородицы от лица всего православного мира²³. Найденное Рахманиновым слово позволило расширить смысловые границы, уточнить содержание образа, несомого текстом, и стало мелодически ударным в строке и во всем произведении.

²¹ В скобках – текст, использованный С. Рахманиновым в концерте «В молитвах неусыпающую» (1893).

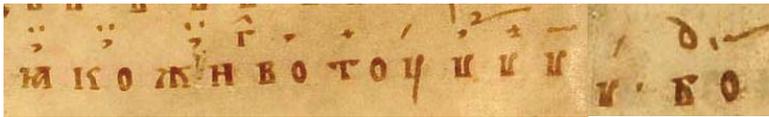
²² Поскольку кондак – песнопение, по форме и содержанию близкое к тропарю, тропарь и кондак вместе дополняют друг друга. Сравним тексты тропаря и кондака в современной редакции, помещаемой на сайтах православного богослужения: Тропарь и кондак Успению Богородицы. Тропарь, глас 1 «В рождестве девство сохранила еси, во успении мира не оставила еси, Богородице: преставилася еси к животу, Мати сущи Живота, и молитвами Твоими избавляеши от смерти души наша».

Кондак, глас 2: В молитвах Неусыпающую Богородицу / и в предстательствах непреложное упование / гроб и умерщвление не удержаста: / якоже бо Живота Матерь / к животу престаи / во утробу Вселивыйся приснодевуственную.

²³ Ср.: «... прѣчистою Богородицею• съ ангелы ликъствоукта• за миръ• молитвоу творца• // ГИМ. Син., 279. Л. 119 об. – 120; «...Христе боже • възвесели силою своєю• вѣрнаго князѣ нашего• побѣдоу да юмоу • на съпостатцы • посовник имѣца твою• орѣжьк мира непобѣдимую побѣдѣ...» // Благовещ. конд., л. 4–4 об.; «...за миръ • молитвоу творца• же и мѣ съшьдѣшеса • благочъстно поюще глаголемъ• Богоутроковицѣ ради и прѣчисты Мари • правьца Христоу бѣвшоу• молитаса ѡ доушахъ нашихъ...» // ГИМ. Син. 279. Л. 119 об. – 120; «Ако оутрѣна красна• въсьльвѣши мироу тьмоу глаубокоу отъгънасте вѣрою льстною ап(осто)ли и д(у)ша просвѣщающе• тѣмъ же всѣ свѣтозарьна цркы поеть днсь...» // РГАДА. Ф. 381 № 110. Л. 47.



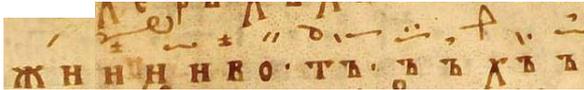
не оудь•ржаста•
(гроб и умерщвление не удержаста: /)



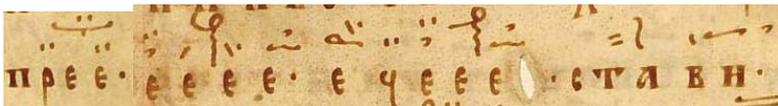
яко животоу•бо



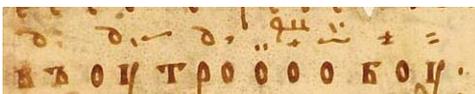
мате•ерна



живо•тъ••



пре•••ставн•
(якоже бо Живота Матерь / к животу престапи /)



въ оутробоу•



въселн•са• (во утробу Вселивыйся)



приснодъ•вья•
(приснодеврственную)



Текст Рахманинова:	g
В молитвах Неусыпающую Богородицу и в предстательствах МИРА	7 т.
непреложное упование	3+
В молитвах Неусыпающую Богородицу и в предстательствах МИРА	5
непреложное упование;	8 т.
непреложное упование	3
Гроб и умерщвление не удержаста	2+2
Гроб и умерщвление не удержаста	2+2
не удержаста	2
не удержаста	2
не удержаста	2
Гроб и умерщвление не удержаста	2+2
не удержаста	2
Якоже бо Живота Матерь к животу престави	2+2+2
Матерь к животу престави	4
к животу престави	3
к животу престави	5 c
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	4
приснодевственную	2
Во утробу Вселивыйся	4
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	2+2
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	2+2
приснодевственную	2, 3/4
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	6
Во утробу Вселивыйся	4
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	2+2
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	2+2
приснодевственную	3
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	2+2
Во утробу Вселивыйся приснодевственную	2+2
Приснодевственную.	4 G

Существует целый ряд исполнительских версий этого концерта Рахманинова²⁹. Музыкальное воплощение текста,

²⁹ «В молитвах неусыпающую Богородицу» С. Рахманинова существует в записи Б. Тевлина (Московский хор молодежи и студентов. Запись 1976, 1983. Хор радио и телевидения Сербии. Белград, 2008); С. И. Фе-

тематизм, которому свойственна нецитатная работа с мелодическими источниками – народной песенностью, а также партесного концерта, использующего повторы слов и фраз, выводит древнее песнопение на уровень собственно музыкальной композиции. Но древний текст чувствует себя органично в песнопении Рахманинова, оставаясь в своем обусловленном тексте и смыслом дыхания. Внутри исходного канонического текста, состоящего из пяти строк, композитор создает трехчастную композицию с тональным планом g-c-G, в котором первая часть строится на материале мелодии с гибким асимметричным ритмом, вторая – на тематизме с четкой квадратной структурой, символизирующем натиск темных сил («гроб и смерть»), несостоятельный в свете сил Богородицы. Третья часть основана на игре ладовой светотени мажора и минора с утверждением финального мажора (на слове «приснодевственную»). При этом гибкая игра ритма в первой части основывается не только на вуалирующем акцентике мелодизме (апериодическое акцентирование ударных слогов), затактовости, полифоническом перетекании голосов, но и на нечетной тактовой структуризации.

Для тематизма второй части характерна мерность, напористость, усилие в противостоянии злым силам смерти («Гроб и умерщвление ты (тебя) не удержаста»). Заметим, что образный контраст частей в исполнении многих дирижеров остается нереализованным. Этот контраст был ярко выражен лишь в исполнении патриаршего хора в Большом зале Дома Союзов в 1948 г. под управлением Виктора Комарова³⁰.

В третьей части – ладовая переменность, дающая выход во Всепобеждающий Свет. Но высокий си бемоль и приплавывающий распев на такой высоте труден для хора, и нередко этот эпизод снижает впечатление от исполнения.

Профессионализм, академизм хорового ансамбля, мастерство и зрелость исполнительской трактовки дирижера – необходимые, но недостаточные условия для исполнения

досеева (хор Никольского морского собора). Концерт исполняли хор ЛГУ под управлением Г. М. Сандлера, Государственный камерный хор Министерства культуры СССР, дирижер Валерий Полянский; Донская хоровая капелла «Анастасия». Дирижер С. Тараканов. 1997; Певческая капелла Санкт-Петербурга, дирижер В. Чернушенко (29 февраля 2013 г.).

³⁰ Поет Патриарший хор под управлением В. С. Комарова. Концерт, посвященный 500-летию автокефалии русской православной церкви. БЗК, 16.07.1948. intoclassics.net.

концерта. При исполнении кондака Рахманинова можно говорить о задачах овладения высокой тесситурой женских голосов, плавностью интонирования мелодических линий, уравновешенностью хоровой фактуры, создания гармоничного и красивого музыкального произведения. И здесь следует отметить исполнительские версии хора Полянского³¹, хора Никольского собора в Санкт-Петербурге под управлением С. Федосеева³². Но существует не вполне совершенная запись исполнения концерта патриаршего хора 16 июля 1948 г. под управлением В. Комарова, наиболее совершенная по интонационно значимому смыслу, в которой выражены вся боль, вся радость недавней победы, и надежда, и упование... Звучащая история, момент истины – на пересечении произведения гениального двадцатилетнего, но уже зрелого художника и этого, первого исполнения, где песнопение Рахманинова переходит в вечность....

³¹ Слушать онлайн С. В. Рахманинов (дир. В. Полянский) – «В молитвах неусыпающую Богородицу» / Исп. камерный хор министерства культуры СССР [player.fm/q/рахманинов в молитвах неусыпающую...](http://player.fm/q/рахманинов%20в%20молитвах%20неусыпающую...))

³² Слушать онлайн хор Никольского морского собора. «В молитвах неусыпающую Богородицу» (С. Рахманинов).

МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА
НА ПРИМЕРЕ РАСПРОСТРАНЕНИЯ В ГЕРМАНИИ
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА П. И. ЧАЙКОВСКОГО
«ВРЕМЕНА ГОДА»¹

Л. Браун

Издание нот и международная нотная торговля столетиями способствовали процессам культурного обмена в европейской музыкальной жизни. В конце XIX в. благодаря новым технологиям эти процессы заметно активизировались. Сочинения П. И. Чайковского многократно издавались за рубежом уже при жизни композитора. Реконструировать механизмы культурного трансфера непросто: даже сам по себе нотный материал, столь богато представленный в наших библиотеках, получить на руки подчас представляется невозможным, тем более если речь идет о подлинных экземплярах издания.

В настоящей работе внимание автора сконцентрировано на фортепианном цикле «Времена года» (1876), распространение которого в Германии реконструируется и интерпретируется на основе ранних переизданий.

Первое зарубежное издание: Роберт Форберг

История сочинения и издания цикла «Времена года. 12 характерных картин» в последние годы была достаточно документирована². В новом каталоге произведений Чайков-

¹ Работа над темой статьи поддержана грантом Немецкого исследовательского союза (Deutsche Forschungsgemeinschaft) в контексте проекта «Чайковский и Франция – проблемы бикультурности» (Мюнхенский университет, Институт музыковедения). Большую помощь автору оказали директор Государственного дома-музея им. П. И. Чайковского Г. И. Белонич, а также сотрудники отделов музыки и репродукции Французской национальной и Баварской государственной библиотек. Автор благодарит А. Г. Айнбиндер, П. Е. Вайдман, А. Вуя, Г. В. Петрову.

² См.: *Чайковский П. И.* Новое полное собрание сочинений (НПСС) / Под ред. П. Вайдман и Л. Корабельниковой. М.; Майнц, 2008, Т. 69 а. С. 150–166; *Чайковский П. И.* Сочинения. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского (ЧС) / Под ред. П. Вайдман, Л. Ко-

ского исследователю предложен список ранних публикаций. В качестве первой зарубежной публикации названо датированное 1878 г. (отдельное) издание «Баркаролы» (№ 6). Издание осуществлено лейпцигским нотоиздателем Робертом Форбергом (Robert Forberg)³. Исследованием этого факта никто по существу не занимался – роль Форберга в распространении произведений Чайковского в Германии явно недооценивалась⁴. Однако каталог фирмы Форберга за 1894 г. свидетельствует: издатель не ограничился «Баркаролой»⁵; помимо полного цикла упоминается его четырехручное переложение, обработка № 6 для скрипки и фортепиано и № 11 для двух роялей в четыре руки (оригинальное название).

Датировку этих изданий Форберга помогают осуществить Музыкально-литературные ежемесячники (Musikalisch-literarische Monatsberichte) лейпцигского издателя Фридриха Хофмайстера (Friedrich Hofmeister). Издание «Баркаролы» (как для фортепиано, так и в переложении для скрипки и фортепиано) было анонсировано в феврале 1878 г.⁶ В продаже пьеса появилась несколько раньше. Во время своего пребывания в Вене (с 19 ноября / 1 декабря до 30 ноября / 12 декабря 1877 г.) композитор приобрел некоторые иностранные издания своих произведений. Чайковский писал: «Я даже сюрпризом нашел там совершенно неизвестные мне дотоле переложения, как напр[имер], переложение фортепьянной баркаролы (g-moll) для скрипки с форт[епьяно]»⁷. Таким образом, по крайней мере переложение для скрипки следует отнести к 1877 г.⁸ Экземпляры этих первых изданий

рабельниковой, В. Рубцовой. М., 2006. С. 533–536; *Чайковский П. И.* Времена года. Уртекст и факсимиле / Под ред. П. Вайдман. М., 2011. С. 105–108.

³ См.: НПСС. Т. 69 а. С. 160; ЧС. С. 535.

⁴ См. краткое упоминание у Т. Кольхазе и П. Федерсена: Kohlhasе T. / Feddersen P. Der Briefwechsel des Hamburger Verlegers Daniel Rahter mit P. I. Čajkovskij 1887–1891 (Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft 8 (2001). S. 111 ff). В обзоре изданных у Форберга сочинений отсутствует именно цикл «Времена года».

⁵ Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Rob. Forberg in Leipzig. Leipzig, 1894. S. 94.

⁶ См.: *Hofmeister F.* Musikalisch-literarischer Monatsbericht (далее: Хофмайстер), февраль 1878. С. 36, 52.

⁷ Письмо Надежде фон Мекк, Кларан, 19 / 31 марта 1878 // П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк. Переписка / Под ред. П. Вайдман. Челябинск, 2010. Т. 2 (1878). С. 131.

⁸ В каталоге Форберга переложение получило номер досок 2321, тогда как оригинальная версия для фортепиано носит номер досок 2325, что свидетельствует о хронологическом порядке изданий.

до сих пор не обнаружены. Единственный след от скрипичного издания найден в Новой берлинской музыкальной газете (*Neue Berliner Musikzeitung*) в заметке от 6 марта 1879 г.: «Barcarole П. Чайковского у Р. Форберга в Лейпциге. Обаятельная простая зарисовка, g-moll, 4/4». То же сочинение представлено в аранжировке Эд. Германна (Ed. Herrmann) для скрипки и фортепиано, верной оригиналу (за исключением последних шести тактов, где у скрипки внезапно появляется пассаж шестнадцатыми, совершенно не соответствующий характеру баркаролы)⁹.

При датировке издания полного фортепианного цикла также обнаруживаются новые существенные обстоятельства. В издательском каталоге Форберга приведено уже второе, улучшенное издание – отредактированное и снабженное аппликатурой; его упоминает Хофмайстер в феврале 1881 г.¹⁰ Первое же издание Форберга осуществил за полгода до того: оно описано в июле 1880 г.¹¹ Во Всеобщей музыкальной газете (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) сочинение рекламируется в регулярном издательском анонсе¹². Таким образом, предложенная в указателе сочинений Чайковского датировка изданий Форберга («до 1893 года»¹³) нуждается в корректировке – их следует отнести к 1880 г. Поскольку первое и второе (в феврале 1881 г.) издания разделяют всего несколько месяцев, экземпляры первого западноевропейского издания цикла едва ли успели войти в музыкальный обиход. Крупные немецкие библиотеки обладают, по-видимому, только отдельным изданием «Баркаролы».

Большее распространение получило улучшенное издание 1881 г. под названием «Времена года: 12 характерных пьес для фортепиано П. Чайковского. Op. 37. Новое издание, снабженное исполнительскими указаниями и аппликатурой». В отредактированном варианте¹⁴ были исправлены опечатки, допущенные Форбергом в первом немецком издании, добавлены аппликатура, динамические указания, артикуляционные знаки (точки стаккато, дуги легато), обо-

⁹ H. D. Für das Pianoforte, zweihändiges // *Neue Berliner Musikzeitung*, 6. März 1879. Jg. 33. Nr. 10. S. 77.

¹⁰ Хофмайстер, февраль 1881. С. 32.

¹¹ Хофмайстер, июль 1880. С. 201.

¹² Ср.: *Neuigkeiten-Sendung* // Всеобщая музыкальная газета (*Allgemeine musikalische Zeitung*) XV (1880). №. 31. 1880. 4 авг. С. 495.

¹³ ЧС. С. 536.

¹⁴ Проверено по полному изданию 1881 г., хранящемуся в Королевской библиотеке в Копенгагене. Благодарю И. Бродерсена, предоставившего мне копии.

значены арпеджио и педаль; он выдержал много переизданий. На обложке экземпляров, вышедших после 1882 г., уже упоминается четырехручное издание. Указан и редактор: «Времена года: 12 характерных пьес для фортепиано в две руки ор. 37, новое издание, под редакцией В. Крюгера»¹⁵. Об успехе цикла «Времена года» свидетельствует третье издание¹⁶. Наконец, еще одно издание последовало в 1897 г.¹⁷, а за ним – множество переизданий XX в¹⁸.

Новейшие исследования подтверждают, что инициатором распространения опуса 37^{bis} Чайковского был именно Роберт Форберг. Это первый немецкий издатель, который начиная с 1876 г. систематически выпускал фортепианные сочинения и романсы Чайковского за пределами России¹⁹.

Для нотного рынка развивающейся кайзеровской Германии была характерна жесткая конкурентная борьба между издательствами. Целый ряд сочинений (фортепианные опусы 2, 5, 9 и 10) почти одновременно с Форбергом издал Ф. Лойкарт (F. E. C. Leuckart) в Лейпциге²⁰. Острая конкуренция заставляла искать новые стратегии. Очевидно, издание Форбергом опусов 1, 2, 4, 5, 7–10 и 19 под заголовком «Nouvelle Edition» появилось в ответ на издание Лойкарта, опубликованное месяцем ранее.

¹⁵ Экземпляры из фондов Государственной и университетской библиотеки Гамбурга. Под сигнатурой D-Hs: M V/8681 объединены отдельные издания пьес № 1, 2, 4, 6, 7, 8, 11, 12. Благодарю доктора Ю. Нойбауэра за предоставленную мне информацию.

¹⁶ Так, на титульном листе отдельного издания пьесы № 11 («На тройке») для двух фортепиано, D-Mbs: 4° Mus. pr. 64115. Это издание датируется промежутком между 1884 (публикация обработки пьесы для двух фортепиано) и 1894 гг. (издательский каталог Форберга). Согласно каталогу Karlsruher Virtueller Katalog [<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>], полный экземпляр пьесы хранится в Карлсруэ, в библиотеке Badische Landesbibliothek.

¹⁷ Ср. с экземпляром D-Mbs: 4 Mus. pr. 27676 Weibd. 7 под названием: P. Tschaikowsky. Op. 37. Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte, sorgfältig redigirt und mit Fingersatz versehen. Complet in 1 Bande, Leipzig: Rob. Forberg ©1897.

¹⁸ В каталоге KVK значатся следующие издания: Leipzig um 1900 (Universitätsbibliothek Potsdam, Landesbibliothek Schwerin); Leipzig um 1920 (Hochschule für Musik Karlsruhe); Leipzig 1948 (Fanz Liszt-Hochschule Weimar, Deutsche Nationalbibliothek); Bonn, 2005 (Deutsche Nationalbibliothek).

¹⁹ См.: Braun L. «Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke» – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskij's Musik in Frankreich // Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft 19 (2012). S. 47 f.; Braun L. Hans Schmidt und die Anfänger der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland // Ebd. S. 91–93.

²⁰ См.: Braun L. «Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke». S. 47 f.

Систематическое изучение каталогов Хофмайстера доказывает, что начатый Форбергом в 1876 г. проект «Чайковский», для которого предприниматель даже успел заказать переводы всех вышедших на тот момент у Юргенсона романсов²¹, завершился уже в 1878 г. В 1879 г. в Германии музыка Чайковского не издавалась, и это приняли к сведению другие издатели. После первой (неудачной) попытки заполучить у Чайковского права на публикацию в Германии, в январе 1880 г., берлинское издательство Адольфа Фюрстнера выслало Юргенсону свои новейшие издания Чайковского: «Вальс-скерцо» ор. 34, «Детский альбом» ор. 39 и 12 пьес ор. 40²². Чуть больше времени потребовалось Фюрстнеру для немецкой версии романсов ор. 38, вышедшей летом в переводе Фердинанда Гумберта²³. Таким образом, Фюрстнер включился в издательский процесс, когда (по неизвестной пока причине) Форберг прекратил свою деятельность. Это обстоятельство позволило Фюрстнеру претендовать на позицию главного издателя сочинений Чайковского в Германии. Фюрстнер сообщил, что «какая-то другая “деятельная фирма” собиралась их («Вальс-скерцо» ор. 34, «Детский альбом» ор. 39 и 12 пьес ор. 40. – Л. Б.) издать»²⁴. Возможно, это и подтолкнуло Юргенсона к поиску более приемлемого делового партнера, который мог бы стать его представителем в Германии. В письме от 29.01 / 10.02.1880 Юргенсон сообщает, что нашел такого представителя в лице Даниэля Ратера (Daniel Rahter)²⁵. Февральский выпуск Ежемесячника анонсировал это событие²⁶.

Форберг ограничился немецкой презентацией (лето 1880 г.) цикла «Времена года», издав одно из тех немногих сочинений Чайковского, права на которые не принадлежали Юргенсону. Чтобы использовать потенциал этого произведения, он издал и четырехручную версию всего цикла, вышедшую в апреле 1882 г. под заглавием «Времена года. 12 характерных пьес для фортепиано в 4 руки, в обра-

²¹ См.: *Braun L. Hans Schmidt. S. 91.*

²² См. письмо П. И. Юргенсона. Москва 2-3/14-15.1.1880. П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1: 1866-1885 / Под. ред. П. Вайдман. М., 2011. С. 187. Время выхода в свет подтверждает Музыкально-литературный ежемесячник (*Musikalisch-literarische Monatsberichte*). См. номера за январь 1880 (С. 9, 30) и март 1880 (С. 92).

²³ 2233 Хофмайстер, август 1880. С. 240.

²⁴ П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1. С. 187.

²⁵ Там же. С. 192.

²⁶ См.: *Braun L. Hans Schmidt. S. 93.*

ботке В. Крюгера (Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von W. Krüger)²⁷. В октябре 1884 г. Форберг опубликовал и одиннадцатую пьесу «На тройке» в обработке Роберта Людвига для двух фортепиано в четыре руки²⁸.

Конкурент Форберга – Адольф Фюрстнер

Берлинского издателя Фюрстнера не смутило неприязненное отношение Юргенсона и очевидное правовое превосходство Ратера. Он выпустил на рынок серию фортепианных сочинений Чайковского в редакции Клиндворта. Этот крупный проект открылся в 1881 г. тем же циклом «Времена года»²⁹. Нюансы в переводе названий должны были отличать издание от форберговского: здесь «12 характерных картин» (12 Charakteristische Bilder), у Фюрстнера – «12 характерных пьес» (12 Charakterstücke); у Фюрстнера – «В мае», «Охота», «На тройке» («Im Mai», «Die Jagd», «Im Dreigespann»), у Форберга – «Белые ночи», «Охотничья песня», «Поездка на тройке» («Helle Nächte», «Jagdlied», «Troika-Fahrt»).

«Ежемесячник» Хофмайстера сообщает об издании Фюрстнера в ноябре / декабре 1881 г. Одновременно Юргенсон получает ноты³⁰. Его права не были ущемлены, но он возмутился претенциозностью Клиндворта: имя редактора на титульном листе напечатано более крупным шрифтом, чем имя композитора.

За «Временами года» у Фюрстнера вскоре последовали другие фортепианные сочинения: ор. 1, 2 и 9³¹, ор. 19³², ор. 7³³, ор. 5 и 10³⁴, наконец, ор. 21³⁵. В развернутом анонсе в «Сигналах музыкального мира» («Signale für die musikalische

²⁷ Хофмайстер, апрель 1882. С. 110. Возможно, второе издание – четырехручная версия этого цикла – вышло в ноябре 1885 г. (Там же. С. 324.)

²⁸ Хофмайстер, октябрь 1884. С. 264.

²⁹ Типографские формы с циклом «Времена года» (№ 2025–2036) открывают ряд фюрстнеровских изданий Чайковского; далее следуют фортепианные пьесы ор. 40 (№ 2037–2049) и Вальс-скерцо ор. 34 (№ 2050). Вскоре были готовы Детские пьесы ор. 39 (№ 2087–2089). Возможно, это означает, что Фюрстнер уже в начале 1880 г. обладал готовыми формами «Времен года», однако он решил оставить их для необходимых корректур.

³⁰ Это следует из письма П. Юргенсона от 3.12.1881: П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1. С. 314.

³¹ Хофмайстер, март 1882. С. 76.

³² Хофмайстер, август 1882. С. 228.

³³ Хофмайстер, сентябрь 1882. С. 270.

³⁴ Хофмайстер, октябрь 1882. С. 309.

³⁵ Хофмайстер, март / апрель 1883. С. 63 и 129.

Welt») обобщаются результаты этой систематической работы³⁶. Анонс занимает целую полосу и имеет провокационно-плакатный заголовок, очевидно, возмутивший Юргенсона: «Издание Карла Клиндворта, старая и новая фортепианная музыка, отредактированная и снабженная аппликатурой»³⁷. Под этой строкой гораздо более мелким шрифтом значатся три сонаты Бетховена и две Моцарта. Всю страницу занимает обзор фортепианных произведений Чайковского с названиями отдельных частей³⁸. Вероятнее всего, Фюрстнер стремился подчеркнуть превосходство собственного издательства над издательством Форберга, своего непосредственного конкурента, не желая оскорбить при этом издательство Юргенсона.

Этот анонс знаменовал собой и вершину и – одновременно – конец издательской работы Клиндворта. Адольф Фюрстнер позволил себе напечатать даже ор. 43, лицензированное издание которого выпустил Ратер. Уже в начале 1883 г. Юргенсон ответил судебным иском против берлинской фирмы³⁹. Поэтому фортепианный цикл ор. 21, вышедший весной 1883 г. в редакции Клиндворта и заимствованный из издательской программы Бесселя, должен был завершить спорное многотомное издание⁴⁰. После случившегося, в 1884 г., Фюрстнер выпустил только романсы ор. 6 в новом переводе Фердинанда Гумберта⁴¹, что также стало ответом на немецкую редакцию, сделанную Гансом Шмидтом для Форберга. Издание Фюрстнера совершенно официально поступило в продажу, о чем свидетельствует каталог издательства⁴².

³⁶ См. письмо П. И. Юргенсона от 6 / 18 апреля 1883 г.: П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1. С. 447.

³⁷ Сигналы музыкального мира (Signale für die musikalische Welt). 1883. Nr. 28. S. 447.

³⁸ Список включает в себя ор. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 (Andante, для фортепиано, обработка Карла Клиндворта), 19, 21, 37, 40, 29 (правильно – ор. 39: это собрание издал не Клиндворт, а Отто Лесманн (Otto Lessmann), сделавший аппликатурные указания).

³⁹ Ср. письма П. И. Юргенсона от 6/18.1.1883 и 10/22.1.1883: П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1. С. 407.

⁴⁰ Хофмайстер, март / апрель 1883. С. 63 и (повторно) июнь 1883. С. 129.

⁴¹ Хофмайстер, апрель 1884. С. 104.

⁴² Издание Фюрстнера, видимо, было менее распространенным, чем издание Форберга. Полный экземпляр хранится в Берлинской государственной библиотеке, а также в Карлсруэ, в фондах Badische Landesbibliothek (согласно каталогу KVK). Благодарю М. Демину за предоставленные копии экземпляра, хранящегося в Королевской библиотеке Стокгольма и, соглас-

Сам Чайковский относился к нелегальным немецким переизданиям своей фортепианной музыки совсем не так, как его издатель⁴³. Появление «улучшенных» немецких редакций вынудило Юргенсона предложить композитору внести исправления в эти издания (в связи с обилием опечаток и отсутствием аппликатуры) и выпустить в свет авторизованную новую версию. Чайковский, напротив, считал для себя честью, что такой компетентный и знаменитый пианист, как Карл Клиндворт, взялся за подобную работу. При сравнении изданий Крюгера и Клиндворта с авторизованным позднейшим переизданием обнаруживается, что внесенные композитором изменения большей частью повторяют решения его предшественников, опиравшихся на требования живой исполнительской практики. Да и сам Клиндворт действовал вовсе не только в своих интересах. В письме Чайковскому он подчеркивает: «Мне же, слава богу, не нужно больше быть здесь, в Берлине, пионером Вашего поразительного творчества. Старания Бильзе привить здесь Вашим произведения оказались, правда из-за его ограниченности, сомнительными; Вюльнер же ввел здесь Ваши две первые сюиты и притом со значительным успехом, а Ваши фортепианные произведения стали собственностью прозорливого мира молодых

но автографу на титульном листе, приобретенного в 1902 г. Ингрид Шведмарк. На обороте обложки публикуется список сочинений Чайковского, изданных у Фюрстнера. Любопытно, что звездочкой помечены сочинения, являющиеся собственностью издательства: в циклах романсов ор. 16 и ор. 25, очевидно, приобретенных Фюрстнером у Бесселя. В сочинениях, принадлежащих издательству Юргенсона, звездочкой сопровождается номер опуса, а примечание («Отредактированное издание с аппликатурой Карла Клиндворта»). Из этого можно заключить, что практика редактированных изданий в Германии тесно связана с проблематикой авторских прав. Также может показаться интересным для последующих исследований, что звездочкой отмечены обработки n° 6 и 11 из цикла ор. 37^{bis} Эмилем Соре для скрипки и фортепиано. [Они тоже числятся в каталогах Юргенсона. См.: *Catalogue thématique des oeuvres de P. Tchaikowsky*. М.: Юргенсон, 1897, с. 32]. Но наш источник говорит о том, что первоначально переложения Соре были подготовлены по заказу Фюрстнера. Возможно, что у Юргенсона вышли пиратские издания. Проникнуть в детали этого трансфера музыкальных изданий в области обработок и переложений очень сложно. См. некоторые другие примеры: *Braun L. „Bilder des Nordens“ – Čajkovskijs Klavierzyklus Die Jahreszeiten und seine frühe Verbreitung in Europa // Die Musikforschung 66 (2013). S. 140–141; Braun L. Французские издатели Чайковского // Чайковский П. И. Новые материалы к творческой биографии: Сб. ст. / Сост и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб., 2013. С. 130–149 (Петербургский музыкальный архив. Вып. 11).*

⁴³ См. письмо Чайковского от 12 / 24.06.1882: П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1. С. 372.

пианистов, с тех пор как Фюрстнер с моей помощью издал здесь большинство клавирных произведений»⁴⁴.

Хуго Риман, издание с фразировкой⁴⁵

Несколько лет спустя Чайковский столь же благожелательно отнесся к Хуго Риману. Музыковед был большим почитателем русского композитора, интенсивно занимался его творчеством и многое сделал для распространения музыки Чайковского в Германии. 28 января 1889 г., после знакомства в Гамбурге⁴⁶, Риман написал Чайковскому письмо, в котором осведомлялся относительно прав на некоторые его ранние сочинения и обещал: «Я собираюсь – это пока секрет – сделать нечто особенное для популяризации Ваших произведений, но не желаю ссориться с Вашим постоянным издателем»⁴⁷.

Как уже заметил Томас Кольхазе, здесь, очевидно, подразумевается собрание «27 композиций для фортепиано Петра Чайковского. Издание с фразировкой и аппликатурой д-ра Хуго Римана (Лейпциг, Штайнгребер) (27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaïkowsky, Leipzig, Steingrüber)», вышедшее в сентябре 1890 г.⁴⁸ Из «Времен года» сюда вошли № 1, 3–6, 10–12. Риман реализует здесь принципы своего учения о фразировке. Как заявлено в предисловии, редактор организует такты по периодам, что в идеале приводит к равномерному чередованию восьмитактовых фраз. Границы структурных построений обозначены цифрами 2, 4, 6 и 8 под соответствующими тактовыми чертами. Более сложными становятся эти указания в случаях, когда вследствие «вступлений ex abrupto, вставок, пропусков, расширений, сжатий и наложений»⁴⁹ происходит нарушение **метрической регулярности**.

⁴⁴ Карл Клиндворт – Чайковскому, Берлин, 26.12.1885. Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. Л., 1970. С. 66.

⁴⁵ Под «фразировкой» понимается разметка метрических тактов в соответствии с так называемой ямбической теорией музыкального метра, которой придерживался Риман (прим. переводчика).

⁴⁶ См.: *Feddersen P. Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation.* Mainz, 2006. S. 35 (Čajkovskij-Studien 8).

⁴⁷ Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. Указ. изд. С. 71.

⁴⁸ Хофмайстер, сентябрь 1890. С. 372.

⁴⁹ 27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaïkowsky. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann. Leipzig: Steingrüber, Vorwort. S. 3 (27 композиций для фортепиано Петра Чайковского. Редакция с фразировкой и аппликатурой Хуго Римана. Лейпциг, Штайнгребер, предисловие. С. 3).

Если танцевальные пьесы или вариации из ор. 19 Риману проблем не создавали, то первая пьеса из «Времен года» – «У камелька» поставила перед ученым трудную задачу. Соотношение подъемов и спадов не соответствовало, с его точки зрения, границам тактов. Поэтому он позволил себе серьезное вмешательство, начав пьесу с затакта и последовательно сдвинув тактовые черты. Риман прокомментировал это так: «Сдвиг тактовых черт на одну четверть специально согласован с композитором. Х. Р.»⁵⁰ Это примечание указывает на продолжение диалога с Чайковским, который, к сожалению, донныне не реконструирован.

Поддерживая подобные издания, композитор в большой мере способствовал распространению своих сочинений. Инициированное Юргенсоном переиздание фортепианных произведений началось только в ноябре 1888 г. силами Ратера⁵¹. Благодаря ему с 1891 г. стало возможным приобрести отредактированное издание «Времен года»⁵², носившее в первый раз в Германии номер опуса 37^{bis}. Этот номер был выставлен Юргенсоном в 1885 г.⁵³ С конца 1890-х гг. последовали многочисленные полные издания в разных редакциях⁵⁴. Однако до этого немецкие любители музыки могли пользоваться только изданиями Форберга и Фюрстнера, на что указал критик Эмиль Краузе в статье о концерте Чайковского в Гамбурге 20 января 1888 г. Он обратил внимание читателей на имеющиеся публикации, причем особенно выделил издание Фюрстнером «первых фортепианных произведений и романсов (начиная с ор. 1 и далее, с перерывами, до ор. 38) <...> под редакцией Карла Клиндворта»⁵⁵.

⁵⁰ 27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann. Leipzig: Steingraber, Vorwort. S. 91.

⁵¹ Хофмайстер, ноябрь 1888. С. 477, октябрь 1889. С. 416 (ор. 2), ноябрь 1889. С. 483 (ор. 5 и 10) и т. д.

⁵² Экземпляр: D-Bs: Mus. Kc 57/5. Здесь под тем же названием «12 Charakterstücke für Pianoforte. Einzige autorisierte, vom Komponisten revidierte Ausgabe» имеется также осуществленное фирмой Breitkopf & Härtel (Leipzig 1891) (пиратское?) издание (D-Bs: Mus. Kc 57).

⁵³ См. НПСС 69 а. С. 157.

⁵⁴ Например, «The Seasons», hrsg. von Heinrich Germer, Leipzig: Bosworth & Co., 1896 (D-Bs: Kc 57/2); «Die Jahreszeiten», bearbeitet und mit Fingersatz versehen von Hugo Hartmann. Berlin: Klenz, o.J. (D-Bs: Kc 57/3). Последовавшие затем английские и датские издания зарегистрированы в каталогах соответствующих национальных библиотек.

⁵⁵ Цит. по: Feddersen P. Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation. Mainz, 2006. S. 54.

Европейская рецепция музыки Чайковского не ограничивалась Германией. В ключевом 1881 г. вышли не только крюгеровское издание «Времен года» у Форберга и клидвортовское – у Фюрстнера: свою версию выпустила и «Королевская придворная книготорговля» в Копенгагене (Königliche Hofbuchhandlung Kopenhagen)⁵⁶. Кроме того, в 1881 г. к изданию цикла присоединилась и французская фирма Hamelle (Париж)⁵⁷. Таким образом, налицо необычайное внимание, которое привлек к себе именно этот цикл.

Если Григорий Моисеев на основании имевшихся у него достаточно ограниченного количества источников⁵⁸ характеризует первую фазу рецепции Чайковского в Германии (1878–1888) как *отторжение* и *непонимание*⁵⁹, то наш пример, напротив, свидетельствует о том, сколь быстро его сочинения распространились в иностранных изданиях. Однако здесь возникает закономерный вопрос, чем же был вызван столь высокий интерес к тогда еще малознакомому композитору.

«Времена года» как салонная музыка

Обратим внимание на непосредственный контекст. В те времена, особенно с конца 1870-х гг., издатели удовлетворяли стабильный спрос на массовую продукцию несложной в техническом плане фортепианной литературы. Социально-исторические причины этого феномена раскрыты в работе Андреаса Балштедта (Andreas Ballstaedt) и Тобиаса Видмайера (Tobias Widmaier) о салонной музыке⁶⁰. Авторы

⁵⁶ Хофмайстер, ноябрь / декабрь 1881. С. 292.

⁵⁷ О трех ныне известных экземплярах этого издания см.: Браун А. Французские издатели Чайковского // Петербургский музыкальный архив / Ред. Т. З. Сквирская. СПб., 2014. С. 170.

⁵⁸ Представление о материалах на эту тему дает составленный Томасом Кольхазе сборник документов «An Tschaikowsky scheiden sich die Geister». Textzeugnissen der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004. Mainz, 2006. Немецкая рецепция до 1881 г. здесь отражена в отрывках из писем Ганса фон Бюлова, его же статье из Всеобщей музыкальной газеты (1874. № 148) о русской музыке, рецензиями Эдуарда Ганслика на увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» (1876) и скрипичный концерт (1881), биографической статье из словаря Германа Менделя «Musikalisches Conversations-Lexikon» (Berlin, 1881), а также в рецензии на концерт (1879), заимствованной из посвященной рецепции Чайковского во Франкфурте работы Вольфганга Глаба (Wolfgang Glaab).

⁵⁹ Ср.: Моисеев Г. К проблеме восприятия музыки Чайковского в Германии на рубеже XIX–XX веков. Риман и Чайковский // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции / Под. ред. С. И. Савенко и др. М., 2005. С. 294–295.

⁶⁰ Ballstaedt A., Widmaier T. Salonmusik. Stuttgart, 1989.

опираются на статистику, свидетельствующую о быстро растущем числе фортепианных педагогов в Германии. Они касаются истории развития фабричного строительства фортепиано, которое в то время достигло столь высокого уровня СОВЕРШЕНСТВА, что инструмент стал неотъемлемым атрибутом почти каждого буржуазного дома. Закономерен анализ технически несложных, но – благодаря эффектности или эмоциональности – пригодных к публичному исполнению маленьких пьес, с помощью которых барышня из буржуазной семьи могла хорошо зарекомендовать себя в обществе.

Музыкальные критики и фортепианные педагоги стремились противостоять примитивизации музыкальной практики. Поэтому недорогие издания классиков или сборники избранных произведений «старых» мастеров были столь же востребованы, как и творчество начинающих композиторов. Насколько тщательно анализировался тогда нотный рынок и как быстро обратил на себя внимание Чайковский, показывает книга Карла Ф. Вайцмана «История фортепианной игры и фортепианной литературы» (Carl F. Weitzmann. *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. Stuttgart, 1879). Друг Ф. Листа и Г. фон Бюлова Вайцман (1808–1880), проживший несколько лет в Петербурге, хвалил фортепианный концерт № 1 «гениального русского Петра Чайковского»⁶¹ и сообщал об известных ему по изданиям Форберга менее виртуозных камерных фортепианных пьесах. Свое краткое описание он заканчивает выводом: «Все эти чисто выполненные салонные пьесы⁶² своеобразны по гармонии, понятны и притягательны по содержанию, гибки и удобны по фактуре; они оправдывают самые смелые ожидания относительно будущих произведений этого оригинального композитора»⁶³. Интеграция легкой салонной музыки и художественно ценных произведений была принципиально важной и для фортепианного педагога Германа Веттига (Herman Wettig). Его размышления отразились в Путеводителе по фортепианной педагогической литературе (*Führer durch die Klavier-Unterrichts-Literatur*) и не потеряли актуальности по сей день: «Составитель отбирал только те пьесы, которые обладают подлинной художественной и инструктивной ценно-

⁶¹ *Weitzmanns C. F. Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. Stuttgart, 1879. S. 211.

⁶² Определение «салонная пьеса» здесь не имеет критической оценки и обозначает технически удобные для исполнения пьесы.

⁶³ Там же. S. 211 f.

стью. И пусть присутствие так называемой салонной музыки не покажется недостатком данного собрания: она тоже имеет полное право на существование, а многих учеников именно она ведет к классической музыке. Педагог, желающий сохранить у своих воспитанников интерес и любовь к фортепианной игре, должен нередко пользоваться ею как средством поощрения и ободрения»⁶⁴.

Произведения Чайковского он в основном помещает в категорию «Инструктивные сочинения, классические вещи, характерные пьесы, этюды и сонаты». «Времена года оказались на пятом уровне сложности в издании Форберга⁶⁵ и на шестом в издании Фюрстнера⁶⁶. В рубрику «Хорошая салонная и легкая музыка, бальные танцы, марши и транскрипции» попали только «Салонная полька» ор. 9. № 2⁶⁷, Вальс-скерцо ор. 7 и «Грезы» ор. 9. № 1⁶⁸. Издатели иногда проводили эту границу иначе. Из произведений Чайковского особенно часто включалась в альбомы салонной музыки «Песня без слов» ор. 2⁶⁹.

При издании довольно рано наблюдается тенденция изолировать из цикла «Времена года» отдельные наиболее эффектные пьесы. С самого начала лидирует «Баркарола»⁷⁰: наряду с № 5, 11 и 12 она не могла не войти в альбом Литольфа «*Morceaux célèbres pour piano de Tschaïkowsky*» (1889)⁷¹. Пьесы «На тройке» и «Баркарола» в качестве популярнейших хитов включались в многочисленные салонные альбомы⁷² и предлагались в различных обработках⁷³.

⁶⁴ *Wettig H.* Führer durch die Klavier-Unterrichts-Litteratur. Ein Wegweiser und Ratgeber bei der Wahl geeigneter Musikalien, Bernburg 1884. S. V (*Vemmig Г.* Путеводитель по фортепианной педагогической литературе. Проводник и справочник для выбора подходящих нот).

⁶⁵ Там же. S. 101.

⁶⁶ Там же. S. 114 f.

⁶⁷ Там же. S. 145.

⁶⁸ Там же. S. 159.

⁶⁹ *Kremser E.* Salon-Album N.F. 3 Nr. 9 (D-Bs: Mus. 20476); Salonmusik (Steingräber) Bd. 2. Nr. 18 (D-Bs: Mus. 62351).

⁷⁰ См.: П. И. Чайковский. Времена года. Уртекст и факсимиле. С. 107.

⁷¹ Хофмайстер, ноябрь 1889. С. 483.

⁷² *Kremser E.* Salon-Album. N.F. 3. Nr. 3, 11 (D-Bs: Mus. 20476); в четыре руки // *Kremser E.* Salon-Album Bd. 1. Nr. 4 und Bd. 2. Nr. 5 (D-Bs: O.7188); только Barcarole // Salonmusik (Steingräber) Bd. 2. Nr. 19 (D-Bs: Mus. 62351).

⁷³ Barcarole von P. Tschaikowsky. Aus Op. 37. Für Violine bearbeitet von Hans Sitt, in: Der Salongeiger. Neuere Compositionen theils leicht, theils mittlerer Schwierigkeit für Violine mit Pianoforte-Begleitung, № 20, Leipzig: Ernst Eulenburg, Pl. Nr. E. E. 1454, Copyright 1897 («Баркарола» П. Чайковского. Из Op. 37. В обработке для скрипки Ганса Зитта // Салонный скри-

О большом спросе на цикл свидетельствует его полное издание в 1904 г. в издательстве Карла Рюле в Лейпциге (Carl Rühle, Leipzig)⁷⁴. Рюле включил оп. 37^{bis} Чайковского в свою «Музыкальную библиотеку по 20 пфеннигов» (Musikalische 20-Pfennig-Bibliothek). На задней стороне обложки анонсировались различные салонные альбомы издателя: «Альбомы Da Capo для фортепиано в 2 руки: том 1. Альбом Da Capo средней сложности. 13 классических и современных, блестящих концертных пьес (Da Capo-Albums für das Pianoforte zu 2 Händen: Bd. 1. Mittelschweres Da Capo-Album. 13 klassische und moderne, brillante Vortrags-Stücke). Пьеса «Баркарола» располагалась наряду с «Приглашением к танцу» Карла Марии фон Вебера, шумановскими «Сновидениями» и «Колыбельной песней» из «Листков из альбома» оп. 124 среди пестрой вереницы чисто салонной музыки. Для второго тома этой серии Рюле вновь выбрал пьесы из цикла «Времена года». Это «Песня жаворонка» (№ 3) и «Песнь косаря» (№ 7). Достаточно посмотреть на торговую рекламу, чтобы понять, какой потенциал для немецких издательских фирм заключали в себе фортепианные пьесы Чайковского и особенно некоторые из оп. 37^{bis}.

Поскольку Чайковский, тем не менее, воспринимался как серьезный композитор, рано получивший статус важнейшего представителя русской музыки своего времени, появилась возможность представить его на рынке как «любимого классика». Издательство братьев Хуг (Verlag der Gebrüder Hug), Цюрих-Лейпциг, в 1889 г. тоже выпустило подборку популярнейших фортепианных сочинений русского композитора⁷⁵. Они были включены в серию «Классические и современные пьесы для фортепиано» (Klassische und moderne Stücke für Pianoforte), титульный лист которой украшали портреты-медальоны Бетховена, Шуберта, Моцарта, Вебера, Мендельсона и Шумана.

Названные немецкие издания показывают, что рецепция музыки Чайковского широкой публикой была двойственной: с одной стороны, уже с конца 1880-х гг. он получил статус канонического представителя классической европейской

пач. Новые композиции, отчасти простого, отчасти среднего уровня сложности, для скрипки в сопровождении фортепиано, № 20, Лейпциг: Эрнст Ойленбург, Pl. Nr. E. E. 1454, Copyright 1897). D-Mbs: 4° Mus. pr. 61740, из наследства Анри Марто.

⁷⁴ D-Mbs: 4° Mus. pr. 10529, Pl. Nr. C. 6499 R.

⁷⁵ Хофмайстер, октябрь 1889. С. 416: Op. 2, Nr. 3; Op. 5; Op. 37^{bis}. Nr. 1, 6, 10, 11.

музыкальной традиции, с другой – постепенно создавался образ сентиментального салонного композитора⁷⁶.

Исключительное обаяние, которое излучали пьесы «Времен года», а не, к примеру, фортепианная соната или совсем другие по складу циклы ор. 19 и 21, объясняется, несомненно, иллюстративностью его художественного замысла.

Подобное видение характерно не только для салонной музыки⁷⁷. В парижском издании с расширенным названием *Les Saisons ou les 12 Mois de l'Année 12 Tableaux caractéristiques du Nord pour Piano par P. Tschaiïkowsky* пьесы отнесены к определенному географическому региону, а именно северному, к которому Россия позволяла себя отнести за счет хотя бы некоторых частей своей огромной территории⁷⁸. «Северную музыку» стали открывать во Франции примерно с 1878 г., параллельно с русской музыкой и, первоначально, без дифференцирования этих культур, воспринимавшихся как родственные. Наметившийся в это время интерес к локальному колориту заметно усилился к 1880-м гг. Датское издание⁷⁹ сопровождает каждую из двенадцати пьес собственным стихотворением и иллюстрацией, подхватывая исходную идею первого издателя цикла Бернарда: идею интертекстуальной игры, выводящей музыку Чайковского за рамки одного вида искусства. Издательство предлагает альбом в лучших романтических традициях – альбом, который можно читать, рассматривать или озвучивать, поставив на пюпитр⁸⁰.

⁷⁶ В немецком музыковедении послевоенного периода эта оценка закрепилась благодаря Теодору В. Адорно (см.: *Musikalische Warenanalysen // Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main 1963. S. 64–66). Ср. также: *Dalhaus C. Über musikalischen Kitsch // Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967. S. 63–67; *Steinbeck W. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*. Laaber 2002. S. 259–275 (Handbuch der musikalischen Gattungen (Справочник по музыкальным жанрам 3, 1).

⁷⁷ См.: Ballstaedt / Widmaier. *Salonmusik*. S. 315–319 г.

⁷⁸ См. *Braun L. „Bilder des Nordens“ – Čajkovskijs Klavierzyklus Die Jahreszeiten und seine frühe Verbreitung in Europa // Die Musikforschung* 66 (2013). S. 146–153.

⁷⁹ Это редкое издание было представлено в январе 2012 г. в качестве «раритета месяца» на веб-странице Музыкально-театральной библиотеки Стокгольма (*Musik-och teaterbiblioteket Stockholm: Marina Demina, Aarstiderne: Tjajkovskij i danska mästaress sällskap*), http://www.muslib.se/hand/manadens_raritet/1201/rqritet1201.html.

⁸⁰ См.: *Appel B. R. Robert Schumanns „Album für die Jugend“*. Einführung und Kommentar. Mainz 2010. S. 73–85.

По своей функции подобный тип музыкального альбома несомненно является частью единого космополитического культурного пространства – общеевропейского института салона⁸¹. Интернациональная коммуникация, практиковавшаяся и в салоне, и в издательском деле, способствовала невероятно быстрому распространению фортепианной музыки Чайковского и дала композитору возможность «серьезно перешагнуть через русскую границу»⁸².

⁸¹ См.: Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons, hrsg. von Roberto Simanowski, Horst Turk und Thomas Schmidt. Göttingen, 1999.

⁸² Письмо к Юргенсону, 26.11 / 9.12.1879, П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка. Т. 1. С. 178.

К ПОЭТИКЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА (ЧАЙКОВСКИЙ И ГЛАЗУНОВ)

Д. Петров

«<...> Музыка Чайковского не совпадает с простотой своей непосредственности, она требует напряженного осмысления как феномен, исторически разворачивающийся и исторически меняющийся – какими бы “своими”, “близкими”, “привычными”, “простыми” ни казались величайшие творения композитора». К известным, едва ли уже не классическим примерам такого осмысления, идущего вглубь сквозь оболочку привычного, относится статья А. И. Климовицкого о Шестой симфонии Чайковского, откуда мы заимствовали процитированные слова¹.

В Шестой Чайковского привычно видеть выражение лирико-драматического типа симфонизма, и в ней же А. И. Климовицкий расслышал то, что этому типу симфонизма чуждо, даже противоположно – черты сюитности, более того – парадоксальность музыкальной логики. Статья содержит открытие в прямом смысле этого слова, потому что обнаруживает существующее, но по разным причинам не замеченное ранее и неосмысленное. Действительно, после знакомства с наблюдениями Климовицкого начинаешь воспринимать симфонию иначе, начинаешь яснее воспринимать напряжение между целенаправленным развертыванием интонационно-драматургической концепции и противоречащих ей (с точки зрения более привычных представлений о драматическом симфонизме) качеств.

А. И. Климовицкий связывает свои наблюдения с проблемой «Чайковский и XX век». Однако для некоторого уточнения исторического места его симфоний, да и состояния жанра к концу XIX в. можно спросить: «Кто из младших современников Чайковского так или иначе последовал за ним

¹ *Климовицкий А. И.* Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. А., 1987. С. 109.

в трактовке симфонии и по-своему воспроизвел те свойства, о которых идет речь?» Сразу скажем, что в трактовке симфонии как трагедии за Чайковским тогда не последовал никто. Разве только молодой Рахманинов, выступивший перед петербургской публикой со своей Первой симфонией в марте 1897 г., представил, видимо, первый после Шестой Чайковского образец однозначно трагической концепции в этом жанре. В то время это редчайшее исключение, так что вряд ли нужно искать особые причины, чтобы объяснить неоднозначное впечатление, которое оставила эта симфония, в том числе у самого автора. Показательнее другое: представители ближайшего к Чайковскому поколения, хорошо знавшие его самого и его творчество, – С. И. Танеев и А. К. Глазунов – оставались в целом привержены тому, по словам А. И. Климовицкого, «семантическому инварианту классико-романтической симфонии, где в движении интонационного сюжета моделируется активность познающего Разума, освященного и освещенного идеей поиска Смысла и его обретения»². В этом сказывались как мощные традиции жанра, рождавшие у композиторов и слушателей определенную установку восприятия, так и особые свойства художественного мышления каждого из авторов, проявлявшие себя, разумеется, не только в симфониях, но раскрывшиеся в соединении с этой установкой особенно полно³. В музыкальной поэтике Танеева и Глазунова «утверждающий» характер симфонических концепций коренится, вероятно, в их отношении к самому композиторскому труду как созидательно-позитивному, так что результат такого труда, особенно если речь идет о произведении высокой сложности, каким является симфония, не может не утверждать (помимо своего всякий раз конкретного музыкального содержания) силу творчества и мастерства. Заметим, что такой аспект вовсе не был чужд и отношению Чайковского к композиции как искусству и ремеслу. Речь скорее о расстановке акцентов: на коммуникативности как свойстве интонационного материала и музыкальной драматургии у Чайковского и на конструкции как выражении самого общего смысла произведения у Глазунова

² *Климовицкий А. И.* Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века). Указ. изд. С. 126.

³ По отношению к Танееву непременно следует говорить о камерных ансамблях, которые в жанровой системе этого композитора, особенно в поздние годы, сопоставимы с симфонией (при всей специфике камерно-ансамблевого письма).

(и Танеева). Такая переакцентировка совершается в недрах композиторского сознания и вовсе не всегда выступает на поверхность в конкретно-чувственных проявлениях стиля. Отсюда двойственное впечатление близости и одновременно глубокой несхожести, которое всякий раз возникает при сопоставлении композиторов соседних поколений и которое хорошо знакомо всем, кто задумывался над преемственностью творчества Танеева и Глазунова по отношению к их учителям. В подобных сопоставлениях творчество Чайковского предстает, пожалуй, наиболее универсальным не только по охвату жанров (в этом смысле трудно найти равных ему среди композиторов XIX–XX вв.), но и по способам выстраивания циклических композиций, по организующим их драматургическим принципам.

В симфониях Чайковского это проявляется уже в том, что структура цикла в них не повторяется ни разу. Фактически только Первая симфония воспроизводит обычную четырехчастность с однозначно выраженными функциями подчеркнута контрастных по темпу, характеру и формообразованию средних частей (II. *Adagio cantabile ma non tanto* – III. *Allegro scherzando giocoso*). Наиболее близко к этому устройство цикла в Пятой симфонии, где, однако, за *Andante cantabile* следует не стремительное скерцо, а танцевально-характерная часть – вальс в темпе *Allegro moderato*. В Третьей симфонии *Andante elegiaco* (III часть) окружено двумя пьесами, которые в ином, более обычном, цикле могли бы служить альтернативой друг другу: вальсовым *Alla tedesca* (еще одно, как и в Пятой симфонии, *Allegro moderato*) и Скерцо *Allegro vivo*. Пятичастность Третьей симфонии хотя и осталась единственным случаем в сочинениях Чайковского этого жанра, представляется весьма закономерной. Ведь подобные пары частей, альтернативных по меркам традиционного симфонического цикла, композитор использовал также во Второй симфонии, в которой вместо вальса – марш (II. *Andantino marziale quasi Moderato*), а затем скерцо (III. *Allegro molto vivace*). Правда, в первой редакции симфонии вместо *Andantino* в обозначении темпа II части Чайковский употребил *Andante*. Значит, тогда (в 1872 г.) он исходил из более обычной «номенклатуры» средних частей, и марш предстал медленной частью, что вступало в противоречие с действительным характером музыки. Следствием этого и явилось изменение темпового обозначения, сделанное во второй редакции 1879–1880 гг. (т. е. уже после сочинения Третьей и Четвертой симфоний – 1875 и 1878 гг. соответственно). Аналогичную пару средних ча-

стей находим в Шестой симфонии (II. Allegro con grazia – III. Allegro molto vivace), а отчасти даже в Четвертой, где сравнительно медленное движение II части (Andantino in modo di canzone) скрашивается песенным и танцевальным характером основных тем, подчеркнутым, к тому же, симметрией и повторностью мелодико-синтаксических структур.

Чайковский, таким образом, строил свои циклы на основе частей определенного типа, только таких частей у него не четыре, а пять – потенциально или (как в Третьей симфонии) действительно наличествующих в полной комбинации внутри одного сочинения. Образуется это число оттого, что тип жанрово-скерцозной части как бы разделяется на два самостоятельных – часть жанрово-танцевальную (маршевую) и собственно скерцозную, род *perpetuum mobile*⁴. Оба типа имеют прообразы в классической симфонии (сонате, квартете), а именно в менуэте и в позднее появившемся скерцо. Хотя, как хорошо известно, в историческом развитии сонатно-симфонического цикла одно уступило место другому, нетрудно вспомнить случаи, когда менуэт и скерцо наличествуют в одном сочинении в виде двух средних частей⁵. Взятый же не как жанр и форма, а как музыкальный топос, менуэт может определять характер медленных частей. Приводя множество таких примеров из циклов Бетховена, Л. В. Кириллина приходит к выводу, что «менуэт остался в его творчестве в качестве лирического топоса и переместился в медленную часть, утратив заодно и жанровое название»⁶. Добавим к этому и марш (еще один жанр, связанный с движением), который «в качестве аллюзии» присутствует во II части (Allegretto) Седьмой симфонии⁷. Видимо, в таких сочинениях, свободно комбинирующих разные типы средних частей и соответствующие им топосы, и следует искать исто-

⁴ С этим и связана особая структура Третьей симфонии, пятичастность которой обусловлена не наращиванием четырехчастного цикла дополнительными частями, представляющими собой как бы обособившиеся вступления (обычно к финалу, как в Шестой симфонии Бетховена, «Фантастической симфонии» Берлиоза, Третьей Шумана), а тем, что Чайковский трактует жанрово-танцевальную и скерцозную части как два самостоятельных элемента циклической композиции.

⁵ У Бетховена, например, в фортепианной сонате № 18 (op. 31 № 3): II. Scherzo. Allegro vivace – III. Menuetto. Moderato e grazioso; в Восьмой симфонии op. 93: II. Allegro scherzando – III. Tempo di Menuetto. Ср.: Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. I. С. 195.

⁶ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М., 2007. С. 109.

⁷ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. II. С. 138.

рические аналогии симфоническим циклам Чайковского. То, что число частей (при четко выделяющихся пяти типах) редко превышает четыре, можно объяснить как устойчивой традицией, так и возможностью обращаться с каждым из устойчивых типов частей как с топосом, способным найти себе место фактически в любом месте цикла. Чайковский пользовался этим чрезвычайно широко, и в его симфониях причудливо сочетаются, например, скерцо в роде *regretium mobile* с топосом марша (трио в IV части Третьей симфонии; в Шестой маршевость второй темы III части усиливается до характера финального апофеоза), начальное сонатное аллегро – с модусом медленной части (в побочной партии I части Шестой). Комбинаций здесь огромное множество, и можно лишь поражаться фантазии Чайковского, умевшего каждый раз по-новому выстраивать свои циклы и сочетать оригинальность их строения (граничащую подчас с парадоксальностью) с целенаправленной интонационной драматургией (Шестая – наилучшее тому подтверждение).

Среди современников Чайковского лишь такой мастер классических жанров инструментальной музыки, как Иоганнес Брамс, может, пожалуй, составить ему конкуренцию в этом отношении. Утвердившийся у него тип части в умеренном движении и с тематизмом песенно-танцевального характера, возникающей, как правило, на месте скерцо⁸, – такое же обогащение элементов для построения сонатно-симфонических циклов, как уравнивание в правах жанрово-танцевальной и скерцозной частей, наблюдаемое у Чайковского. Гораздо мощнее, однако, заявлял о себе иной подход к выстраиванию циклических композиций. Он также коренится в наследии венских классиков, но развивает противоположную тенденцию – к максимальному разведению по темпу и характеру средних частей, т. е. медленной и скерцо, к воспроизведению такой модели вновь и вновь, к ее типизации⁹.

⁸ Такая часть может обозначаться словом «интермеццо» (примеры имеются уже в сочинениях Мендельсона), но далеко не всегда (ср.: Царева Е. М. «Интермеццо» в романтической музыке. Шуман и Брамс // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы науч. конференций / Ред.-сост. Е. И. Чигарева и др. М., 2002. С. 110–119).

⁹ Что вызывало эту типизацию, противоречащую, казалось бы, романтическому стремлению к размыванию заданных границ жанров и форм, требует отдельного рассмотрения. Ограничимся здесь тем, что приведем слова С. Е. Фейнберга из его работы «Судьба музыкальной формы» (редакция 1924 г.), где одна из основных тем – процессы, происходившие с музыкой после Бетховена, распадение данного у него единства «реально-го и внутреннего образа», как называет это автор. Затем, по Фейнбергу,

С этой точки зрения контрастную пару Брамсу составляет Антон Брукнер, а если вернуться к русской музыке, то противоположный Чайковскому подход мы обнаружим в симфониях композиторов балакиревского кружка – «Могучей кучки». Ориентированные более явно, чем Чайковский, на обновление музыкального языка и форм, они, тем не менее, в большинстве случаев проявляли удивительную, на первый взгляд, склонность к типизации частей симфонического цикла, в котором медленное и скерцозное движения подчеркнуто разведены¹⁰. Такой цикл находится, вероятно, в тесной связи с характерным для творчества кучкистов качеством эпичности, понятным как собирание воедино различного, контрастного, но потому и взаимообусловленного. Эпическая симфония соотносится с целым (можно сказать: с целым миром людей и природы), взятым как союз действующих в нем разнонаправленных сил, как единство разных сторон бытия¹¹. Такой цикл открыт для все новых и новых трактовок, но чреват превращением в заданную схему, в формальную установку, чего никак нельзя сказать о поэтике симфонических циклов у Чайковского или Брамса. Что же касается именно Чайковского, то, пожалуй, не будет преувеличением утверждать, что среди композиторов XIX в. его

музыкальные идеи впадают в противоречие с необходимостью придать им конкретное воплощение в художественной форме: «<...> Композитор стремится найти опору для нагроможденных им в субъективной временной перспективе музыкальных образов <...> Для того, чтобы снова собрать разьединенные части в единое целое, нужно схематизировать замысел» (Фейнберг С. Е. ПИАНИСТ, КОМПОЗИТОР, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ / Ред.-сост. И. Лихачева. М., 1984. С. 75, 77). Хотя в данном случае Фейнберг имеет в виду прежде всего романтический программный симфонизм, сказанное им касается более широкого круга явлений и, возможно, охватывает и устойчивые схемы цикла, которые могут выступать в качестве опоры-схемы для воплощения индивидуального замысла.

¹⁰ Первая симфония Балакирева, Первая и Третья Римского-Корсакова, Первая и Вторая Бородина. Не самый типичный порядок средних частей (скерцо обычно предшествует медленной) не отменяет сказанного, к тому же, он также оказывается у них в значительной степени типизирован и складывается в достаточно устойчивую традицию. Действительные исключения составляют только Вторая симфония Римского-Корсакова, переименование которой в сюиту говорит само за себя, и незаконченная Третья симфония Бородина.

¹¹ Заслуживающий внимания опыт объяснения сущностной взаимосвязи традиционного симфонического цикла и эпической драматургии имеется в работе И. В. Степановой о Бородине (см.: *Кандинский А. И., Петров Д. Р., Степанова И. В.* История русской музыки / Под общ. ред. Е. Г. Сорокиной и Ю. А. Розановой. М., 2009. Вып. II. Кн. 1 С. 388–393).

вклад в историю симфонии как циклической композиции оказался самым разнообразным, самым богатым по открывавшимся для творческой фантазии перспективам. Другой вопрос, кто смог вслед за Чайковским ощутить и по-своему реализовать эти возможности...

С наследием Глазунова не принято связывать обновление сонатно-симфонического цикла на рубеже XIX–XX вв., и тезис о новаторстве композитора в этой области может показаться неожиданным. Конечно, в литературе содержатся наблюдения над отдельными сочинениями, касающиеся поставленной темы. Однако мысль о том, что свободный и даже экспериментальный подход к выстраиванию циклической композиции относится к самым характерным чертам творчества этого композитора, ранее, насколько мы знаем, не высказывалась – слишком укоренилось представление о нем как продолжателе и завершителе классических традиций русской музыки, и прежде всего традиций его учителей, которые, как мы знаем, в отношении к симфоническому циклу более тяготели к типизации, чем эксперименту. Этот аспект упускался из виду и при анализе воздействия на Глазунова личности и творчества Чайковского, которое в остальном достаточно подробно освещено в литературе¹². Возможно, симфонии Глазунова, взятые в целом, действительно оставляют впечатление бóльшей верности композитора классико-романтической поэтике жанра, чем то, что демонстрировал Чайковский. Однако в полной мере такое впечатление верно лишь если иметь в виду трактовку симфонии в самом общем плане, ее позитивную, утверждающую концепцию: от нее, как говорилось, Глазунов никогда не отказывался. Что же касается выстраивания цикла, то именно Глазунов почувствовал и развил те возможности, которые подсказывало творчество Чайковского, и в этом отношении оказался не похож как на своих старших современников – членов «Могучей кучки», так и на композитора одного с собой поколения – С. И. Танеева¹³.

¹² См.: Гозенпуд А. А. А. К. Глазунов и П. И. Чайковский // Музыкальное наследие. Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма / Отв. ред. М. О. Янковский. Л., 1959. Т. I. С. 353–376.

¹³ Для Танеева, у которого «господствуют принципы классического симфонизма», «характерна тенденция к типизации каждой части цикла» (Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 423). Хотя можно было бы назвать ряд исключений, в целом этот вывод верен, особенно если сравнивать Танеева с Глазуновым.

Сказанное, впрочем, относится не ко всем этапам творчества Глазунова, симфонии которого с этой точки зрения можно разделить на три группы – с Первой по Третью, с Четвертой по Шестую и, наконец, две последние. Это разделение в целом соответствует периодизации, исходящей из эволюции глазуновского стиля, хотя начиная с Четвертой симфонии вехи стилистической эволюции расставлены не вполне четко. Зато совершенно определенно прослеживается зависимость между постепенной выработкой зрелого стиля Глазунова (с начала 1880-х по начало 1890-х гг.) и его приверженностью к классическому циклу с подчеркнуто выраженными функциями частей в Первой (1881), Второй (1886) и Третьей (1890) симфониях – зависимость, объяснимая хотя бы естественным воздействием на молодого композитора его учителей. Правда, последняя из этих симфоний самым непосредственным образом связана с Чайковским (ему она и посвящена), музыка которого на рубеже 1880–1890-х гг. являлась для Глазунова одним из источников впечатлений, обновивших в итоге его стиль и мышление. Но тогда он еще прошел мимо опыта Чайковского в индивидуализации симфонического цикла. Хотя нужно вспомнить, что для тех свободных, сюитных элементов, какими отмечены симфонии Чайковского 1870-х гг. (со Второй по Четвертую), затем появилась отдельная «сфера применения», где они и могли раскрыться с большей свободой. Речь идет об оркестровых сюитах. После их вхождения в жанровую систему творчества Чайковского то, что существовало внутри сложного синтеза, оказалось в 1880-е гг. разведенным по самостоятельным руслам: последовавшая за сюитами Пятая симфония более чем предыдущие (за исключением Первой) опирается на традиционную схему цикла; это самая «несюитная» симфония Чайковского¹⁴. В Шестой же возникнет новый синтез собственно симфонических и сюитных черт, детально раскрытый в статье А. И. Климовицкого. Если Чайковский в 1880-е гг. ясно разделял поэтику двух циклических жанров, Глазунов в то же самое время поступал по существу точно так же. С симфониями у него соседствуют сюитные циклы: «Характеристическая сюита» ор. 9 (1884), «Восточная рапсодия» ор. 29 (1889), которые реализуют принцип свободного сопоставления разнохарактерных и разножанровых пьес,

¹⁴ Даже программная симфония «Манфред» – еще один симфонический цикл 1880-х гг. – в подчеркнуто контрастном облике средних частей оказывается ближе обычной диспозиции, чем симфонии 1870-х гг.

тогда как созданные тогда три первые симфонии и строго сохраняют четырехчастность, и определенно выявляют типичные функции и характер каждой части. Вместе с тем, если обратиться к сочинениям из другой области инструментальной музыки, а именно к камерным ансамблям, можно убедиться в том, что проникновение в сонатно-симфонический цикл черт сюитности уже тогда не было чуждо Глазунову¹⁵. Симфония, однако, до поры до времени сохраняла у него типизированный облик цикла.

Решительный отход от устоявшейся диспозиции произошел в трехчастной Четвертой симфонии (1893), которая открывает триаду симфоний 1890-х гг. (Пятая – 1895, Шестая – 1896 г.). Хотя, по авторитетному мнению Б. В. Асафьева, ряд симфоний, демонстрирующих сложившийся стиль и технику Глазунова, следует начинать с Пятой¹⁶, впоследствии не случайно утвердилась иная трактовка Четвертой – как произведения, относящегося к зрелому творчеству композитора и знаменующего (в своем жанре) наступление нового этапа в развитии художественного мышления Глазунова¹⁷. В Пятой мы опять встречаем типизированную структуру цикла: Allegro (после вступительного Moderato maestoso), скерцо в темпе

¹⁵ За двумя струнными квартетами (ор. 1, 1882 и ор. 10, 1884) последовала сюита «Пять новеллет» ор. 15 (1886). Цикл следующего – Третьего квартета (ор. 26, 1888) близок по типу сюите, составленной из отдельных пьес, что подтверждается историей создания этого сочинения (см.: Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Указ. изд. С. 378). Интересно, что соотношение камерных ансамблей и симфоний, взятое с точки зрения проникновения в них сюитных черт, у Чайковского и Глазунова совершенно различно. Три квартета Чайковского, написанные в 1870-е гг., совсем лишены этих свойств – в отличие от симфоний того же десятилетия. У Глазунова, напротив, сюитность быстро утверждается в области камерно-инструментального творчества, и главная причина этого заключается, несомненно, в тесной связи его ансамблей с постоянной практикой музицирования у М. П. Беляева, в расчете на которое Глазунов и другие композиторы того же круга создали множество отдельных пьес, а также коллективный квартет (на тему В – la – f, 1886).

¹⁶ Только с Пятой симфонии Асафьев принимается за обстоятельное рассмотрение сочинений Глазунова в этом жанре (см.: Глебов И. Глазунов. Опыт характеристики. Л., 1924. С. 79 и далее).

¹⁷ Так, например, в монографии М. А. Ганиной (Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961. С. 100–104); в этом смысле о триаде симфоний 1890-х гг. писал в разные годы Ю. В. Келдыш (Симфоническое творчество // Музыкальное наследие. Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 1. Цит. изд. С. 170–291; Глазунов А. К. // История русской музыки: В 10 т. / Редкол.: Ю. В. Келдыш и др. М., 1994. Т. 9. С. 234–239).

Moderato (темп для скерцо, хотя и необычный, но связанный в действительности только со способом записи¹⁸), Andante, Allegro maestoso. Зато в Шестой, как и в Четвертой, Глазунов снова предлагает единственное в своем роде решение цикла, хотя и традиционно четырехчастного. Получается, что, с одной стороны, два эти сочинения представляли собой отдельные опыты Глазунова в выстраивании симфонического цикла по особому, индивидуальному «проекту». С другой стороны, есть все основания, развивая тезис о триаде симфоний 1890-х гг., рассматривать Четвертую, Пятую и Шестую вместе как образцы всякий раз иной циклической драматургии, среди которых традиционный цикл в Пятой – воплощение лишь одного из возможных ее типов. Косвенным подтверждением сознательной установки Глазунова на эксперимент со способами организации цикла можно считать ряд совпадающих во всех трех симфониях композиционных приемов. Так, главные партии сонатных аллегро Глазунов основывает на тематизме вступления¹⁹, часто переносит материал в иные метро-ритмические условия, использует имитационное изложение при экспонировании тем. Хотя все эти приемы типичны для зрелого стиля Глазунова, но последовательно проведенные в соседних произведениях одного жанра, они особенно оттеняют различия, затрагивающие иные аспекты композиции, в том числе структуру цикла.

Отклонения от сохраненной в Пятой строгой диспозиции цикла совершаются в двух других симфониях совершенно по-разному и с разным художественным результатом. Можно даже сказать, что намерения Глазунова в этих двух случаях прямо-таки противоположны.

Ненормативность цикла в Четвертой симфонии, а именно отсутствие в ней медленной части, компенсируется, как известно, тем, что в крайних частях значительное место отдано медленным темпам. И если в финале это безоговорочно относится только к вступлению (Andante), то в I части темповые контрасты неоднократно возобновляются. Здесь нет главного, определяющего общее движение части темпа. В этом плане Четвертую Глазунова можно уподобить Шестой

¹⁸ За основную ритмическую единицу здесь принята шестнадцатая, а не, скажем, восьмая или четверть, что повлекло бы за собой какое-либо иное, более привычное обозначение темпа.

¹⁹ В Четвертой симфонии в отличие от двух других это относится к финалу, в I части вступление дает материал не для главной, а для побочной партии.

Чайковского, сознавая все отличия в образном строе двух сочинений: и там и там драматургия I части основывается на «чередовании контрастных между собой эпизодов», смена которых подчеркнута, «что особенно важно, сменой темпов»²⁰. У Чайковского, напомним, темпы, заданные во вступлении и экспозиции (разные для главной и побочной партий), впоследствии не возвращаются – за исключением *Andante* побочной, повторенного в соответствующем разделе репризы (это одно из средств выделения побочной в потоке изменчивого движения части, создания эффекта «отключения от дпящегося настоящего в прошлое»²¹). Композиция I части симфонии Глазунова устроена иначе: первоначальные темпы (см. *Andante* и *Allegro moderato* в нижеследующей таблице) возвращаются, причем в обратном порядке, образуя концентрическую арку, которая замыкает собой внутренне устойчивое, уравновешенное, несмотря на все контрасты, целое. И снова наряду с отличиями хочется выделить общее: разнородность темпов внутри части, могущая, казалось бы, обернуться фрагментарностью формы, уравновешивается интонационно-тематической спаянностью целого. В обоих случаях условием этого единства служит ограничение числа самостоятельных элементов, образующих тематизм части. У Чайковского почти все они восходят к материалу вступления, что может быть показано с помощью анализа мелодических формул; Глазунов же выстраивает свою композицию на основе двух самостоятельных тем. Обозначим их литерами, которые в нижеследующей схеме покажут, на каком тематическом материале основаны разделы формы; здесь приведем и основные темпы соответствующих разделов, опустив для большей наглядности имеющиеся внутри них агогические указания. См. таблицу на с. 203.

Эта часть – несомненно, одно из самых совершенных созданий творческой фантазии Глазунова, которому в данном случае удалось сочетать оригинальность единственного в своем роде формального решения с гармоничностью, пластической завершенностью, изяществом композиции, с за-

²⁰ *Климовицкий А. И.* Заметки о Шестой симфонии Чайковского. Цит. соч. С. 110. I часть Четвертой сочинялась в июле 1893 г., т. е. до завершения партитуры Шестой Чайковского; правда, тогда она уже существовала в эскизах. Нельзя исключать, что композиторы могли хотя бы в общем плане обсуждать вопрос о темпах внутри сонатной формы.

²¹ Там же.

кономерностью ее устройства, вытекающего из заданных условий. Оригинально здесь наложение на сонатную структуру вариационности, относящейся к обеим темам: их чередование, а далее – чередование основанных на них разделов образует подобие двойных вариаций, где тематический материал преобразуется в новом характере, темпе, подчиняется условиям иного типа изложения. Оригинально и совмещение функций побочной партии в репризе и заключении, возвращающем материал и темп вступления.

Форма I части Четвертой симфонии А. К. Глазунова

Раздел	Темп	Тема
Вступление	Andante (♩ = 58)	A
Экспозиция		
Главная и связующие партии	Allegro moderato (♩ = 92), Poco più tranquillo (♩ = 76)	B, (B) ²²
Побочная партия	Più mosso. Scherzando (♩ = 120)	A ₁
Разработка		
Начальный раздел	Tranquillo (♩ = 84)	A ₂
Далее	Più allegro ed agitato (♩ = 132)	B ₁
Реприза		
Главная и связующие партии	Tempo I [Allegro moderato (♩ = 92)], Poco più tranquillo (♩ = 76), Tempo rubato	B (B), B ₂
Побочная партия = = Заключение ²³	Andante (♩ = 58)	A

Те же качества – оригинальность в сочетании с закономерностью складывания целого – присущи и всему циклу. Финал, хотя и имеет собственный тематизм, включает в себя материал предшествующих двух частей; а во второй половине разработки и коде внимание и вовсе переключается на темы I части, которые поданы как основные для всей симфонии. Более того, оказывается, что там, в I части, воз-

²² В связующей партии сначала используется только второй мотив главной темы, отчего она теряет узнаваемые очертания, затем восстанавливается ее исходный облик и темп. В репризе такого восстановления не будет, вместо этого материал главной партии появится в новом виде и темпе (Tempo rubato).

²³ В последних восьми тактах возвращаются материал главной партии (B) и ее основной темп Allegro moderato. Из-за краткости этого завершающего построения, не оказывающего существенного влияния на восприятие формы, мы не включили его в схему.

возможности работы с избранным материалом еще не были исчерпаны и что Глазунов прибегает для коды финала контрапунктическое соединение тем А и В (ц. 38) – логический итог тематического развития в симфонии²⁴.

Сколь бы эстетически убедительным и технически совершенным ни было соединение в Четвертой ненормативности цикла и закономерности развития-сложения целого (этих двух сторон одного уникального художественного организма), Глазунов не сделал подобный опыт основой для своих дальнейших поисков в симфоническом жанре. А это были именно поиски. Ведь за традиционным циклом Пятой возникает, как говорилось, еще один ненормативный цикл – в Шестой. Но природа этой ненормативности иная. Вместо основательно проведенных линий, связывающих воедино части симфонии и устремленных к коде финала как обобщающему итогу развития, цикл Шестой складывается как бы из отдельных блоков. Крайние из них соответствуют обычным для драматической концепции конфликтному началу (I часть в *c-moll*) и заключительному торжеству (финал в *C-dur*), однако исходя из такой концепции невозможно объяснить действительное наполнение этого цикла. Если характеризовать его от противоположного, можно вспомнить, чем отличается Пятая симфония Бетховена (с теми же тональностями по краям) от более ранних примеров минорных симфоний. А. В. Кирилли-

²⁴ Особый эффект коды финала состоит в том, что приведение к единству двух тем не мешает каждой из них прозвучать в своем характере, более того – в своем темпе, хотя это различие никак не обозначено в нотном тексте и создается, понимается, лишь метроритмическими средствами. Возвращение тем в коде финала происходит в темпе *Allegro*, где половинная равна 92 ударам в минуту. Такое обозначение метронома кратно темпу главной партии I части ($\text{♩} = 92$). Следовательно, тема В звучит теперь в два раза быстрее. Но достаточно провести ее в ритмическом увеличении (четверти вместо восьмых), чтобы в реальном звучании вернуть ей первоначальное движение. Так и происходит незадолго до контрапунктического соединения, а именно в ц. 34, где тема В звучит в двух видах: и в восьмых, и в четвертных длительностях. Для контрапункта Глазунов далее избирает ее ускоренный вариант, подчеркивая тем самым изначально присущий теме В оживленный характер. Тема А, напротив, всегда (и в разработке, и в коде финала) проводится в увеличении: одному такту $\frac{9}{8}$ во вступлении к I части соответствуют теперь два такта в размере $\frac{2}{2}$. И хотя в данном случае точного совпадения не возникает, тема А является перед нами именно в том спокойном неторопливом движении, которое было присуще ей при первом появлении. Таким образом, в коде финала соединяются не только две основные темы симфонии, но и разные типы движения, быстрое и медленное. После многочисленных темповых градаций I части это тоже служит закономерным итогом в развитии всего цикла.

на пишет о «коренном отличии драматургии этой симфонии от других классических минорных сочинений с мажорными финалами (вроде Симфонии № 95 c-moll Гайдна), где совершенно неприменимы такие категории, как «борьба» и «победа»²⁵. К симфонии Глазунова они неприменимы, потому что сколько-нибудь четко проявленная линия развития и преодоления конфликта в ней отсутствует. За I частью следуют три мажорных, связь которых с драматическим *allegro* можно понять только в смысле намеренного противопоставления. Правда, основные тоны их тональностей (G-dur, Es-dur, C-dur) обрисовывают нисходящее трезвучие c-moll²⁶ и – что, конечно, гораздо важнее – во всей симфонии применены разные виды техники варьирования и вариантных преобразований тематизма²⁷. Но повторяемость композиционно-технического приема лишь подчеркивает все прочие различия, которые возникают не только между I частью и остальными, но и внутри мажорной группы (так, II часть и финал представляют собой вариации, совсем не похожие друг на друга: свободные, жанрово-характерные в одном случае и строгие, с преобладанием метро-ритмических средств варьирования в другом).

Небетховенский характер драматургии Шестой симфонии Глазунова не означает возврата к более ранней поэтике симфонического цикла. Такова сила бетховенской традиции: просто перешагнуть через нее для Глазунова было немислимо; демонстративно уходя от нее, он оперировал ее же элементами, но освобожденными от связанности единой линией развития. Создать вместо такой линии внешне разнородную череду музыкальных образов – решение этой задачи (весьма нетривиальной для симфониста конца XIX в.) потребовало особенной структуры цикла, только внешне кажущейся традиционной²⁸.

²⁵ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. I. С. 501.

²⁶ Учитывая особенности композиторского мышления Глазунова, весьма склонного к формально четким, пусть и скрытым от непосредственного восприятия решениям, нельзя исключать, что такая несколько умозрительная связь тональностей вполне им сознавалась как объединяющий момент циклической композиции.

²⁷ См.: Петров Д. Р. Два очерка о технике композиции А. К. Глазунова // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 87–89.

²⁸ О цикле Шестой симфонии, разумеется, многократно писалось в литературе о Глазунове, и нам придется напомнить хорошо известные факты. Однако поскольку вопрос о новаторстве Глазунова в трактовке симфонического цикла специально не ставился, значение предпринятого в Шестой опыта не было, на наш взгляд, по достоинству оценено.

За I частью следуют вариации, что само по себе не было бы столь необычным, если бы речь не шла о вариациях свободных. В последовательности разных темпов, тактовых размеров, тональностей, жанровых наклонений²⁹ нарушается один из основополагающих (а потому, возможно, редко обращающих на себя специальное внимание) принципов традиционного цикла. Состоит он в том, что каждая часть (и средние в наибольшей мере) обладает господствующим характером – развивающимся на протяжении всей пьесы или же непременно возвращающимся и утверждающим. В конкретно музыкальном плане этому соответствует наличие основного тематизма, преобладание симметричных, репризных форм. Единственной частью, которая в отдельных случаях заметно отходит от описанного принципа в пользу пестрой череды звукообразов, оказывался финал. А жанрово-характерные вариации как нельзя лучше годятся для создания в конце сочинения «калейдоскопа», узоры которого все же не распадутся, сохраняя отдаленную связь с центром – темой. Глазунов, конечно, знал примеры жанрово-характерных вариаций в качестве финальных частей. У Чайковского таковы финалы Фортепианного трио, Третьей сюиты (в качестве отдельного сочинения – Вариации на тему рококо). Подобным же образом поступил Танеев в двухчастном Третьем квартете ор. 7, написанном в 1886 г. и переработанном спустя десять лет (как раз тогда, когда Глазунов сочинил Шестую симфонию)³⁰. Сам Глазунов обратится впоследствии к такой же

²⁹ Тема. Andante, G-dur, 2/4 – Вар. I. Allegro moderato, G-dur, 2/4 – Вар. II. Allegretto, G-dur, 3/8 – Вар. III. Scherzino. Allegro, E-dur, 6/8 – Вар. IV. Fugato. Andante mistico, C-dur, 4/4 – Вар. V. Notturmo, H-dur, 4/4 – Вар. VI. Allegro moderato, G-dur, 3/4 – Вар. VII. Finale. Moderato maestoso, G-dur, 4/4.

³⁰ Особый случай трактовки вариаций внутри инструментального цикла можно найти в творчестве А. С. Аренского. Его Второй струнный квартет ор. 35 (1894), посвященный памяти П. И. Чайковского, содержит жанрово-характерные вариации (на тему «Был у Христа-младенца сад» из 16 песен для детей Чайковского) в качестве центральной части трехчастного цикла. Однако в отличие от других примеров они не имеют развернутой вариации в конце (т. е. собственного финала вариационного цикла), а заканчиваются краткой кодой траурного характера на тему из Обихода. В последней части квартета дважды сопоставляются еще одна траурная тема из Обихода и мелодия подблюдной песни «Слава». Это общее заключение-вывод, тесно примыкающее к предшествующим вариациям и обусловленное, разумеется, мемориальным замыслом сочинения. Напомним, что в авторском переложении для струнного оркестра вариации Аренского представляют собой отдельное произведение.

двухчастной структуре со свободными вариациями в финале Первого фортепианного концерта op. 92 (1911). В Шестой симфонии вариации тоже могли бы стать последней частью. Глазунову достаточно было бы расширить последнюю из них (она ведь так и озаглавлена – *Finale*), чтобы привести цикл к уже испробованной структуре, где конфликтно-драматическому *allegro* противостояла бы, уравнивающая его, праздничная гирлянда разнохарактерных вариаций, замыкаемая собственным финалом. Но последняя вариация кажется для этого слишком краткой, энергия «ложного финала» быстро сходит на нет, его торжественная поступь удаляется, чтобы уступить место интермеццо – третьей части, за которой только и последует настоящий финал. Интермеццо (*Allegretto*, *Es-dur*, 3/8) относится к тому уже упомянутому роду жанрово-характерной части (в данном случае в духе подвижного менуэта), который свойствен Брамсу и Чайковскому, охотно отказывавшимся, как мы знаем, от подчеркнутого контраста медленной части и скерцо в середине цикла. В симфониях Глазунова средняя часть такого рода появляется здесь в первый и последний раз, что объяснимо особым замыслом именно этого цикла: вслед за вариациями интермеццо призвано по-своему продолжить череду свободно сопоставленных звукообразов, не сводимых к устойчивым модусам средних частей традиционного типа.

Цикл, таким образом, вбирает в себя черты сюитности³¹. Аналогия с Чайковским напрашивается сама собой, но нельзя не отметить и существенных различий в том, как соотносятся в симфониях двух композиторов сюитные и собственно симфонические качества. У Чайковского мы вряд ли найдем столь прямое и резкое их сопоставление внутри одного цикла, какое дал Глазунов в Шестой, где «мрак» и «свет» крайних частей разделены чередой разнохарактерных пьес-вариаций и продолжающим их линию (после несостоявшегося финала) танцевальным интермеццо. Симфоническое и сюитное в циклах Чайковского (как в Четвертой или Шестой симфониях) опосредованы ощутимой внутренней спаянностью целого, последовательным развитием заданного интонационно-тематического комплекса. У Глазунова этот крайне важный

³¹ Собственно же сюитные циклы в годы работы Глазунова над триадой симфоний отходят в его творчестве на второй план. После «Балетной сюиты» op. 52 (1894) должна была появиться «Восточная сюита» (1895), но осталась незаконченной. Следующий опыт возник только после создания Седьмой, это сюита «Из Средних веков» op. 79 (1902).

аспект единства (столь определенно выраженный в Четвертой) в данном случае отодвинут на второй план³². Если по отношению к Шестой симфонии Чайковского можно говорить о «парадоксальности музыкальной логики и драматургии», как аргументированно предлагает А. И. Климовицкий, то применить ту же формулировку к Шестой Глазунова тем более уместно, что парадоксальность в ней не опосредуется сложной системой образных и интонационных связей, охватывающих весь цикл, а как бы выведена на поверхность. Свойственная восприятию установка на целостность произведения (установка, сформированная всем развитием классических жанров инструментальной музыки вплоть до XX в.), конечно, не перестает действовать здесь, но Глазунов словно решил проверить ее на прочность. И это придает его Шестой черты художественного эксперимента.

В последующих двух симфониях, Седьмой (1902) и Восьмой (1906), Глазунов уже не отклонялся столь очевидным образом от традиционной структуры цикла, как в Четвертой и Шестой. Не произошло, однако, и полного возврата к типичной диспозиции более ранних симфонических циклов (с Первой по Третью). Опыт 1890-х гг. выстраивания всякий раз иной, индивидуальной циклической драматургии сказался и на последних симфониях, но, усвоенный композиторским сознанием, далее проявил себя не прямо, без внешнего нарушения обычной последовательности частей, без нивелирования их обычных функций. В Седьмой таким индивидуальным моментом циклической драматургии стало перераспределение веса в пользу четных звеньев, что особенно ощутимо в непривычном соотношении первой и следующей за ней медленной частей. В Восьмой, напротив, удельный вес частей в значительной степени выравнивается. За этим снова стоит индивидуальный замысел цикла с противопоставлением в его первой половине контрастных частей (*Allegro moderato Es-dur* и *Mesto es-moll*); выбор одноименных тональностей (вместе с комплексом иных средств, касающихся формы и тематизма) призван подчеркнуть особый тип контраста, который не столько выступает как фак-

³² Интонационного единства Шестая, конечно, не лишена вовсе, но явно оно прослеживается только внутри блока мажорных частей (прежде всего это несомненная связь главной темы финала и темы вариаций); а если бы Глазунов исходил в данном случае из господствующей в его время поэтики симфонического цикла, ему следовало бы интонационно объединить контрастные части, т. е. непременно захватить в систему интонационных связей и первое, минорное *allegro*.

тор развития, сколько сводит в одной плоскости рядоположенные образы-состояния, «свет» и «мрак», сопряженные как стороны одной медали.

И все же наиболее последовательно и определенно тенденция к разнообразной трактовке цикла выразилась в триаде симфоний 1890-х гг. Возвращаясь к ним, попробуем определить типологические черты этих циклов, т. е. увидеть за каждым из них особый подход к организации целого. Проще всего это сделать по отношению к Пятой симфонии, цикла которой Глазунов сформировал наиболее традиционным образом. Такой традиционный подход для него лишь один из возможных; у этого подхода есть альтернативы, продемонстрированные в Четвертой и Шестой. Сугубо индивидуальный цикл Четвертой, как мы видели, сочетается с его особой целостностью, закругленностью, единой для симфонии системой взаимосвязей, действующей и на уровне тематизма, и применительно к другим аспектам композиции (так, мы могли убедиться в особой роли темповых характеристик). Необычность цикла обусловлена его спаянностью, опосредована ею. Такой подход к выстраиванию циклической композиции условно назовем индивидуально-органическим, имея в виду, что особым образом устроенное целое развивается из заданных элементов. В Шестой, напротив, Глазунов позаботился о том, чтобы связи, которые можно обнаружить в цикле, увести по большей части в сферу композиционно-технических приемов, независимых от тематического материала, а потому на первом плане оказалось свободное чередование разного, не подчиняющееся ни традиционной структуре, ни какому бы то ни было ясному замыслу индивидуально-органического типа. Этот подход к планировке цикла – самый неожиданный и редкий для времени Глазунова – можно назвать парадоксальным.

Предложенные понятия и формулировки могут показаться весьма несовершенными, но они – лишь инструмент, с помощью которого нам хотелось бы зафиксировать внимание на том, что внес Глазунов в поэтику симфонического цикла. Как и Чайковский, он, хотя и не сразу, исследовал возможности циклической драматургии, удаляясь от иной тенденции XIX в. – тенденции к утверждению и все новому воспроизведению типичной диспозиции. В этих свободных поисках Глазунов не только нашел оригинальные решения для своих крупных сочинений, но и, как нам представляется, усмотрел разные принципы, которые могут определять драматургию цикла, ясно раскрыл их смысл и действие в

трех написанных одна за другой симфониях. В историческом плане эти принципы, взятые в совокупности, не относятся с каким-то одним периодом в развитии сонатно-симфонического цикла и музыкального искусства вообще. Но в сознании композитора, стоящего на пороге XX в., они сложились в своеобразный веер возможностей, предполагающих в качестве равно допустимых глубоко различающиеся композиторские «стратегии»: как верность уже устоявшимся моделям, отчасти гарантирующим слушательскую установку на восприятие целого, так и отказ от них. Отказ же этот совершается либо ради утверждения гармонической целостности новыми средствами в условиях особого, индивидуального решения цикла, либо ради того, чтобы расшатать эту целостность, желая заглянуть за ее пределы.

И ВНОВЬ ОБРАЩАЯСЬ К ЗАГАДКАМ «БОРИСА»

Г. Ковалевский

Почти 140 лет прошло с январского дня премьеры оперы Мусоргского «Борис Годунов». Оперы, сразу же вызвавшей массу споров, разноречивых мнений, суждений. Оперы, представившей совершенно новый тип музыкального театра и далеко опередившей свое время. «Борис Годунов» мало кого мог оставить равнодушным. Уж слишком не вписывалось это сочинение в эстетику своего времени. Н. А. Римский-Корсаков, создавший в конце XIX в. собственную редакцию «Бориса», в 1892 г. следующим образом высказал В. В. Ястребцеву свое отношение к шедевру Мусоргского: «Знаете, я лично это произведение одновременно и *боготворю*, и *ненавижу* <...> *Боготворю* за оригинальность, силу, смелость, самобытность и красоту, а *ненавижу* за недоделанность, гармоническую шероховатость, а местами – полную музыкальную несуразность»¹. Однако то, что казалось Римскому-Корсакову несуразным, совершенно по-другому было воспринято музыкантами следующего поколения – И. Стравинским, французами К. Дебюсси и М. Равелем, называвшим Мусоргского одним из своих учителей.

Сценическая судьба «Бориса Годунова» знала и взлеты, и падения. «Ни одна опера в мире не имела такой необычной странной судьбы, и быть может, ни одна опера не вызывает в большей степени внимания к своей сценической истории», – писал в 1929 г. Василий Яковлев². Слова эти вполне справедливы и поныне. Концепция и сценическая история оперы по-прежнему полны загадок. Так почему опера, имевшая столь оглушительный успех на премьере и дававшая неплохие сборы, ставилась крайне редко, а в 1882 г., после

¹ *Ястребцев В. В.* Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Пг. 1917. С. 47.

² *Яковлев Вас.* «Борис Годунов» в театре. Очерки сценической истории оперы // Мусоргский. «Борис Годунов»: Статьи и материалы. М., 1930. С. 234.

26 представлений, была снята с репертуара Мариинского театра и возобновлена лишь спустя 22 года в редакции Римского Корсакова, во многом изменившей смысл гениального творения?

Начавшееся в 20-е гг. XX в. движение по возрождению оригинальных партитур Мусоргского завершилось образцово-показательной постановкой Леонида Баратова на сцене Большого театра. По совету Б. Асафьева, еще недавно ратовавшего за необходимость исполнения «Бориса Годунова» только в авторской редакции, постановщики обратились к редакции Римского-Корсакова. Может быть, здесь дело не только в сознательном эстетическом конформизме академика Асафьева. Обладавший художественным чутьем, Асафьев не мог не почувствовать, сколь остро диссонировала бы авторская редакция с задачей официозного показательного спектакля.

Корсаковская редакция куда лучше вписывалась в каноны советско-имперского театра. Снабженная обильными, пышно разрисованными декорациями, а также соответствующими идеологически выверенными комментариями, постановка Большого театра надолго заслонила собой облик подлинного Мусоргского. «Борис Годунов» представлялся как «народная драма», где «главное действующее лицо – народ, могучий и грозный в своей ненависти к царской власти», а «драматическая основа и идея оперы – непримиримые противоречия народа и царской власти, вызвавшие к жизни массовое народное движение протеста»³. Между тем еще в начале XX в. Асафьев в своих «Симфонических этюдах» писал: «Оперы Мусоргского ни с какой стороны не народные музыкальные драмы по существу своему. В них нет ни народа как действующего свободно коллектива, ни драматического развития, в котором народ действительно играл бы главную роль»⁴.

В конце XX, начале XXI в. «Борис Годунов» – одна из наиболее репертуарных опер как на Западе, так и в России. Опирающиеся на разные редакции постановки внешне являют собой пеструю картину – от костюмированного действия в духе «славной старины» до острого политического памфлета. По верному замечанию Е. Третьяковой, «Борис Годунов» для оперного театра играет роль «Гамлета» или чеховских пьес, столь значимых для театра драматического, – роль ба-

³ Рацкая Ц. М. П. Мусоргский. М.; Л., 1939. С. 9.

⁴ Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 209.

рометра в определении идейно-эстетических колебаний, перемен, сдвигов <...>⁵. Однако, к сожалению, режиссерское злоупотребление внешней стороной сюжета в ущерб авторскому замыслу стало, за редким исключением, практически нормой на современной оперной сцене. И для того, чтобы понять, что же на самом деле хотел Мусоргский, необходимо внимательно взглянуться в авторский текст.

Любое художественное произведение неотделимо от личности творца, его создавшего, так или иначе оно соотносится с его творческими принципами в самом высоком смысле.

Мусоргский очень рано почувствовал свое призвание. В девятнадцать лет без видимых внешних причин он оставляет, казалось бы, столь перспективную офицерскую службу и отдает все свои творческие силы музыке. Никакие тяжелые жизненные обстоятельства не заставили его сойти с выбранного пути или хоть сколько-нибудь изменить своим принципам – ни непонимание друзей, коллег, ни обвинения в непрофессионализме. Настолько была тверда вера Мусоргского в истинность своих взглядов, правоту своих устремлений: «Крест на себя наложил я и с поднятой головою, бодро и весело пойду против всяких к светлой, сильной праведной цели»⁶.

В своей музыке Мусоргский постиг прежде всего внутреннюю суть изображаемых им явлений и персонажей. Как точно подметил А. В. Михайлов, «проникновение в сущность другого человека через все видимые и слышимые характерные его черты, как уподобление своего существа внутренней сущности другого человека или людских масс – вот предел, к которому стремится искусство Мусоргского»⁷. И так, не просто обрисовка, но уподобление, встреча с изображаемым в одной реальности. И если «народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет»⁸, Мусоргский не может поступить иначе. Тот крест, который наложил на себя композитор, его путь, оказался губительным для него и вместе с тем дал невиданные результаты. Мусоргский показывает в опере внутренние механизмы бытия, определяющие как жизнь отдельного человека, так и социума в целом. Конечно же, огромное влияние на его творчество оказала трагедия А. С. Пушкина.

⁵ Третьякова Е. «Борис Годунов», 1997 // Мариинский театр. Оперные спектакли 1990-х годов. СПб., 2005. С. 137.

⁶ Мусоргский М. П. Письма и документы. М., 1971. Т. 1. С. 137.

⁷ Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 168.

⁸ Мусоргский М. П. Письма и документы. Указ. изд. Т. 1. С. 132.

В «Борисе Годунове» Пушкин явил миру новую драматическую систему. Писатель-пушкинист Валентин Непомнящий называет ее диалогической и подробно рассматривает особенности и механизмы действия внутри трагедии. «Пушкин, – пишет он, – осмыслил драму не только как диалоги и отношения отдельных лиц между собою, но, прежде всего и в итоге всего – как диалог Человека с Истиной <...> Пушкин драматургически воплотил коренной принцип драмы: диалог как язык бытия, – и на новом уровне вернул театр к его изначальной сущности»⁹.

Подобно тому как Пушкин открывает совершенно новый тип драмы, Мусоргский открывает в «Борисе Годунове» совершенно иной тип оперы. «Возникает новая драматургия, рождающая собственные законы, со своей логикой, неукротимая, как потоки бурных рек, – побеждающая высшей нравственной силой»¹⁰, – замечает режиссер Борис Покровский. В письме к Никольскому Мусоргский пишет: «А сквозь мрак неизвестности я вижу, однако, светлую точку, и точка эта – полное отречение общества от бывших (да, впрочем, и теперь существующих) оперных традиций»¹¹. Поначалу композитор даже обозначает «Бориса Годунова» как «музыкальное представление в четырех частях». Название «опера» появляется позже, к моменту представления либретто в театральную цензуру, – как более привычное для начальства.

Премьера «Бориса Годунова» Мусоргского 27 января 1874 г. – важнейшее событие в истории русской музыки. В представленной на русской сцене опере судьба героев была показана не как стечение роковых обстоятельств, но как ряд закономерных явлений. Человек и народ сами творят свою судьбу, и от того, будет ли человек поступать согласно своей совести либо пойдет против нее, зависит его будущее.

Партитура «Бориса Годунова» удивительно многослойна по смыслу и содержанию. На самом внешнем, сюжетном плане, скрупулезно обрисованном Мусоргским, течет жизнь, в которой внешне исполняются мечты героев. Так, монах Отрепьев, загадав желание («Когда б и мне не тешиться в пирах <...>»), тут же получает возможность его исполнить: «Он был бы твой ровесник и царствовал». Марина Мнишек, как только загадала желание («Панна Мнишек

⁹ Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Книга о Пушкине. М., 1999. С. 260.

¹⁰ Покровский Б. Размышления режиссера // Советская музыка. 1989. № 3. С. 45.

¹¹ Мусоргский М. П. Письма и документы. Т. 1. С. 103.

славы хочет, панна Мнишек славы жаждет»), видит перед собою его исполнителя – иезуита Рангони. Особого внимания заслуживает следующая ремарка Мусоргского в либретто: «Заливается смехом, идет к двери и останавливается у зеркала, любуясь и поправляя свой венец. Увидя в зеркале иезуита, в смиренной позе стоящего у самой двери, вскрикивает» (III д., 1-я картина, ц. 35), т. е. Рангони будто появляется перед Мариной из зеркала, подобно inferнальному потустороннему персонажу. Роль этого героя в III действии можно уподобить роли Мефистофеля, соблазняющего героев сладкими иллюзиями. Однако сбывшиеся мечты (Борис получает трон, Отрепьев – «царскую трапезу» и Марину, Марина – «престол царей московских») оказываются губительными, выполняя внешние стороны «заказа»; жизнь не приносит персонажам внутреннего удовлетворения и жестоко ломает судьбы героев.

Как в трагедии Пушкина, так и в опере Мусоргского за канвой событий, на первый взгляд, стоит случай. Случайно из уст Пимена Гришка узнает о возрасте убитого младенца, случайно хозяйка корчмы (А. Парин сравнивает ее с ведьмой, указывающей путь в преисподнюю) рассказывает Отрепьеву про тайную тропку к литовской границе и чудом, случайно убегает Гришка в окно от приставов; случайно встречается Борис на площади Юродивого, и тот провозглашает ему приговор Божьего суда; даже интриган Шуйский, и тот «в щелочку, случайно, заглянул»; так же лукавит Борис, говоря про совесть: «Ежели в тебе пятно единое, случайно, завелось».

Однако на более высоком уровне все подобные события выстраиваются в удивительно стройную вереницу. *Случай* оказывается далеко не случайностью, а закономернейшим явлением, обусловленным рядом внешних и внутренних причин. Из этих случаев вырастает правда жизни. *Правда* как взаимосвязь, взаимообусловленность каждой детали, каждого элемента. Акты оперы, равно как и персонажи, оказываются тесно связанными между собою. О палиндромном, зеркальном строении трагедии Пушкина впервые заговорил Непомнящий: «В каноническом тексте трагедии – двадцать три сцены. Достаточно расположить их на линии (а лучше – по кругу), чтобы увидеть, как перекликаются между собою (в основном зеркально-обратно) сцены 1 и 23, 2 и 22, 3 и 21 и т. д.»¹². Вторая редакция оперы Мусоргского имеет подоб-

¹² Непомнящий В. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. Книга первая. М., 2001. С. 325.

ную структуру. Это заметил, в частности, Р. Тарускин, который предложил обозначить сцены толпы знаком +, сцены с участием царя знаком –, а сцены Самозванца – 0; в таком случае общая схема оперы будет выглядеть следующим образом: «+ – 00 – 00 – +»¹³. Добавим к этому, что у Мусоргского симметрия работает по принципу кривого зеркала. Крайние сцены удивительно рифмуются между собой.

Пролог		I		II	III		IV	
		действие		действие	действие		действие	
1	2	1	2		1	2	1	2
картина	картина	картина	картина	Централь-	картина	картина	картина	картина
Зов	Коронова-	Пимен	Корчма.	ная	Польша.	Рангони	Смерть	Прокля-
Бориса на	ние Бориса	как	Бродяги	фигура	Роскошь	как	Бориса	тие
царство.	его триумф	носитель		Борис.		носитель		Борису.
Калики		правды.						Иезуиты-
(носители		Гришка-				Гришка-		носители
русской		монах с				царевич.		католи-
веры).		Пименом.						ческой,
								чужой
								веры.

Распадаются на пары противоположностей и персонажи оперы. На это указывает А. Парин: «Он (Самозванец. – Г. К.) предстает рядом с Царевной-дьяволицей, антитетически противостоящей чистой царевне Ксении. Дьявольски извортливый и коварный иезуит Рангони как бы отражает в кривом зеркале праведного и полного святости Пимена»¹⁴. Можно продолжить: трагической фигуре Бориса противопоставит почти фарсовая фигура Самозванца, Шуйскому – святой Юродивый, даже Варлаам и Мисаил имеют своих антидвойников в лице иезуитов Лавицкого и Черниковского.

Особняком в драматургии оперы стоят образы Дмитрия и Юродивого. Царевич Дмитрий в опере – не просто «невинно умерщвленный младенец», а символ святости и небесной чистоты. В трансформации лейтмотива Дмитрия, ставшего маской Самозванца, заключена трагедия, и народ, не сумевший отличить святость от лжесвятости, понесет кару. Только Юродивый – единственный из персонажей – прозревает внутреннюю суть вещей, видит надсобытийный план и то, что происходит на самом деле.

Основным отличием оперы Мусоргского от трагедии Пушкина стало толкование фигуры главного героя, самого

¹³ См.: *Taruskin Richard. Musorgsky. Princeton. 1993. P. 281.*

¹⁴ *Парин А. В. Хождение в невидимый град. М., 1999. С. 67.*

Бориса Годунова. Мусоргский наделяет Бориса *совестью*; «мучительно сознающий свой грех, кающийся герой – плод влияния трагедии А. К. Толстого “Царь Борис”. Пушкинский Борис – совсем иной человек»¹⁵. Борис, поднявший руку на царевича, поднимает руку на самого себя, на своих детей, на самое святое, что в нем есть; он это осознает слишком поздно. Смерть освобождает Бориса, уводит его в другой мир. Подобная идея перекликается со смыслом мистерий: человек должен пройти через испытания, пройти некий *путь*, прежде чем он получит знание и свободу. Сцена в тереме с галлюцинациями Бориса (во второй редакции) находится в центре симметрии, на Борисе как человеке сосредоточено все внимание в первой редакции оперы.

Мусоргский-композитор немыслим без театра, без сцены. «Есть в общей конструкции Мусоргского какая-то особая зримость взаимосвязей, какая-то тайная, архитектурная “музыка жизни”, пространственная нерасчленимость, которая властно требует развертывания всех структурных деталей в театральном – или даже метатеатральном – пространстве», – подмечает А. Парин¹⁶. Дирижер Е. Акулов в работе «Три Бориса» подробно исследует оригинальную партитуру Мусоргского, сопоставляя ее с партитурами Римского-Корсакова и Шостаковича, показывая, что буквально малейший штрих в музыке служит для выражения того или иного качества или состояния персонажа¹⁷.

Однако важно, что спектакль – не просто сумма сценических эффектов; собственно сюжет, фабула – самый грубый слой; без наличия некоей внутренней идеи спектакль теряет всякую цель и всякий смысл. Оперы Мусоргского в этом отношении представляют особую сложность и вместе с тем особую притягательность для своих толкователей. При столь яркой театральности можно легко уйти во внешние детали и не увидеть за деревьями леса. Выявление внутренней сути, построение общей концепции «Бориса Годунова» – невероятно сложная задача, ведь для Мусоргского «<...> более интересен процесс, все то, что протекает во времени (действие, речь, движение физическое и психологическое), нежели итог, нежели, казалось бы, столь важная в музыкальном ис-

¹⁵ *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба. Книга о Пушкине. Указ. изд. С. 248.

¹⁶ *Парин А. В.* Хожение в невидимый град. Указ. изд. С. 23–24.

¹⁷ См.: *Акулов Е. А.* Три Бориса. Сравнительный музыкально-драматургический анализ партитур оперы «Борис Годунов». М., 1997.

кусстве стадия завершения <...> Мир представлялся композитору динамичной, изменчивой и непрерывно уходящей из поля зрения реальностью»¹⁸.

У Мусоргского не бывает второстепенных персонажей, точно так же, как не бывает неважных персонажей в жизни, каждый выполняет свою, предназначенную ему роль. И подобно тому, как в окружающей жизни часто происходят сложно объяснимые на первый взгляд события, оперы Мусоргского таят в себе множество загадок и тайн. «Ведь, пожалуй, что нет в мире другого композитора, именем которого было бы так легко аргументировать»¹⁹, – писал в 1820-е гг. В. Каратыгин. «У Мусоргского очень много гениального и совершенно невероятного, в частности в *Борисе Годунове*. И вообще все, что он сделал, – это абсолютно гениально и абсолютно необъяснимо»²⁰, – отмечал А. Шнитке.

Разбор всех театральных и кинематографических воплощений «Бориса Годунова» требует отдельного исследования. Однако в качестве примера крайних по своему эстетическому, художественному и даже морально-нравственному замыслу воплощений рассмотрим версии оперы, поставленные двумя кинорежиссерами с перерывом в шесть лет: постановку Андрея Тарковского на сцене лондонского «Ковент-Гардена» (1983) и фильм по мотивам оперы Мусоргского польского режиссера Анджея Жулавского, вышедший на экраны в юбилейном для композитора 1989 г. Оба режиссера опирались на так называемую сводную редакцию оперы²¹ и авторскую оркестровку. Однако цели и задачи в том и в другом случае привели к абсолютно противоположным результатам.

Главная идея постановки Жулавского – создание специфически негативного образа России. Борис едва ли не выглядит положительным героем на фоне того, что происходит вокруг. Тема совести, осознание Борисом собственной вины не интересовали Жулавского. И уж тем более не акцентированы механизмы истории, жизни, показывающие, как и почему происходят те или иные события. Там же, где Мусоргский не вписывался в нужную концепцию, режиссер

¹⁸ Головинский Г. Путь в XX век. Мусоргский // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 85–87.

¹⁹ Каратыгин В. Г. Жизнь, деятельность, статьи и материалы. Л., 1927. С. 192.

²⁰ Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке. М., 1994. С. 37.

²¹ Основательный анализ всех редакций и версий «Бориса Годунова» Мусоргского см.: Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М., 2011.

поступал очень просто – вырезал неподходящие фрагменты. В определенном плане фильм следует традиции, одобренной в конце 1940-х Б. В. Асафьевым: «Каждая новая постановка требует театрально обдуманного отбора из всего созданного Мусоргским по музыке “Борис Годунов” – того материала, который составит данный спектакль»²².

В качестве примера авторской работы режиссера с оперой проанализируем 1-ю картину Первого действия. Итак, концепция Мусоргского. Ночь, келья в Чудовом монастыре. Монах Пимен пишет летопись, осознавая опасность этого занятия. Иван Грозный в 1568 г. – в разгул зверств опричнины – запретил ведение летописей, и этот негласный запрет сохранялся вплоть до 1630 г. Ослушнику грозили страшные кары, вплоть до пыток и смертной казни. Однако стремление сказать правду, не прервать «времен связующую нить», «исполнить труд, завещанный от Бога», даже если об этом никто никогда не узнает («мой труд усердный, безымянный») – одна из существеннейших черт духовного облика Пимена. Тем более, что «Чудов монастырь (основан в 1365 г. митрополитом Алексием) располагался внутри стен Московского кремля. <...> Монастырский двор, огороженный кельями и другими постройками, имел форму пятиугольника, острый угол которого выходил прямо на Соборную площадь. <...> Будучи старейшим из монастырей Московского Кремля, Чудов монастырь и в церковно-иерархическом отношении неизменно сохранял свое первенство»²³. Обвинительный приговор пишется прямо по соседству с царскими палатами – это придает действию особую драматичность и остроту.

Режиссируя эту сцену, Жулавский радикально меняет ее смысл, а также характер главного персонажа. В фильме действие происходит в одинокой деревянной церкви, где живет Пимен. Перед этой своеобразной кельей огород, старательно возделываемый монахами. Посреди грядки с капустой внезапно просыпается Гришка и в состоянии крайнего аффекта вбегает к Пимену. Затем, взбираясь по деревянной лестнице на крышу (тем самым иллюстрируя свой сон «Мне снилась лестница крутая»), он падает, оказываясь у ног наставника, но вместо слов утешения слышит рассказ-воспоминание о царе Иване Грозном. Тиран, сидящий на троне, материализуется в пресловутой келье. На словах Пимена «И плакал

²² Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. III. С. 127.

²³ Левашев Е. М. Полное академическое // Советская музыка. 1989. № 3. С. 70.

он...» из глаз царя катится кровавая слеза. Далее в тексте оперы весьма показательная купюра.

Текст Мусоргского: «Задумчив, тих, сидел пред нами Грозный; и тихо речь из уст его лилася, а в очах его суровых раскаянья слеза дрожала... И плакал он... А сын его Федор? Он царские чертоги преобразил в молитвенную келью; Бог возлюбил смирение царя, и Русь при нем во славе безмятежной утешилась... А в час его кончины свершилось неслыханное чудо: палаты исполнились благоуханья, и лик его, как солнце, просиял!.. Уж не видать такого нам царя!»

Текст в фильме: «Задумчив, тих, сидел пред нами Грозный (Грозный при этом встает с трона и действительно грозно машет жезлом); и тихо речь из уст его лилася, а в очах его суровых раскаянья слеза дрожала <...> И плакал он <...> Бог возлюбил смирение царя, и Русь при нем во славе безмятежной утешилась <...> и т. д.». Подлог налицо. Воспоминания Пимена о царе Федоре относятся уже к Грозному. Жулавский это и показывает. Так, при словах «а в час его кончины» Грозный встает с трона, шатаясь, вытаращивает глаза и падает, и далее на текст «палаты исполнились благоуханьем» показываются окровавленные трупы, смердящие на заборе. Мысли Пимена о раскаянии, чистоте, святости кажутся грубой издевкой.

На протяжении всего фильма демонстрируется подобный метод отношения к тексту Мусоргского и Пушкина. Вторая картина, «Коронация», перенесена внутрь собора, при этом игнорируется, что «автор, убежденный в знании публикой основных моментов торжественного молебна и литургии, тонкими драматургическими приемами связывал между собой действие невидимое (в Успенском соборе) и зримое (на Соборной площади)»²⁴. В монологе Бориса из II действия опущены слова про совесть – «о совесть лютая». Царя гораздо больше мучит вопрос власти, а не совести. Не случайно он так боится Шуйского – вот кто главный персонаж фильма. Лицемер с плутовским лицом-маской, Шуйский доводит Бориса до состояния бешенства. И в IV действии Борис после рассказа ослепленного Шуйским Пимена о чуде (Пимен рассказывает не про пастуха, а как бы про себя) совершает прыжок через стол, закалывает монаха и Щелкалова (его-то за что?) и после пробежки по дворцовым коридорам выбрасывается в окно.

²⁴ Левашев Е. М. Полное академическое // Указ. изд. С. 71.

Нельзя сказать, что Жулавский не решает проблему «прошедшего в настоящем» – нет, как раз во многом ради этого и снят фильм. Мы видим периодически пробегающих советских солдат с овчарками, а в конце 1-й картины Пролога народ оказывается за колючей проволокой, в зоне, которая патрулируется теми же солдатами с овчарками. Кроме того, на экране постоянно появляются софиты, операторские группы с кинокамерами. А действие фильма иногда переносится в театр, в котором сидят слушатели как XIX, так и XX в.

Хотя нельзя отрицать, что фильм по-своему талантлив: некоторые моменты впечатляют пронзительной силой и остротой. Например, сцена под Кромами, удачно изобразившая разгул никем не контролируемой страшной в своей силе толпы. Но тотальное смакование грязи, «чернухи» превращает фильм Жулавского в грубое надругательство над шедевром Мусоргского. Безусловно, режиссер вправе выстраивать собственную концепцию при обращении к классике. XX век дает немало примеров диалогов и даже полемики с классическим искусством. В жанре фильма-оперы право режиссера на диалог с первоисточником выглядит тем более обоснованным. Но диалог – это одно, а полное подчинение первоисточника своей собственной концепции – совсем другое. Крупицы здравого смысла растворяются в данном случае в общей негативной атмосфере.

Спектакль Андрея Тарковского, перенесенный его ассистентами в 1990 г. на сцену Мариинского театра, можно считать уникальным – это единственная оперная постановка великого кинорежиссера. Спектакль вызвал массу откликов, что неудивительно – в одной художественной реальности встретились гении Пушкина, Мусоргского и Тарковского. Безусловно, Тарковский, по собственному высказыванию, принадлежащий к типу режиссеров, которые «создают свой мир в кино», тоже осмысливает шедевр Мусоргского. Но поражает схожесть взглядов на цель и задачи искусства кинорежиссера и жившего столетие раньше композитора. «Цель искусства всегда – правда, истина. Всё, что не связано с понятием истины, с поисками истины, есть фальшь, конъюнктура, игра в бирюльки. У искусства очень высокая цель и серьезная роль»²⁵, – это высказывание А. Тарковского можно смело сопоставить со многими высказываниями Мусоргско-

²⁵ Мир и фильмы А. Тарковского. М., 1990. С. 316.

го, в частности: «Надо говорить людям правду; не трескучую, а настоящую правду»²⁶.

Общность идей композитора и постановщика породила спектакль, быть может, наиболее адекватно выразивший сущность происходящих в опере событий и явлений. Движущие силы истории и бытия, руководящие как обществом, так и отдельным человеком, тот самый «невидимый пласт», предстает у Тарковского во всей своей полноте. Многоплановые декорации, прекрасно разработанная символика придают спектаклю особую выразительность и завершенность. Каждая деталь четко продумана и вместе с тем оставляет свободу зрительскому толкованию. Тарковскому важнее всего создать образ.

Картина мира в опере рисуется с помощью двух дугообразных высоких крепостных стен, расходящихся из центрального проема-арки, и помоста-пути, выходящего из этого же проема, из глубины сцены к авансцене. При этом образуется «единая декорационная установка в форме подковы – зеркальное отражение зрительного зала, который, в свой черед, не что иное, как зеркало сцены, перевернутая подкова»²⁷. Симметрия, заложенная Мусоргским в построении картин, таким образом, отражается у Тарковского в оформлении сцены. Центральный помост-дорога – это путь, на котором происходят все события. Путь в физическом и метафизическом смысле. Путь Бориса к смерти, Самозванца к славе, владычеству.

В момент смерти Бориса маятник, раскачивающийся в проеме, медленно и тихо останавливается, замирает, возникает «сложное, почти физическое ощущение, что душа Бориса присоединяется к абсолютному, лишённому времени пространству»²⁸. В следующей же картине – «Под Кромами» вместо маятника в проеме раскачивается труп повешенного боярина, символизирующий жестокость, бессмысленность происходящего на сцене.

«Произведение Пушкина и Мусоргского имеет в своей первооснове сугубо русскую идею: оплачивать муками совести все содеянное», – произнес однажды Тарковский. Тема совести, одна из важнейших тем в творчестве кинорежиссера, становится краеугольной и в постановке «Бориса». Глав-

²⁶ Мусоргский М. П. Письма и документы. М., 1971. Т. 1. С. 199.

²⁷ Корнакова М. Тарковский продолжается // Музыкальная жизнь, 1991. № 1. С. 3.

²⁸ Суркова О. «Борис Годунов» – постановка Андрея Тарковского // Мир и фильмы А. Тарковского. М., 1990. С. 311.

ный герой, Борис – благородный, духовно возвышенный человек, стремящийся «вмешаться в трагическую судьбу России, вывести ее из дремоты, возглавить путь к ее преображению»²⁹. Однако «в греховном мире – греховные методы <...> Действие во изменение большого мира – контакт с ним – гибель для самого себя. Духовная катастрофа»³⁰.

Борис с ужасом видит, что цель отнюдь не оправдывает средства и зло, положенное в основание любых поступков, никогда не обернется добром. И напрасно он пытается вернуться в карту-ковер, скрываясь на бескрайних российских просторах (карта-ковер, расстеленная в «Сцене в Тереме», символизирует собой Россию). Ничто не поможет, и колокол, звучащий при коронации, уже предвещает «звон, погребальный звон». Маленький мальчик в белой длинной рубашке, появляющийся иногда в глубине сцены и символизирующий то ли тень царевича, то ли некую тоску по идеалу, детская душа, мятущаяся в этом грубом деформированном мире, застывает рядом с маятником в момент смерти царя: «то ли последний укор Борису за его самый тяжкий грех, то ли боль его души, тоска по утерянной чистоте, растроченной в юдоли земной скорби»³¹.

Пришедший с Запада Отрепьев-Самозванец – персонаж, представляющий совершенно другой тип сознания; за его спиной скрывается лицо Рангони, страшное в своей метафизической сущности. В конце третьего действия он как истинный хозяин всего происходящего восседает на стульчике-троне после ухода с него Марины.

Народ в спектакле выступает в разных обличьях: то он предельно индивидуализирован (в сцене из пролога хоровые партии «Митюх, а Митюх» передаются сольным голосам, что в принципе не противоречит Мусоргскому), то сливается в серую единую массу, как в «Сцене под Кромами». «Бушевавшие на сцене страсти утихли, толпа медленно опускается и ложится на пол, как бы образуя горы трупов, затем горы эти словно сглаживаются, и кажется, что перед нами серо-бурая земля, напитавшаяся кровью и телами. Тихо падает снег на опустевшую землю. На авансцене появляется неприкаянный, одинокий Юродивый»³². «Есть тенденция представлять Юродивого как “характер”, и это означает, что чем больше у

²⁹ Корнакова М. Тарковский продолжается. Указ. изд. С. 4.

³⁰ Там же. С. 4.

³¹ Суркова О. «Борис Годунов» – постановка Андрея Тарковского. Указ. изд. С. 311.

³² Там же. С. 312.

него личностного, тем лучше. Он сродни Мышкину и Дон Кихоту. Он тоже одинок, и его задача – акцентировать ошибочность пути, по которому идут люди», – сказал Тарковский в интервью газете «Таймс»³³. На голове Юродивого мешок. Как и Мусоргский, он видит не земными очами, а очами духовными, видит то, что не видит никто. И когда уже почти исстывают последние звуки, мешок с головы юродивого снимает появившийся в глубине сцены белокрылый Ангел, светлое видение из другого, горнего мира. Символична и возникающая в конце «Сцены в келье» Троица, воплощение небесной чистоты и святости.

В постановке использованы многие кинематографические приемы: «раскадровка действия», общий – крупный планы, стоп-кадр (так застывает толпа в «Сцене под Кромами» на словах «Цареубийце – смерть»), киномонтаж (ощущение стремительного бега народа в «Сцене коронации» создается за счет нарочито замедленных движений персонажей, подобно тому, как в кино во время самых стремительных моментов действие замедляется, пленка прокручивается медленней).

Важно отметить, что пессимизм, присутствующий в концепции Тарковского, не превращается у него в самодовлеющее начало, в безысходный безличный «рок», вечное проклятье, висящее над Россией. Заключительная сцена Юродивого с Ангелом (сцена, за которую упрекали режиссера западные критики) дает свет и надежду. Такой финал в духе художнической позиции Тарковского. «Человеку нужен свет, Искусство дает ему свет, веру в будущее, перспективу. <...> Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований»³⁴.

«Мусоргский требует особого театра, о котором лишь грезится иногда, к созданию и утверждению которого мы не готовы. Сейчас от этого театра мы далеки более чем прежде, ибо он является *знаком культуры и одухотворенности общества*, чем ныне похвастать мы не можем»³⁵, – писал Б. Покровский в 1989 г. Суровая фраза, смысл которой видится не в отрицании нынешних постановок, а в высочайших духовных и нравственных требованиях, предъявляемых Мусоргским как постановщикам, так и нам, слушателям.

³³ Цит. по: Суркова О. «Борис Годунов» – постановка Андрея Тарковского. Указ. изд. С. 312.

³⁴ Мир и фильмы А.Тарковского. Указ. изд. С. 318–319.

³⁵ Покровский Б. Размышления режиссера // Советская музыка. 1989. № 3. С. 45.

МОСКВА, БОЛЬШОЙ НИКОЛОПЕСКОВСКИЙ, ДОМ 11.
НА ПУТИ В ИНДИЮ

Д. Шумилин

Этот небольшой двухэтажный дом в тихом арбатском переулке в 1912–1915 гг. представлял собой один из наиболее значительных культурных центров Москвы. Здесь бывали философы Николай Бердяев, Сергей Булгаков; режиссеры Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров, актриса Алиса Коонен; поэты-символисты Юргис Балтрушайтис, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, а также многие другие выдающиеся деятели искусств того времени. Всех этих людей привлекало в дом на Николопесковском уникальное явление русской культуры начала XX века, имя которому – А. Н. Скрябин. Творческий мир этого гениального композитора словно излучал невидимые магические лучи, притягивая людей совершенно несхожих по мировоззрению и творческому кредо, национальности и вероисповеданию.

Общеизвестно, что Скрябин, устремленный к свершению Мистерии, мечтал о единении всего человечества, о глобальном культурном и духовном синтезе. Но насколько композитор ассимилировал элементы мировых культурных традиций в своих эстетических представлениях и творчестве?

В частности, представляется интересным выяснить, насколько близка скрябинскому творческому гению музыкальная традиция Индии. Общеизвестно о любви Скрябина к Востоку вообще и к этой волшебной стране – в частности. Композитор не раз говорил о духовном родстве своем с Индией. Там должна была свершиться его Мистерия. Творец «Поэмы огня» называл себя индусом в душе и утверждал, что в его музыке выражен «настоящий Восток». Не раз на этот феномен «родства» указывали и современники Скрябина.

Увлечение индийской культурой развивалось у Скрябина параллельно с интересом к теософии. Через «Ключ к теософии», «Тайную Доктрину», а также другие работы Е. П. Блаватской лежал его путь к индийской культуре и философии. Примечательно, что сходным путем к индусской мудрости

шел один из близких друзей Скрябина, частый и желанный гость в доме на Большом Николопесковском – К. Д. Бальмонт. Поэт несколько раньше, чем композитор, начал свой путь к постижению духовной культуры Индии. Знакомство с древнеиндийскими литературными памятниками совпало у него с началом увлечения теософией. Совпадение это было не только временное, но и смысловое. Как и для Скрябина, для Бальмонта индийская духовная культура и теософия были равно притягательны и воспринимались как глубоко родственные явления. Еще в 1912 г. Бальмонт посетил Индию. Своим примером и рассказами он многократно увеличил желание Скрябина отправиться туда же. Поэт, всем существом проникшийся духом индийской культуры, воочию видевший и, что важно – слышавший Индию, сказал удивительные слова: «В музыкальном творчестве Скрябина жив Восток... Скрябин, не переставши быть Европейцем и Русским, был Индусом...» (цит. по: 1: 23).

В библиотеке композитора сохранился экземпляр книги «Жизнь Будды» древнеиндийского драматурга Асвагоши с дарственной надписью переводчика – К. Д. Бальмонта. Скрябин очень любил и драму Калидасы «Сакунтала», с санскрита на русский которую также перевел Бальмонт (при участии ученых-санскритологов). Композитор не раз посещал этот спектакль в Камерном театре, выражая свое восхищение его режиссеру А. Таирову: «Каким чудом, какими волшебными средствами сумели Вы передать дыхание Индии?!» (5: 208).

Можно предположить, какая замечательная музыка сопровождала бы премьерный спектакль Камерного театра, если бы ее автором был Скрябин! В действительности же во время танцев Сакунталы, как и в других фрагментах, звучали совсем иные композиции. Это были переложения индусских мелодий, с которыми в Москве в конце 1913 – первой половине 1914 г. выступал Хазрат Инайят Хан. Человек этот весьма заинтересовал Скрябина и был приглашен им к себе на Большой Николопесковский. До нас не дошли подробности довольно длительной беседы европейского и индусского музыкантов. Но известно, что Инайят Хан в большой степени проникся замыслом Мистерии Скрябина, вокруг которой, как можно предположить, и сконцентрировалась основная часть разговора. Оказалось, что в эстетико-философском и религиозно-мистическом отношениях собеседники придерживались сходных убеждений. Оба стремились к синтезу культур и искусств и более всего хотели единения человечества. Только свой храм для «Акта последнего свер-

шения» европеец Скрябин намеревался построить в Индии, а индус Инайят Хан планировал основать «Храм единения всех религий и народов» под Парижем. Скрябин был уверен, что музыка позволяет прозреть тайны бытия, иным путем недостижимые. Композитор говорил: «Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть путь откровения. Это такой же настоящий путь, как и всякий «раджа-йога» и другие йоги – только он еще прямее и быстрее» (7: 177). Нечто схожее Инайят Хан сообщал в своем «Суфийском послании о свободе духа», изданном в 1914 г. в Москве в авторизованном переводе на русский язык А. Балакина: «Будучи высшим из искусств, она (*музыка – Д. Ш.*) поднимает душу до высших областей духа. Будучи сама невидима, она скорее достигает областей невидимого» (11: 77). И это лишь некоторые, самые общие совпадения во взглядах двух музыкантов. Хазрат Инайят Хан вспоминал: «Я нашел в нем (*Скрябине. – Д. Ш.*) не только прекрасного артиста, но также мыслителя и мистика. Он показался мне неудовлетворенным западной музыкой, думающим, как внести нечто из восточной музыки в западную для того, чтобы обогатить последнюю» (10: 13).

Вышеупомянутые переложения для постановки «Сакунталы» были сделаны графом Сергеем Толстым и Владимиром Полем, представлявшим публике свои транскрипции как воспроизведение «мелодий, данных профессором Инайят Ханом, тщательно сверенное с его пением» (12: 3). В каждом из шестнадцати изданных в виде сюиты номеров можно проследить принадлежность к той или иной раге. Но в целом, по своей сути, эти произведения довольно далеки от того, что именуется классической индийской музыкой. То обличье, в котором древняя традиция рагсангит была представлена зрителям «Сакунталы», не могло вызвать у Скрябина положительной реакции. Очевидна нарочитая упрощенность и даже примитивность музыкального языка этих переложений, формально сочетающих элементы восточного мелоса с европейской функциональной гармонией. К подобным явлениям Александр Николаевич был всегда особо чувствителен, воспринимая их прямо-таки болезненно. Конечно, оригинальное исполнение Хана было существенно иным, хотя и оно в итоге породило у Скрябина двойственное впечатление. Л. А. Сабанеев, скептически относившийся к Инайят Хану, передавал следующие слова композитора: «Это все-таки не то, что *мне надо*. Правда, тут есть утончение... Мне кажется, что есть большая духовность в этой музыке, тут,

наверное, есть какие-нибудь тонкие оттенки, которых мы еще не воспринимаем» (7: 200). Судя по этим словам, композитора не особенно впечатлило конкретное *звукоинтонационное* выражение услышанного (хотя кое-что он для себя все-таки заметил). В то же время он смог уловить нечто, обычно ускользающее из поля восприятия европейца. Это нечто младший современник Скрябина философ Герман Кайзерлинг определил следующим образом: «Индийская музыка по сути своей лежит совершенно в другом измерении...» (цит. по: 9: 55). «Иное измерение» музыкального творчества – именно это особо привлекало композитора, искренне верившего в безграничные возможности искусства. Признаки «творческой активности в иных измерениях» искал творец «Прометея» и в музыкальном искусстве Востока.

Общего между музыкальным языком Скрябина и интонационными закономерностями подавляющего числа раг, действительно, не много. В то же время в плане философии и эстетики композитор чудесным образом прозрел основополагающие принципы, на которых основывается не только современная, но и древняя музыка Индии. Скажем кратко лишь о некоторых идеях Скрябина, непосредственно перекликающихся с представлениями индусских музыкантов. Не позднее, чем с «Божественной Поэмы», параллельно в музыке и слове Скрябин пытается выразить определенный цикл Бытия. Понять, к чему он стремился в этом отношении, можно при сопоставлении литературных текстов «Поэмы экстаза» и «Предварительного Действия». В хорошо прослеживаемой цикличности последнего несложно разглядеть претворенные в художественную форму построения теософической онтологии. Связь же излагаемой в «Тайной Доктрине» концепции с древнеиндийскими представлениями о мировых эволюционных процессах хорошо известна. В Индии идея о постоянно возобновляющихся циклах Бытия дала уникальный в своем роде художественный результат, определяющийся понятием *самайа*. В традиции классической индийской музыки исполнение большинства раг строго регламентировано относительно времени суток. Многие раги, наиболее древние, связываются с определенным временем года. Очевидна зависимость этой традиции от философско-религиозных воззрений индусов. По принципу соответствий, внутреннее деление Дня Брахмы на периоды зарождения, развития, растворения актуально и для «земных» времен года, времен суток, и для периодов человеческой жизни. Тем же самым метафизическим смыслом проникнуты и поздние

творения Скрябина. В «Прометее» и «Предварительном Действии», основываясь на теософических схемах, композитор делит свою Манвантару (Мистерию) на семь частей. Отправной и конечной точкой при этом остаются моменты зарождения мироздания и перехода его в небытие.

Скрябинский метод композиции обнаруживает сходство с индийской музыкальной традицией и в плане отношения к звуку как носителю определенной символической информации. Музыкальное искусство Индии насквозь проникнуто метафизикой. И если даже в современном европейском музыкознании идеи Скрябина о возможности выразить посредством музыки абстрактные философские понятия вызывают категорические протесты, то для индусского музыканта подобный вопрос попросту не актуален. Ведь согласно культурно-религиозной традиции индусов в звуке воплощено Высшее творческое начало, а собственно физические характеристики звука – «лишь внешность, скрывающая его (звука. – Д. Ш.) онтологическую сущность, равно как и его интеллектуальную и эмоциональную насыщенность» (Р. Менон. Звуки раги. М., 1982. С. 65).

Скрябин выводит схожие заключения, основываясь на «принципе Единства», и поэтому для него естественным является сочетание музыки и философии в произведении искусства. «Мне кажется, – говорил композитор, – что музыкальное выражение даже точнее логического – в нем есть изобразительность, которой нет в отвлеченных понятиях» (8: 209). Обратим внимание на стилизованную «архаичность» скрябинского тезиса – концепты философских понятий, согласно композитору, могут выражаться через изобразительность! Для классически образованного европейца рубежа XIX и XX вв. это невозможное утверждение, а для индуса, придерживающегося ведической традиции, – вполне допустимое, так как оно согласуется с его общими философскими представлениями о единстве феноменов проявленного мира. Так, наравне с божествами, раги наделялись индийцами изображениями с развитой и глубокой символикой.

Сохранились любопытные комментарии Скрябина, в которых он прямо связывает некоторые фрагменты своих сочинений с Востоком и Индией. Восточные аллюзии есть в Поэме экстаза» (ц. 34 партитуры), в «Прометее» (соло фортепиано), «Настоящий Восток», «Отражение настоящей восточной сущности» (7: 202) предполагалось и в Десятой сонате. Интересно также сопоставить высказывания композитора

о Востоке и Индии¹ с хорошо известной авторской характеристикой побочной темы Девятой сонаты – «дремлющей святыни» (7: 162).

Индийские звучности в «Прометее» – это контрапункт первой побочной темы и темы *cristallin* (7 такт после ц. 11 партитуры). Здесь слышатся специфические интонации раг тхатов Бхайрав и Пурви, с их характерным сочетанием свар *ga* и *dha komal*. В этом фрагменте в басу периодически звучит чистая квинта. Неизменная основа звучания любой раги, басовая квинта в 60–70-х опусах композитора редко заменяет собой другой более характерный для этих произведений опорный интервал – тритон. Она появляется в тех фрагментах, где борьба и активное движение сменяются созерцанием или состоянием гармоничного взаимодействия, «общения» двух основных «героев» малых музыкальных мистерий Скрябина – Духа и Материи. Именно созерцание, проникновение в мир вечной гармонии и «препровождение» в него слушателя является основной задачей исполнителя раги.

Начальный аккорд Прометея ассоциируется с «беззвучной вибрацией» *Анахата Нада*, как обозначил еще в XI в. индийский теоретик музыки Нарада «звучание акаши». Из этой вибрации, согласно средневековым индусским теоретикам искусства, возникла вся музыка. В трактате «Сангитамакаранда» («Нектар музыки») Нарада писал: «...Божественные существа находят покой в этом звуке; и поглощает он сознание великих йогов, что неустанно тренируют свой дух. Так обретают те и другие благодаря этому звуку полную свободу (т. е. Нирвану. – Д. III.)» (цит. по: 6: 107). Еще современники Скрябина в своих характеристиках выводили «прометеев» аккорд за рамки понятия «звучание». Сергей Никифорович Василенко писал о нем как о «совершенно небывалой иллюстрации потустороннего мира» (3: 271). Не менее интересно впечатление Вячеслава Гавриловича Каратыгина: «...Словно телеграфная проволока гудит от ветра» (4: 213). Но главное, что этот «аккорд-вибрация» действительно включает в себя *все* – на нем строится вся последующая музыка поэмы, как и вообще вся последующая музыка Скрябина.

Десятой сонате по общему настроению и в плане общности интонаций многих тем близки раги Бихаг и Хандсхвани,

¹ К примеру: «Дремлющий Восток пробудится, как святыня, которая дремала много тысячелетий. Круг культуры, начавшийся в Индии, там же кончится» (7: 285)

с характерными для них опорами на свары *га* и *ни*. Последняя из названных раг, благодаря характерной интонации *га-па-ни*, особенно ясно слышится в тех фрагментах Сонаты, где звучит мотив *lumineux vibrant*. Во время работы над этим произведением Скрябин много говорил о своем стремлении выйти за пределы темперированного строя. Сохранились примечательные в этом отношении его комментарии к Сонате. Вот один из них: «Ведь эти звуки, наверное, даже не те, что звучат на фортепиано, они только приближенно такие. Мне уже тесно становится в темперированном строе» (7: 263). Индийский музыкант за этими словами почувствовал бы стремление к тому, что называется *шрути*. Еще в период ведической *самаганы* (музыкальная традиция, предшествующая *рагсангит*) пространственная широта высотной сферы определенного тона (*свары*) сложилась как теоретически осмысленная концепция. Такая потенциальная «полнота» тона существенно увеличивает выразительные возможности музыки. «Насыщение» микрофонами за счет обертоновости, огромное внимание к орнаментике, заполнение хроматическими проходящими пространства между опорными звуками мелодии и вообще частое движение по полутонам, ассоциирующееся с индийским *минд* (глиссандо), – все это действительно делает звучание Сонаты близким классической индийской музыке.

Кроме вышеперечисленных, назовем еще одно произведение. В нем, на наш взгляд, налицо некоторые совпадения, а может быть, интуитивные прозрения Скрябина, питавшего благоговейное чувство к индийской культурной и философской традиции, но, вероятно, так и оставшегося незнакомым с ее музыкальной теорией. Это знаменитая Прелюдия ор. 74 № 2. Интонационно ей близки раги тхата Тоди, главным образом благодаря характерным интонациям *га-комал – ма-тивра*, *ма-тивра – га-комал*, а также целому мотиву *ма-тивра – га-комал – ре-комал – са*. Особенно близки Прелюдии раги Миян-ки-тоди и Мултани. Последняя из них в среде индусских музыкантов считается наделенной особой энергетической силой и способной оказывать мощное эмоциональное воздействие. Миян-ки-тоди исполняется непосредственно перед полуднем, а Мултани – после полудня, т. е. в период «мертвых» часов, когда все живое на Индостане спешит укрыться от палящего солнца. Вспомним в связи с этим, что композитор говорил о «пустынной знойности» своей Прелюдии! (7: 313). «На месте» басовая квинта,

редкая для Скрябина, но неизменно звучащая от начального до заключительного звука любой раги². Последние полутоновые интонации в окончании основного мотива явно мыслились композитором все более сужающимися, а не равными между собой. Возможно даже, что эти интонации подразумевались как включающие в себя «микротоновую насыщенность» – *шрути*. Также очень похожи на ниспадающее *минд* хроматические подголоски, сопровождающие основной мотив произведения.

Но самое интересное из того, что роднит Прелюдию с традицией рагсангит, – ее структура. Ровное, с небольшим нарастанием и постепенным спадом, но без каких-либо внешне активных действий звучание; постоянное повторение краткой, содержательной фразы, через которую слушатель плавно вводится в эмоциональное состояние (индус сказал бы – *расу*) Прелюдии; и главное при этом – сосредоточенность на чем-то «трансзвуковом». Как и в раге, в этом маленьком по размеру и большом по значимости для истории всей европейской музыки шедевре все объективно воспринимаемое – лишь врата в мир трансцендентного. О «трансмузыкальности» Прелюдии в своих «Воспоминаниях» очень живописно рассказывает и Л. Сабанеев (см.: 7: 313–315).

Откуда такие совпадения? Как осмыслить феномен проявления в музыке Скрябина различных элементов, присутствующих традиции рагсангит? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, следует более глубоко погрузиться в изучение данной проблемы. При этом основную причину совпадений, на наш взгляд, следует искать не в непосредственном влиянии на композитора индийской музыки и музыкальной теории. Предварительный анализ показывает, что описанное явление мультикультурности в эстетике и позднем творчестве Скрябина коренится в интересе и любви композитора к религиозно-философской традиции Востока. Именно поэтому в его произведениях близкие индийской музыке черты усматриваются более в содержательном и структурном планах, чем интонационном. Индийские мотивы в творчестве Скрябина возникли не только и не столько под впечатлением от самой музыки, но как производное процессов, сходных с происходившими в течение многих веков в сознании музыкантов Индии. Другими словами, мотивы эти возникли как

² Сочетание в Прелюдии двух квинт (с-g и fis-cis) символизировало для Скрябина соединение, «общение» двух начал – духовного и материального.

следствие проникновения Скрябина в мир индийской духовной культуры, осознания мироощущения восточных народов, прикосновения к философии Востока.

В апреле 1915 г. в доме 11 на Большом Николопесковском произошли изменения. Не стало Скрябина, а с ним исчез сам дух синтеза, благодаря которому был возможен союз двух культур – Востока и Запада. Интересно, что заключая договор о найме дома в апреле 1912 г., композитор поставил датой окончания его действия дату своей смерти. На уговоры хозяйки помещения подписать бессрочный договор композитор ответил:

- Больше чем три года я здесь жить не буду.
- Почему?
- Уеду в Индию... (цит. по: 2: 308)

Литература

1. *Ашвагхоша* Жизнь Будды. *Калидаса* Драмы / Пер. К. Бальмонта; введение, вст. статья, очерки, науч. ред. Г. Бонгард-Левина. М., 1990.
2. *Бандура А. И.* Александр Скрябин. Челябинск, 2004.
3. *Василенко С. Н.* Воспоминания. М., 1979.
4. *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. М., Л., 1965.
5. *Коонен А. Г.* Страницы жизни. М., 1985.
6. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
7. *Сабанеев А. А.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000.
8. *Фохт Б.* Философия музыки А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994.
9. *Хамель П. М.* Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. Пер. с нем. М., 2007.
10. *Хан Х. И.* Мистицизм звука. Пер. с англ. А. Михалкович. М., 1997. 336 с.
11. *Хан Х. И.* Суфийское послание о свободе духа. Пер. с англ. А. Балакина. М., 1914
12. Шестнадцать индусских песен и танцев, записанные Инаят-Ханом, профессором музыки в Бароде, гармонизованные и инструментованные графом Сергеем Толстым и Владимиром Полем [Ноты] / Предисловие С. Толстого. М., б. д.

АНДЕГРАУНД С КРЫЛЬЯМИ

С. Андреева-Балли

«Доминант септаккорд разрешается в ТЗ/5 с утроенным основным и одним терцовым тоном, но без квинты!» – если поднапрячься, это можно было понять. «Побочная в экспозиции обустроена в тональности доминанты, а в репризе подчинена главной – ОК, с этим тоже можно было как-то смириться. «Бетховен попал в резонанс эпохи»... – Повезло же Бетховену!.. Но причем тут Гегель, и вообще, КТО это? В голове мутилось, слова на бумаге не поспевали прорисовываться вслед за стремительной речью и превращались то в клинопись, то в жалкие детские каракули, никак не похожие на летящую, ликующую речь. Этот разлад между каракулями и вдохновенной интонацией, этим восторгом и счастьем, распространявшимся, как волны, и вибрирующим у каждого из нас где-то в области солнечного сплетения, и теми уродами-аббревиатурами, что пытались хоть как-то удержать этот полет на бумаге, более всего доставлял мучения. И мало того, что половина слов была абсолютно неизвестна, мало того, что зашифрованные и сокращенные на скорую руку иероглифы типа «Гей. звщ» (Гейлигенштадтское завещание, как будет выяснено впоследствии) практически не поддавались разгадке, но и разгадав значение каждого из диковинных слов, сложить их вместе в удобоваримую фразу было невозможно. Текст не поддавался уразумению! Только отдельные, радостно узнаваемые слова, как морские чудища, всплывали изредка из глубины, выпуская чудные фонтанчики-приветствия, и вновь погружались в пучину, но что это были за существа и зачем они сюда приплыли, установить не было никакой возможности.

Пальцы деревенели от напряжения, тетрадка заканчивалась, в глазах плыли круги, а он все говорил!

Это экстатическое состояние, волнообразно расходившееся по классу, невозможно было ни повторить, ни удержать. Чтобы снова испытать божественные вибрации, не остава-

лось никакого другого способа, как тащиться в полубессознательном от недосыпа состоянии с Больших Пороховских в кромешной тьме и в забитом автобусе, протискиваться в переполненный класс-подвал и, пристроясь вдвоем-втроем на похищенном из соседнего класса стуле, слушать и строчить, строчить и слушать, замирая от блаженства.

После лекции Божество мгновенно исчезало (у Гуру был маленький сын) и оставалась горькая действительность, к тому же, с детективным уклоном: нужно было быстро и незаметно «рвать когти» из подвала, чтобы никто, о ужас, не учуял, что я, приклеившая себе со школьной скамьи этикетку «вечной отличницы», львиную долю того, что звенело и бушевало в речах этого интеллектуала-безумца, не понимаю!

В моих глазах молодой очкарик был настоящим сумасшедшим, это точно! Он простодушно обращался к нам и ко мне в том числе (!), ища в наших глазах подтверждения своим мыслям, а запомняв конец цитаты или очередного имярека-гения, он искал подсказки у нас! Да-да, казалось, что он приходил в класс не для того чтобы просветить нас, обездоленных среднестатистической программой детской музыкальной школы, нет – ему было необходимо найти в нас подтверждение своим мыслям! Он предполагал в нас своих единомышленников! Его доверчивость сражала наповал!

И был только один путь, чтобы смыть позор, – нестись после лекции в библиотеку и судорожно глотать книгу за книгой, выуживая информацию, которая лавиной обрушилась на меня, вчерашнюю отличницу с этикеткой.

Конечно, можно было спросить у самого Кумира. Но подлянка заключалась в том, что НИКТО НИЧЕГО не спрашивал!!! Даже народники!!! Все писали-внимали, и никаких вопросов! «Почему Моцарт терпеть не мог подогретый суп? – вопрошала я мысленно, – И кто об этом поведал нашему Очкарику?», но в классе стояла полная тишина! Значит, ВСЕ ЗНАЛИ! ВСЕ, КРОМЕ МЕНЯ? И в ужасе надо было бежать, бежать и тайно открывать священные конспекты-клинописи, переписывать, придавая каракулям человеческий вид, находить по крупичкам значение каждому заковыристу слову или загадочной закорючке. И потом (простите меня, первокурсницу!) в курилке небрежно жонглировать, пропуская сквозь кольца дыма: «... Кафка, экзистенциальные парадигмы, метафизика субстанции ложной репризы, 107 опус в первой редакции...» Какие мы были счастливые!

Наш Учитель!.. Он был только наш! В порыве юношеского эгоизма и категоричности мы сразу, не сговариваясь, ре-

шили: он наш! И никому более принадлежать НЕ ДОЛЖЕН. Народники (27-летнее Диво было принесено в жертву первому курсу народного отделения) не достойны сего божества – только мы, теоретики, можем по-настоящему оценить его гениальность!

С энтузиазмом первопроходцев мы, ходоки-сопляки, соорудили манифест-прошение и предстали пред очами высшей училищной власти: «Так и так, наш законный (назначенный по разнарядке) педагог слишком традиционен, прост, отстал от современности (т. е. от нас). Мы хотим другого! Молодого! И далее главный, убийственно-неотразимый аргумент: «И зачем народникам это чудо, этот ангел небесный?! В подвале! С крыльями! Они его не поймут и не оценят, как мы, будущие гении – теоретики – лучи света в темном царстве. Отберите Его у народников и отдайте в наши верные руки!»

Только теперь, по прошествии лет, понимаешь степень нашей отроческой жестокости и нахальства. Никто из нас (во всяком случае, я) не задумался о том, что может испытывать после наших экстремистских акций педагог, «законно» нам назначенный. (Простите нас, если можете!)

Но год был 1964-й, на улице была Весна и Оттепель, и нам отдали нашего кумира. И он согласился! Все это вместе было чудо, которое мы оценили сразу. Его авторитет был безграничен, его харизма – вне конкурса! Своего избранника мы боготворили и обожали, несмотря на всю нашу безалаберность и разгильдяйство (говорю прежде всего о себе. Но мои тайные и явные хулиганства на моей совести, и это отдельная история. Два только слова теперь, через полвека: с благодарностью и с просьбой о прощении). Вот так наше существование в стенах особняка под номером 36 по Моховой и явление «Арик» волшебным образом совместились в одном – нашем классе, и нам казалось, что это чудо будет вечно.

О том, что именно так и произойдет, что чудо действительно не кончится и будет длиться и по сей день, тогда никто – ни мы, ни директор, ни сам наш Учитель не могли догадаться. Но эти волны блаженства в желудках и наши священнодействия над клинописью, эти бесконечные пробежки АИ к прекрасному черному уродцу – старому пианино – за добычей последних, самых безоговорочных доказательств того, что «в репризе – Все уже Не Так!», этот фальцетино, срывающийся от бесконечного восторга и изумления и витающий в недосягаемых для среднеоктавных лекционных тесситур жаворонковых поднебесьях, этот блеск в темных

зрачках, таких огромных и близоруких, что они были в то же время и самими глазами, – все это в нас осталось! Он заразил нас этой бациллой «восторга взахлеб» на всю жизнь. Бактерия оказалась удивительно живучей и, начав размножаться методом простого деления (свойственного, как оказалось, не только инфузории туфельке), перескочила самым нахальным и непредсказуемым образом на нас, несуразных и нескладных подростков, легкомысленных и самонадеянных, безалаберных и сумасбродных... И мы тайно, подсознательно, втихаря позаимствовали ее тогда у Учителя, не спросив разрешения и даже не поблагодарив его напоследок... Простите нас, нам было всего шестнадцать!

ТЕНЬ ОПЕРЫ

А. Порфирьева

И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова.
Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.

О. Э. Мандельштам

В начале 1980-х гг. автор этой статьи занимался ваянием совершенно невообразимой по тем временам монографии под названием «Мифологический театр Вагнера и русская культура начала XX века». Невообразимость ее вытекала из того обстоятельства, что в мифологическом обществе развитого социализма занятия мифологией как наукой и особенно психическими механизмами мифологизации и мифоритуального воздействия на личность естественно воспринимались Предержащими как наглое посягательство на их *Тайну* (вспомним триаду Достоевского: Чудо – Тайна – Авторитет). Занятия философией и поэтикой русского символизма не поощрялись по сходным причинам; оккультные науки, структурализм, Юнг – в сущности, за пределами жирно проведенной черты, отделявшей наше девственное сознание от *Нечистых*, лежало почти всё, помогающее сейчас понимать, что именно говорил Вячеслав Иванов и думал=записывал Блок, когда под его пером появлялись слова:

Старый символизм – окончился. Мы переходим в синтетический период символизма.

Желательный символизм.

Символ должен стать динамическим – обратиться в *миф*. Переход от символизации – к символике. *Теургическое искусство – закономерно и не во имя свое, а во имя святое – строящее мир*. Планомерно – а *realibus ad realiora*. Миф – синтетическое суждение, где подлежащее – символ, а сказуемое – глагол (или что-либо интуитивно новое).

Символизм – есть воспоминание поэзии о ее первоначальных целях и задачах,... а именно – ПРАКТИЧЕСКИХ. Искусство – практическая цель!¹

Между тем и Вагнер на излете XX в. требовал не школярского истолкования (все, кому пришлось «сдавать» его «оперную реформу», могут без труда вспомнить, какую дикую чушь навязывали тогда передовые консерваторские учебники), поскольку без тени сомнения объявил, что смыслом музыкальной драмы является *Чудо*. Поэтому чтобы хоть как-то уяснить, каким путем пришел он к подобному убеждению, следовало серьезно изучить не только мифологию как отрасль гуманитарной науки, необходимо было погрузиться также в различные мистические учения, направлявшие развитие мыслеобразов и поэзии немецкого романтизма, и русского символизма. На сегодня названия книг «В. И. Иванов-мистик», или «Оккультные мотивы в...», или просто «Теургия» стали привычными; переведено и написано несметное количество исследований по мифологии, по философии символизма. Тема, обреченная в 1970–1980-е гг. на подпольное существование, стала вполне академической и даже скучноватой. То ли дело какие-нибудь «симулякры». Тем не менее, мне кажется, она еще не исчерпала свои познавательные потенции ни в применении к музыке, ни при обращении к поэзии Серебряного века. Тогда, в 1980-е, я поставила себе целью показать, какую роль играла музыка Вагнера в мироощущении Блока, какие реминисценции *вагнеровских образов* можно найти в его поэзии, а также попыталась утвердить положение о том, что *блоковские символические философы «мирового оркестра» и «мирового цикла»*, лежащие в основе «Возмездия», и откровенно музыкальные способы организации структуры этой поэмы, «Снежной маски» и других программных поэтических высказываний восходят непосредственно к впечатлениям, обретенным в пространстве *вагнеровского оперного мифа*.

Глава упомянутой монографии под названием «Блок и Вагнер» спустя десять лет была опубликована², так что если мне и придется повторить некоторые стишки, служащие в ней иллюстрацией мощного поля притяжения, каким для по-

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 168–169. 26 марта 1910. Все выделения принадлежат Блоку. Далее в ссылках: ЗК.

² Порфирьева А. Л. Блок и Вагнер // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур. *Problemata musicologica* 7. Санкт-Петербург, 1994. С. 186–220.

эта был музыкальный театр Вагнера, то лишь потому, что они уж очень хороши и очень наглядны. В основном же речь пойдет о другом. Существует целая отрасль поэзии, излагающей впечатления от оперных представлений. Жанровый диапазон и качество этих «высказываний по поводу» очень разнообразны: от дифирамбов, мадригалов и стансов артистам – до эмоциональных выплесков переживания музыкально-драматического события, от газетно-альбомных «слав» и шаловливых пародий – до глубоких размышлений в шеллингианском духе. Место Блока в этой околооперной русской поэтической антологии – вот проблема, которую постараюсь представить по возможности отчетливо. Сложности, возникающие на этом пути, обусловлены сложностью исходных понятий: «миф», «символ», «впечатление», «событие» – наконец, сложностью самой оперы, про которую еще никто окончательно не сказал, чем она на самом деле является и почему влечет к себе со столь магической силой.

Стояли холода и шел «Тристан».
В оркестре пело раненое море,
Зеленый край за паром голубым...

М. А. Кузмин

Далее в «Первом ударе» поэмы «Форель разбивает лед» Кузмин описывает взявшуюся ниоткуда брюлловскую красавицу в ложе, которая «внимательно и скромно / Следила за смертельной любовью ... Не замечая, что за ней упорно / Следят в театре многие бинокли... Я не был с ней знаком, но всё смотрел / На полумрак пустой, казалось, ложи». Рефреном этого поэтического рондо становится строка: «Зеленый край за паром голубым», таинственность которой в середине стихотворения «разъясняется»: «... Голубоватый леденящий свет / Луна как будто с севера светила: / Исландия, Гренландия и Тулэ...» Так «раненое море» Вагнера сливается с алхимико-розенкрейцерскими духовидческими мотивами «Ангела западного окна» Густава Майринка. «Красавица, как полотно Брюллова» выходит из аванложи в образе юноши «Лет двадцати с зелеными глазами» и принимает поэта «будто за другого»: «Пожал мне руку и сказал «Покурим!» / Как сильно рыба двинула хвостом!» Метаморфозы времени и пространства (то театр, то спиритический сеанс), мужского и женского знаменуют полное погружение в особое состояние, в котором и наступает озарение: «Безволие – преддверье

высшей воли!» – «Остановившееся дико сердце». Его повод, и фон, и трагическое предчувствие – море «Тристана».

Здесь можно было бы остановиться и запеть традиционную музыковедческую песню о лейтмотивах, о явных следах музыкальной формы, в которой строки сцеплены таким образом, что намечают «Hauptstimme» и «Nebenstimme» полифонических построений, оставляя простор для рекомбинаций и «инверсий» в тесном, – музыкально-полифоническом смысле, – что и демонстрирует последняя цитата, соединившая сорок вторую строку с четвертой. Можно и, следуя за Леви-Стросом, сказать, что перед нами символично-мифологическая «партитура», задающая «тон» поэме, чей «скрытый смысл» обусловлен соразмерностью вертикальных и горизонтальных связей. Но по отношению к Блоку нам важнее уяснить другое, а именно: намеренную игру с «музыкальным»³ как способом мышления, с музыкальной «тайной», которая не может быть окончательно прояснена, а лишь воспринимается как некое индивидуальное «физиогномическое» (по выражению Кассирера) целое стихотворения или поэмы.

Теперь обратимся к Блоку. В седьмом стихотворении из цикла «Через двенадцать лет», посвященного К. М. Садовской, поэт погружен в ровно ту же ситуацию трагической оперы, любви, останавливающегося сердца. Однако «способ» погружения и его описания у Блока качественно иной. Если топос Кузмина просвечивает и мреет, а неопределенно *поёт* «раненное море» оркестра, то в стихотворении Блока описана совершенно конкретная сцена, хотя только музыкант-филолог понимает, что речь идет о представлении «Валькирии» в Бад-Наугейме и, еще точнее, о том моменте первого акта, когда тучи рассеиваются, сцену вызванная, как дух, знаменитым пассажем двух арф в оркестре освещает луна, и Вельзунг (тенор) поет Зиглинде: «*doch einer kam: siehe, der Lenz lacht in der Saal!*» («некто вошел: смотри, весна смеется в зале!») и продолжает чудесной арией в ритме баркаролы: «*Winterstürme wichen dem Wonnemond*» («Зимние бури освятили блаженную луну»).

Итак, Блок:

Уже померкла ясность взора,
И скрипка под смычок легла,
И злая воля дирижера
По арфам ветер пронесла...

³ Не будем забывать о том, что Кузмин был хорошо обученным и достаточно амбициозным композитором, писавшим для музыкального театра не только песенки и музыку к интермедиям, но и оперы.

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне.
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне...

Когда внезапно вздох недалный,
Домчавшись, кровь оледенил,
И кто-то бедный и печальный
Мне к сердцу руку прислонил...

Когда в гаданьи, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы спели: *улетим.*

Март 1910⁴

Комментарием к этому стихотворению может служить заключение цикла: «Синий призрак умершей любовницы / Над кадиллом мечтаний сквозит». И так, в том же самом зале, где когда-то началась *влюбленность* в ее особом блоковском смысле, под аккомпанемент гимна весне, является незабвенная тень, слышатся «гортанные слова» (особый, лишь ей принадлежавший *голос*), долетает «недалный вздох», а в «*девичьем лесу*» [в другом стихотворении этого цикла; курс. Блока] поэт – следуя за Зигфридом – различает в *птичьем пении слова* страстного заклинания: «верь, верь, зови, стучись...» И, может быть, улетишь...

Эта устремленность в запредельное еще яснее прочитывается в хронологически близком и ассоциативно связанном с предыдущим стихотворением «Голоса скрипок», посвященном Евгению Иванову:

Из длинных трав встает луна
Щитом краснеющим героя,
И буйной музыки волна
Плеснула в море заревое.

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

⁴ По справедливости стоит отметить в «вагнеровских» топосах Кузмина и Блока не только различное, но и сходное: у Кузмина явлен внезапный переход из оперного зала в освещенную луной комнату, где происходит «спиритический сеанс» (тоже представляющий собой точную реминисценцию из Майринка); у Блока ложа овеивается «недалным вздохом» возлюбленной, переносащим лирического героя в пространство «гадания». Иначе говоря, у обоих поэтов оперная ситуация превращается в ситуацию вызывания призраков и духов.

Учись вниманью длинных трав,
Разлейся в море зорь бесцельных,
Протяжный голос свой послав
В отчизну скрипок запредельных.

Февраль 1910

В этих строках, прибегая к привычным вагнеровским идиомам (о том, что у Блока был обширный репертуар переиначенных и включенных в иные контексты вагнеровских образов, я уже писала), поэт, как и в стихах к Садовой, очень внятно формулирует суть «своего» символизма. Он предельно «звучен» и «воздушен», не только потому, что насыщен звуковыми волнами, но также потому, что образы его амбивалентны, прозрачны, просвечивают разными, подчас противоположными значениями, оставаясь при этом предельно конкретными. Их тайна в выдохе, их «форма» – *голос*, слитый или неслитый с мировой стихией, но безусловно ей одноприродный.

Волна музыки, торжество восхода, заревое море длинных трав (так и видится колышущая длинными нитями водяная поросль в прозрачном течении узенькой речки, переходящая в волны степных ковылей), герой со щитом – весь репертуар символов вроде бы напоминает о торжественных звуках начала «Тангейзера», но это впечатление возникнет, если мы исключим «краснеющую луну» – а она здесь в ударной позиции. Красная луна – расхожая этикетка тревоги, страха, злодействия, космического пожара; она придает «часу торжеств» неуловимый оттенок, которым отмечен финал «Тетралогии», «живописующий» одновременно и разгорающееся пламя, и нахлынувшие волны времен, и послегрозовое благообразие воздухóв, полных озона и славы. Именно в подобном, неопишемом музыкальном состоянии находит аналогию прозрачно-туманная воздушная природа блоковского символа, отличающая его и от В. И. Иванова, и от З. Н. Гиппиус, и от «Форели» М. А. Кузмина, вообще-то не считавшего себя символистом, но усвоившего и приспособившего к своей манере поэтического высказывания способ существования символических образов.

Мне кажется, научившись «вниманью длинных трав», мы воспримем пророческий голос Блока *непосредственно*, вне рациональной казуистики толкований. Блок безусловно слышал гул запредельного, откуда у Мандельштама явилась «Она» – та, что – «ещё не родилась, / Она и музыка и слово / И потому всего живого / Ненарушаемая связь» (1910 [не упус-

тим из вида совпадение во времени. – А. П.)). Блок понял сущность *живого* как *нераздельно-неслиянного* и старался ее выразить одновременно и в ее плотной, плотской, тяжелой и в едва уловимой, веющей неземным дыханием ипостасях⁵. Мифологическое погружение в «море зорь бесцельных»⁶, растворение в музыке, которая «дышит где хочет»⁷, стали лицом *блоковского символизма*, представляющим как «точный слепок голоса». Не секрет ведь, что многим, существенно умудренным, поэзия Блока кажется наивно-романтической, *романсовой*. И действительно: о чем поет ветер?

Поет, поет...
Поет и ходит возле дома...
И грусть, и нежность, и истома,
Как прежде, за сердце берет...

...

Так древни мы,
Так древен мира
Бег,
И лира
Поет нам снег
Седой зимы,
Поет нам снег седой зимы...

19 октября 1913

Трудно в этих простых – простейших словах⁸ узреть фило-софическую мифологему, наглядно явленную не оскопленно-

⁵ Замечательно в этой связи его размышление: «Искусство – радий (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать все – самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, „переживания“, чувства, быт. Радиоактивированию поддается именно *живое*, следовательно – грубое, мертвого просветить нельзя». ЗК, 6 марта 1914. С. 214 (курсив Блока).

⁶ Не могу здесь избавиться от прямой сообщаемости этой строки с в общем-то страшной пушкинской формулой: «И равнодушная природа...» Кстати, о новой близости Пушкина Блок заметил: «... может быть Пушкин бесконечно более одинок и «убийственен» (Мережковский), чем Тютчев. Перед Пушкиным открыта вся душа – начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. Не таинственно как будто, а может быть, зато по-другому, по-«самоубийственному» таинственно». ЗК. 10 декабря <1913>. С. 198.

⁷ «Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде [, в революции]». ЗК. Февраль 1909. С. 132.

⁸ Здесь снова напрашивается «вагнерическое» разъяснение. В pendant блоковским «простейшим словам» Вагнер использовал «простейшие формы движения», своего рода мелодические «Уг-формы». О «простейших мо-

му чистым рассудком восприятию. Блок часто раздумывал о *таинственном* собственных стихов, о том, как оно рождается и происходит. В 1906 г., конспектируя «Рождение трагедии», он останавливается на описанном Шиллером состоянии, предшествующем акту творчества:

...не ряд проходящих образов и мыслей, а *музыкальное настроение* [курсив Блока]. Когда проходит известное музыкальное настроение духа, является уже поэтическая идея... Тожество лирического поэта с музыкантом⁹.

Чуть позже фиксируется новый, собственный образ:

Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено¹⁰.

Блок вполне мог бы подписаться под определениями Рёскина, которые летом 1909 г. переписал в свою записную книжку:

Перед нами три разряда людей: те, которые имеют верные восприятия, потому что лишены чувства; для них маргаритка – действительно маргаритка, потому что они не любят ее. Ко второму разряду принадлежат люди, имеющие впечатления неверные, вследствие избытка чувства (перед этим Рескин говорит о пафосе,

тивах» и об их значении для понимания сути «линейного энергетического процесса, <...> выходящего далеко за пределы музыкальной техники», Эрнст Курт писал следующее: «<...> с психологической точки зрения они представляют выдающийся интерес и дают возможность наиболее непосредственно познать колеблющиеся очертания и внутреннюю текучесть, характеризующие линейную символику в целом.

Недифференцированный, обобщенный характер мелодической линии мы встречаем в мотивах, которые связаны с исходным процессом становления, то есть в таких мотивах, которые по своему смыслу близки к значению первоначальнейших побуждений и глубинного содержания. Чем ближе содержание к глубинам, тем больше упрощаются символы, приближаясь к первейшим и типичным основным формам. С безграничным расширением возможностей своего значения они разрастаются до мифических и фантастически призрачных явлений... Поэтому эти формы более значительны, чем феномен лейтмотивности». Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 430.

⁹ ЗК. *Декабрь* 1906. С. 79.

¹⁰ Там же. С. 84.

о неправде его, о помрачении им чувства); для них маргаритка – все, кроме маргаритки: звезда, солнце, щит феи или покинутая девушка. У людей третьего разряда чувство не мешает верности впечатлений; для них маргаритка никогда не перестанет быть сама собой... Люди первой категории – не поэты, второй – поэты второстепенные, третьей – первоклассные.

Но как бы велик ни был человек, существуют и для него предметы, которые неизбежно лишают его самообладания; предметы эти превышают слабые способности человеческого мышления и производят неясность восприятия. Таким образом, самое высшее вдохновение в выражении своем отрывочно и темно, полно диких метафор... Таково обыкновенно условие пророческого вдохновения.

Благотворное действие искусства обусловлено... его даром сокрытия неведомой истины...; истина эта заперта и запечатана нарочно для того, чтобы вы не могли достать ее, пока не скуете, предварительно, подходящий ключ в своем горниле¹¹.

Твоя гроза меня умчала
И опрокинула меня.
И надо мною тихо встала
Синь умирающего дня.

Я на земле, грозою смятый
И опрокинутый лежу.
И слышу дальние раскаты,
И вижу радуги между.

Взойду по ней, по семицветной
И незапятнанной стезе –
С улыбкой тихой и приветной
Смотреть в глаза твоей грозе.

А. Блок. Ноябрь 1906

А кто у нас шествует по радуге? Правильно, боги Валгаллы в конце «Золота Рейна». Поэтический ассонанс вроде бы явный, но пейзаж «опрокинутый» в синь, такой *настоящий*, а «театральная иллюзия» такая картонная... После премьеры «Кольца», которой было отдано четверть века – большая часть сознательной жизни, – Вагнер с горечью сказал: «Я сотворил невидимый оркестр, если бы я мог сотворить невидимый».

¹¹ ЗК. Август 1909. С. 156–157.

димый театр!» Итак, если что вагнеровское и проявляется в стихотворении Блока, то это роскошное сияние партитуры и сценически невыполнимая ремарка из либретто. Остальное – из Шахматово – из летней светотени, в которой возникает таинственный персонаж: всевластный небесный «Ты».

Для коллекции присовокуплю еще один – восхитительнейший – шахматовский «вагнеризм» из стихотворения «Старость мертвая бродит вокруг»:

Всё закатное небо – в дремё,
Удлиняются дальние тени,
И на розовой гаснет корме
Уплывающий кормщик весенний...

Вот, мы с ним уплываем во тьму,
И корабль исчезает летучий...
Вот и кормщик – звездой падучей –
До свиданья!... летит за корму ...

Июль 1905

Речь, как помнят любители блоковского первого тома, всего лишь о выпиливании слухового окошка, описанном очень «плотно»: сосновые доски, капли смолы, визг пилы, опилки. Но вот «летит в неизвестность» последняя дощечка и вздымается волна морских образов, растворяющихся в темнеющем океане небес (Вагнер тоже отождествлял эти стихии). В упомянутой статье «Блок и Вагнер» мне удалось показать, что кормщик – это вариация Тристана, неподвижно стоящего у руля на протяжении двух третей первого акта. И в то же время: что в этих стихах? Пейзаж? свет? музыкальное настроение? варьирование образов из опер Вагнера? Всё это и многое другое вместе?

Пытаясь хоть что-нибудь ответить, я начала «статистически» рассматривать тексты околооперной и околomuзыкальной поэтической продукции (русской), надеясь уловить некие устойчивые символы, или, скорее «мифемы», которыми передаются музыкальные впечатления. И оказалось, что такие *бессознательные ассоциации* есть (как тут не уверовать в юнговские архетипы).

Во-первых, это море и океан, символы *живого бесконечного* – во всех нюансах бурного или едва колышущегося, растворяющего без остатка и в то же время *равнодушного* внечеловеческого всеединства. Водная стихия, как уже отмечено, легко, путем мифологического переворота – *инверсии пространства* – или *обмена* обращается в небесную, в коей мы созерцаем то ли театр Творения, то ли его боже-

ственные силы. Симптоматично в этом плане стихотворение И. И. Дмитриева (1760–1837) под названием «Стихи на игру господина Геслера, славного органиста»¹². Оно, как водится, воспаряет к иным мирам:

Сокройся от меня, терзательна картина,
Юдоль печалей, мук, о бедствующий мир!
Но чей я внемлю глас, сладчайший лебедина,
Нежнейший томных арф,
Стройнейший громких лир?
О коль величествен! Я с оным возвышаюсь!
Восторжен! к тверди восхищаюсь,
Уже над тучами парю!
Что чувствую, и что я зрю?
Я солнца зрю незаходимы;
Зрю солнцев горний храм;
Там светодарны херувимы
Бряцают по золотым струнам,
В восторге распростерши крылы,
И движут стройные светилы.
О непостижность! Что со мной?
Где смертного несовершенства?
Я в *море плаваю* блаженства!
Я вне себя! – Стой, Геслер, стой!...
Лишаюсь сил, изнемогаю,
И лиру пред тобой бросаю.

1795

Строки Дмитриева, как ни странно, почти буквально предваряют «мириады огnezвучных солнц» Вячеслава Иванова и другие *теургические* образы символизма. Но главное здесь, конечно, – безбрежность и колыхание морской стихии, являющей себя не только в весьма тривиальном «море блаженства», но и в замечательных ритмических приливах и отливах.

Через почти столетия князь П. А. Вяземский пишет Листу:

Когда в груди твоей – созвучий
Забьет таинственный родник

¹² Имеется в виду Иоганн Вильгельм Гесслер (Hässler), немецкий органист, клавирист-виртуоз, композитор и педагог. С 1792 г. поселился в России, сначала в Петербурге (получил должность придворного пианиста вел. кн. Александра Павловича, выступал в публичных концертах), с конца 1794 или с начала 1795 г. – в Москве.

Все тексты, кроме стихотворений Блока, Мандельштама, Пастернака и Бродского, цитируются по антологии «Музыка в зеркале поэзии», составленной и комментированной Б. А. Кацем: Л., 1985.

И на чело твое из тучи
Снисходит огненный язык;
Когда, исполнясь вдохновенья,
Поэт и выпренный посол!
Теснишь души своей виденья
Ты в гармонический глагол, –
Молниеносными перстами
Ты отверзаешь новый мир,
И громкозвучными волнами
Кишит, как море, твой клавир;
И в этих звуках скоротечных,
На землю брошенных тобой,
Души бессмертной, таинств вечных
Есть отголосок неземной.

1842

Здесь к морским символам добавляются грозовая туча и молнии, заодно намекающие о нисхождении Духа Святого на апостолов. Это мифологическое «олицетворение» музицирования тоже оказалось очень устойчивым. Буквально на соседней странице находим стишок Е. П. Растопчиной, тоже обращенный к Листу, и в нем читаем:

Незримо огненный язык
На голову *его* слетает...
Но взгляд мой таинство проник,
Но вещей луч над мной мерцает.
Мне ведомо – *он* озарен
Знакомым свыше наважденьем!...

1842

У Растопчиной, конечно, все звучит пожиже, чем у Вяземского, но и поромантичнее: «таинство – вещей луч – озарение – наваждение» могут быть трактованы как мистические ступени, *расходящиеся круги* явленного чуда незримого духовного пламени (опять водная рябь или зыбь). Сама же по себе «молнийность», воплощающая нисхождение небесного огня, как и вообще образ грозы, очень почитаются пиитами, превозносящими музыкантов. В сжатом, почти формульном виде находим их в тексте И. И. Козлова (1779–1840), обращенном к пианисту Леопольду Мейеру:

Когда задумал, друг мой милый,
Заботясь нежностью живой,
Развеселить мой дух унылый
Твоей волшебною игрой,

И ты внезапным вдохновеньем
В фантазиях дивных запылал
И романтизма упоеньем
Тревожил сердце и пленял, –
*Казалось мне, что слышу пенье
Небесных дев – эдемских роз –
Иль моря бурного волненье
И треск и свист шумящих гроз...*

1837

В последней строфе, выделенной мною курсивом, у поэта сошлись и неземные голоса, и миры иные, и бурные волны, и грозы – почти все поэтические архетипы музыкального. Заметим по ходу рассматривания новых и новых примеров, что *голос* как *образ музыки* возникает во всех контекстах, вопреки тому, что речь везде пока шла об игре на клавишных инструментах, наиболее далеких от пения. Рискну предположить, что это – бессознательная вербализация механизма восприятия высоты музыкальных звуков. Люди с развитым музыкальным слухом, в том числе так называемым абсолютным, различают намного больше высотных и тембровых нюансов (так же, как художники различают намного больше цветов и фактур). В этом процессе участвуют не только уши, но и голосовые связки, причем очень активно. Определенная высота звука запоминается как позиция его извлечения собственным горлом. В свою очередь чтение стихов глазами тоже молча артикулируется как звучащая речь: стиховой ритм рождается из производимого горлом неслышимого распева. Поэтический «внутренний слух», похоже, во многом сродни музыкальному, отсюда и *голос* как наиболее «простой мотив» (Курт), глубинное воплощение *единой стихии* – материнского лона *словомузыки*, еще не родившейся как *напев* и артикулированная *речь*.

Поэту более других очевидно, что пение, особенно драматическое пение, в определенном смысле есть предел выражения человеческого. В его словозвучии равно значимы самые общие аффекты и самые индивидуальные нюансы, игра и подлинная экспрессия, действие и воля, управление временем и пространством. Отсюда мифологизация оперного искусства во всех видах и на всех уровнях, отсюда же оттенки его восприятия, выражающего себя в образах первозданных стихий, магии, чуда, озарения и откровения.

В качестве «оперного» примера приведу отрывок из стихотворения автора, совершенно неожиданного в мистикоромантическом контексте, Петра Павловича Ершова, более

известного как создателя сказки «Конек-горбунок». Оно возникло в период всеобщего увлечения оперой Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол».

Как небо южного восхода,
Волшебный храм горит в огнях;
Бегут, спешат толпы народа.
«Роберт! Роберт!» – у всех в устах.
Вхожу. Разлив и тьмы и света.
В каком-то дыме золотом
Богини неевского паркета
Роскошным зыблются венком.
Вот подан знак. *Как моря волны,
Как голос мрака гробовой,*
Звук Мейербера тайны полный,
Прошел над внемлющей толпой.
Все – в слух. Могильное молчанье,
Как гений, над толпой парит;
В каком-то мрачном ожиданье
Душа томится и кипит.
*И ткется звуков сеть густая,
И тяжким облаком свилась;
По ней, прерывисто сверкая,
Трель огневая пронеслась:*
Не так ли в мраке непогоды,
Огонь по ребрам туч лия,
Скользит зубчатый меч природы,
Молниеносная струя!

1840

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным ...
А. Блок. 24 марта 1914

А что же Блок? Оказывается и он коснулся архетипически-первоначального:

*Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг польхнет мигнувший свет,
Так сердце под грозой невучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.*

4 марта 1914

Океан, туча, молния, гроза... Все символы «оперного» соединились в программном стихотворении цикла Кармен, выделенном курсивом уже при первой публикации. Семантика уподобления: «как» – «так», «цвет» – «строй», сценическое пение – надо понимать: «певучая гроза» – не сказать, чтоб уж очень индивидуальна, слезы счастья – любовного=музыкального – душат *перед* явлением Карменситы – вот, пожалуй, единственный личный психологический штрих *блоковской влюбленности*. «Кармен» очень интересно читать параллельно с «Записными книжками» за 1914 г. Жизненные подробности: мартовские мокрые метели, встреча в темном партере 2 марта («Сердитый взор бесцветных глаз») – точнейшим образом фиксируются в стихах, а небольшие события раскачивают волны чувств. В тот же вечер 2 марта после спектакля: «Иду по Торговой, боюсь и надеюсь догнать»¹³, а 4 марта («Как океан меняет цвет») поэт, оказывается, ходил в музыкальный магазин на Морской за каким-то либретто (может быть, «Кармен?»): « – “Есть у вас карточки Андреевой-Дельмас?” – “Нет. Она сама только что была у нас, покупала ноты”. На секунду теряюсь»¹⁴. И так далее. Самостоятельно проделать этот экскурс читателю будет гораздо интереснее. В процессе мы узнаём, что герои не все время пропадали в опере и на концертах. Напротив: цирк, кинушка, Аста Нильсен, аттракционы луна-парка, авиация, поездки на Елагин, длинные прогулки, рестораны – вот каким был основной фон общения. Самое интересное относительно собственно стихов состоит в том, что цикл был в основном написан в период сильного волнения и нерешительности («Я боюсь знакомиться с ней», 22 марта)¹⁵, тянувшийся со 2 по 27 марта, когда состоялся первый разговор Блока и Дельмас по телефону. А 31 марта появилась пометка «*Важные стихи*»¹⁶, ею свидетельствуется рождение заключительного стихотворения цикла «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь». Двумя неделями ранее, 18 марта, Блок записал: «Опять мокрый снег. Да, я напишу цикл стихов и буду просить принять от меня посвящение»¹⁷. Даты стихов по порядку в цикле: 4, 24, 24, 18, 26, 25, 30, 28, 28, 31 марта. То есть большая их часть появилась до того, как поэт решил заго-

¹³ ЗП. С. 212.

¹⁴ Там же. С. 213.

¹⁵ Там же. С. 220.

¹⁶ Там же. С. 221. Курсив Блока.

¹⁷ Там же. С. 219.

ворить с реальной женщиной. И вместе с тем тайна «Кармен» заключается в том, что поэзия эта, в общем, ходульная, как и сама опера, – как и опера Бизе, обладает таинственной непреодолимой притягательностью, каким-то нечеловеческим, «нездешним», «несрочным» обаянием банального¹⁸. По поводу оперы Ницше, как известно, считал, что всё дело в ее невероятной жизненной силе, действующей много глубже, чем разлюбленный, туманный, искусственный Вагнер. По поводу поэзии могу сказать, что для меня – с ранней юности – в ней «светят, как звезды», некоторые слова: «празелень», «осколок», «весенний колкий лед», «таль», «демон утра. Дымно-светел он», «Бушует снежная весна», «Вешний трепет, и лепет, и шелест», «Блеснет мне белыми зубами / Твой неотступный лик», «Спишь, змеєю склубясь», «Дивный голос твой, низкий и странный», «день беззакатный и жгучий, / Синий, синий, певучий, певучий, / Неподвижно блаженный как рай», «Всё – музыка и свет... / Мелодией одной звучат печаль и радость». Последние строки, начиная с «Дивный голос твой, низкий и странный», имеют непосредственное отношение к Музыке, какой Блок ее слышал и услышал, и, кажется, невозможно лучше и точнее сказать – выразить эту музыку, эту возлюбленную, с нею полностью слитую.

И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.
О. Э. Мандельштам. 1915

В заключение хочу высказать гипотезу о происхождении «морской», «молнийной», небесной символизации музыкальных переживаний. Проясняющая его замечательная мысль погребена в написанной больше двадцать лет назад статье В. Н. Топорова «О “психофизиологическом” компоненте поэзии Мандельштама»¹⁹. В ней замечательный мифолог отталкивается от тезиса об «изоморфизме творца и творимого, поэта и текста» (еще нагляднее это проявляется в музыке, поскольку ее звуковой рисунок является воплощением движения, индивидуальной жестикуляции и моторики). Автор

¹⁸ Вроде пастернаковского: «Ты так же сбрасываешь платье, / Как осень сбрасывает листья, / Когда ты падаешь в объятье / В халате с шелковой кистью». Б-р-р-р! Но дальше идет: «Ты – благо гибельного шага, / Когда жизнь тошней недуга...» – и запоминаешь с первого раза на всю жизнь.

¹⁹ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 428–445. Статья написана в 1991 г.

поясняет, что речь идет о «внутренне-интимной, подсознательной или полусознаваемой связи»,

берущей начало в психологическом субстрате человека, в его органике. Сам субстрат при этом глубинно связан с «космическим» как сферой его интерпретации, или, при ином подходе, само «космическое» имеет своим субстратом «психологические» данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий вселенского масштаба²⁰.

Иными словами, тексты отражают особенности «душевно-телесного комплекса их творца и его глубинной опосредованной памяти о праистоках»²¹. Далее Топоров делает «принципиальное замечание»:

психологическое предопределяет размытость грани, отделяющей «субъектное» от «объектного», <...> каждое слово, выступающее как индекс «мира», в этой ситуации может относиться и к «человеку», к субъекту поэтического текста и как бы продолжать архетипическое состояние исходной нерасчлененности сферы «субъектно-объектного», о которой можно судить и по мифопоэтическим текстам, и по данным «детской» психологии, и по высочайшим образцам религиозно-философского творчества, и по свидетельствам патологии²².

Далее мы находим философский образ Бергсона, утверждавшего,

что жизнь была как бы огромной волной, которая распространяется от одного центра и которая по всей окружности останавливается и превращается в колебание на месте²³.

Цитирован и Зиммель:

<...> Свойство жизни подниматься к чему-то большему, чем она сама, не есть в ней нечто привходящее: это ее подлинное существо, взятое в своей непосредственности²⁴.

Жизнь (или «живое тело») всегда «интенциональна» (в гуссерлианском понимании), т. е. ориентирована на цель,

²⁰ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Указ. изд. С. 428.

²¹ Там же. С. 429.

²² Там же. Именно указанными сравнениями занимался Кассирер во втором томе «Философии символических форм».

²³ Там же. С. 431.

²⁴ Там же.

на осознание ее, и эта интенция определяет духовный горизонт того, что начиналось как материальное заполнение мира, «телесный» состав пространства, или то составное тело, которое совпадает с границами творения. Никакая серьезная философская антропология – делает вывод Топоров – не может игнорировать этих проблем, как невозможен без их понимания и экзистенциальный прорыв к реальности подлинного бытия²⁵.

Таким образом, стремление символизма *a realibus ad realiora* подтверждается новой (и, заметим, более внятной современному ученому) системой философско-антропологических воззрений.

Рассматривая поэзию Мандельштама сквозь призму «антропологического мифа», Топоров доходит до интересовавшего нас символа воды, ее качания-колыхания, дыхания и его ритмообразующих структур, усвоенных еще до рождения. Не ссылаясь на конкретные источники, он утверждает, что «экспериментальные исследования последних десятилетий и их интерпретация подтверждают весьма многочисленные случаи интуитивной интроспекции, отраженные в художественно-литературных, религиозных (в частности мистических, эзотерических) философских текстах.

Эффект «качания», колыхания отсылает к тому «океаническому» чувству, которое «переживается» семенем после овуляции... «Пренатальная память ребенка, врожденный характер (индивидуального. – А. П.) ритма, «постнатальный» опыт (например, укачивание. – А. П.) образуют ту основу, на которой впервые формируются потенциальные творческие предрасположенности»²⁶.

Сообразуясь с этими положениями, можно констатировать, что поэтическая символизация музыкальных озарений принадлежит самому глубокому слою бессознательного и потому обладает свойствами «простоты» и «устойчивости». Опера как усиленная форма музыкально-драматическо-сценического воздействия способна «пробуждать» эти первичные нерелективные «переживания», превращая их в волновые ритмические структуры. Волны дыхания в поэтической просодии и артикуляции играют столь значительную роль, потому что непосредственно несут и транслируют (как и музыка) некие важные сведения о психофизиологиче-

²⁵ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Указ. изд. С. 431.

²⁶ Там же. С. 439.

ской организации и о психофизиологическом состоянии поэта (композитора, музыканта). При этом следует помнить, что эти «важные сведения» лежат на дальней границе сознания, которое, рационально оперируя языком, продолжает сохранять активную память об исходно-нерасчлененном, архетипическом соотношении «субъект-объектного», чем, собственно, и объясняются мифотворческие интенции Символизма.

Дыхание, голос, пение, ритмические волны, стихии, космическая сублимация телесности – все эти «антропологические мифологемы» составляют основу блоковской поэзии, его способа выражать премирно-музыкальное сущее. Но закончу я все же стихотворением Мандельштама, одним движением смахнувшего с лица поэзии – слепка голоса – макияж символистской декламации и вернувшего ей первоизданную телесность и простоту. Здесь мы снова слышим блоковское *пенье*, но *голос* совсем другой.

Пою, когда гортань сыра, душа суха,
И в меру влажен взор, и не хитрит сознание.
Здорово ли вино? Здоровы ли меха?
Здорово ли в крови Колхиды колыханье?
А грудь стесняется, без языка тиха:
Уже не я пою, – поет мое дыханье –
И в горных ножнах слух и голова глуха.

8 февраля 1937, Воронеж

И чтобы уж совсем завершить тему оперы, поэзии и моря, вспомним, как всегда, Пушкина: имеется в виду одна из «одесских» строф «Евгения Онегина»:

Финал гремит, пустеет зала;
Шумя торопится разъезд,
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревом речитатив.
Но поздно. Тихо спит Одесса;
И бездыханна, и тепла
Немая ночь. Луна взошла,
Прозрачно-легкая завеса
Объемлет небо. Всё молчит;
Лишь море Чёрное шумит.

1825

Санкт-Петербург, 30 мая 2012

КРОССКУЛЬТУРНЫЕ ДИАЛОГИ В КАНТАТЕ И. СТРАВИНСКОГО «АВРААМ И ИСААК»¹

Н. Брагинская

Если посмотреть на алфавитный указатель композиторских работ Игоря Стравинского, составленный на любом из оперирующих латиницей европейских языков, нетрудно убедиться, что его открывает сочинение под названием «Abraham and Isaac». Из «Диалогов» известно: священную балладу «Авраам и Исаак» (1963) автор причислял к своим лучшим достижениям². Что выделяет эту сольную кантату для баритона и камерного оркестра в ряду других поздних опусов мастера? Что заставляет увидеть именно в ней выраженный восточный компонент в отличие от остальных его композиций на ветхозаветные темы, будь то Симфония псалмов, «Вавилон», «Потоп» или «Threni»?

Последнее библейское сочинение Стравинского демонстрирует уникальный даже для его многоязычного творчества случай обращения к ивриту. Именно использование в кантате оригинального текста Торы (Берешит, гл. 22, ст. 1–19) сообщает «Аврааму и Исааку» Стравинского ориентальные черты и приближает автора к ценностям еврейской культуры.

В европейской композиторской практике один из ранних и в условиях Early music весьма редких случаев обращения к ивриту наблюдается в Италии эпохи барокко: 1623 г. да-

¹ Статья написана на основе доклада, представленного на Международной конференции «Мультикультурные музыкальные центры: от средневековья до наших дней», проходившей в Российском институте истории искусств (Санкт-Петербург) 12–13 мая 2009 г.; материал доклада вошел также в текст лекции «Stravinsky between East and West: from The Nightingale to Abraham and Isaac», прочитанной автором в Тель-Авивском университете (Faculty of the Arts, Buchmann-Mehta School of Music) 8 марта 2010 г.

² *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; ред. пер. Г. А. Орлов; послесловие и общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 110.

тирована удивительная венецианская публикация «Песен Соломона», «Hashirim asher lish'lomo», где еврейские духовные песни предстали в полифонической обработке Саломоне Росси, «мантуанского еврея», как значилось на титуле³.

Возрождение древнееврейского языка в начале XX в. открыло для композиторов постмалеровского времени новые перспективы в развитии музыкального диалога между Западом и Востоком. Музыкальные возможности иврита, как правило, в сочетании с элементами синагогальной певческой культуры в минувшем столетии интенсивно исследуют Э. Блох (священная служба «Avodat-an-haskodesh», 1933), П. Дессау (оратория «Haggada», 1936), А. Шёнберг («Уцелевший из Варшавы», 1947), Л. Бернштейн (симфония «Иеремия», 1944; оратория «Каддиш», 1963), С. Райх («Tehillim», 1981), Д. Мийо (опера «Давид», 1953), К. Пендерецкий («Семь врат Иерусалима», 1996)... В этой пунктиром намеченной панораме «Авраам и Исаак» Стравинского отличается особой насыщенностью межкультурных взаимодействий.

Комментируя возникновение замысла «Авраама», Стравинский подчеркивал: «Начальным стимулом явилось мое открытие древнееврейского языка как звучания»⁴. По версии Р. Крафта, это произошло в 1961-м, когда оксфордский профессор сэра Исая Берлин продекламировал композитору «несколько фраз из Библии на иврите, скандируя слоги на старинный манер»⁵. Стравинский был заморожен звучанием древних фонем так же, как в свое время, в преддверии «Эдипа», его захватила музыка «окаменевшей» латыни. Но если латынь он изучал в петербургской гимназии, то на иврите, по его собственному признанию, знал только одно слово – «шалом»⁶. Своего рода подступом к штурму иврита, предпринятому в «Аврааме», оказался для композитора «Плач пророка Иеремии» (1958), где каждый из двадцати латинских стихов предваряется одной из двадцати двух букв еврейского алфавита, и каждая буква канонически возглашается хором.

³ См.: *Harrán D. Jewish Music* (V, 2, ii): Pre-Emancipation // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. Oxford University Press, 2001. Электронная версия.

⁴ И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. П. Варунца. М., 1988. С. 420.

⁵ *Вершинина И.* Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка / Сост. и коммент. И. Вершининой. М., 2002. Вып. 4. С. 293.

⁶ См.: Там же. С. 295.

В процессе сочинения «Авраама» Стравинский, как известно, опирался на латинскую транслитерацию древнееврейского оригинала, которую подготовил Исая Берлин. Двустрочник вспомогательных материалов, хранящийся в Базельском архиве, являет причудливое сочетание иврита в латинской транскрипции и дословного английского перевода. По сообщению С. И. Савенко, лингвистический контрапункт дополнен рукой Стравинского: в начало рукописи он вписал и русскую транслитерацию с ударениями; этого оказалось достаточно, чтобы создать «фонетический камертон» для всего произведения⁷.

«Акцентуация, тембр, древнееврейское слоговое деление – все это постоянные элементы музыки», – указывал Стравинский, говоря об иврите как неотъемлемой части звукового тела сочинения⁸. Сам строй ветхозаветного языка не мог не повлиять на музыкальное решение «Авраама», сколько бы ни отрекся композитор от воздействия ориентальных образцов. Стравинский действительно избегал прямых музыкальных параллелей и заимствований. Но, сопоставляя ремарки композитора в двух версиях Программных заметок и в интервью, И. Я. Вершинина приходит к выводу, что в вокальной партии свободно воссоздана манера древнееврейских кантилляций, использованы «мелизмы в духе канторского пения» и апподжиатуры в арабском стиле, а также форшлагги, придающие звучанию гортанный эффект. В результате в кантате, по словам исследовательницы, рождается «некий воображаемый образ библейского Востока»⁹. Добавлю, эта ориентальная фантазия включает и отголоски «византийских» распевов ариозо Эдипа, и характерные приметы неофольклорных работ Стравинского (имею в виду отдельные трихордовые попевок, обилие внутрислоговых синкоп), и даже вполне «неоклассицистскую» трель на слове «shamata» («послушался»), в тот момент, когда Ангел торжественно возвещает Аврааму Божественную волю в финале пьесы.

Рассуждая о многочисленных истоках любого сочинения, Стравинский подчеркнул в Программных заметках об «Авраама»: «Я не хочу скрывать сильных немусыкальных влияний <...>»¹⁰ Один из ключей к этой фразе дает посвящение

⁷ См.: Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 227.

⁸ И. Стравинский – публицист и собеседник. Указ. изд. С. 419.

⁹ Вершинина И. Комментарии. Указ. изд. С. 293.

¹⁰ И. Стравинский – публицист и собеседник. Указ. изд. С. 420.

кантаты, которое звучит почти как заголовок официальной дипломатической ноты – «Народу государства Израиль». Вероятно, со стороны всемирно известного композитора подобный акт был бы очень кстати на рубеже 1940-х – 1950-х, когда еврейский народ обрел государственность. (По иронии судьбы, в 1948 г. свой еврейский цикл написал Дмитрий Шостакович.) При подчеркнутой дистанции Стравинского-художника по отношению к политической конъюнктуре Стравинский-человек никогда не был анахоретом и вел на редкость интенсивную светскую жизнь. Какие же внешние импульсы могли стимулировать интерес восьмидесятилетнего композитора к еврейской культуре?

В начале 1960-х Израиль потряс громкий политический процесс – дело Адольфа Эйхмана, высокопоставленного нацистского функционера: «архитектор геноцида» специализировался в гестапо на еврейском вопросе и был одним из авторов концепции «окончательного решения»; уже в конце 1930-х его департамент начал создание системы лагерей смерти и разработку газовых техник... В конце войны Эйхману удалось бежать в Аргентину, но весной 1960 г. израильские спецслужбы выследили и арестовали его под Буэнос-Айресом. Публичный суд, к которому было приковано внимание всей мировой общественности, длился в Иерусалиме с апреля по август 1961-го¹¹. Эта история отзывалась личными обертонами в семье Стравинского, если иметь в виду трагическую судьбу Юрия Мандельштама, мужа дочери Игоря Федоровича, Людмилы.

Юрий Владимирович Мандельштам, русский еврей, поэт, принадлежавший к кругам литературной богемы Монмартра, как сообщает С. Уолш, был арестован фашистскими властями весной 1942 г. и помещен в перевалочный лагерь в пригороде Парижа Дранси. В июле 1943-го вместе с десятками других заключенных был депортирован под Катовице, в шахтерский городок Яворцно. Там 18 октября 1943 г. погиб при неизвестных обстоятельствах, оставив сиротой шестилетнюю внучку Игоря Стравинского – Китти¹²...

Фашистский палач Адольф Эйхман, повинный в уничтожении евреев, стал единственным в истории Израиля

¹¹ См.: *Arendt H. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.* New York: Viking Press, 1963, 2-nd rev. and en. ed. 1965; *Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме / Пер. с англ. С. Кастальского и Н. Рудницкой; послесловие Э. Зуроффа. М., 2008.*

¹² *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile: France and America. L., 2007. P. 161.*

преступником, осужденным на смертную казнь. Приговор огласили 2 декабря 1961-го и привели в исполнение 31 мая 1962 г. в тюрьме Рамлех.

Хронологические рифмы описанных событий 1960-х гг. с историей возникновения «Авраама» Стравинского очевидны. Идея заказа сочинения со стороны руководителей Иерусалимского фестиваля современной музыки (А. Пропеца и Я. Тсура) начала формироваться в 1961 г. при посредничестве друзей композитора – Н. Набокова и И. Берлина. И. Берлин в беседе с мэром Иерусалима Т. Коллеком заверял, что Игорь Стравинский действительно искренне желает «что-то сделать для Израиля»¹³. Летом 1962 г. Стравинский совершил свой первый визит в Израиль; девятидневный гастрольный тур предполагал концерты в Хайфе, Иерусалиме и Тель-Авиве. К сочинению «Авраама и Исаака» композитор приступил 2 августа 1962 г., а завершил работу 3 марта 1963 г. Его второй приезд в Израиль был приурочен к премьере священной баллады на Земле Обетованной: концерты из произведений Стравинского состоялись в Иерусалиме и Кесарии 23 и 24 августа 1964 г.; помимо специально заказанного опуса программа включала «Vom Himmel hoch» и Симфонию псалмов. С. Уолш приводит сенсационный факт: в обоих сочинениях язык оригинала (соответственно немецкий и латынь) был заменен на иврит, тогда как с «Авраамом», разумеется, никаких проблем не возникло¹⁴.

Показательно, что в начале 1960-х история Авраама привлекла не одного Стравинского: притча «Quam olim Abrahae promisiste» в 1961 г. вошла в Offertorium Военного реквиема Б. Бриттена¹⁵, а ровесницей кантаты Стравинского стала одноименная поэма И. Бродского¹⁶. Все авторы дают остро

¹³ Walsh S. Op. cit. P. 456.

¹⁴ Концерты прошли в рамках Иерусалимского фестиваля современной музыки; дирижировал Р. Крафт; вокальную партию в «Аврааме» исполнял Эфраим Биран, поскольку по политическим соображениям была отвергнута кандидатура Дитриха Фишера-Дискау, который должен был участвовать в европейской премьере сочинения в Берлине. Готовясь к берлинскому концерту, Фишер-Дискау хотел петь на немецком, руководствуясь совсем не политическими, а практическими резонами, но Стравинский не позволил, и великий баритон прилежно заучил произношение древнееврейских слов (См.: Walsh S. Op. cit. P. 492–493).

¹⁵ Композитор впервые обратился к этому сюжету десятилетием раньше: 1952 г. датируется его Второй кантаткаль, «Авраам и Исаак», для альты, тенора и фортепиано.

¹⁶ Перу И. Бродского принадлежит эссе «Исайя Берлин в 80 лет» (*Brodsky J. Isaiah Berlin at Eighty // The New York Review*. 1989. Aug. 17. P. 44–45;

современную трактовку библейского сюжета, словно следуя психологизированной концепции С. Кьеркегора. К слову, Стравинский был знаком с идеями датского философа и сочувственно отзывался о его работе «Страх и трепет» (1843), интерпретировавшей ветхозаветный эпизод об испытании веры.

Сравнивая версии Бриттена и Стравинского, Уолш отмечает полную несхожесть их замыслов¹⁷. Если Бриттен движется по пути драматизации библейского сюжета, то Стравинский полностью отказывается от любых внешних драматических эффектов, воплощая свои идеи в условиях лаконичной формы, намеренно ограниченных исполнительских ресурсов и аскетизированного серийного письма. Само жанровое решение (баллада), возникшее не без влияния английского культурного контекста, в который был погружен Стравинский в свои американские годы, предполагало, скорее, нарративный тон. Под единственной вокальной строкой сочинения сосредоточен весь библейский текст – как повествовательные фрагменты, так и прямая речь Авраама, Исаака, Ангела, Бога. Партия солирующего баритона не просто полиперсонифицирована, если можно так выразиться. Исполнитель-вокалист выступает в роли отстраненного спикера и эмоционального комментатора событий одновременно. (Отдаленный аналог подобного решения демонстрирует у Стравинского образ жреца Эвмолпа в мелодраме «Персефона».) Условная «смена персонажей» в партии баритона достигается за счет колебаний динамики, тесситуры, темпа. Это приводит к своеобразной кадровости двенадцатиминутной композиции, состоящей из десяти неравных фрагментов, почти как в предшествовавшем «Аврааму» «Потопе» (1962), созданном Стравинским для телевидения. Но в отличие от музыкального представления «Потоп», с его колоритным жанровым микстом, в камерной кантате «Авраам и Исаак» театрализация минимальна, вокальный монолог дополняется скупой графикой оркестровых контрапунктов, исключаящих и намека на музыкальную звукопись.

в рус. пер. Г. Дашевского см.: *Бродский И.* Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе / Сост. В. П. Гольшев. М., 1992. С. 194–204). Сэр Исайя Берлин в разные годы дружески общался и со Стравинским, и с Бродским; благодаря этим контактам в едином культурном пространстве устанавливается некая метафорическая связь между двумя великими петербуржцами разных поколений, никогда не встречавшимися в реальности.

¹⁷ Walsh S. Op. cit. P. 476.

Тем не менее можно понять негодование Стравинского по адресу нью-йоркских критиков, квалифицировавших «Авраама» как произведение «монотонное и унылое»¹⁸. Композитор действительно писал его в условиях жесткого самоограничения, сознательно избегая традиционных приемов музыкальной выразительности. В то же время, по наблюдению И. Я. Вершининой, в «Аврааме», «работая с чужим, непривычным уху языком, Стравинскому удалось достичь наиболее отчетливой и энергичной музыкальной артикуляции, сравнимой разве что с артикуляцией русских народных текстов в «Свадебке»¹⁹. Вероятно, этому способствовали объективные фонологические характеристики иврита: подчеркнутая точность даже в произношении гласных, не допускающая флексий, столь типичных, к примеру, для русского; насыщенность резковатыми горловыми звуками; обилие активных двусложных конструкций ямбической направленности²⁰.

Но дело не просто в четкой артикуляции. Погружаясь в специфику древнееврейской просодии, в «Аврааме и Исааке» Стравинский создает одно из самых экспрессивных своих сочинений. Возможно, композитор интуитивно воспринял экзальтированный тон еврейских фольклорных баллад или почти утрированную эмоциональность клезмерской интонации, которую он хорошо знал по музыкальному быту Волынской губернии. Недаром П. Сувчинскому инструментальный колорит «Сказки о беглом солдате и черте» напоминал звучание бродячих еврейских оркестров²¹. К слову, во время первого израильского путешествия Стравинского (и в канун его исторического российского визита) летом 1962 г. состоялась трогательная встреча композитора с выходцами из семей еврейской общины Устилуга²²...

Но вернемся к кантате. Для нее характерна некая запрограммированная экспрессия вокального высказывания, почти не зависящая от воли исполнителя. Речь идет не только об использовании тембра *высокого* баритона. Главное – это интервальный состав мелодии. Вокальная ткань перенасыщена нонами и септимами, которые проникают даже в форшлаги. Показательна в плане интервалики конструкция

¹⁸ И. Стравинский – публицист и собеседник. Указ. изд. С. 244–245.

¹⁹ Вершинина И. Комментарии. Указ. изд. С. 294.

²⁰ Благодарю за консультацию профессора Марка Шавинера (Tel Aviv University: Buchmann-Mehta School of Music).

²¹ См.: Савенко С. Мир Стравинского. Указ. изд. С. 43.

²² См.: Walsh S. Op. cit. P. 460.

двенадцатитоновой серии: лишь одна секунда и две сексты, остальные восемь мотивных ходов – септимы и ноны. В условиях энергичной ритмики (с использованием восьмых, шестнадцатых, тридцать вторых) именно эти микро-конструкции создают особое напряжение межинтервальных токов, неожиданно напоминая о типе речитатива, который культивировали нововенцы под знаком экспрессионизма. «Неистово скачущие ноны и септимы», отмеченные Г. Гульдом уже в финале Второго квартета Шёнберга²³, стали впоследствии родовым пятном его экзальтированной «музыкальной прозы». Именно горячечные септимы и ноны в вокальных экскламах «Авраама» приближают сочинение к шёнберговскому «Ausdrucksvoll» периода «Ожидания» и «Лунного Пьеро». Здесь есть и кратчайшая аллюзия на Sprechgesang на словах «Vayomer Avraham» (т. 138); трижды встречается характерное тремоло струнных *sul ponticello* – *am Steg* (см. тт. 7, 16, 69–72), протестированное Шёнбергом уже в «Просветленной ночи»²⁴.

Как бы парадоксально это ни звучало, священная баллада «Авраам и Исаак» может рассматриваться как своего рода «шёнбергианский» опус Стравинского. Косвенные подтверждения такой гипотезе можно найти на страницах книги С. Уолша, который реконструировал подлинную версию возникновения «Авраама» в творческих планах Стравинского, не совпадающую с версией Р. Крафта и не обсуждавшуюся в отечественной литературе. За пять месяцев до вышеупомянутой встречи с профессором Берлином, на которой композитор якобы впервые услышал иврит в живом звучании, Стравинский обратился к представителю издательства Boosey & Hawkes с просьбой прислать запись недавней трансляции по Кёльнскому радио сочинения Арнольда Шёнберга – «De profundis» для шестиголосного смешанного хора *a cappella* на древнееврейский текст псалма 130 («Mimamakin»). И хотя Уолш отрицает музыкальное воздействие Шёнберга на композицию священной баллады Стравинского, именно «De profundis» op. 50b британский ученый считает «катализатором» в процессе зарождения идеи «Авраама»²⁵.

²³ Гульд Г. Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 218.

²⁴ В среде нововенцев прием *am Steg* был блистательно развит А. Бергом в Струнном квартете и кульминировал в *Allegro misterioso* его «Лирической сюиты».

²⁵ См.: Walsh S. Op. cit. P. 446.

Иврит у Шёнберга звучал ранее в хоровой молитве «Shma-Israël», которая завершает композицию «Уцелевший из Варшавы» 1947 г. Но три религиозных хора op. 50 (a, b, c) – «Трижды тысяча лет», «De profundis» и неоконченный «Современный псалом», писавшиеся в 1949–1950 гг., – образовали вершину сионистской концепции, основы которой были заложены в творчестве венского мастера драмой «Библейский путь» (1923). Авторская рукопись «De profundis» поражает своими размерами²⁶. Листы формата А2 (420 x 594 мм) заполнены гигантскими нотными знаками и литерами, и это не искусственное увеличение, достигнутое при копировании, а оригинальный масштаб: таким радикальным способом Шёнберг вынужден был бороться с неуклонно слабевшим зрением²⁷. Но практическая необходимость обернулась поразительным эффектом: последнее завершённое сочинение мастера даже визуально приобрело некую мистическую весомость. Опус 50b был вкладом Шёнберга в «Антологию еврейской музыки», и иврит в этих музыкальных «скрижалях Завета» носил для автора программный смысл, поскольку композитор посвятил свой «De profundis» государству Израиль²⁸.

Почти идентичное посвящение Стравинского в «Аврааме» («народу государства Израиль»), возможно, было навеяно шёнберговским; во всяком случае, его нельзя трактовать только лишь как прагматичный жест по адресу заказчика. Очевидно, что шёнберговской моделью во многом обусловлено обращение автора «Авраама» к древнееврейскому языку. Логично предположить, что последующая встреча Стравинского с оксфордским специалистом по ивриту И. Берлином

²⁶ Мне удалось познакомиться с документом в Архиве венского Шёнберг-центра (Arnold Schönberg Center, Vienna) в мае 2010 г.; благодарю за любезное содействие сотрудника Архива Айке Фесса (Eike Fess).

²⁷ Стравинский, в 1949 г. слышавший публичную благодарственную речь Шёнберга по поводу присвоения ему титула почетного гражданина Вены, вспоминает, что «он читал свою речь по большим листам бумаги, которые извлекал один за другим из своего кармана; у него было тогда очень плохое зрение, и на каждой странице содержалось всего несколько слов, написанных крупным почерком» (*Стравинский И.* Диалоги. Указ. изд. С. 108).

²⁸ См.: *Evidon R., Tarsi B. A.Schoenberg // Genesis-Suite. American classic CD «Milken Archive American Jewish Music».* 2004. Booklet. P. 10; Н. О. Власова со ссылкой на М. Mäckelmann указывает, что Шёнберг намеревался преподнести все три хора op. 50 «в дар государству Израиль» (*Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С. 398).

была вызвана потребностью композитора в консультативной помощи²⁹.

В контексте предполагаемых «шёнбергианских» устремлений Стравинского показательна и тема священной баллады. На начальной стадии обсуждения замысла Берлин советовал композитору положить на музыку фрагмент из «Сотворения мира», Стравинский же изначально настаивал на «Аврааме и Исааке». Берлин транскрибировал вышеописанным способом оба библейских текста, предоставив своему почитаемому другу право выбора³⁰. Думается, Стравинский отверг «Сотворение» не только по той причине, что его мотивы уже были использованы в «Потопе», и не только потому, что, по мнению Уолша, сюжет «Авраама и Исаака» более подходил к случаю, будучи связанным с историей возникновения еврейского народа. Само название священной баллады даже на слух могло рифмоваться в сознании Стравинского с шёнберговским – «Моисей и Аарон»³¹. Общеизвестно, что, выстраивая в «Диалогах» сравнительную таблицу «Шёнберг – Стравинский», лидер неоклассицизма оперирует ролевыми масками Моисей (Еж) и Аарон (Лисица)³². Священную балладу «Авраам и Исаак» можно трактовать как посмертный *hommage*, послание «Аарона» – Стравинского «брату по цеху», уже ушедшему, непреклонному «Моисею» – Шёнбергу – в знак примирения и преклонения перед его музыкальными заслугами.

При анализе других импульсов, которыми мог подсознательно руководствоваться Стравинский, оказывая предпочтение сюжету об Аврааме и Исааке, возникает тема родственных уз в варианте «отец – сын», очень неоднозначно резонирующая в биографии композитора. Как завуалированная метафора конфликта поколений она проецируется на

²⁹ В чем-то сходным образом работал с древнееврейской версией псалма 130 А. Шёнберг, для которого издатель «Антологии еврейской музыки» Х. Винавер «прислал точную транскрипцию текста, снабженную ударениями» (Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Указ. изд. С. 399). Заметим, именно транслитерация латиницей составляет вербальную строку шёнберговской рукописи ор. 50b.

³⁰ Walsh S. Op. cit. P. 446.

³¹ Между прочим именно с «Моисеем и Аароном» исследователи сравнивают «De profundis» Шёнберга, самый драматичный из трех хоров ор. 50, в котором, как и в опере, композитор тоже комбинирует пение и речь (См.: Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Указ. изд. С. 399).

³² См.: Стравинский И. Диалоги. Указ. изд. С. 109. Эти тотемные характеристики наверняка были навеяны знакомством Стравинского с эссе Берлина «Еж и Лисица» («The Hedgehog and the Fox»), появившимся в начале 1950-х гг.

смысловые пары Федор – Игорь, Игорь – Федор (старший сын композитора), И. Ф. Стравинский – Н. А. Римский-Корсаков. В проекции на художественное творчество мотив свершившегося отцеубийства в «Царе Эдипе» в определенном смысле является инверсированным отражением мотива готовности к детоубийству в «Аврааме и Исааке».

Не будем забывать и о том, что ветхозаветную историю об испытании веры Авраама Стравинский воспринимал как прообраз мученика – новозаветного перечня христианских мучеников (эпизод об избииении камнями Св. Стефана вошел в близкую по времени к «Аврааму и Исааку» «Проповедь, притчу и молитву», 1961). В действительности, тема искупительной жертвы, жертвоприношения, в широком смысле слова, является сквозной для творчества Стравинского, и ведет она к «Орфею», «Персефоне», «Весне священной»...

Глубинные корни музыкально-эстетической концепции поздней священной баллады Стравинского стоит искать в Петербурге его юности. Условный библейский Восток «Авраама и Исаака» звучит как далекое эхо «Соловья» и «Трех японских стихотворений» – ориентальных экспериментов Стравинского, зародившихся в атмосфере петербургского модерна. Но в «Аврааме» Восток не Дальний, а Ближний.

Здесь мы сталкиваемся с серьезной терминологической проблемой. Многосоставное понятие «ориентализм», сложившееся в западном музыкознании в тесной связи с понятием «экзотизм», включает турецкую, арабскую, персидскую, египетскую, индийскую, китайскую и другие разновидности явления в их историческом развитии. Но при помощи этого термина практически невозможно идентифицировать эстетическую сущность «Авраама и Исаака» Стравинского, потому что европейский (и американский) ориентализм не предполагает наличия ближневосточной ветви в ее *неисламском* варианте. За редкими исключениями, все образцы, в той или иной степени ассимилировавшие элементы иудейской музыкальной культуры в условиях западной музыкальной цивилизации, создавались композиторами еврейского происхождения, т. е. генетическими носителями этой культуры. В этой проблемной зоне «ориентализм» отрывается от «экзотизма» и модулирует в еще более многосоставное и дискуссионное понятие «еврейская музыка», введенное в исследовательский обиход в классическом труде А. Ц. Идельсона³³.

³³ *Idelsohn A. Z. Jewish Music in its Historical Development. New York: Dover, 1929 / 1992 (republ.).*

Иная ситуация наблюдается в развитии ориентализма в русской музыкальной культуре. Его обширную «ближневосточную» ветвь Стравинский хорошо знал по творчеству М. И. Глинки, М. П. Мусоргского и других композиторов, включая учителя – Н. А. Римского-Корсакова, автора восхитительной «Еврейской песни» на слова Л. Мея с экстраординарным монодийным зачином в вокале³⁴.

По статистике, в Российской империи начала XX в. проживало 70 % всего еврейского населения планеты. Молодой Стравинский вряд ли интересовался проблемой еврейской музыки в России, хотя он был современником таких эпохальных явлений, как первая лекция о еврейском фольклоре, прочитанная в 1900 г. Джоэлем Энгелем в Императорском этнографическом обществе, или образование в 1908 г. Петербургского общества еврейской народной музыки, не имевшего аналогов на Западе. Но Санкт-Петербург – один из крупнейших мультикультурных центров Восточной Европы – снабдил Стравинского необъятным багажом ярких осознанных и неосознанных впечатлений. Недаром в творчестве композитора в разные годы словно материализуются петербургские топонимы: Швейцарская и Итальянская улицы, Греческий и Английский проспекты, Китайский дворец, немецкая реформатская церковь, Литовский замок и наконец...

...Большая хоральная синагога. Здание петербургской синагоги начало расти вместе с годовалым младенцем Игорем Стравинским – с 1883 г., когда после долгих мытарств получено было разрешение на строительство по участку Офицерской и Большой Мастерской улиц – на городской окраине, с ее военными казармами, гусарскими полками, морскими верфями. Специальное жюри в конкурсе архитектурных проектов возглавлял В. В. Стасов; сторонник арабско-мавританского стиля, он остановил свой выбор на проекте Л. И. Бахмана – И. И. Шапошникова. Строительство курировал Н. А. Бенуа.

Торжественное открытие главного иудейского храма России состоялось 8 декабря 1893 г. Впрочем, единственный купол, уцелевший от первоначального проекта, признанного властями чрезмерно роскошным, так называемый малый передний купол, был возведен уже в 1888-м. Начиная с

³⁴ Микро-зоны *a carrella* длиной в такт-полтора наблюдаются и в «Аврааме и Исааке».

шестилетнего возраста и в течение последующих двадцати лет Игорь Стравинский, каждый раз подходя к окну своей комнаты – «комнаты Петрушки», – хотел он этого или нет, – видел за Крюковым каналом и Литовским рынком купол петербургской синагоги. Этот коломенский пейзаж мы хорошо можем представить по акварели Екатерины Стравинской, репродукция которой опубликована в «Диалогах» под названием «Вид из окна детской»³⁵. Не исключено, что визуальное впечатление петербургских времен каким-то образом повлияло на творческое сознание православного христианина, создавшего на склоне лет священную балладу «Авраам и Исаак» на иврите, ведь запечатлел же он архитектурные формы венецианского собора Св. Марка в латинской композиции *Canticum sacrum!*

³⁵ См.: *Стравинский И. Диалоги*. Указ. изд. Фотовставка между с. 16–17.

ПРИНОШЕНИЕ ИГОРЮ СТРАВИНСКОМУ К ВЫХОДУ В СВЕТ НОВОЙ КНИГИ А. И. КЛИМОВИЦКОГО¹

...28 ноября 1909 года в зале петербургского Дворянского собрания состоялся 2-й экстренный Концерт Зилоти. Давали программу «Гёте в музыке» по случаю 160-летия поэта. В тот памятный вечер в исполнении Федора Шаляпина и оркестра Императорской русской оперы под управлением Александра Зилоти впервые прозвучали две «Песни Мефистофеля о блохе» – Мусоргского и Бетховена – в инструментовке Игоря Стравинского.

Далекое событие столичной художественной жизни легло в основу новой книги доктора искусствоведения Аркадия Иосифовича Климовицкого, профессора Санкт-Петербургской консерватории и главного научного сотрудника Российского института истории искусств. Разностороннее освещение ранних *Orchesterlieder* как факта творческой биографии Стравинского в интерпретации маститого ученого приобрело поистине грандиозный размах. Внушительный том, назвать который хочется по-старинному церемонно – фолиант, – напоминает формат крупномасштабную дирижерскую партитуру и, заметим, отличается исключительного качества полиграфией. В монументальной публикации автору удалось на редкость своеобразно разрешить задачу жанра: под одним переплетом соединились факсимильное нотное издание (впервые опубликованы полные автографы аранжировок), изысканный художественный альбом со множеством фотоиллюстраций, преимущественно архивных, и фундаментальное научное исследование. К тому же, книга еще и «звучит» – каждый экземпляр снабжен компакт-диском с шаляпинскими записями «Песни о блохе» Мусоргского и Мусоргского–Стравинского.

¹ *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена / Под науч. ред. К. И. Южак; англ. пер. под ред. С. Кемпбелла. СПб., 2003.

В метафорическом пространстве текста А. И. Климовицкого словно заново встречаются участники гетевской программы 1909 года – реальные и подразумеваемые – А. И. Зилоти и Ф. И. Шаляпин, М. П. Мусоргский и Л. ван Бетховен, А. К. Глазунов и П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и Ф. И. Стравинский – знаменитый певец, непревзойденный Мефистофель дошаляпинской эпохи. Сквозь призму мгновенья автор воссоздает впечатляющую панораму петербургской культурной жизни рубежа XIX–XX веков... На страницах книги читатель обнаружит и парадоксальные историко-географические сближения (Санкт-Петербург – Вена – Гейдельберг – Устилуг), и блистательный экскурс в «музыкальную мефистофелиану», вплоть до барочной оперы, с тонкими наблюдениями над звуковыми моделями «сатанинского хохота» в театре Пёрселла и Люлли.

Все же главным героем научного повествования остается молодой Игорь Стравинский, в представлении русской публики начала XX века, прежде всего – «сын бывшего артиста Стравинского» (именно так упомянет о нем Шаляпин и в 1912-м, уже после триумфальной премьеры «Петрушки» в Париже). Чем же вызван столь пристальный интерес автора-ученого к сочинениям «на случай», на первый взгляд, всегонавсего – оркестровкам *чужой* музыки, вышедшим из-под пера начинающего композитора? И столь ли внезапным был «скачок от академической анонимности первых сочинений к стилистике “Жар-птицы”», о котором писал Р. Крафт? Крупнейший американский специалист по творчеству И. Стравинского, автор монографии «Stravinsky and the Russian Traditions» (Los Angeles, 1996) профессор университета Бёркли Ричард Тарускин в начале 1990-х призывал к тщательно-му исследованию ранних сочинений композитора с целью постигнуть загадку становления гения. Но первопроходцами на этом пути уже в 1960-е–1970-е годы были наши, отечественные ученые – М. С. Друскин, В. В. Смирнов, И. Я. Вершинина, С. И. Савенко.

В русле актуальных поисков российского и международного музыкознания родилось и современное исследование А. И. Климовицкого. Уникальный текстологический анализ партитур «Песен», выросший на широком историко-культурном фоне, привел автора к эвристическим выводам. Уже в ранних опытах инструментовок присутствуют эмбрионы будущего стиля зрелого Мастера: в обилии пауз и *pizzicato* угадывается движение навстречу неповторимо легкой, ажур-

ной оркестровке; здесь формируются явления «встречного ритма» и «встречного синтаксиса». И «дебюссизмы» – знак освобождения из-под влияния учителя, Н. А. Римского-Корсакова, – прощание с традициями академической русской школы. Недаром заключительный раздел исследования носит симптоматичный подзаголовок: «Стравинский на пороге грядущих открытий»...

Соцветье творческих идей, равно как и глубину научной проблематики, отличающие исследование профессора А. И. Климовицкого, оценят по достоинству прежде всего собратья по цеху – музыканты, историки, источниковеды, погруженные в изучение наследия Стравинского и свободно ориентирующиеся в мировом океане литературы о композиторе. Но найденное автором универсальное жанровое решение, преодолевая границы узкой специализации, делает издание достоянием самой разнообразной читательской аудитории, включающей наряду с взыскательными профессионалами и просвещенных любителей искусства, и букинистов – собирателей книжных сокровищ. А наличие параллельного английского текста открывает доступ к исследованию и зарубежному читателю.

Книга уже поступила в свободную продажу, но цена ее – 4,5 тысячи рублей – будет по плечу далеко не каждому покупателю. Ознакомиться с замечательным изданием можно в консерваторских стенах – Аркадий Иосифович преподнес в дар родной Консерватории два драгоценных экземпляра. Хранятся они там, где положено храниться раритетам: один – в Отделе рукописей и редких изданий, другой – в кабинете ректора.

Символично, что выход в свет труда А. И. Климовицкого совпал по времени с историческим событием, инициированным руководством Мариинского театра, – открытием в Санкт-Петербурге мемориальной доски Игорю Стравинскому.

... 27 июня 2003 года, пять часов пополудни. Дом № 6/8 на Крюковом канале, где великий композитор прожил до 27 лет (он оставил родительский кров как раз в год первых заметных композиторских успехов – премьер «Фантастического скерцо» и инструментовок «Песен о блохе»). Обновленный фасад залит ослепительным солнечным светом. Каменная Жар-птица из мастерской скульптора Яна Неймана уже опустилась под окна квартиры 6б, но серо-голубое мерца-

ние норвежского лабрадорита еще скрыто от глаз публики будничным холстом. Торжественная церемония начнется через несколько минут... А под объективами телекамер Елена Алексеевна Стравинская, внучатая племянница композитора, переворачивает страницы новой книги, посвященной творчеству знаменитого петербуржца.

*Н. Брагинская**

* Статья-рецензия опубликована в газете Санкт-Петербургской консерватории «Камертон», 2003, № 4 (октябрь). С. 7.

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

А. Хоменя

Встреча с Аркадием Иосифовичем Климовицким – известным ученым, музыкантом, педагогом – событие в моей жизни. На протяжении вот уже более пяти лет я всегда заново открываю его для себя как чуткого музыканта, автора фундаментальных монографий и статей о музыке, непревзойденного лектора. Аркадий Иосифович – потрясающий рассказчик, мгновенно завладевающий вниманием аудитории. По отзывам многих студентов, его лекции производят гипнотическое впечатление. Он щедро делится с собеседниками (слушателями) богатейшим опытом переживания и постижения тайн музыкального искусства, всякий раз обнаруживая их как бы здесь и сейчас. В его повествовании о музыке привычная смежность объектов как будто специально нарушается, заменяется новыми столкновениями; слово Аркадия Иосифовича обладает особым рода заряженностью, что в свою очередь вызывает эффект экзотирования, – все это вместе рождает «потрясенный смысл». Учитель не столько указывает на те или иные идеи, заложенные в произведении искусства, сколько раскручивает самый сложный механизм творческого сознания того или иного автора. Отсюда особое внимание Аркадия Иосифовича к деталям: например, квартсекстаккорд из II части Седьмой симфонии Бетховена предстает не просто уликой композиторского ремесла, а прорывом художественного гения. Аркадий Иосифович признается, что не может объяснить, как он находит подобные сюжеты, но может научить главному: быть внимательным. Возможно, сам он учился этому в процессе работы с рукописями великих композиторов, впечатляющие результаты которой хорошо известны – это его книги «О творческом процессе Бетховена», «Игорь Стравинский. Инструментовки: Песнь о блохе М. Мусоргского и Песнь о блохе Л. Бетховена» и др.

Однажды, то ли на одной из встреч бетховенского семинара, то ли на лекции по предмету «анализ музы-

кальных форм и жанров» (для Аркадия Иосифовича нет никаких разделений – он всегда говорит о музыке, даже шире – о творчестве), он рассказал о том, как важно не просто смотреть в ноты, следить за исполнением по партитуре, но «читать партитуру». Это никак не связано с чтением книг и предметом «чтение партитур». Что Аркадий Иосифович вкладывает в это – под силу объяснить только ему самому. Для нас, слушателей, студентов второго курса Консерватории, это было откровением. Несколько лет спустя, читая партитуру Третьей симфонии Шумана, я по-настоящему пережила ее скрытую программу: свернутый в до минор ми-бемоль минор естественно требует знаков при ноте, ведь они не выставлены при ключе, отчего возникают экспрессия уже в самом нотном тексте, черные строчки, нагромождение диэзов и бемолей – избыточность средств – подобие готического письма, что как нельзя лучше отвечает идее композитора восславить немецкий дух торжеством в Кельнском соборе.

Порой кажется, что идеи Аркадия Иосифовича живут своей жизнью, но вдруг спохватываешься: сколько уже сделано, написано, сказано им, но сколько замыслов еще ждут своего счастливого часа. Многая лета! И пусть задуманное свершится!

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ГОРИЗОНТЫ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ А. БРУКНЕРА

Антон Брукнер – единственный художник эпохи романтизма, в творчестве которого музыкальная Традиция, повторяя свою историю, обрела себя как бы заново. Композитор слушал и изучал музыку в последовательности ее музыкально-исторических эпох, почти линейно – от Ренессанса к классицизму и романтизму (с небольшими и в целом несущественными поправками). Прежде чем самому взяться за перо, – первое крупное сочинение было написано им только к сорока годам¹, – в течение продолжительного времени Брукнер постигал основы классической гармонии и оркестровки, но более всего был увлечен строгим контрапунктом. «После столь долгого пребывания в почти “барочной” музыкальной атмосфере Брукнеру пришлось в кратчайшие сроки

¹ Брамс стал автором Первой симфонии также в зрелом возрасте, однако к тому времени он уже зарекомендовал себя как мастер фортепианного, камерного, оркестрового жанров.

осваивать дальнейший ход музыкальной эволюции от венских классиков до Вагнера и Берлиоза. Так, формирование его как музыканта, а соответственно, и последовательность жанров первых крупных сочинений (месса, увертюра, симфония) отражают ход развития истории музыки вообще», – замечает Б. Мукосей².

Творческое поведение Брукнера обусловлено временем. А. Михайлов пишет, что «к наступлению эпохи бидермейера немецкая культура стала усваиваться Австрией в куда больших масштабах, чем прежде, и притом как бы сразу, скопом, в известном хаосе и смешении временных эпох»³. Эти слова правомерны и в отношении отмеченной специфичностью усвоения Брукнером-австрийцем не только немецкой, но, шире, – европейской культуры⁴.

Наблюдая историю и впитывая музыкальную культуру XIX столетия практически на всем протяжении века, Брукнер как бы являл ее собой: родился он, когда еще был жив Бетховен, – в 1824 г., не стало его в 1896-м – до распада Империи, катаклизмов войны, коренного перелома в культуре, музыкальном искусстве, напрямую связанного с этими трагическими событиями. Композитору не суждено было пережить катастрофы грядущего века ни в жизни, ни в творчестве: он предстает *завершителем* романтической эпохи.

Вместе с тем культура «выбирает» именно Брукнера – человека, казалось бы, неприметного, сверхконсервативного – и через него обеспечивает движение от романтизма к пост-

² Мукосей Б. О Третья симфония А. Брукнера: Дипломная работа / Науч. рук. Е. Царева. М., 1990. С. 48.

³ Михайлов А. Э. Ганслик: к истокам его эстетики // Советская музыка. 1990. № 3. С. 68.

⁴ Различия немецкого и австрийского самосознания убедительно демонстрирует А. В. Михайлов. В работах, посвященных музыке и литературе Германии и Австрии, он пишет, что диалектика изначально задана «австрийскому духу»: власть, в том числе и как эстетически правящая форма, архаический уклад, внешний порядок, ставший внутренней потребностью художников, определенные географические и политические координаты существования взаимосвязаны с австрийской «мягкостью», «соглашательством» между индивидом и порядком. Крах Австрийской империи повлек за собой не только социальные перемены, но и кардинальную смену художественных ориентиров. Германия же после Первой мировой войны осталась более целостным государством, по-своему консервативным, но экономически более развитым и стойким. Подробнее об этом см.: Михайлов А. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М., 1998; Менассе Р. Страна без свойств. Эссе об австрийском самосознании. СПб., 1999.

романтизму и далее – экспрессионизму и даже открытиям композиторов нововенской школы.

Резонируя постромантическому времени, поставившему романтизм «под подозрение»⁵, Брукнер не мог не откликнуться на волнения, назревавшие в культуре в связи со сменой ментальных основ. Трио Скерцо последней, Девятой, симфонии Брукнера – сигнал этих предчувствий: оно, единственное из всех скерцо других симфоний композитора, написано в темпе, превышающем темпы крайних разделов Скерцо и прочих частей. Уникальный, почти невероятный прорыв для композитора, свято сохраняющего традиционный, незыблемый для него порядок в структуре симфонического цикла, в соотношениях частей между собой!

Но угадывания Брукнером будущего – это пророчества «позднего» художника, в творчестве которого, так запоздало обретшем полноту личного высказывания, преломился возникший к тому времени во всех сферах искусства тип мироощущения усталого, едва ли не закатного.

В ключе этих рассуждений распространена предположения о том, что Брукнер как бы пишет *одну* симфонию *девять* раз, оказывается объяснимой: олицетворение саморефлексирующей культуры, он также словно проходит свой путь девять раз подряд (что отнюдь не противоречит другой точке зрения, в частности, взгляду на каждую симфонию как на *неповторимое* целое)⁶.

Все это вместе – свидетельство особого культурного назначения⁷ композитора – завершившего одну эпоху и открывшего другую.

⁵ Здесь речь идет в первую очередь о непосредственно лирическом начале, которое утрачивает статус генеральной темы в творчестве композиторов начала XX в.

⁶ Идея автопародии в симфониях Брукнера утвердилась в начале XX в. и поддерживалась такими исследователями творчества композитора, как Ф. Блуме, А. Новак; разделяли ее и отечественные авторы – И. Соллертинский, Н. Николаева, В. Нилова и др. Во второй половине XX в. представление о «симфоническом архетипе» у Брукнера расширилось благодаря исследованиям В. Штайнбека, Б. Корстведа, К. Флороса и др.

⁷ Понятия «культурное назначение» и «культурное поведение» разрабатывает А. Климовицкий в работах: К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность. Л., 1983. С. 94–121; Этюды к проблеме: традиция – творчество – музыкальный текст (перечитывая Мазеля // Музыка: анализ и эстетика: Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск; СПб., 1997. С. 63–88;

Сегодня зарубежные исследователи все более – пусть порой и парадоксальным образом, то излишне политизируя его бытовое и творческое поведение, то мифологизируя его религиозность и отрешенность от мирской суеты, – вписывают Брукнера в современные композитору контексты.

Традиция ли, культурная, сугубо музыкальная; история, политическая, общественная, волновали композитора – вне всяких сомнений, у него были свои взгляды, интересы и предпочтения – ясно одно: Брукнера захватывал сам факт его собственной включенности в традицию, причастности ей. Однако особых надежд на благосклонность фортуны он не питал – бесконечные трудности, выпадавшие на его долю, и строгое католическое воспитание сыграли здесь не последнюю роль. Брукнер, понимая, что не завладеет умами и сердцами современников, всячески стремился войти в окружение Р. Вагнера или Г. Малера, в котором бурлила музыкальная жизнь. Посвящая свою Восьмую симфонию императору Францу Иосифу, он наверняка надеялся на то, что это отразится на его положении в общественных кругах.

Когда же наконец Брукнер оказывался в центре музыкальных событий, как, например, после триумфальной премьеры Седьмой симфонии под управлением А. Никиша в Лейпциге в 1884 г., то, совершенно растроганный, вел себя с детской непосредственностью, что скорее снижало степень торжественности и в каком-то смысле умаляло его в глазах присутствующих. Возможно, только в творчестве, наедине с собой – со своим слухом, всепроникающим в тайны Духа, – доводилось ему переживать мгновения торжества своего искусства над всеми невгодами.

Известно высказывание Брукнера о том, что Бетховен поздних квартетов был бы доволен его Седьмой симфонией, так как, по его убеждению, он пошел дальше своего предшественника, чье величие никогда не подвергал сомнению. Это высказывание приведено в «Воспоминаниях о Брукнере» Карла Хруби, ученика Брукнера, композитора и музыкального писателя. Учитель, крайне взволнованный после исполнения Венским филармоническим оркестром «Героической» симфонии Бетховена, поделился с учеником своими мыслями: «Я думаю, что если бы Бетховен был жив, я бы показал ему свою Седьмую симфонию и сказал: “Не счита-

Композитор Михаил Азанчевский и поэт Адольф Бётгер: К истории русско-немецких творческих контактов и культурных пересечений // Россия – Германия: творческие контакты и пересечения. СПб., 2010.

ете ли Вы, господин Бетховен, что моя симфония не так уж плоха, как кажется некоторым господам – тем, кто делает из меня идиота” – затем Бетховен взял бы меня под руку и сказал: “Мой дорогой Брукнер, пусть это Вас не заботит. Тем джентльменам, которые используют мое имя в качестве кнута, не понять моих поздних квартетов, как сильно им бы того ни хотелось”. Затем я бы продолжил: “Прошу прощения, господин Бетховен, если я пошел дальше Вас... Я всегда говорил, что настоящий художник может выработать свою форму и затем следовать ей”⁸. В не лишенном трогательной наивности и некоторой самоуверенности представлении автора приоткрывается его творческая позиция по отношению к собственному произведению: драгоценно свидетельство удовлетворенности композитора своим трудом (уже и не ждешь этого от Брукнера, постоянно пересматривающего свои сочинения). Неожиданно и обращение к Бетховену, да еще с указанием точного «возраста» адресата – Бетховен поздних квартетов – именно в связи с Седьмой симфонией, навсегда связанной у слушателя с именем Р. Вагнера. Наконец, смысловой акцент всей фразы на слове «дальше» выдает связь Брукнера с тем временем самой истории, координаты которой у каждого художника свои, – здесь Брукнер минует творивших в послебетховенский период композиторов-симфонистов – как будто не было никого после! – и ставит себя в один ряд с Бетховеном.

В момент осознания Брукнером этого «дальше» его Седьмая симфония снова возвращается к своим истокам, только не как замысел, а уже воплощенная, и не в ту точку, где она началась, а в смещенную по отношению к исходной благодаря приобретенному опыту слышания автором своего произведения в истории.

Включенность Брукнера в музыкально-исторический процесс проявлялась в его следовании принципам программной музыки, стихийно распространившимся к середине XIX в.

Программность симфонических опусов Брукнера – это мозаика посвящений, подзаголовков и программных комментариев к той или иной симфонии. В большинстве случаев между ними отсутствует прямая связь или какая-либо

⁸ *Hruby C.* «Meine Erinnerungen an Anton Bruckner». Vienna, 1901. P. 19–23. (Transl. original in english – Stephen Johnson. *Bruckner Remembered*. Faber and Faber 1998. P. 160.) Op. cit: *Julian Horton*. *Bruckner Symphonies and Sonata Deformation Theory*. *JSMI* (1), 2005. P. 16 (пер. на русск. яз. – А. Х.).

система соподчинений. Что общего между высокопоставленной особой и философией, императором и мистерией, судьей и поэтической картиной народного праздника и т. д.? Единственное, что поддается систематизации, это посвящения – спутники каждой симфонии:

- Первая симфония – Венскому университету;
- Вторая симфония должна была быть посвящена Ф. Листу⁹;
- Третья симфония – Р. Вагнеру;
- Четвертая симфония – принцу Хоэнлоэ-Шиллингфюрсту, судье;
- Пятая симфония – Карлу фон Штремайеру, министру просвещения;
- Шестая симфония – Антону фон Оэльцельт-Невину и его супруге;
- Седьмая симфония – королю Баварии Людвигу II;
- Восьмая симфония – императору Францу Иосифу;
- Девятая симфония – любимому Богу.

Совершенно очевидно: посвящения – вовсе не формальность: они скрывают за собой еще неизвестные русскому читателю сюжеты брукнеровской биографии.

Люди, которым посвящены симфонии, – это авторитеты, каждый в своем кругу или сфере, а некоторые и вовсе – представители высшей власти. Все они так или иначе способствовали профессиональному продвижению Брукнера. Посвящения его произведений (как предполагал композитор) должны были содействовать не столько самому Брукнеру, сколько успеху его музыки, одновременно являясь гарантией защиты от нападков со стороны враждебно настроенных критиков.

Посвящения необязательно возникали в самом начале работы над произведением или по ее окончании. Например, как это было с Третьей симфонией и ее почти «случайным» посвящением Р. Вагнеру или же с Седьмой, на титульном листе которой значится «Королю Людовику II», но в действительности целиком и полностью написанной в память о Вагнере. Адресат, явный или скрытый, оказывается не просто мемориальной фигурой, существующей в памяти автора,

⁹ Брукнер хотел посвятить Вторую симфонию Листу, но снял посвящение, когда узнал, что Лист забыл его партитуру в номере гостиницы одного из городов. Об этом: *Howie C. Anton Bruckner: a Documentary Biography*. Lewiston, N. Y., 2002. P. 414.

но «гостем» музыкального текста, включающимся в процесс становления сочинения на любом его этапе¹⁰.

Программное заявление Брукнера о возникновении финала Восьмой симфонии под впечатлением от парада трех императоров не входит в противоречие с ее посвящением австрийскому императору Францу Иосифу. Однако лирические образы скерцо Брукнер поясняет уже иначе: «Михель удобно расположился на вершине горы и грезит, глядя на страну»¹¹. При этом в одном из писем по окончании симфонии композитор восклицает нечто совершенно неожиданное: «Моя Восьмая – Мистерия!» Подобные высказывания – не что иное, как проявления (не единичные у Брукнера) несоответствия бытового поведения творческому. Парадоксальность деклараций композитора (посвящения, высказывания) идет вразрез с художественным результатом, которого он достиг в Восьмой симфонии. Судя по тому, как неохотно Брукнер прописывает программу своих симфоний, как непоследовательны его нехитрые «зарисовки», дошедшие до нас, композитор – все же приверженец чистой музыки – делал это не в последнюю очередь в расчете на теплый прием публики.

Четвертая симфония – «Романтическая» – единственная из всех, имеющая авторский подзаголовок. Остальные получили свои «имена», надо сказать, не совсем удачные и так и не закрепившиеся в сознании слушателей, с легкой руки музыкальных критиков, биографов, исследователей: «Апокалиптическая» – Восьмая, «Пиццикато-симфония», или «Трагическая» (разброс представлений особо впечатляет) – Пятая, «Философская» – Шестая. То, что, казалось, должно было способствовать лучшему представлению брукнеровской музыки аудитории, на деле срабатывало совсем иначе: публика, хватаясь за предложенные композитором или его «доброжелателями» подсказки, часто связывала музыку той или иной симфонии с почти нелепыми заголовками.

Потребность слушателей выразить свое впечатление от симфонии неслыханных масштабов одним ярким и емким словом (или принять на веру сказанное кем-то) естественна: это стремление вместить в слово пережитый опыт и отстраниться от него посредством проговаривания и называния.

¹⁰ Подробнее см.: Хоменя А. Седьмая симфония А. Брукнера – звучащая память о Вагнере. К проблеме: Вагнер Брукнера // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 100–107.

¹¹ Филимонова М. Антон Брукнер // Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 2003. Кн. 3. С. 424.

Подобное восприятие симфоний Брукнера породило поверхностное представление о программности в его творчестве, не только при жизни композитора, но и сегодня прочитываемой в рамках романтической традиции исходя из известных литературно-изобразительных программных принципов Берлиоза, Шумана, Листа. Но история возникновения, смысл посвящений и комментариев Брукнера к своим сочинениям не менее интригующи, чем проблема многовариантности текстов симфоний¹². За этими, на первый взгляд, частными вопросами обнаруживается срез истории (не только музыкальной), представленной в многомерном ракурсе.

Сложно увязываемые между собой сопутствующие тому или иному произведению вербальные ряды и внемзыкальные подробности функционируют не центростремительно, усиливая намерения автора и тем самым объясняя его слушателям, а центробежно, размывая, казалось бы, четко обозначенные контуры замысла или основной идеи сочинения.

Четвертая симфония Брукнера в этом смысле является любопытным примером парадоксального взаимодействия принципов интра- и экстрамузыкальной программности (сюжетная и скрытая, по Чайковскому) внутри музыкального произведения. В отличие от Седьмой симфонии, где посвящение Вагнеру включено в музыкальную концепцию сочинения, в Четвертой важен ее подзаголовок «Романтическая» – как точка схождения предшествующих опытов со всевозможными подзаголовками в сочинениях других композиторов. В Четвертой симфонии все они «встречаются»: «Весенняя» (№ 1), «Рейнская» (№ 3) Р. Шумана; «Шотландская» (№ 3), «Итальянская» (№ 4), Ф. Мендельсона. У Брукнера и посетителей концертных залов все они, безусловно, на слуху и являются темой рефлексии. Определенно был знаком композитор и с «Фантастической» симфонией Берлиоза. С уверенностью можно утверждать, что сюжет ее не мог быть ему близок. Хотя в том, как Брукнер прописывает программу каждой из частей Четвертой симфонии, есть некоторые соприкосновения с Берлиозом.

¹² См.: *Хоменя А.* Многовариантность текстов симфоний Антона Брукнера: Надтекстологический аспект // Искусствознание и гуманитарные науки современной России: Параллели и взаимодействия: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 9–12 апреля 2012 г. М., 2012. С. 56–67.

Программа изложена композитором в письме своему знакомому – писателю П. Хейзу 22 декабря 1890 г.:

В первой части Четвертой «Романтической» симфонии изображена картина раннего утра – с городской ратуши доносится сигнал рога! Жизнь идет своим чередом; вторая тема – пение синицы. Вторая часть: песня, молитва, серенада. Третья: сцена охоты, и в Трио – во время трапезы охотников из лесу доносятся звуки шарманки¹³.

Финал в редакции 1880 г. известен как «Народный праздник».

Подробность и последовательность описания, свойственные программе «Фантастической» и тем самым превращающие ее в «путеводитель» по симфонии, в программном комментарии к «Романтической» не воспринимаются вовсе из-за краткости в сравнении с масштабами целого программного пояснения последней и некоторого несоответствия его духу музыки. Для Брукнера «фантастическое» – это лишь часть целого, компонент «романтического». В этом смысле фантастические образы в Скерцо «Охота» из Четвертой симфонии (ред. 1878 г.) и некоторые фрагменты Финала (ред. 1880 г.) отчасти перекликаются с берлиозовскими, но в целом Четвертая симфония Брукнера, несомненно, оказывается более масштабным замыслом, включающим в себя многие другие музыкальные задачи.

Велик соблазн поставить «Романтическую» рядом с Третьей – «Героической», а также с Шестой – «Пасторальной» симфониями Бетховена. Родство с Шестой проявляется в типе музыкальной образности, связанной с картинами природы, сценами народных празднеств. Но Брукнер помещает действие в Средневековье, что подтверждает укорененность его в мире прошлого. Есть в этом также неявное стремление обогнать, оказаться хоть в чем-то раньше, до Бетховена, «разыгрывающего пастораль» в начале XIX в. Совершая скачок назад, в прошлое, стремясь вписать себя в историю, он демонстрирует легкость перемещения в ее пространстве. Существование же в симфонии прошлого и будущего в одновременности определяет своего рода интертекстуальное поле смыслов «Романтической».

¹³ Цит. по: *Heinze R. IV Symphonie in Es-dur. Werkbetrachtung und Essay // Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Bärenreiter, 1998 (пер. с нем. – А. Х.)*.

В подзаголовке Четвертой Брукнера прослушивается обертон подзаголовка Третьей симфонии Бетховена. Не случайна общность основных тональностей «Романтической» и «Героической» – Es-dur в обоих сочинениях. Для Брукнера это в немалой степени определило высокий тон диалога с традицией в симфонии. Подзаголовок Четвертой лучше отражает суть самой музыки и скорее необходим слушателю, нежели предпосланная этому произведению программа, незнание которой не ведет к большим эстетическим потерям. Бетховен, отбросив посвящение Наполеону (равноценное отдельной развернутой программе), заменил его подзаголовком «Егоіса». «Героическое» – вовсе не пустое, лишенное духа слово для современников композитора. Так и «Романтическое» для современников Брукнера.

Именно Бетховен долгое время был кумиром Брукнера, и только затем произошла встреча с Вагнером. Ничто так не отражает явно внутренне непростые и часто скрытые отношения композитора с музыкой Бетховена (можно сказать даже с его «внутренним Бетховеном»), как высказывание Брукнера, адресованное своему ученику Геллериху весной 1889 г. в процессе показа набросков Девятой симфонии, над которой он работал к тому времени на протяжении двух лет: «Меня раздражает, что тема моей новой симфонии явилась мне в d-moll, теперь все скажут: “Конечно, брукнеровская Девятая должна быть в той же тональности, что и Девятая Бетховена”!»¹⁴ Оставшись верным своей теме в d-moll, Брукнер на века обеспечил собственному творению связь – преемственность с бетховенской Девятой уже только тем, что обе – Девятые и последние и обе в d-moll. Брукнер, как следует из его высказывания, именно этого и пытался избежать, видимо, предполагая всевозможные сомнительные интерпретации своего замысла, что, однако, ему не удалось – уж очень велик «соблазн сравнения».

Девятая – не первый «большой» d-moll в творческой практике Брукнера. Третья симфония в трех редакциях (а так-

¹⁴ Цит. по: Carragan W. Anton Bruckner. Ninth Symphony: Finale. Notes and Essays. <http://www.abruckner.com/articles/articlesEnglish/carraganwilliamess/> 1984. P. 3 (дата обращения: 14.09.2011). В связи с этим вспоминается финал Первой симфонии Брамса, в котором особенно охотно отмечалось сходство главной темы его с «темой Радости» Девятой симфонии Бетховена. «<...> Мне все чаще приходило на ум, что в основе симфонии лежит интонация, схожая с Девятой симфонией Бетховена <...>» (Т. Бильрот – И. Брамсу. Письмо от 20 декабря 1876 г. // *Роговой С. Письма Иоганнеса Брамса. М., 2003. С. 120*).

же редакция *Adagio* 1876 г.) – ключевое обращение к d-moll, во многом подготовленное «Нулевой» симфонией (кстати, также третьей, если придерживаться хронологического списка сочинений, а не порядковой нумерации и учитывать Первую симфонию и «ученическую», возникшие до «Нулевой»).

Четвертая симфония – единственная из всех, написанная в Es-dur. Но, думается, тема в этой тональности не просто «явилась» Брукнеру (как в случае с Девятой) – с самого начала композитор *выбрал* Es-dur как музыкальную идею. Находясь еще только на пути к зрелости и мастерству, он уже ставил перед собой задачи неизмеримо более сложные.

Es-dur – это и Третья («Рейнская») симфония Шумана. К тому же, Третья Шумана – на самом деле Четвертая его симфония хронологически¹⁵. В вибрации «три-четыре» поистине какая-то магия. Вспомним и Третью симфонию Брамса, где не столько через главную тональность (f-moll, избранную как бы вопреки Третьим симфониям предшественников в Es-dur), сколько через сам музыкальный материал тянется нить традиции¹⁶ от Бетховена, Шумана и Брукнера.

В Четвертой же Брукнера все сошлось. Выбирая для симфонии знаковую тональность, композитор помнил, что в ней написано. И Шуман, и Брукнер встречаются в Es-dur на территории Бетховена. C-dur/c-moll во вторых частях отмеченных симфоний также включается в диалог с «Героической». Любопытно: в c-moll IV части Третьей симфонии Шумана спрятан es-moll, знаки проставлены по ходу – психологическая установка на напряженность – текст, точнее сама запись, становится готическим, что как нельзя лучше отвечает идее композитора восславить немецкий дух торжеством в Кельнском соборе.

Бетховен у каждого из композиторов свой. Шуман и Брамс откликнулись на Третью и Пятую симфонии, в чем-то даже на Шестую, у Брукнера же все они звучат «одновременно».

Впечатляющий пример – начало Четвертой симфонии – тоническое трезвучие у струнных *tremolo* и первый мелодический ход валторн – на квинту – несомненно, намеренная переключка с Девятой симфонией Бетховена. Для Брукнера

¹⁵ Первая редакция Четвертой симфонии Шумана была написана в 1841 г., тогда как замысел «Рейнской» симфонии возник у Шумана значительно позже – в 1850 г.

¹⁶ См.: Климовицкий А. Этюды к проблеме: традиция – творчество – музыкальный текст (перечитывая Мазеля) // Музыка: анализ и эстетика: Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск; СПб., 1997. С. 63–88.

квинта становится символическим интервалом, d-moll ему не так уж необходим для окончательной «исторической ссылки» – он создает такие контекстные условия, в которых d-moll оказывается слышен и в Es-dur. Символическая интонация «мифологизируется»: квинта – не просто лейт-интервал¹⁷, но и фундамент тональных процессов I части симфонии.

Вместе с тем Брукнеру удается начать симфонию в Es-dur как будто с чистого листа: в первых *tremolo* почти явное ощущение дрожащей руки мастера – он словно понимает, что *так* еще никто не начинал симфонию в Es-dur. И это ощущение как будто обеспечивает композитору легкость едва ли не «транспонирования» всего того, что фигурирует в музыкальном пространстве. Брукнер так же, как и Шуман, не избегает территорий, уже занятых другим автором (Бетховеном). Третья симфония Шумана и Четвертая Брукнера – варианты пространства in Es. Совершенно естественным оказывается то, что Es-dur возникает не просто как некая умозрительная данность, но как реализация замысла, в котором существенно участие программного начала. При всей разности подходов и решений, родство их между собой неизбежно, потому что они находятся во власти языка и традиции. Оба сочинения связывают подзаголовки, программные замыслы, принцип организации цикла.

Третья симфония Шумана – это пятичастный цикл¹⁸. Ни у Брамса, ни у Брукнера подобных циклов нет: выход за пределы четырехчастного симфонического цикла в сторону его расширения влечет за собой ослабление фактора традиции; таким образом, неизбежно включается комплекс сюитности. Возможно, такой ход был продиктован известным опасением Шумана, что «после Бетховена надо отказаться от симфонических планов»¹⁹.

¹⁷ Последняя из Лондонских симфоний Й. Гайдна (D-dur, № 104) начинается с восходящего хода на квинту – мощная фанфара tutti, за ней следует ответ – та же фанфара, ход на кварту вниз. Сходным образом – не в динамическом, но в мотивном и ритмическом (только в увеличении) планах начинается Четвертая симфония Брукнера. Звучание tutti достигается к концу разработки. Брукнер, конечно же, хорошо знал творчество Гайдна. В переключке двух начал отчетливо прослеживается связь композитора с классической музыкальной традицией.

¹⁸ Любопытно: Третья симфония П. И. Чайковского – также единственный пятичастный цикл в его симфоническом творчестве.

¹⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей: В 2 т. М., 1978. Т. 2-А. С. 246. См.: Климовицкий А. Этюды к проблеме: традиция – творчество – музыкальный текст (перечитывая Мазеля) // Музыка: анализ и

Одно из самых ярких симфонических полотен Шумана, Третья симфония, возможно, так удалось ему именно потому, что он позволил себе свободу в обращении с циклом: рельефные образы, присутствующие в симфонии, – готический собор, романс, песня без слов, героическая маршевость – выстраиваются в ряд подобно картинам²⁰.

Брукнеру была известна «Рейнская» симфония, как, впрочем, и другие сочинения Р. Шумана (первые две симфонии, песни, камерно-инструментальная музыка, с которыми он познакомился еще до переезда в Вену). Его свободное обращение с четырехчастным циклом в немалой степени обусловлено тем, что подобный опыт выхода за его пределы был у предшественников. С одной стороны, своего рода картинность существует внутри цикла: масштабы симфонии Брукнера таковы, что внутри четырех частей можно обнаружить жанровые намеки на присутствие большого количества разделов / частей. Знаки этого – резкие смены образов и динамики внутри одной части, четкие цезуры между темами. Замена одного Скерцо другим в разных редакциях, а также сочинение нового финала способствует восприятию III и IV частей как отдельных опусов-картин, поддающихся перестановке. С другой стороны, в виде картин предстают все редакции Четвертой симфонии, если сопоставить их между собой. Многовариантность текстов брукнеровских симфоний, таким образом, не явилась чем-то совершенно радикально новым для него самого, поскольку была подготовлена не тождественными, но в чем-то близкими экспериментами предшественников (Р. Шумана, Ф. Листа).

Текстологическая история Четвертой симфонии более чем запутана и требует отдельного освещения, но в том виде, в каком произведение известно русскому слушателю, оно оформилось к 1881 г., когда были уже написаны большинство крупных произведений Брукнера: шесть симфоний, три мессы, струнный квартет и квинтет.

Четвертая симфония на самом деле была шестой по счету симфонией композитора, и только первая ее редакция – 1874 г., тогда как редакция 1878/1880 гг. (замена III и IV ча-

эстетика: Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Указ. изд. С. 63–88; *Хомена А. Шуман. Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена* // Россия – Германия. Контакты музыкальных культур: Сб. статей / Отв. ред и сост. Г. В. Петрова (Проблемы музыкознания. Вып. 9). СПб., 2010. С. 73.

²⁰ Этот принцип сначала откристаллизовался в фортепианных циклах Шумана.

стей, I и II изрядно отредактированные) могла бы стать еще одной симфонией с очередным порядковым номером, оказавшись, таким образом, даже не седьмой – после редакции 1874 г. были написаны Пятая и Шестая симфонии, – а чуть ли не десятой. Как же тогда быть с последней редакцией 1888 г., которую Брукнер собственноручно готовил к печати, находя именно эту версию наиболее завершенной по замыслу из всех остальных? Думается, какую-либо удобную хронологию соблюсти в этом случае довольно трудно. И подобные сюжеты – норма в творчестве Брукнера: так было почти с каждой его симфонией²¹.

Развитие симфонического жанра в XIX в. отмечено любопытной особенностью: девять симфоний Шуберта, четыре Шумана, одиннадцать Брукнера, за исключением четырех симфоний Брамса, с трудом выстраиваются в тот порядковый ряд, в котором они предстают в «хрестоматийной» истории музыки. А между тем за этой простотой подсчета для удобства слушателя скрывается реальная история создания того или иного произведения и его судьба, не поддающаяся систематизации и схематизации.

История музыки в Четвертой симфонии Брукнера только в первом приближении разворачивается в рамках обозначенных сюжетов.

²¹ В истории музыки отмеченное известно как «брукнеровский вопрос». «Брукнеровский вопрос» – это клубок коллизий и противоречий, пронизывающих решительно все стороны и грани феномена композитора: его жизнь и творчество, представления о том и о другом в разные исторические периоды, судьба его наследия. Он связан с рукописями Брукнера, особенно с его нотными автографами: их беспрецедентной многовариантностью, т. е. большим числом авторских редакций произведений, с вторжением, причем разнофункциональным, его учеников, издателей, дирижеров в композиторские тексты, санкционированным и несанкционированным Брукнером; с практикой прижизненных изданий его симфоний, в большинстве случаев противоречащих автографам; с проблемой подготовки первого Полного собрания сочинений (ПСС) композитора в 1930-е гг., совпавшей с установлением нацистского режима, политика которого повлияла на характер действий издателей ПСС; с выходом в свет Нового полного собрания сочинений Брукнера, продолжающегося и по сей день.

ПЕРСТ КЛИМОВИЦКОГО

О. Пантелеева

Осенью 2005 г. мои сокурсники Мария Бакун, Сергей Силаевский и я получили общее на троих имя – *Оля-МашаиСережа*. Так Аркадий Иосифович Климовицкий называл нас все три семестра, которые он преподавал нам анализ музыкальных форм, и все семь лет, которые прошли с тех пор.

Полтора года мы ходили к Аркадию Иосифовичу в консерваторию и домой за еженедельной порцией откровения. Всякий раз он внимательно выслушивал наши бессвязные аналитические опыты (результаты бессонных ночей перед уроком). Но когда в разборе проскальзывала нетривиальная мысль, в спину докладчика тотчас впивался указательный палец – стоп! вот оно! С этого начиналась вторая половина урока – та, в которой мы с открытыми ртами слушали его рассуждения о Бетховене, Малере, Шостаковиче, – в которой история западноевропейской музыки представляла сеть переключек, влияний и диалогов – универсумом, где все связано со всем.

Не буду утверждать за коллег, но сама я в 2006 г. еще определенно была не в состоянии даже наполовину понять то, чему нас учил Аркадий Иосифович. Однако несколько ключевых в научной работе умений я все же сумела вынести из его уроков, в том числе навык пристального чтения музыкальных и литературных текстов. И сейчас, когда удастся найти недостающее звено, которое связывает черновой пасьянс идей и фактов в логичное рассуждение, я чувствую, как в позвоночник мне упирается указательный палец Климовицкого.

МУЗЫКАЛЬНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ (фрагмент)

Р. В. Уильямс

*Перевод, вступительная статья и комментарии
О. Манулкиной*

Ралф Воан Уильямс (1872–1958) был одним из главных деятелей английского национального «возрождения» рубежа XIX–XX вв.: композитор, дирижер, педагог, фольклорист, музыкальный редактор, публицист, просветитель. «Музыкальную автобиографию»¹ он написал в 1950 г. Публикуемый здесь фрагмент охватывает первые двадцать лет жизни композитора, но и полный текст автобиографии не выходит за рамки первого десятилетия XX в. С этой точки зрения «Автобиография» невероятно коротка. Но очевидно, автор намеренно поставил себе такие рамки: его автобиография – это рассказ о годах учения музыке. И с этой точки зрения она оказывается, напротив, слишком длинной: Воан Уильямс доводит свой рассказ до 1908 г., когда он отправился учиться в Париж, к Равелю. Ученик был тремя годами старше учителя, ему было уже тридцать шесть. До этого Воан Уильямс ездил в Берлин к Макс Бруху и пробовал (неудачно) поучиться у Эдварда Элгара.

Неуверенность в себе заставляла Ралфа Воана Уильямса долгие годы продолжать учебу, оттягивая момент начала самостоятельной композиторской работы. В этой неуверенности он то и дело признается на страницах «Автобиографии»: «Учение всегда было для меня трудным делом. Почти все, чему я научился, я узнал на своих ошибках»; «Я чувствовал себя очень неловко – все они так хорошо во всем разбирались, а я ощущал себя полным дилетантом»; «В то время я был ужасающе невежествен – даже в большей степени, чем теперь»; «<...> Ударные, которыми я, из-за своего комплекса неполноценности, перегрузил партитуру. Это всегда было одним из моих грехов, проистекающим из того, что я не всегда уверен в себе и вынужден прикрывать свою наготу фартуком оркестровки».

¹ *Vaughan Williams R. A Musical Autobiography // Vaughan Williams R. National Music and Other Essays. London, 1963. P. 177–194.*

Неудовлетворенность собой осталась с Воаном Уильямсом до последних лет его жизни. Патриарх английской музыки был первым и самым суровым критиком своих опусов.

Всю мою жизнь я боролся за то, чтобы преодолеть дилетантизм своей техники, а теперь, когда я этого добился, кажется, уже слишком поздно, и ни к чему. Забавно, однако, что стоит мне прослушать свои ранние сочинения, написанные тогда, когда все мои знания были почерпнуты из книг и мне приходилось просиживать целый час, спрашивая себя, что делать в *tutti* со вторым кларнетом, – и моя оркестровка кажется мне полнее и богаче, чем сегодня, когда мои знания подкреплены практическим опытом.

Воану Уильямсу была суждена долгая жизнь. Но если сравнить его биографию с другими, захватывающими последнюю треть XIX в. и всю первую половину XX в. – Шёнберга, Айвза, Рахманинова, Сибелиуса, – становится очевиден особый рисунок его судьбы. Его предопределило «вечное ученичество» английского композитора: позднее начало (первые сочинения появляются из-под пера тридцатилетнего автора), позднее обретение индивидуального стиля – на пороге пятидесятилетия – и интенсивная работа вплоть до девятого десятка.

1920-е гг. оказались для многих ровесников Воана Уильямса непреодолимым рубежом, за которым следовало молчание – длительное или окончательное. Он же, напротив, в 1920-е только начинает успешную творческую деятельность. Когда в 1943 г. Воан Уильямс написал Пятую симфонию, она единодушно была признана итогом симфонической и в целом творческой карьеры семидесятилетнего композитора. Однако то была только золотая середина: всего Воан Уильямс написал классическое число симфоний – девять, и с наибольшей плотностью они группируются в последние шесть лет жизни композитора.

Особенность судьбы Воана Уильямса состояла и в том, что творить в XX в., в самой гуще его событий, предназначено было художнику, чьи эстетические идеалы и творческие принципы полностью сформировались в XIX в., причем в весьма специфичной его исторической и географической области: викторианской Англии. Он был обречен на упреки в традиционализме; его своеобразие опознавалось отнюдь не всеми и не всегда.

Ралф Воан Уильямс был обречен стать национальным композитором. В конце XIX в. английское общество с нетерпением ожидало проявления в музыке некоего специфически английского духа. Язвительный критик под псевдонимом *Corno di Bassetto* – Бернارد Шоу – высмеивал в 1889 г. идею «национального композитора»:

Я не вскрикиваю ни «Как это по-норвежски!», когда слышу увеличенное трезвучие, ни «Как это по-богемски!», когда звучит мелодия из увеличенных секунд, ни «Как это по-ирландски!», когда м-р Вильерс Стэнфорд выделяет трюки с субдоминантовыми гармониями, ни «Как это по-шотландски!», когда кто-нибудь подходит к фортепиано и левой рукой играет бурдон на Е и В, правой механически вытанцовывая жигу на остальных черных клавишах².

Но даже Шоу ожидал появления «английского Вагнера» и совершенно в духе будущих текстов Воана Уильямса утверждал: «Если Англия хочет, чтобы ее музыка достигла ее (Англии. – О. М.) собственного высочайшего уровня, она должна делать ее для себя сама»³.

Несомненно, однако, что сам композитор был предрасположен к тому, чтобы искать свой английский путь в музыке. Эта задача далеко не так занимала его старшего современника Эдварда Элгара (по иронии судьбы, именно Элгар долгое время воспринимался в континентальной Европе как воплощение «английскости») или Фредерика Дилиуса.

Фундаментом для своего творчества он избрал славное музыкальное прошлое Англии – профессиональное и фольклорное. Одним из первых он заново открыл искусство английских мастеров Ренессанса. Музыкальным приношением мадригалистам тюдоровской эпохи стала «Фантазия на тему Томаса Таллиса» (1910), которая принесла автору первые композиторские лавры.

В отношении к фольклору Воан Уильямс, будучи весьма ироничным человеком, сохранял исключительную серьезность. То была ностальгия по утерянному раю – сельской Англии. Сформированный раз и навсегда фольклорный комплекс его сочинений – во многом результат заранее сложившегося музыкального образа, представления о фольклоре вообще, о целом «материке», древнем и загадочном, откуда все берет свое начало.

Воан Уильямс творит свой, воображаемый и весьма утонченный фольклор, в облике которого не последнюю роль играет поэзия. Рядом с Шекспиром и Чосером, Блейком и Стивенсоном в ряду близких Воану Уильямсу художников почетное место занимают прерафаэлиты, чьими картинами и стихами он был заморожен в молодости, и среди них – Данте Габриэль Россетти. Символическая, полная намеков поэзия Россетти должна была захватить му-

² *Shaw B.* London Music in 1888–1889 as Heard by Corno do Bassetto. London, 1937. P. 79.

³ *Ibid.*

зыканта, которого многие считали мечтателем и мистиком. Мистический момент откровения он подчеркивал и в своем обращении к народной песне. Возможно, именно такой подход к фольклору предопределил поразительно стойкую приверженность композитора своему стилю и позволил ему устоять в XX в.

Очевидно, многое в биографии Воана Уильямса определила и его викторианская «закалка». «Когда я говорю, что Льюис Кэрролл был очень викторианским англичанином, это звучит упреком, хотя должно было бы звучать также и комплиментом» – пишет Честертон⁴, перечисляя такие качества своего героя, как традиционность, благополучие и респектабельность. Ралф Воан Уильямс был родом из того же «золотого полдня», когда началась история «Алисы в стране чудес».

Первая четверть его жизни разворачивается по канве традиционного английского романа: детство в окружении мамы и тетушек, смерть отца, привилегированная школа в Чартерхаузе – одна из тех школ, где, словами историка Г. Тревелияна, «высшие (upper), средние (upper-middle) и профессиональные классы спланировались, в то же время все дальше отдаляясь от остальной части нации, чье образование происходило в иной системе»⁵. Затем – Тринити-коледж в Кембридже. Судьбой Воан Уильямс был защищен от необходимости зарабатывать с юности, как, например, его близкий друг – композитор Густав Холст.

Прадедом композитора по материнской линии был великий керамист Джозайя Веджвуд, создатель знаменитого «веджвудского» фарфора. В Эрмитаже хранится созданный им по заказу Екатерины II сервиз «С зеленой лягушкой». Внучатым племянником (также по материнской линии) Ралф Воан Уильямс приходился Чарлзу Дарвину. Двойную фамилию он унаследовал от деда по отцовской линии, где в роду были адвокаты.

В «Музыкальной автобиографии» мы встречаем только мать композитора, Маргарет Воан Уильямс, в девичестве Веджвуд, и ее сестру Софи, которая дала племяннику первые уроки музыки. Но получаем представление о вкусах и мнениях семьи, которые многое определяют в жизни Воана Уильямса – от музыкальных пристрастий до выбора профессии.

«Музыкальная автобиография» позволяет частично реконструировать картину музыкальной жизни Англии и музыкальных представлений англичан конца викторианской эпохи. Эпохи, когда Гендель был, безусловно, «главнее Баха», а наихудшим пороком

⁴ Честертон Г. По обе стороны зеркала // Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1990. С. 238.

⁵ Trevelyan G. Illustrated English Social History. Penguin Books, 1968. P. 106.

считалось сентиментальность и, словами Пушкина, то, что «в высоком лондонском кругу зовется “vulgar”...»; когда к музыкальной карьере относились с подозрением, и тем более «сомнительной» была карьера скрипача, зато в число неоспоримых английских ценностей входили хоровая музыка и хоровые фестивали.

«К концу своей долгой жизни Воана Уильямса воспринимали как воплощение “английскости” (Englishry) в музыке», – пишет Уильям Остин⁶. Но в разные десятилетия эту «английскость» оценивали по-разному. В 1910-е и 1920-е – как приметку долгожданной национальной музыки; после Второй мировой войны – как признак островной узости и отсталости. Влияние Воана Уильямса на академическую музыку было самым сильным между двумя войнами, но не исключено, считает исследователь Алан Фрогли, что фольклорные мелодии и модальная гармония его сочинений внесли вклад в поздние песни Битлз и прогрессивный рок.

Начиная с 1950-х Воан Уильямс стал чрезвычайно популярен в США; если раньше можно было обнаружить переключки между его и Айвза ностальгическими портретами ушедшей эпохи или между его и Копланда третьими, «пасторальными» симфониями, то на Шумана и Хэнсона он явно оказал влияние. В конце XX в, с возвращением на сцену тональной музыки, специфические качества музыки Воана Уильямса снова оказались востребованы.

Исполнительский и слушательский интерес к музыке Воана Уильямса поразительно стабилен. По результатам ежегодного опроса британской радиостанции Classic FM, который призван выявить любимые музыкальные сочинения британцев и в котором ныне участвует более 180 тысяч человек, верхнюю строчку четыре года подряд, в 2007–2010-м, занимал «Взлетающий жаворонок» Воана Уильямса (*The Lark Ascending*, 1920), и только в 2011 и 2012 его опередил Второй фортепианный концерт С. Рахманинова. А следом за «Жаворонком» в списке идет Фантазия на тему Томаса Таллиса, обгоняя Бетховена, Элгара и триста других сочинений.

Первым моим учителем музыкальной теории была моя тетя, мисс Веджвуд. Когда мне было лет шесть, я написал фортепианную пьесу на четыре такта, назвав ее, бог знает почему, «Гнездо малиновки». Она была продемонстрирована нескольким гостям, и сестра услышала, как один из них спросил: «А он знает генерал-бас?» Мы с сестрой долго разду-

⁶ *Austin W. Music in the XXth Century: from Debussy through Stravinsky.* New York, 1966. P. 487.

мывали, что бы такое это могло быть. Конечно, нам никогда и в голову бы не пришло спросить. Однако вскоре тетя заставила меня прочесть книгу *The Child's Introduction to Thorough Bass in Conversations of a Fortnight between a Mother and her Daughter Aged Ten Years Old (London, 1819)*⁷, которую я до сих пор храню, Вот образчик разговора № 8:

Мэри: Мама, следует ли мне еще что-нибудь знать о септаккорде?

Мама: Ты уже знаешь, как строится основной септаккорд, но тебе также нужно выучить три обращения.

Затем я перешел к «Гармонии» Стайнера, а лет в восемь поступил на заочный курс, организованный Эдинбургским университетом. Мой почерк в то время считался ужасным (возмутительно, но некоторые до сих пор придерживаются этого мнения), и мне было позволено диктовать упражнения тете. Тем временем я обучался игре на фортепиано, никогда мне не дававшейся, и на скрипке, которая была моим блаженством. Помню, словно это было вчера: мне, наверное, лет семь, мы с мамой прогуливаемся по улицам Истборна и разглядываем объявление об уроках скрипичной игры в музыкальном магазине. Мама спрашивает: «Ты бы хотел научиться играть на скрипке?», – и я, не раздумывая, отвечаю: «Да». На следующий день на сцене появляется старый морщинистый немец по фамилии Кремер и дает мне первый урок.

Я захватил с собой скрипку в подготовительную школу в Роттингдине, где брал уроки у известного в Брайтоне⁸ педагога Квирка. Кульминацией моей карьеры было исполнение «Каватины» Раффа⁹ на школьном концерте. Пятьдесят лет спустя, на одном из фестивалей Трех хоров¹⁰, что-то вдруг подтолкнуло меня завладеть скрипкой У. Х. Рида¹¹ и про-

⁷ Знакомство ребенка с гармонией: разговоры мамы и ее десятилетней дочки на протяжении двух недель (Лондон, 1819).

⁸ Брайтон – фешенебельный морской курорт в графстве Суссекс.

⁹ Рафф (Raff), Йоахим (1822–1882) – немецкий композитор и педагог. Автор одиннадцати симфоний, оркестровых, хоровых и камерных произведений. При жизни композитора его музыка пользовалась большой популярностью, но была полностью забыта после его смерти. Единственное произведение, избежавшее этой участи, – скрипичная пьеса, ор. 85 № 3, некогда известная как «прославленная Каватина Раффа».

¹⁰ Three Choirs Festival – ежегодный фестиваль духовной музыки, в котором принимали участие церковные хоры соборов Глостера, Вустера и Херефорда. Проводится с 1724 г. поочередно в каждом из трех городов.

¹¹ Рид (Reed), Уильям Генри (1876–1942) – английский скрипач и педагог. Учился игре на скрипке и композиции в Королевской академии музыки в Лондоне.

играть «Каватину» наизусть. Я остановился всего лишь дважды, а Рид импровизировал аккомпанемент...

Возвращаюсь к моей скрипичной карьере и ее горькому финалу: в Чартерхаузе¹² я вошел в школьный оркестр и играл вторую скрипку, а позже перешел на альт. На каникулах вместе с Колонелем Левиным и его музыкальным семейством я играл струнные квартеты Гайдна, а в школе по воскресеньям обычно приходил к одному из учителей, м-ру Гердстоуну, у которого мы с другими мальчиками переиграли *concerti grossi* великих итальянских мастеров. Я многим обязан этому ансамблевому опыту.

Вспоминаю свой первый практический урок оркестровки. Школьный оркестр играл медленную часть бетховенской Первой симфонии. Альты сидели совсем рядом с валторной, и я услышал, как вытянутая нота валторны сопровождается повторяющейся фигурой альтов. Думаю, я бы стал вполне приличным скрипачом, но было решено, что если мне вообще суждено заниматься музыкой, то скрипач – карьера слишком сомнительная, и я должен искать прибежища на органной скамье. Для этого занятия я совершенно не годился; характерно, что я был единственным из учеников сэра Уолтера Парро, который полностью сбивал его с толку. Хотя, к своей чести, должен прибавить, что я все же сдал экзамен F.R.C.O. (экзамен Королевского колледжа органистов). Сэр Хью Аллен¹³ всегда настаивал на том, что я, должно быть, подкупил экзаменаторов.

Важное событие произошло со мной в Роттингдине. Было решено, что мне необходимо взять несколько фортепианных уроков у проходящего учителя, мистера С. Т. Уэста. Сперва он давал мне обычную чепуху из педагогического репертуара – «Маленький вальс» и тому подобное. Но он обладал достаточной интуицией, чтобы почувствовать, что я предпочел бы что-нибудь получше, и однажды принес мне небольшую книжечку, которая стала для меня величайшим сокровищем – баховский альбом издательства «Новелло». Бах никогда не входил в домашний курс обучения. Гендель, Моцарт, Гайдн и немного раннего Бетховена – вот чем нас кормили

¹² Charterhouse – одна из девяти старейших британских привилегированных средних школ для мальчиков. Основана в 1611 г. Находилась в здании бывшего картезианского монастыря в Лондоне; в 1872 г. переведена в г. Годалминг, графство Суррей.

¹³ Аллен (Allen), сэр Хью Перси (1869–1946) – английский дирижер и педагог.

дома¹⁴. Поощрялась наша с братом и сестрой игра фортепианных дуэтов. В забавные старые сборники входили мои любимые хоры из «Мессии» и «Израиля» и арии из «Дон Жуана», которые меня утомляли. Должен признаться, что хотя мы исполняли увертюру к «Фигаро» примерно в темпе $\rho = 50$, тетя все равно жаловалась на моду играть слишком быстро. Позднее мы включили в репертуар марши Шуберта и симфонии Гайдна. С тех давних пор мое восхищение Гайдном ни разу не было поколеблено. Помню, как меня волновала в то время одна проблема: тетя не одобряла вальсов, считая их вульгарными. Но вторая часть Ми-бемоль-мажорной симфонии Гайдна, без всякого сомнения, – вальс¹⁵. Я знал, что Гайдн – великий композитор, а вальс – это вульгарно. Но не мог же великий композитор написать что-то вульгарное! Вопрос остался неразрешенным.

О Бахе я не знал ничего и смутно представлял, что он вроде Генделя, но не так хорош. Баховский альбом стал для меня откровением. Он отличался от всего, что я прежде знал, и с тех пор Бах занял достойное его место в моей жизни.

Нужно рассказать об одном эпизоде моих занятий в Чартерхаузе. Я набрался смелости обратиться к директору школы, доктору Хэю Брауну, чтобы получить разрешение устроить в школьном зале концерт из собственных сочинений и сочинений моего приятеля, Х. Вивиана Гамильтона, впоследствии известного пианиста. Главным моим вкладом в программу было одночастное фортепианное трио. Все, что я о нем помню, это то, что главная тема была недвусмысленной реминисценцией из Сезара Франка – композитора, о существовании которого я в те дни даже не подозревал и которого я с тех пор искренне невзлюбил. Должно быть, я позаимствовал тему у одного из французских подражате-

¹⁴ В статье «Бах, великий бюргер» (1950) Воан Уильямс пишет: «В детстве меня воспитывали почти исключительно на музыке Генделя. И особенно на генделевских фестивалях. Однажды, услышав на деревенском концерте «Гавот» Баха, я спросил, правильно ли рядом с великими мастерами ставить в программу подобное имя? И моя тетя ответила, что Бах был довольно хорошим композитором, но, конечно, не таким хорошим, как Гендель (в те годы то была признанная точка зрения). Со странным для ребенка нелюбопытством я удовлетворился этим пояснением, удовлетворился и не задавал дальнейших вопросов, пока в десять лет не пошел в школу. Там я попал в руки учителя музыки, мистера Уэста, чье имя я всегда буду чтить» (Vaughan Williams R. Bach, the Great Bourgeois // National Music and Other Essays. London, 1963. P. 170).

¹⁵ На роль вальса может претендовать только II часть симфонии № 84 (Си-бемоль мажор, 6/8).

лей Франка, чья салонная музыка была тогда в моде. Помню, после концерта учитель математики Джеймс Нун подошел ко мне и сказал замогильным голосом, который хорошо знаком картезианцам¹⁶ моих лет: «Отлично, Уильямс, тебе нужно продолжать». Я бережно храню в памяти его слова среди немногих слов поощрения, которые мне довелось услышать в жизни!

Окончив в 1890 г. Чартерхауз, я отправился прямо в Королевский музыкальный колледж¹⁷. Но в каникулы перед началом учебы произошло очень важное событие: я отправился в Мюнхен и впервые услышал оперу Вагнера. Давали «Валькирию». Опера, сказали нам, начинается в семь вечера, так что в шесть мы сели пообедать. Едва мы приступили, как примчался официант – он ошибся, в вагнеровские вечера опера начинается в шесть. Все остальные приняли решение в пользу обеда, но я, подобно герою романа, «не притронувшись к еде», поспешил в оперный театр. Я влетел как раз вовремя, чтобы услышать восхитительный пассаж струнных, когда Зиглинда предлагает Зигмунду чашу. То было мое первое знакомство с поздним Вагнером, но я испытал не удивление, а скорее странную уверенность в том, что я все это уже слышал раньше. Это было ощущение узнавания – как от встречи со старым другом, которое мы испытываем перед лицом величайших художественных переживаний. Схожее ощущение я испытал, когда впервые услышан английскую народную песню, увидел микеланджеловские «День и ночь», когда попал в Стоунхендж¹⁸ или впервые бродил по Нью-Йорку.

В сентябре 1890 г. я поступил Королевский музыкальный колледж и был полон решимости заниматься композицией у Хьюберта Пэрри¹⁹. Впервые я услышал о Пэрри несколькими

¹⁶ См. прим. 12.

¹⁷ Royal College of Music (далее – RCM). Основан в Лондоне в 1883 г. Президентом является член королевской семьи. Первым директором Колледжа был Джордж Гроув, затем Хьюберт Пэрри. С 1919 г. Воан Уильямс преподавал в Колледже композицию.

¹⁸ Стоунхендж (Stonehenge) – один из самых больших и известных в мире кромлехов – доисторических сооружений, состоящих из огромных, отдельно стоящих каменных глыб в виде круглой или квадратной ограды. Древнее сооружение, представляющее собой несколько поставленных вертикально в землю обработанных или необработанных продолговатых камней, образующих одну или несколько концентрических окружностей. Сооружен в 1900–1600 гг. до н. э. Расположен вблизи г. Солсбери, графство Уилтшир.

¹⁹ Пэрри (Parry), сэр Хьюберт (1848–1918) – английский композитор, ученый и педагог.

годами раньше, еще школьником. Помню, мой кузен, Стэфан Мэссинберд, вошел в комнату, переполненный впечатлениями от новой книги «Портреты великих композиторов»²⁰. «Этот человек, Пэрри, – сказал он, – заявляет, что композитор должен писать музыку так, как требует его музыкальная совесть». Идея была совершенно новой для меня – честность художника перед своим искусством. Вскоре я узнал кое-что из его музыки, в частности отрывки из «Юдифи»²¹. Помню, в детстве, брат говорил мне, что в музыке Пэрри есть что-то чисто английское. Я был совершенно готов присоединиться к другим юным студентам RCM в поклонении этому алтарю. Думаю, могу честно сказать, что никогда не совершал предательства по отношению к нему.

Возможно, сейчас, в старости, из-за слабого пищеварения я не могу более проглотить музыку Пэрри целиком, как я делал тогда, но я все еще испытываю трепет перед великолепием «Иова» и *De Profundis*²² и настоящим торжественно заявляю, твердо помня о сочинениях Берда, Перселла и Элгара, что «Блаженная пара сирен» – моя любимая пьеса из всех, принадлежащих перу англичанина²³.

По мудрому решению колледжа, которое, боюсь, более не выполняется, никому не разрешалось заниматься композицией, пока он не получит оценку «5» по гармонии. Поэтому в течение двух семестров я занимался теорией у д-ра Ф. И. Глэдстоуна. Под его руководством я проработал все упражнения в «Гармонии» Макфаррена, дисциплине которой я с тех пор благодарен.

Затем я получил свою пятерку по гармонии и был допущен к занятиям у Пэрри. Не буду пытаться объяснить, что значил для меня, мальчишки, этот опыт. Тогда я был очень прост. Краснею от стыда, думая о тех ужасных песнях и антемах, которые я выносил на суд учителя. Любимым девизом Пэрри было «характерное». Он всегда старался обнаружить характерность, угадывающуюся даже в самых слабых работах его учеников. Прежде чем рассказать следующий случай, я должен пояснить, что Пэрри, не довольствуясь официальными уроками, собирал работы студентов, чтобы просмотреть их за неделю. Однажды по чистой небрежности я за-

²⁰ *Studies of the Great Composers* (London, 1886).

²¹ Ода для хора и оркестра на стихи Мильтона (1887).

²² Оратория «Иов» (1892), *De Profundis* (1891).

²³ *Blest Pair of Sirens* (1887) – произведение для хора и оркестра на текст оды Джона Мильтона.

писал гамму, где одна нота повторялась дважды, зато потом была брешь (т. е. c-d-e-f-g-g-b-c). Пэрри сказал: «Я долго вглядывался в этот пассаж, чтобы понять, ошибка ли это или Вы имели в виду что-то характерное».

В то время я был ужасающе невежествен – даже в большей степени, чем теперь. Пэрри с трудом мог поверить, что я знаю так мало музыки. Однажды он говорил со мной о восхитительной кульминации в разработке «Аппассионаты». Внезапно он понял, что я не знаю ее. Он сел за рояль и сыграл сонату. Несмотря на поток неверных нот, то было самое прекрасное исполнение, какое я когда-либо слышал. Мне было велено больше заниматься Бетховеном, особенно последними квартетами – «выучить как молитву». В те годы я ненавидел Бетховена. Я страдал от передозировки Гуно и не мог понять, почему мелодия в финале «Героической» – хорошая музыка, а *Judex* из «Смерти и жизни» – плохая²⁴. Мне было только восемнадцать – спасибо моему учителю! До сего дня бетховенская манера выражения отталкивает меня, но, надеюсь, я, в конце концов, научился понимать величие, скрывающееся за стилем, который мне не нравится, и замечать слабости, встречающиеся иногда у любимого мною Баха.

Пэрри щедро ссуживал ученикам партитуры. Это было задолго до эпохи карманных партитур и патефонных пластинок. Я брал у него на время «Зигфрида», «Тристана» и «Немецкий реквием» Брамса. Некоторое время после того мои так называемые сочинения состояли исключительно из вариаций на эпизоды, располагавшиеся где-то поблизости от начала этих произведений.

Помню, однажды, явившись на свой урок, я обнаружил, что мой товарищ, Ричард Уолфью, взял партитуру Вступления к «Парсифалю». Пэрри забраковал ее, назвав слабейшим из вагнеровских вступлений. «Просто обрисовка пейзажа» – такой, полагаю, была его характеристика. Он всегда настаивал на важности формы, противопоставляя ее краске. Он питал почти нравственное отвращение к просто приятным звукам. Говорили, что его собственная оркестровка плоха. Думаю, дело было в том, что он временами заходил слишком далеко в своем нарочитом воздержании от оркестровых эффектов. Годы спустя, сидя как-то рядом с Элгаром на репетиции «Симфонических вариаций» Пэрри, с их курьезным

²⁴ Инструментальный номер *Judex* («Судия») из второй части оратории Гуно. Премьера оратории состоялась в 1885 г. в Англии, на фестивале в Бирмингеме.

колючим звучанием, я сказал: «Думаю, многие назвали бы это плохой оркестровкой; я этого не нахожу». Элгар чуть не подскочил: «Разумеется, она не плохая – эта музыка не могла бы быть оркестрована никаким иным способом».

Пэрри не довольствовался указанием наших ошибок. Его критика была конструктивна. Однажды Пэрри сказал мне: «Пишите хоровую музыку, как подобает англичанину и демократу». Мы, ученики Пэрри, наследовали от него, если у нас хватало ума, великую английскую хоровую традицию, которую Таллис передал Берду, Берд – Гиббонсу, Гиббонс – Перселлу, Перселл – Баттишиллу и Грину, а они, в свою очередь, через Уэсли – передали ее Пэрри. Он вручил этот факел нам, и наш долг – не дать ему угаснуть.

Мы с Ричардом Уолфью стали большими друзьями, и хотя сейчас едва встречаемся, надеюсь, наша дружба все еще продолжается. Это, однако, воспоминания не о дружбах, а о музыкальных влияниях, и я выбираю его имя среди друзей того периода, потому что многому у него научился. Время от времени я, бывало, приходил к нему домой в Хайбери и играл с ним дуэты, или, вернее, он играл, а я, спотыкаясь, ковыляя позади. Так я узнал массу музыки, включая, помнится, «Ирландскую» симфонию Стэнфорда. До изобретения граммофона, радиоприемников и карманных партитур фортепианный дуэт был единственным способом – если ты не играл в оркестре – узнать симфоническую музыку, и узнать ее действительно изнутри, а не поверхностно, как при слушании граммофонной пластинки.

Как-то раз Уолфью, испытывавший ужас перед любой высокопарностью в искусстве, настоял на том, чтобы взять меня с собой на «Кармен». В то время я уже вполне оправился от своего увлечения Гуно и сделался законченным педантом. Бах, Бетховен (*ex-officio*), Брамс и Вагнер были единственно достойны внимания, так что я отправился на «Кармен», запасшись сарказмом, но Уолфью одержал победу, и мне оставалось только молить о пощаде.

Тогда же мои музыкальные предрассудки вновь были поколеблены: я впервые услышал «Реквием» Верди. Сначала я был весьма шокирован откровенной сентиментальностью и чувственностью этой музыки. Меня, помнится, особенно ужаснул полутон на слове «Dona». Разве это не был чистейший «деревенский органист»? Но в считанные минуты музыка захватила меня. Я понял, что передо мной композитор, который может делать все, что я, с моим юношеским пе-

дантизмом, считал неправильным и что действительно было бы нестерпимо у композитора меньшего масштаба. Музыка была сентиментальной, театральной, местами даже дешевой, и при этом представляла собой победительной силы шедевр. В тот день я узнал, что в искусстве не существует ничего, что само по себе «вульгарно» или «нечисто», что в действительности канонов нет, за исключением тех, что содержатся в известном выражении: «Но главное: будь верен сам себе»²⁵.

²⁵ «To thine own self be true» – строка из напутствия Полония Лаэрту (Гамлет, акт I, сц. 3). Перевод М. Лозинского (*Шекспир В. Избранные произведения*. Л., 1939. С. 8).

УРОКИ АРКАДИЯ ИОСИФОВИЧА

М. Мищенко

Уроки Аркадия Иосифовича Климовицкого относятся к самым сильным впечатлениям консерваторского существования не для одного поколения студентов. Благодаря музыкантам-ученым ранга Климовицкого консерватория в какой-то степени становится домом музыкальной премудрости. Занятия ли по анализу музыкальных форм – семинар ли по Бетховену (едва ли не главной теме изысканий А. И.), выступление ли на конференции с докладом или статья о творчестве П. И. Чайковского и Э. Грига – все неясное и таинственное проясняется, а хорошо известное открывается в новом свете. «Освещение» музыки мыслью и слухом у Климовицкого неизменно и, кажется, не знает границ эпохи, или стиля, или композиционного элемента. Его речи на излюбленную тему «памяти культуры» и традиции потому убедительны, даже заразительны, что от его внимания не ускользают ни «типы» (творческой личности), ни мельчайший (даже «копеечный») музыкальный материал. Как следствие, большие пласты музыки выстраиваются в единой панораме и лаборатории. Но притом «единый цех» композиторского ремесла лишен безликой анонимности, «коллективный труд» поразительно персонифицирован. Единство музыки А. И. органично раскрывает через «роль личности в истории». Возможно, в этом сказывается, прямо и косвенно, бетховеноцентризм Климовицкого. И еще – в личности самого А. И. встречаем во- и очеловеченную науку музыки. Ученый и учитель в нем на редкость органичны: эти трудносочетаемые существа не подавляют один другого, но гармонично сосуществуют в А. И. благодаря его душевному и риторическому дару, если можно так сказать, «перевоплощаемой» интонации. Обо всем, идет ли речь о симфонии Бетховена или балете Чайковского, он высказывается с сочувствием и осведомленностью очевидца. Живое существо музыки в мысли, слове, в показе на рояле, интонации и жесте. И каждая встреча с А. И. как радость соприкосновения с разгадками и тайнами музыки.

ОБ ЭКСПРЕССИИ. ПОСЛЕ РИТОРИКИ¹

М. Мищенко

Начало экспрессии. Оно удивительно, как всякое начало в истории. Начало самостоятельной, взрослой жизни, в которой искусство музыки пыталось буквально оторваться от слов. Свободная «душа музыки» (как называли экспрессию) ликовала. Пока первые упования на абсолют музыки не сменились недоразумением «формы и содержания», в ракурсе Ганслика – недоразумением бесцельной «чистой формы» и бессодержательности, все еще памятной (как незаживающая рана эстетики) вспышкой «музыкально-прекрасного». Пока «душа музыки» не угодила в клетку «приемов исполнения», на что недвусмысленно указывает позднее понимание выразительности (например, у Римана).

Порыв к свободе направил новоевропейскую музыку на путь извилистый и трудный, полный противоречий и тупиков. Сегодня культура экспрессии переживает последствия падений, и нынешний музыкант, сознает он или нет, испытывает на себе «преимущества» пребывания на дне пропасти.

Никакие декларации о свободе музыки, разумеется, не могли дезавуировать природную связанность музыки и слова. Взаимосвязь только лишь модулировала из простодушного риторического *равенства* музыки и слова в их *подobie*, в символическое единство музыки и образов, музыки и «программы».

Переход от риторической подражательности к экспрессии был значительным событием новоевропейской музыки. В «историях музыки» его обычно обходят молчанием. Или, вернее, полумолчанием. Будто были отдельно закат подражания и риторики и само по себе – начало экспрессии и эстетики. Единое событие и его смысл здесь остаются во многом закрытыми. Сложность события в том, что даже видение его в смысле *перехода от подражания к выражению* мало что дает. История риторики и эстетики, подражания и выражения остается *невидимой*, если видеть просто переход, перемену, что-то вроде сдачи дежурства. Простые схе-

¹ Фрагмент исследования «Опыты мелософии. О непройденных путях музыкальной науки» (рукопись).

мы – непозволительная роскошь для истории. Если только не ограничиться историей, состоящей из одних только слов.

Сравнительно недавно философ бесстрастно констатировал: «Против понятия подражания в XVIII в. победоносно выступило и утвердилось другое понятие: понятие выражения. Яснее всего это видно на примере музыкальной эстетики – и не случайно. В самом деле, музыка – род искусства, в котором концепция подражания, конечно, наименее очевидна и всего более ограничена в своей применимости. Поэтому в музыкальной эстетике XVIII в. понятие выражения упрочивается, чтобы в XIX и XX вв., не встречая сопротивления, утвердиться в сфере эстетической оценки»². Удивительно, что у философа не возникает сомнений в непреложной и непрерывной закономерности или неизбежности исторического хода событий. Что свершилось, то и хорошо. Не эстетика – триумф оптимизма! Никакого сожаления о том, что подражание вытеснено выражением (если действительно было это самое «вытеснение»); что этот поворот мог бы означать болезненный распад единства человека и его искусства; что за этим поворотом – незамедлительное погружение в абстракцию эстетического образа и эстетического чувства, опасно самоценных.

Мы не можем позволить себе роскошь философского оптимизма и ригоризма. Где за подражанием «победоносно» выступает выражение, там и не надо понимать, *что* происходило в истории музыки. Легче всего было бы довериться незатейливому текстоцентричному оптимизму (или, с позволения читателя, идиотизму) и вынести вердикт «с голоса» старинных трактатов, этих священных коров современной музыкальной науки. Заодно признать правоту Гадамера: вытеснение – и никак иначе. Да здравствует выражение!

Очевидно, исходя из оппозиции подражания (изображения) и выражения (также риторики и эстетики), мы мало что поймем. Зато получим удобную в обращении историю ярлыков, сменяющих один другой. Нет надобности в непроходимых границах и полярных полюсах, чтобы увидеть основательный поворот в отношении к музыке, в представлениях о воздействии ее, об отношении музыки к душе и духу человека. Это очевидная точка отсчета.

Дальше начинается трудное. Обсуждаемый поворот много труднее и глубже поверхностно воспринятого «вытесне-

² Гадамер Г. Искусство и подражание // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 231.

ния» подражания выражением. Что бы ни утверждали эстетические теории, музыка отказывалась не от подражания, даже не от явных, откровенных форм подражания. Не было ни «победоносного» выступления выражения, ни директивной отмены подражания, этой якобы сомнительной доблести музыки. За «победу» выражения можно принимать разве что решительные протесты теоретиков эстетики и музыки против изображения / подражания, словесную риторику – за действительное положение вещей.

Внешность события такова, будто бы на место уходящего обычая подражания (и риторики) заступало выражение (и эстетика). Перед нами недоразумение, которое можно, кажется, разрешить ответом на простой вопрос: чем было для музыки подражание? – Формой жизни, как и для прочих искусств, идеей, связавшей воедино музыку, природу и человека. И как музыка связана с природой и человеком, так она устроена по их образу и подобию, отражает их, подражает им. Отказаться от подражания означало бы лишить музыку жизни.

Пока музыкант увлекался риторикой и его искусство было охвачено аффектами души, он и частицы («лексемы») музыки понимал как фигуры и отождествлял их с аффектами. Пришло время, и музыка рассталась с театральнориторическими репрезентациями аффектов (но не самими аффектами). К исходу XVIII в. подражание переключилось с риторства и движений души на *образы*. Сосредоточенность искусства на образах становилась столь всеобъемлющей, что эффект образа, его воздействие принимали вид чего-то неопределенного, непомерно отвлеченного, каким и видится все, что превосходит горизонт нашего восприятия. В самой природе образности есть полнота, которая и сообщает образам естественность и трудную распознаваемость в элементах. В том-то все и дело, что образное, в отличие от аффекта, соизмеримо с цельностью мироздания или человека. Подражание не кануло в лету. Если угодно, образ означал новый вид подражания – подражания целому, живому организму или законченной пространственной форме.

Можно как угодно интерпретировать исторические формы подражания, находить в этом понятии лишь узкое предметно-изобразительное значение, противопоставлять «тягу к абстракции» «тяге к подражанию», притом с нетерпимостью по отношению к последней (как это делал Вильгельм Вюрингер в начале XX в.), или метаться между «интерпретация-

ми» подражания, как, например, Вернер Хофман³ на исходе того же века, – ничто не может отменить фундаментальной потребности и способности подражания, которое есть единственный путь искусства к образам мира, к мироявлению. Искусство потому и «вечно» (*ars longa*), что оно, сотворенное человеком по образу и подобию природы, само становится второй природой.

В этом импульс к позднему созреванию искусства музыки по образу и подобию человека, его души. Когда музыка научилась изображать отдельно взятые аффекты и пришло время оставить эту задачу позади (как расстаются с азбукой), всё подражательное переплавилось в образы и на благо души и характера. Душой музыки стала экспрессия, характер отлился в музыкальную форму. Музыканты еще недавнего прошлого живо воспринимали, что «душа» (экспрессия) и «характер» (форма) музыкального целого имели своей целью образ человека. Как гердеровское нарастание духа гуманности во всем. Сколь ошеломительным должен быть эффект органичного, живого целого после неподвижности аффекта!

Музыка, с ее страстями, прекращала «перетекание» в душу, но пробуждала в ней собственную страсть человека. Аффект, будучи изгнанным из композиции, остался уделом субъективной душевности, замкнулся в идеальных представлениях сочиняющего – исполняющего – слушающего. Музыка надо было осуществиться как полносмысленному языку для выражения человека, природы и самой себя. Необходимо снова и снова продумывать эту взаимосвязь: чтобы вступить в новые отношения с прочими искусствами и миром природы, музыка должна была уходить от прямолинейного подражания языку слов и миру явлений и вещей, отвлекаться, дистанцироваться от вещей, явлений и слов. На смену буквализму аффекта пришел символизм образа и аффекта.

С распадающимся тождеством аффектов и музыки последняя не порывала с миром аффектов (или движений) души, значит – вообще с миром. Музыка, как прежде, сама оставалась *миром*. Она не переставала «подражать», только менялся сам предмет подражания. С внешневидимого музыка переключалась на незримое внутреннее. Потому и внешняя перемена словесных одежд «подражания» на «выражение».

³ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова. Ред. И. Чечот и А. Лепорк. СПб., 2004.

Подобно соотношению подражания и выражения равно риторика не могла *отступить* перед эстетикой. По логике «отступления», одно оставляет «позиции» для другого. Но в случае риторики и эстетики замены не могло быть. Эстетика – наследница риторики. Риторическое неразрывно было связано с экспрессией слова и с выражением «говорящих звуков». Не случайно концепция музыки-языка переживала расцвет уже в эстетическую эпоху. Парадокс в том, что концепция музыкального языка, риторическая по сути, утверждалась в обход музыкально-риторических фигур и благодаря эстетике, с ее экспрессией «без слов», чисто музыкальному выражению, внятому вне языка слов.

Возвышение музыки над словом (риторикой) и новое, опосредованное, отношение музыки к миру было реально-стью не меньшей, чем погружение музыки в стихию изображения, аффекта, риторики. В новых условиях экспрессии музыкальная композиция буквально выходила вон, выставляла объекты «наших страстей прямо перед нами» (Ч. Эйвисон)⁴. Музыка обращалась в подобие внешних предметов или в образы, и в них она превосходила самое себя. Опредечение и овнешнение, отвлечение и возвышение музыки – это и есть буквально *выражение, ex-pressio*. С экспрессией музыка устремилась к абсолюту, о котором возгласило ее новое имя: *абсолютная музыка*.

Экспрессия-смысл

Цель устремлений, по определению, всеохватная, и риск оказаться расплывчатой и эфемерной велик и, как выяснилось, неизбежен. Если верить сегодняшним историям эстетики, абсолютная музыка не была «понятием», всего лишь «проблемой». Значит, не реальность, а спекуляция визионеров от эстетики? Что же случилось с благородным стремлением романтизма к абсолюту музыки, если... ничего не слышно (не видно)? Осталось ли что-нибудь от *абсолютной музыки*, да и была ли она вообще?

Резервация проблемы красноречиво указывает на характер понимания или, вернее, на непонимание исторического предназначения и, значит, смысла абсолютной музыки. Словесные поверхности эстетики, бронированные исторической фразеологией, как любые поверхности, надежно скрывают происходящее.

⁴ *Avison Ch. An Essay on Musical Expression. L., 1775. P. 3.*

Если не видеть исходной связанности риторики и экспрессии, остается всего лишь «вытеснение» подражания (изображения) выражением. Тогда не увидеть и распад риторико-экспрессивной взаимосвязи и, как следствие, освобождение, расцвет экспрессии и ее же болезненное ослабление и скорый упадок.

Музыка-язык утверждалась за счет усиленной, концентрированной экспрессии. Очертания риторических фигур растворялись, рассеивались. Из фигур, словно «размытых» экспрессией, уходило все механичное, рассудочное, что было в риторике. Риторическое буквально смягчалось, преломлялось в текучей пластике форм, будто бы вышедших во внешнее пространство, согласно буквальному значению экспрессии, выдавливание вовне. Чистая экспрессия, или вынесенная вовне музыкальная суть, меняла существование фигур, но притом сохраняла их конфигурацию, интервальный остов, «скелет».

Постепенно фигуры теряли свои очертания. Незаметные и неуловимые, они преломлялись в *мотивы развития*. Пока музыкальная композиция оставалась риторической композицией, целое складывалось из фигур и раскладывалось на них. Музыкальное целое было буквально композицией. Превращение складывающихся фигур в мотивы развития означало поворот к новому типу целого – монолитной единой форме, становящейся, растущей из единого корня. Экспрессия несла существенные перемены в способах музыкальной взаимосвязи (технике композиции) и типе музыкального целого.

Старые фигуры и новые мотивы действуют в разных условиях. Они сами суть разнородные существа. Их внешнее сходство обладает гипнотической силой. Общие конфигурации, интервалы завораживают. На «недоразумении интервалов» основано нередкое в наше время стремление переписать историю музыки последних двух столетий «назад», в традицию риторической фигурности. Тогда оказывается, что начало вагнеровского «Тристана» раскладывается на риторические фигуры, в том числе возгласа (*exclamatio*) и «жесткого шага» (*passus durriusculus*)⁵. Но их там нет. Внешне видимые фигуры перестали быть собственно фигурами. И в то же время на их месте – законные наследники фигур, преломившиеся в мотивы развития, в развивающиеся идеи.

⁵ См.: *Krones H. Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800: vom Weiterleben eines Prinzips. Musiktheorie, III (1988). S. 117–140.*

Старая фигура и новый мотив различаются так же, как различаются способы связывания их с миром человеческих чувств, «движений души». Фигура была равна аффекту, аффект «изливался» напрямую из музыкальной фигуры в душу слушателя. Этот поразительный сегодня анимизм еще доживал свой век, а мотивы экспрессии уже начинали вызывать только *образ* страстей, представление о них. Мотив уже не равен аффекту, но лишь ассоциируется с ним как звучащий символ аффекта. Переживать стало необязательно, достаточно только представления о переживаемом. Страсти и аффекты подверглись буквально двойному изгнанию – из фигур вовне композиции и из переживания – в представление.

Теоретики экспрессии настаивали:

Музыка, подражая разным звучаниям должным образом и в согласии с законами мелодии и гармонии или иным методом ассоциации, *ставя предметы наших страстей перед нами* (особенно когда это определенные предметы и они видимы и тесно связаны с нашим представлением посредством слов), естественным образом пробуждает многообразные страсти в человеческой душе, подобные выражаемым звучаниям: и таким образом, с помощью искусства музыканта, мы часто погружаемся в самое гущу битвы или бури (курсив мой. – М. М.)⁶;

Выразительность – свойство, благодаря которому музыкант способен живо ощущать и с яркостью воспроизводить все передаваемые им мысли и чувства⁷.

Наряду с привычными аффектно-подражательными «пробуждать» и «ощущать» к экспрессии примешивались новые непривычные действия – «ставить перед собой», «воспроизводить», «передавать». Дело шло к основательной перемене в отношениях между аффектом и музыкально-художественным организмом. Между композицией (соответственно, ее мотивами) и аффектом вырастала неслыханная дистанция. Аффект делался объектом, который ставят перед собой, от него дистанцируются, рассматривают его на расстоянии, любуются им или рассказывают о нем. Словом, аффект представляют, не переживают.

Этот разрыв можно понять, если только осознать, что звучания и аффекты соотносятся не в отвлеченных теориях,

⁶ Avison Ch. An Essay on Musical Expression. P. 3–4.

⁷ Руссо Ж.-Ж. Выразительность // Руссо Ж.-Ж. Сочинения. Калининград, 2001. С. 140.

но... в самих звучаниях. Полагать событие эстетики исключительно теоретическим бессмысленно. Музыкальная эстетика свершается в технике композиции. И техника имеет смысл как событие эстетики. Важно увидеть взаимосвязи, историческую неслучайность и закономерность событий, внешне разнородных. И притом удержаться от механического различения причин и следствий, отказаться от тупикового вопроса «что было раньше».

В нашем случае происходило *одно*, и время потому становилось единой эпохой: *ухо музыканта училось «видеть»*. Если не переживать, значит, видеть прямо перед собой *предмет*. И слышать музыкальную взаимосвязь, как видеть ландшафт. Слышать музыкальное целое простирающимся *долго* в пространстве и *далеко* во времени. Композитор взялся по-новому связывать, разделять и заполнять музыкальные «вещи». Именно связывать разделением и заполнением. Сначала в гениальном предслышании «бесконечно» развертывающихся линий у Себастьяна Баха, затем – в развивающихся формах венских классиков, формах, которые не произросли бы без баховского контрапункта. «Музыкальный XVIII в.», если он заслуживает быть единым веком, связан единым порывом к музыкальному *организму*. Именно «органическое» музыкальное целое после Баха (и в гомофонном стиле) впервые проявилось у венских классиков. Их музыка заставляла забывать еще недавно казавшиеся незыблемыми основания фигур и стилия в пользу *естественности, единства и экспрессии*. С ними музыкальная композиция развивала аффектно-риторические задатки темперамента, характера, души. Музыка становилась образом человека, или, по Гердеру, проникалась духом гуманности (человечности). Как в истории, согласно тому же Гердеру, неуклонно растет дух человечности, так и история западной музыки восходит к совершенным воплощениям человека у Гайдна, Моцарта и Бетховена, которые не по эстетическому капризу стали впоследствии «венскими классиками». В том и сокровенный смысл «венского классицизма», чтобы увенчать XVIII в. гуманным духом музыки.

Человечная музыка... Часто ли мы вспоминаем, что пробуждение духа человечности в искусстве музыки было событием истории! Сравнительно недавнее, событие трехсотлетней давности. Собственно, зрелость самого человечества, при всех причудливых и болезненных изломах, насчитывает столько же.

Сказать «музыка – образ человека» и не впасть в заблуждение: музыка больше только «образа человека». В нем, в этом образе, собрано непомерно много. Говоря коротко, вместе с человеком в новоевропейскую музыку проникал весь мир человека. Или еще короче: весь мир. Образ всего органически произрастающего, в пространстве простирающегося.

Поистине у музыки появился свой широкий горизонт, как если бы она преобразилась в вид, в картину. Руссо оставил удивительное замечание о выразительности и гармонии:

Но гармония делает еще больше: она усиливает самое *выразительность*, придавая большую верность и четкость мелодическим интервалам; она оживляет их звучание и, точно указывая их место в модуляции, напоминает предыдущее, возвещает последующее и таким образом связывает фразы в пении, как мысли связываются в речи. При таком понимании гармония доставляет композитору могучие средства *выразительности*, ускользающие от него, когда он ищет *выразительности* только в гармонии⁸.

Напоминание, возвещение и связывание в этом пассаже наводят на мысль о том, что сегодня мы обычно называем «*формообразующей* ролью гармонии». Или, лучше назвать, арочно-перекрестной конструкцией, контрапунктом мелодии и гармонии. В них и только в них возвестили о себе *объем* и *пространство*. То есть пространственные основания *музыкальной формы*. Разве не понятие музыкальной формы разъясняет, не называя, Руссо?

Метафору формы музыканты скоро научилось фиксировать как норму, в прямом смысле. Понадобятся время и специальные усилия, чтобы прозвучало куртовское «видимость формы» (правда, без видимых последствий для формоцентричной музыкальной науки).

Трудно представить судьбу этой метафоры и ее «выпрямления», в буквальном смысле – *прямой* смысл формы, если бы не «прямоизна» одной эффектной аналогии, роковой в музыкально-исторической перспективе. Речь об аналогии музыки и живописи. Попросту говоря, обладавшее формой навязывало форму тому, что не знало формы, что было текучим, «бесформенным».

⁸ Руссо Ж.-Ж. Выразительность. Указ. изд. С. 141–142.

От картины к музыке

В зеркало живописи музыка всматривалась, как ни странно, отдаваясь от подражания и изображения. Видимое противоречие между не-изображающей музыкой и живописью оказалось несущественным: музыка обрела свою самость, становилась свободным искусством, пристально разглядывая свое отражение в искусстве иной природы, образительном. Изобразительная «вещественность» фигур при переходе к экспрессии не исчезла бесследно, но загадочно преломилась в новую предметность, будто бы зримость характеров и образов, так что аналогию музыки и живописи можно было раскрывать в соотношении элементов одного и другого искусств. Так это сделал автор первого трактата об экспрессии в музыке (1752) Чарльз Эйвисон: 1) оба искусства основаны на геометрии, их предметы имеют пропорции; 2) рисунок подобен мелодии, цвет – гармонии; в обоих искусствах есть экспрессия; 3) свет подобен консонансу, тень – диссонансу; 4) передний план картины подобен басу, средний план – тенору, дальний – дисканту; 5) главная фигура картины – как главная тема музыкального произведения; б) группа фигур на картине подобна группе тем, зависимых от главной темы etc.⁹

Удивительно в этом списке, как связываются элементы музыки и живописи – *подобием, напоминанием*. Между музыкой и живописью не было такого же внутреннего родства, которое существовало между музыкой и языком слов, между аффектом и фигурой аффекта. Музыка-«живопись» должна была воздействовать посредством аналогии, не подражательно, в отличие от подражающей музыки-«языка». Между «словами» музыки и внешними объектами увеличивалась дистанция, на которой «безопасны» всевозможные сближения музыки и окружающего мира – дистанция образов, эффектов, экспрессии – всего того, что стало возможным в отвлечении музыки от подражания.

Пока музыка безраздельно принадлежала риторике и аффекту, подражала природе и своими аффектами пробуждала аффекты же, т. е. оставалась в основном переживанием, и техническая сторона музыки не отвлекалась от зримого, т. е. слышимого, непосредственно воспринимаемого. Музыкальное целое оставалось *композицией*, искусством линейно-геометричным, комбинаторным, протекающим во времени,

⁹ *Avison Ch. An Essay on Musical Expression. P. 20-23.*

пока не начали отступать подражание и аффект, и музыка не стала приобретать смысл формы, и переживание не сменилось представлением. К концу XVIII в. уже сложились условия для абстрагирования в музыкальной форме, в пространствовоподобии целого.

Новое представление о музыке имело бесчисленные последствия. Музыкальное целое все более принимало вид драматического действия в многообразных тематических процессах – в сонатной логике контраста, сдвига и восстановленного равновесия, в лейтмотивной и монотематической композиции, в арочно-перекрестном единстве формы. Звучащая материя расслаивалась, из нее высвобождались экспрессия и импрессия. Так открывался путь к позднейшей картинной звукописи. Все, что в музыке разыгрывало драматическое действие, «рисовало» в красках, «строило» в объемах и пропорциях, стало возможным в концепции и практике *формы*.

От аналогии музыка / живопись было рукой подать до другой пространственно-изобразительной аналогии – музыка / архитектура. Говоря о второй аналогии, мы вспоминаем прежде всего «застывшую», или «умолкнувшую», музыку Гёте. Замечательно в общем усвоении гётевского открытия, как обычно в таких случаях, сопутствующее ему недоразумение. Недоразумение эффектной фразы, выхваченной из цельного пассажа и утратившей смысл. У реплики «архитектура – умолкнувшая музыка» есть продолжение: Гёте обращается к образу Орфея, который звуками возводит из камня город. «Звуки затихают – гармония остается. Жители такого города обитают среди вечных мелодий; нельзя пасть духом, нельзя деятельности их замереть, глаза берут на себя функцию, долг и обязанность ушей, и в самый будничнейший день граждане чувствуют, что пребывают в идеальном состоянии: не рассуждая, не допытываясь, что есть начало, они приобщаются к высочайшему нравственно-религиозному пользованию жизнью. *Нужно привыкнуть ходить взад и вперед по собору Св. Петра, чтобы ощутить нечто аналогичное тому, что решаемся мы сейчас высказать* (курсив мой. – М. М.)»¹⁰. Хождение «взад и вперед» – совершенно в гётевском духе, способ постигать природу всем своим существом; ходьба как сама материализовавшаяся в движении мысль о звучащей

¹⁰ Гете И. В. Максимумы и рефлексии // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. Т. 1 / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. М., 1981. С. 235.

гармонии, наполняющей пространство. Подвижность, текучесть гармонии благодаря нашему передвижению внутри архитектурного ландшафта и звучащее движение музыки не знают разделяющей их границы. Нет границы между гармонией ставшей (камни) и гармонией остановившейся (звуки); вторая не исчезает безвозвратно, и первая не абсолютно неподвижна. В камне обещание оживающей звучащей гармонии, в звуке – каменеющей зримой гармонии.

«Застывшая музыка» Гёте менее всего была привычным метафорическим определением архитектуры. Ставшее (камни) в словах Гёте будто бы перекрывает вид остановившегося (звуки). Но гётевский афоризм следовало бы понимать как слово о *музыке*, только уже отзвучавшей, неслышимой. Встреча музыки и архитектуры была исполнена глубокого смысла, и смысл раскрывался в гармонии и форме. Не одно поколение музыкантов стремилось к музыке – «текучей архитектуре», стремилось к прочной и прекрасной форме. Так это сформулировал Ханс фон Бюлов: «Архитектура – это застывшая или окаменелая музыка, или же, наоборот, музыка есть архитектура, обращенная в жидкое состояние»¹¹.

Гётевская мысль о зодчестве была далека от умозрительно-плоских аналогий и подобий. Он предупреждал: «Сравнивать цвет и тон никоим образом нельзя» (из «Учения о цвете»)¹². Притом взаимосвязь цвета и музыкального звука для Гёте была очевидной, но и трудноуловимой. Их связанность для мира физических внешностей – фантом, химера.

Цвет и тон – словно два потока, что текут с одной горы, но в совершенно различных условиях в две противоположные стороны света, так что на всем их пути их нигде не сравнить друг с другом. И цвет, и тон – это всеобщие элементарные воздействия <...>, но только в разном, различном образом, через различные посредующие стихии, для различных чувств¹³.

Гёте кажется настойчивым, даже назидаемым в различении цвета и тона, как если бы стремился образумить заблудших. И было кого. Особенно «после Гёте». Ведь начался век метафор, аналогий, ассоциаций. Живая мысль о форме, чувство формы в музыке отступали перед синтезом искусств, дескриптивной «рыхлостью» программной музыки,

¹¹ Лекции Ханса Бюлова, составленные Теодором Пфайфером. М., 1895. С. 11.

¹² *Гете И. В.* Максимы и рефлексии. Указ. изд. С. 236.

¹³ Там же. С. 236–237.

шаткой конструкцией, оправдываемой «идеями» и «образами». Переполненность поэтическим смыслом оказывалась губительной.

Равно слова Гёте должны были бы удержать и сторонников так называемой бессодержательной музыки, чистой игры звучащих арабесков, музыки для музыки. Музыка сама по себе не имеет смысла. На основании различения звука и цвета не составляет труда причислить Гёте к стану противников изобразительности в музыке. К тому же, Гёте не любил звукописание в инструментальном аккомпанементе песен. В последнем очевидная причина его известного неприятия шубертовских песен. (Комментарии здесь широко известны: великий поэт был музыкально-де ограничен, послушно принимал оценки и мнения посредственного композитора Цельтера, не оценил по достоинству Шуберта.) Но вот Гёте необычайно воодушевлен по прослушивании «Лесного царя» Шуберта в исполнении Вильгельмины Шрёдер-Девриент: «Тысячу раз благодарю Вас за этот восхитительный художественный подвиг! Однажды я уже слышал эту композицию, и тогда она несколько не произвела на меня впечатления, – но Вы спели ее так, что все обретает очертания реальной картины»¹⁴.

Говоря иначе: Гёте признает за музыкой возможность и необходимость подражания / изображения. (Обратим внимание на реальную картину, которую Гёте услышал в звуках «Лесного царя».) Реакция Гёте примечательна во всем. Если так и было (именно так и могло быть!), мы имеем опровержение гётевского неприятия Шуберта. Гёте не был рабом суждений и мнений, ни чужих, ни своих, но чутким наблюдателем, который не спешил с «мнениями». Музыка – переживание, живой образ во времени, но не затянутое в словесный «корсет» мнение, без которого нельзя остаться верным самому себе.

Гёте опровергает удобную непротиворечивую картину, которая не представляет угрозы для покоя и благополучия в музыкально-научном мироустройстве. «Противоречивый» Гёте – очевидность, которую невозможно бесконечно не замечать. Его наблюдающие чувства, его доверие наблюдаемому и собственным чувствам были и, пожалуй, остаются непонятными в том числе (и особенно) в отношении музыки. Его особенный взгляд на искусство складывался в постиже-

¹⁴ *Istel E. Goethe and Music. The Musical Quarterly. Vol. 14. № 2. April 1928. P. 221.*

нии великого начала, которое было общим, связующим для природы, истории, искусства, – в постижении *формы*. Это важный мотив в воззрениях Гёте. Вне организующего принципа формы невозможно понять Гёте. Он выработал род *эстетической дисциплины*, что казалось ограниченностью, консерватизмом. Подобно тому, как покой и гармоничное равновесие человеческой натуры Гёте со стороны выглядели холодностью, натянутостью.

Ум и глаз, механично связывающие внешне видимое и осязаемое, ищут удобные и простые способы (по аналогии!) связывать столь же механично и невидимое. Механичное сознание не знает тонкостей смыслов и воспринимает и самого Гёте в резко очерченной противоположности старого и нового, абсолютно-музыкального и программного. В бинарные оппозиции удобно помещать сложный феномен вообще, тем более Гёте. Камень преткновения можно обойти стороной, но тогда и ограничиться *видимостью* понимания. Упрощая сложное, труднопостижимое, непонятное оставляем непонятым.

Гёте тем и труден, что его не причислить ни к одной из крайностей. Что может быть проще, чем соскользнуть в плоскую альтернативность! История и эстетика музыки запутывались и спотыкались в изобразительно-музыкальных аналогиях, между изображением и выражением, экспрессией и риторикой, музыкой программной и абсолютной. Камнем преткновения были привычные, укоренившиеся пары противоположностей – и, однако, мнимые, мало что значащие в реальности музыки.

Что бы ни говорила эстетика экспрессии с самого начала ее истории, она говорила явно преувеличивая, утрируя. Оно и понятно: новое утверждается за счет старого, лучше всего в резкой оппозиции. Это и видно в случае музыки абсолютной и программной. Непреложным фактом истории остается как явная их противоположность, так и неявная общность.

Как начиналась область «противоречий», видно на примере Пасторальной симфонии Бетховена. На той стадии, когда дело ограничивается общим вопросом об изображении и выражении, о программной и чисто музыкальной логике, когда еще неведомы трудноразрешимые вопросы о форме и пространстве. Трудность «изобразительной стадии» Пасторальной в другом, именно в том, чтобы принять экспрессию как действительное продолжение риторики, чтобы понять, что выражение не только и не столько отрицало изображение, сколько продолжало его. Иначе не понять, почему Бетховен

в Пасторальной симфонии допустил звукоподражание в пении трех птиц в коде II части. Не считать же объяснением бетховенское предписание «больше выражение чувств, чем изображение»! Или даже более решительное – «всякая изобразительность проигрывает, когда она чрезмерна». Может показаться, что вопрос не в допустимости изображения, а только лишь в мере, количестве его. Действительно, такие фрагменты в Пасторальной есть, но их мало. И однако, мы должны сделать другой акцент: их мало, но они есть! I часть, с ее статикой, бессобытийной импрессией мажорного трезвучия (в эпизоде вместо разработки), *изображает* в одно и то же время *волнение* и *покой* водно-воздушной стихии; гроза изображается в одноименной IV части. Осторожная декларация: «больше выражение, чем изображение»¹⁵ – выдает скорее уступку композитора формировавшейся тогда фразеологии экспрессии, чем нежелательность самого изображения. Всего лишь дань эстетической моде!

Смысл Пасторальной в том, чтобы состоялась встреча изображения и выражения, чтобы установилось равновесие между ними. Хрупкое равновесие изобразительного и выразительного в Пасторальной держится, чтобы показать: эти начала искусства неразрывно связаны, одно продолжает другое. После Бетховена их равновесие все чаще нарушалось. В эпизодах изобразительных, импрессионных в Пасторальной маячила блестящая перспектива позднеромантической звукописи. Порой кажется, что среди бетховенских симфоний «безобидная» Пасторальная имела последствия куда более катастрофичные, чем Третья и Пятая вместе взятые. Катастрофичные в буквальном смысле, поскольку в Пасторальной разверзлась – тихо, незаметно – бездна звукописи и дескрипции, что закрепила вскоре бетховенская же Девятая симфония.

Так было предопределено ближайшее будущее под названием «программная музыка». Гётевская мысль о музыке и зодчестве, как и бетховенская музыка, сыграла, прямо и косвенно, великую роль в этом будущем, но все случилось ценой упрощения, отсеечения лишнего.

Если архитектура – застывшая музыка и музыка – текучая архитектура, надо считаться со всеми последствиями пространствовидных и персонифицированных отношений.

¹⁵ Историко-эстетический разбор этого события см. в очерке Н. Фишмана «Генезис подзаголовка “Пасторальной симфонии”» // Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982. С. 173–179.

Музыкальные темы – те же «персонажи», которые раскрываются в развитии, в разработочных и вариантно-вариационных преобразованиях. Музыку воздвигали, созидали, она вырастала, развивалась. Музыка больше, чем музыка; она стремилась подняться над собой. Будто самосознающее живое существо, музыкальная композиция совершала путь «от колыбели до могилы».

Неудивительно, что в конце концов проявилось моральное существо музыки, сопутствующее органическому. Начиная с Лессинга художественное сознание обретало, по словам Штейнера, эстетическую совесть¹⁶. Морально-эстетическое направление узнается в представлениях о характере, темпераменте музыки. Пространствоподобие не ушло целиком и полностью в неорганическую природу изобразительных искусств, но получило также «органическое» направление. Речь шла, как мы уже видели, о человечности музыки. Музыка перерастала «текущую архитектуру» и становилась поистине звучащим миром со всеми его «обитателями», звучащей жизнью.

Музыкальная наука, кажется, никогда не видела своим предметом стремление немецких просветителей, затем Бетховена и Вагнера сделать искусство музыки существенной частью жизни. Осмысливать это событие не отвлеченно идеологически или эстетически, но в понятиях самого существа музыки, ее теории и практики. Это стремление потому было возможным (и в осуществлении искренним), что в устройстве композиции буквально отражались основания жизни, в соответствиях и в подобии техники композиции и природы. Только принимая во внимание новооткрытую жизненность музыки, можно по-настоящему понять достижения и срывы музыкального романтизма.

Один только пример Пасторальной Бетховена показывает, что импульсы извне, необходимые для созревания искусства музыки (или «вочеловечивания» музыки), чреватые издержками, своего рода преувеличенной ответственностью искусства. Музыка и ее наука обрастали, казалось, невероятными понятиями: абсолютная музыка, программная музыка, бесконечная мелодия, симфоническая поэма, «психологическая форма», музыкальная проза, развивающая вариация и т. д. При всей их разнородности, в них проглядывает общее осно-

¹⁶ См.: Штейнер Р. Метаморфоз душевной жизни. М., 2004. С. 198–199.

вание: странность сближений, нацеленных на одно – проявление *характера*.

Вглядимся в этот ряд. Достойно внимания уже само по себе соединение понятий из-вне-музыки и музыки: поэзия, проза, программа; абсолют, бесконечность; психология, развитие. Что делает здесь музыка? Она – не литература. Музыка покинула и внешнее пространство природы, лишилась души и всего, что одушевляло ее. Все, что подступало к музыке извне, покоилось не только на принципе жизни, живого организма (по сути, принцип аффектно-изобразительный): здесь примешивался, говоря словами Эйвисона, «метод ассоциации». Или аналогии. Речь шла всего лишь о *подобии* миру органической жизни, о видимости, иллюзии.

Здесь на всем – печать метафоры, переносных смыслов, символизма. Закономерно, неизбежно, но и опасно в основание нового здания музыки закладывались видимости, иллюзии. Вспомним пронцательного Эрнста Курта: «В музыке нет формы, но только *видимость* формы». И притом исторический переход к «видимостям» был... реальностью. С ними, страшно сказать, музыка становилась свободным искусством, *абсолютной* музыкой.

«РУССКАЯ ИЛИ ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА?»:
ПОЛЕМИКА КРИТИКОВ И СТРАТЕГИЯ ДИРЕКТОРОВ¹

Н. Огаркова

Борьба русской и итальянской оперы за пальму первенства на театральной сцене Петербурга – один из доминантных сюжетов журналистики и критики XIX в. Начиная с театрального сезона 1843/1844 г., ставшего настоящим триумфом приехавшей в Петербург итальянской оперной труппы, критики неустанно муссировали эту тему. Особую остроту борьба против итальянцев приобрела в 1840–1850-е гг., поскольку на карту, по мнению критиков, была поставлена судьба русской оперы. Многочисленная пресса заявляла о том, что приехавшие в Петербург итальянцы свели на нет все усилия по укреплению в России национальной оперы. Например, весьма показателен суровый лозунг, провозглашенный в 1847 г. «Литературной газетой»: «Итальянцы уничтожили сначала немецкую оперу, потом русскую. Теперь и они не делают больших сборов»².

Неудовольствие критиков по поводу распространения в России итальянской оперы возникло задолго до появления на петербургской сцене постоянной итальянской труппы. Достаточно вспомнить полемику «россинистов» и «моцартистов» в 1820-е гг., а также первые московские статьи В. Одоевского – тонкого музыканта и критика, ценившего искусство итальянских певцов, «возвысивших «прекрасное исполнение (execution)», отмечавшего «точность оркестра итальянского театра»³, почитавшего Дж. Россини, но все-таки отдавшего свой голос в пользу «моцартистов».

¹ Статья впервые опубликована: *Europa Orientalis*: В 2 т.: 14/1, 14/2: «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII–XX веков / Сост. А. д’Амелия. Salerno, 2011. С. 9–28.

² Литературная газета. 1847. № 1. С. 11.

³ *Одоевский В.* Взгляд на Москву в 1824 году // *Одоевский В.* Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. ст., примеч. Г. Б. Бернандта. М., 1956. С. 87.

В дальнейшем позиция Одоевского в отношении итальянской оперы стала более жесткой. В 1867 г. он выпустил в свет статью под названием «Русская или итальянская опера?», сделав накануне в дневнике следующую запись: «<...> Завтра в Москве русская или итальянская опера? – за которую меня распнут в гостиных»⁴. Публикуя статью, Одоевский не исключал возможность взрыва негодования от тех завсегдатаев гостиных, для которых посещение итальянского театра стало необходимым атрибутом повседневной жизни. Но неудовольствие этой части публики критика не смущало. В решении проблем музыкального театра он занял вполне определенную идеологическую позицию: бороться против итальяномании, отстаивая идею русского театра. «<...> Нам нужен театр русский вообще, русская опера в особенности»⁵.

Как известно, и пафос борьбы, и «русская идея» оказались созвучны позиции «кучкистов». А в дальнейшем традиция негативного отношения к итальянской опере нашла продолжение в советских трудах по истории музыки. Внимание авторов акцентировалось на процессе экспансии на столичную сцену «итальянщины», насаждавшейся придворными и чиновными кругами и мешавшей великим произведениям русской оперной классики занять достойное, подобающее им место в оперно-театральной жизни, на бедственном положении русской труппы. Тема борьбы русского и итальянского театра, случаи «итальянщины» в различных критических ракурсах фигурируют в современных исследованиях: в работах Р. Тарускина⁶, Дж. Баклер⁷, Е. Петрушанской⁸. Тем не менее, проблема соперничества русского и итальянского театра в аспекте рассмотрения *специфики музыкально-театрального дела в России XIX в., оперного театра как социального института* специально не ставилась и нуждается в особом исследовании.

⁴ Одоевский В. Русская или итальянская опера? // Музыкально-литературное наследие. Указ. изд. С. 621.

⁵ Там же. С. 310.

⁶ Taruskin, Richard. Defining Russia Musically. Historical and Hermetical Essays. Princeton, New Jersey, 1997. P. 186–235.

⁷ Buckler, Julia. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia. Stanford, 2000. См. также рецензию на эту книгу М. Раку («Русская опера сквозь гендерный лорнет» // НЛО. 2001. № 52. С. 353–360).

⁸ Петрушанская Е. Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М., 2009. С. 333–353.

Аналитический подход к рассмотрению данной проблемы предполагает изучение следующих аспектов театрального дела: организация административно-театрального процесса (унифицированные формы ангажемента, принципы комплектования штатов, должностные инструкции), доходы и расходы, творческие и личные судьбы артистов, их жизнь на сцене и за кулисами, репертуарная политика, аккумулировавшая различные европейские традиции, вкусы публики, реакция критиков и др. Подобный исследовательский ракурс разными гранями высвечивается кроме указанных работ в статье И. Петровской «К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг.»⁹, в книге Н. Губкиной «Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века» (СПб., 2003). Но в целом история музыкального театра в России XIX в., насыщенная разнообразной фактологией, проясняющей суть прямых контактов композитора и публики, со творчества сочинителей, зрителей, Дирекции императорских театров, исполнителей, еще ждет дальнейшего изучения.

В этой статье будут представлены лишь некоторые сюжеты, способные, на мой взгляд, прояснить ответы на следующие вопросы. В чем заключалась борьба итальянского и русского театра? И существовала ли эта борьба в реальной музыкально-театральной практике? Какова была политика административной власти в решении вопроса о приоритетах на оперной сцене? И как она отразилась на дальнейшем развитии оперной культуры в России?

Итак, в одном из главных обвинений, направленных критиками 1840-х гг. в адрес итальянской оперы, утверждалось: «Итальянцы уничтожили русскую оперу». На чем основывалось данное обвинение? Приведу некоторые известные факты.

В 1843 г. на сцене Большого театра в Петербурге началась деятельность итальянской труппы во главе с П. Виардо-Гарсия, Дж. Рубини и А. Тамбурини. В дальнейшем премьеры и примадонны высочайшего ранга планомерно сменяли друг друга на петербургской сцене: М. Альбони, Э. Фреццолини, Дж. Гризи, Дж. Марио, Л. Лаблаш и др. Публика, что называется, ломилась в театр невзирая на цены; восторги в гостиных по поводу итальянской оперы не утихали; на улицах распевались арии из опер Россини, Доницетти, Беллини. Ме-

⁹ Петровская И. К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1997. М., 1998. С. 191–206.

ломанов, знатоков, законодателей музыкального вкуса покорило высочайшее мастерство и особая белькантовая техника итальянских певцов.

Невероятный успех итальянской оперы, безусловно, ослабил интерес петербуржцев к спектаклям русской труппы. В периодике публиковались сравнительные подсчеты посещений зрителями итальянских и русских спектаклей, явно говорящие не в пользу последних. Тем не менее, к театральному сезону 1845/1846 г. обнаружилось некоторое охлаждение публики не только к русской, но и к итальянской опере, о чем с недоумением и с раздражением сообщала пресса¹⁰.

К началу театрального сезона 1846/1847 г. директор императорских театров А. Геденов отправил русскую труппу работать в Москву. Этот шаг Геденова и стал основой главного обвинения критиков XIX в. в уничтожении русской труппы итальянцами. Миф о вредоносных деяниях Дирекции императорских театров был подхвачен и развит в советской литературе. Геденову вменялось в вину то, что он изгнал из столицы выдающуюся русскую труппу и тем самым лишил ее возможности дальнейшего роста, устранил конкурента итальянцев, для того чтобы снова наполнить «пустующие кресла первых рядов» итальянской оперы и вернуть в ее зал зрителей¹¹.

Но была ли русская труппа в тот момент действительно конкурентоспособна? И почему публика охладела к спектаклям итальянской труппы? Чем на самом деле руководствовалась Дирекция, переводя русскую труппу в Москву?

Что касается причин охлаждения петербургской публики к итальянской опере, то на самом деле они не были связаны с жизнью русской труппы. Как известно, интерес публики даже к прославленным певцам может быть потерян независимо от места и времени происходящих событий. Так случилось и с петербургскими почитателями итальянских премьеров и примадонн. Первые сезоны итальянской труппы проходили триумфально, поскольку на публику действовало не только первоклассное исполнение, но и эффект новизны впечатлений. Но вскоре публика привыкла к подобному ис-

¹⁰ См.: Репертуар и Пантеон. 1846. Кн. 2. Театральная летопись. Большой театр. СПб., 1846. Кн. 2. С. 86; Зотов. Р. Обзор действий Санкт-петербургских театров за минувший театральный год // Северная пчела. 1846. 6 марта. С. 43.

¹¹ Ливанова Т. Оперная критика в России: В 2 т. Вып. 1–4. М., 1966–1973; Т. 1. Вып. 2. М., 1967. С. 16.

полнению и ждала от итальянской сцены чего-то уж совсем особенного.

Были и другие причины «пустующих кресел» и недовольства зрителей спектаклями Большого театра. Распался великолепный триумвират первых лидеров итальянской труппы – Виардо, Рубини, Тамбурини. Рубини попрощался с Петербургом первым, триумфально закончив сезон 1844/1845 г. Зимой 1846-го уехала Виардо. Тамбурини Петербург не покинул, но блистательное трио прекратило свое существование. Кроме того, из прежнего состава не вернулась на петербургскую сцену Альбони – выдающееся контральто итальянской труппы. Приехавший вместо Рубини тенор Л. Сальви «с прекрасным голосом и красивой наружностью», «стоявший несравненно ниже Рубини по искусству»¹², не смог компенсировать в глазах итальянomanов потерю любимого героя. В новом составе труппы были «ценные приобретения», например примадонна Т. Джиули-Борси, но прежнего триумфа этому составу достичь не удалось.

Кроме того, для оживления ситуации и наполнения «пустующих кресел первых рядов» Большого театра требовалось обновление репертуара. В течение трех сезонов на итальянской сцене в основном ставились оперы итальянских композиторов – Россини, Доницетти, Беллини. Популярные и любимые оперные мелодии от постоянного тиражирования как в театре, так и за его пределами (в концертах, дома и на улице) теряли свою свежесть¹³. Поэтому не случайно уже в сезон 1846 г. и особенно в последующие годы в репертуар вошли оперы французских (Д. Ф. Э. Обера, Дж. Мейербера), а затем и немецких (К. М. Вебера) композиторов. Так что успешность или неуспешность итальянской труппы в данном случае зависела не от внешних (борьба с конкурентами), а в первую очередь от внутренних (состав труппы, репертуарная политика, вкусы публики) причин. Конкурентов у нее в тот момент не было, а проблемы с публикой и критиками были.

¹² Яхонтов А. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах // Русская старина. 1886. Т. 52. № 12. С. 745.

¹³ На подобную особенность восприятия петербургской публикой опер Дж. Верди обратил внимание А. Н. Яхонтов: «Все последующия партитуры Верди имели также успех несомненный и донныне держатся еще на сцене, но... сделались, так сказать, шаблонными, поступили в репертуар уличных шарманок и порядком-таки надоели» (Там же).

Русская труппа к моменту приезда в Петербург итальянцев, несмотря на ее достаточно профессиональный уровень, никак не могла помешать торжеству итальянской оперы. В свое время она была буквально сделана капельмейстером императорских театров К. Кавосом, не только по долгу службы участвовавшим в постановке спектаклей, но и готовившим кадры для русской оперы в Театральном училище. В 1830-е гг. на императорской сцене царила немецкая труппа во главе с ее лидером, капельмейстером Г.-Ф. Келлером. Но по оценке Ю. Арнольда, голоса немецких артистов вряд ли могли по благозвучности и мастерству соперничать с итальянскими певцами, но зато обладали «музыкальным понятием, и даже знанием»¹⁴. Кавос поставил перед собой задачу сделать русскую труппу не только достойной конкуренции, но и способной победить немецких соперников.

До 1830-х гг. труппа в основном специализировалась на исполнении водевилей, зингшпилей и малых опер. Постоянно держались в репертуаре привлекательные своей наивной простотой, но проигрывавшие в сравнении с блистательным искусством Россини комические оперы Ф. А. Буальдье – «Жан Парижский», «Калиф Багдадский», «Красная шапочка»; Й. Вейгля – «Швейцарское семейство». Из сезона в сезон повторялись оперы Л. Керубини «Водовоз», Д. Штейбельта «Ромео и Юлия», «Сандрильона». По оценке многих современников, певцы труппы не имели большого опыта в исполнении партий больших опер и «далеко отставали от соловьев Италии»¹⁵. На сцене уже в 1820-е гг. ставились оперы Моцарта («Дон Жуан», «Волшебная флейта») и Вебера («Волшебный стрелок»). Но уровень исполнителей главных партий оставлял желать лучшего. Так, А. Вольф отмечал слабый вокальный состав труппы, например в «Дон Жуане», «несмотря на то, что любимец ее [публики. – Н. О.], Самойлов, исполнял главную роль»¹⁶. Также он обратил внимание на неадекватную замену ушедшей со сцены примадонны Н. Семеновой на однофамилицу Семенову 2-ю, на неудачный дебют Н. Дюра (в большей степени актера, чем певца) в операх Моцарта и Россини, где

¹⁴ [Арнольд Ю.] Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. 1–3. СПб., 1892–1893; Вып. 2. С. 106.

¹⁵ Там же. С. 105.

¹⁶ Баритоновая партия Дон Жуана, транспонированная для В. Самойлова, «пришлась не совсем по голосу нашему тенору, да и притом была трудна для него» (Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3-х ч. СПб., 1877. Ч. 1. С. 20).

«он брал более игрою, чем пением»¹⁷. Далекое не всем артистам труппы, выступавшим на сцене в качестве как драматических актеров, так и певцов, хватало «голосу» для первых ролей в сложных операх, а также слаженности в ансамблях. Так, бас О. Петров дебютировал на петербургской сцене в сезон 1830/1831 г. в партии Зорастро в «Волшебной флейте» Моцарта. Критик «Северной пчелы» выражал восхищение «обширным» голосом певца, хвалил за удачно «выраженный» монолог и исполнение «трудной арии». И в то же время заметил, что голос «довольно приятен, но весьма мало обработан», указав на «резкий переход» «в высокие ноты»¹⁸. Петров только начинал свою карьеру и, не имея до поступления на сцену большого опыта, учился непосредственно в процессе работы.

В репертуар труппы в 1820-е гг. редко, но входили большие оперы. Например, лирико-драматическая опера Г. Спонтини «Весталка», пользовавшаяся постоянным успехом у публики и требовавшая от солистов обширных голосов. Таким голосом и ярким сценическим дарованием обладала примадонна Е. Сандунова, исполнявшая партию Юлии. Так что яркие и обширные голоса в труппе в разное время всегда были, но их явно не хватало для исполнения больших опер.

Кавос, заинтересованный в повышении исполнительского уровня русской труппы, постоянно занимался решением проблем обучения певцов и хора, который был малочислен и не приучен к «серьезным» операм¹⁹. Он существенно изменил репертуарную политику труппы: сократил развлекательные водевили, большинство малых опер, любимых публикой, сохранил в репертуаре, но в то же время «посадил» труппу на исполнение больших опер европейских композиторов. С начала 1830-х г. труппа стала исполнять в переводах на русский язык оперы Обера, Л. Ж. Ф. Герольда, Мейербера, Г. А. Маршнера, Россини, Беллини, потребовавшие от певцов большой подвижности, искусности голосов и хорошей вокальной школы.

¹⁷ Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Указ изд. С. 20.

¹⁸ Там же. С. 25.

¹⁹ Хор труппы был профессионализирован Дирекцией в 1836 г. за счет хористов, принятых на постоянную, а не временную службу. До этого для комплектования необходимого для постановок состава хора привлекались певчие Придворной певческой капеллы, а также хоры Конюшенного придворного ведомства и лейб-гвардии Преображенского полка, которые не всегда на спектакль являлись, «отчего в хорах был чувствительный недостаток» (Петровская И. Ф. Указ. изд. С. 200).

Для освоения сложного репертуара труппа нуждалась в пополнении. Певцов на необходимые для оперных постановок роли хватало далеко не всегда. Не случайно Кавосу нередко приходилось «приноравливать» (переделывать, транспонировать) партии для голосов своих солистов. Так, переделке подверглись басовые (например, Каспара в «Волшебном стрелке») и баритоновые партии, предназначенные для первого тенора Самойлова, баритоновые (Фигаро в «Севильском цирюльнике») и даже теноровые (Цампа в опере «Цампа» Герольда) для первого баса Петрова и др.²⁰

В труппе, безусловно, были прославленные певцы: Петров – не только выдающийся певец, но и актер, непревзойденный исполнитель партии Бертрама в «Роберте-дьяволе» Мейербергера, Ивана Сусанина Глинки; его супруга А. Воробьева, прославившаяся в партиях Арзаче в «Семирамиде» Россини, Вани в «Жизни за царя», Ромео в «Монтекки и Капулетти», Адальджизы в «Норме» Беллини. М. Степанова выносила на себе весь сопрановый репертуар труппы (первая Антониды в «Сусанине» и первая Людмила в «Руслане»). И Воробьева, и Степанова, обучавшиеся в петербургском Театральном училище у Кавоса и А. Сапиеца, а затем в процессе работы с Глинкой над его операми, вполне владели техникой итальянского *bel canto*. Одоевский по поводу премьеры «Нормы» на русской сцене в 1837 г. писал, что «представление <....> было весьма замечательно» и что у Петровой-Воробьевой «ни одна нота не была потеряна и всякое музыкальное движение одушевлено неподдельным чувством»²¹. Также зрителей восхищала игра Степановой, «которая в роли Нормы показала такую остроту своего таланта, которой <....> до сих пор в ней не замечали»²². Что же касается других, бесспорно, профессиональных певцов, то отнести их к разряду выдающихся сложно. Например, тенор Л. Леонов обладал «чистым и звучным», но «горловым и не сильным» голосом. Актерских данных для исполнения партии Собинина, по мнению Глинки, ему явно не хватало. Тем не менее, к концу 1830-х гг. русская

²⁰ Обязанность петь переделанные для голоса партии прописывалась в контрактах певцов. «Обязуюсь я на всех императорских театрах играть и петь роли первого баса, а с переделками, приноровленными капельмейстером к моему голосу, и другие партии по назначению Дирекции» (Из контракта О. А. Петрова. Цит. по: *Ласточкина Е.* Осип Петров. М.; Л., 1950. С. 22).

²¹ *Одоевский В. Ф.* Еще о представлении Нормы // *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. Указ. изд. С. 149.

²² Там же.

труппа ни в чем не уступала немецкой, конкурируя с ней в постановках одних и тех же опер. Так, на русской сцене «Норма» была поставлена в сезон 1837/1838 г., соперничая с аналогичной и более ранней постановкой оперы в Немецком театре; «Монтечки и Капулетти» шла на обеих сценах в сезон 1836/1837 г.

К приезду в Петербург итальянцев русская труппа обладала своими премьерными и примадоннами, с успехом выступавшими вместе с прославленными корифеями итальянской сцены. Уже в первый приезд Рубини в Петербург в 1843 г. спектакли с его участием «обставили <...> лучшими силами из персонала тогдашних русских и немецких оперных трупп в Санкт-Петербурге»²³. С ним на одной сцене пели Степанова, Е. Семенова, Леонов, Петров, С. Артемовский. В сезон 1845/1846 г. в спектаклях итальянской труппы участвовали Петров, Леонов, Э. Лилеева, Степанова.

Но, несмотря на приобретенный в повседневной сценической практике профессионализм, конкурировать русским певцам с итальянцами все-таки оказалось сложно. Русская труппа в сравнении с итальянской в середине века была еще очень молодой и не располагала таким количеством «звезд», ради которых публика могла бы до отказа заполнить Большой театр.

Русская труппа не могла состязаться в мастерстве с итальянцами еще и потому, что основу ее репертуара к приезду соперников составляли итальянские оперы тех же композиторов – Россини, Беллини, Доницетти. Оставить в репертуаре ранее шедшие французские и немецкие оперы вряд ли было возможно: он постоянно нуждался в обновлении с учетом вкусов публики. Русских опер к тому времени было создано чрезвычайно мало. Если просмотреть репертуар с 1830 по 1842 г., станет понятно что кроме повторявшихся «старых» опер А. Титова, К. Кавоса; «Русалки» Ф. А. Кауэра – С. Давыдова; опер музыкальных критиков и композиторов-дилетантов Ф. Толстого («Доктор в хлопотах», 1836) и Д. Струйского («Параша-сибирячка», 1840); популярной оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» (1841), шедевров М. Глинки «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) ничего более значительного создано не было. Поэтому не случайно в прессе отмечалось следующее: «Существова-

²³ *Иванов М. М.* Первое десятилетие постоянного итальянского театра в Петербурге в XIX веке (1843–1853 гг.) // Приложение к Ежегоднику императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб., 1895. Кн. 2. С. 57.

ние итальянской оперы делает невозможным процветание Русской. Репертуара национальных композиторов мы не имеем, а петь итальянскую музыку неловко в присутствии итальянской труппы <...>»²⁴ С этим аргументом нельзя не согласиться. Превзойти итальянских певцов в исполнении итальянских опер русским артистам не удавалось.

Итак, русская труппа не могла составить конкуренцию итальянцам ни по составу солистов (за редким исключением), ни по репертуару, в котором преобладали оперы европейских (преимущественно итальянских) композиторов и практически отсутствовали национальные оперы. В данной ситуации Дирекцией императорских театров и было принято решение об отправке русской труппы в Москву.

В связи с этим необходимо прояснить позицию директора императорских театров А. М. Геденова, деятельность которого подробно не только не изучалась, но чаще всего дезавуировалась. Попытки научного демифологизирующего освещения проблемы управления театрами в советской историографии не предпринимались. Первой работой подобного рода стала упоминавшаяся статья И. Петровской; также назову основательное исследование С. Лащенко «Директор императорских театров А. М. Геденов: московские истоки Санкт-Петербургской административной карьеры»²⁵.

История управления императорскими казенными театрами с начала XIX в. и позднее свидетельствует о сложных процессах, происходивших в организационной сфере. К приходу власти того или иного императора обнаруживались разного рода недостатки в работе управленцев театрами, в первую очередь финансового характера, и каждый раз возникала необходимость реформирования театрального дела. Театр являлся важной составляющей культурной политики каждого взойшедшего на престол государя. Еще Екатерина II, уделявшая театральному делу немало внимания, считала, что

²⁴ Р. З.[отов]. Обзор действий Санкт-петербургских театров за минувший театральный год // Северная пчела. 1846. 6 марта. Цит. по: Ливанова Т. Н. Указ. изд. С. 15.

²⁵ Лащенко С. Директор императорских театров А. М. Геденов: московские истоки Санкт-Петербургской административной карьеры // Искусство музыки: Теория и история / Электронное периодическое рецензируемое научное издание. Государственный институт искусствознания, 2012. Вып. 5. <http://sias.ru/magazine2/vypusk-5/> Дата обращения: 15.06.2013.

«народ, который поет и пляшет, зла не думает»²⁶. Подобного взгляда придерживались и в последующие царствования.

С 1801 по 1917 г. пост директора императорских театров волей государя неоднократно освобождался, на смену одному директору приходил другой²⁷. Главной причиной увольнения директоров была проблема финансирования. Политика Гедеонова, а он возглавлял это ведомство с 1833 до 1858 г. (25 лет), также в первую очередь основывалась на стратегии решения финансовых проблем. Приходилось постоянно избавляться от ежегодных долгов, театр «омассовлялся», становился предприятием коммерческим и должен был приносить доход. Директор обязывался ни в коем случае не выходить из штатного расписания. Возможность избежать дефицита Гедеонов видел в повышении сборов. Это требовало укрепления творческого состава и выбора такого репертуара, который наиболее симпатичен и владельцам абонементов, и разовым посетителям²⁸.

Тема доходов от спектаклей постоянно волновала Дирекцию, поскольку нужно было не только окупать расходы на дорогостоящие постановки, но и получать прибыль. Поэтому жизнь на петербургской сцене оперных трупп, ее продолжительность и успешность напрямую зависели от доходов, поступавших в казну. В случаях возникавших проблем с финансированием деятельность той или иной труппы на петербургской или московской сцене могла в одночасье закончиться. Так, например, в связи с образовавшимся дефицитом не продлили контракт с итальянской труппой во главе с Луиджи Дзамбони (Замбони) в 1831 г., не утвердили проекты учреждения итальянской труппы в 1832 и 1834 гг.²⁹ Невозобновленные контракты (в том числе с артистами), переводы трупп в Москву (русской, немецкой), в первую очередь *по финансовым, а не по идеологическим причинам*, являлись обычной музыкально-театральной практикой XIX в.

Дирекция императорских театров, занимаясь решением финансовых проблем, в то же время заботилась о привлечении в труппы талантливых певцов, которых умела ценить;

²⁶ Цит. по: Танеев С. Из прошлого императорских театров: Краткий исторический очерк. СПб., 1886. Вып. 2. С. 21.

²⁷ На этом посту в указанный период сменилось 12 директоров. См.: Петровская И. Музыкальный Петербург. 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. 1. А–Л. СПб., 2009. С. 292–293.

²⁸ Петровская И. Ф. К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. Указ. изд. С. 199.

²⁹ Там же. С. 197.

обеспечивала профессиональное руководство оперным составам. Уже говорилось о заслугах Кавоса, велика роль в истории развития немецкой труппы в Петербурге ее капельмейстера Келлера и т. д.

В сентябре 1846 г. Гедеонов сообщил Верстовскому, бывшему тогда «инспектором репертуара императорских московских театров», о намерении отправить в Москву ведущих певцов русской оперной труппы: Петрова, Леонова, Стрельского, Степанову и Петрову 2-ю «для представлений до Великого поста»³⁰. Он предполагал открыть сезон премьерой оперы Глинки «Руслан и Людмила», а затем «поставить еще несколько новых опер для Москвы из тех, которые были играемы посылаемыми артистами...»³¹ Гедеонов, пойдя на подобный шаг, собирался не избавляться (как утверждалось в трудах советского времени) от труппы и от «Руслана», дабы обеспечить итальянцам зеленую улицу. Он принял единственно верное в тех условиях решение – продлить жизнь петербургской труппы на московской территории, оживить за счет петербургских певцов деятельность московского оперного театра, обновить его репертуар постановкой «Руслана», «если не для больших доходов, то хоть для новости», а также с помощью других опер, неизвестных москвичам³². Премьера «Руслана», как известно, состоялась в Петербурге 27 ноября 1842 г., и в этом сезоне спектакль давался часто (31 раз). В следующие сезоны количество спектаклей постепенно уменьшалось: в сезон 1843/1844 (год приезда итальянской труппы) – 12, в сезон 1844/1845 – 6, а в сезон 1846/1847 г. – всего один спектакль. Премьера в Москве, с успехом состоявшаяся 9 декабря 1846 г., бесспорно, продолжила жизнь спектакля. Он не был отправлен «в ссылку», как утверждали русские критики, а вслед за ними и советские историки (ссылкой почему-то считалась Москва). «Руслана» увидели москвичи в исполнении лучших певцов русской труппы. Примадонна Степанова с воодушевлением вспоминала об успешных гастролях в Москве, давших и ей, и труппе возможность дальнейшей профессионализации³³.

³⁰ Письмо А. Гедеонова А. Верстовскому от 23 сентября 1846 г. Цит. по: Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка: Творческий путь. В 2 т. Т. 1. М., 1955. С. 321.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ См.: Мария Матвеевна Степанова: Страничка из ее автобиографии // Ежегодник императорских театров: Сезон 1903–1904. Приложение. Вып. XIV. СПб., 1905. С. 215–216.

Еще одно обвинение критиков касалось финансового процветания итальянской труппы и бедственного положения русской. Миф о несчастном положении русских артистов прочно закрепился в советской историографии. Действительно, если мы сопоставим гонорары, то жалование русских певиц на фоне жалования итальянских примадонн покажется нищенским. Итальянские певицы (и это в источниках не преувеличено) стоили Дирекции огромных денег. Например, Виардо за первый сезон 1843/1844 г. получила 50 000 рублей ассигнациями (14 285 рублей серебром), и в дальнейшем гонорар только увеличивался³⁴, Джули-Борси – 75 000³⁵ и т. д. Кроме того, многие певцы откупались от миланского или венского театра на конкретный сезон с помощью театрального агента Э. Бокко за немалые деньги. Например, примадонну Л. Ассандри Дирекция откупила у миланского театра на сезон 1843/1844 г. за 9000 тысяч франков. Певцам выделялись немалые деньги и на дорогу в Петербург.

Наши примадонны Петрова-Воробьева и Степанова в то же самое время получали по 1140 рублей серебром, что составляло в зависимости от курса серебряного рубля (4000–4500 рублей ассигнациями)³⁶. Также лучшим артистам в вознаграждение полагался бенефис (как известно, сбор от спектакля шел бенефицианту), была введена поспектакльная плата сверх годового оклада, нередко равнявшаяся сумме годового оклада, а иногда и превышавшая его; хорошее исполнение поощрялось подарками от императора.

Тем не менее, разница в гонорарах итальянских и русских певиц, бесспорно, существенная, не дает оснований делать далеко идущие выводы о притеснении русских певцов Дирекцией. Подобные факты необходимо рассматривать не в сравнении с итальянским сюжетом, а в историческом контексте, в рамках истории развития музыкально-театрального дела в России, подробного и документированного изучения сценической и частной жизни певцов на пересечении разных источников. Например, считалось, что огромные гонорары итальянским певцам выплачивались за счет бюджета

³⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 9316. Дело по предписанию г. аудитора с контрактом итальянской певицы Виардо Гарсиа. 2 октября 1843 – 24 февраля 1844. Л. 4.

³⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11079. Об ангажементе итальянской певицы де Джули-Борси Терезы. 1847–48. Л. 3–4.

³⁶ См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 24; Оп. 1. Д. 6024. О службе, состоявшей при С.-Петербургских театрах, уволенной актрисы, певицы, пансионерки Марии Степановой. 16 августа 1833 – 1 октября 1854. Л. 28.

русской труппы. Но это не так. На содержание итальянской труппы отводились особые средства, и в основном это были сборы от спектаклей. Оклады русских певцов, составлявших по доказательному утверждению Петровской «самую привилегированную группу государственных служащих»³⁷, необходимо сравнивать, обратившись к изучению штатов других ведомств. Например, любимая фрейлина императрицы Елизаветы Алексеевны Е. Бакунина в 1824 г. за свою службу получала 1000 руб. и столовых по 2920 руб. ассигнациями в год³⁸. Социальный статус фрейлин был достаточно высок (многие из них принадлежали к титулованным фамилиям), а их годовое жалованье не превышало окладов наших первых певиц. Глинка, получив должность капельмейстера Придворной певческой капеллы и оклад в 2500 руб. ассигнациями, 1000 руб. столовых и казенную квартиру с дровами, остался доволен не только профессиональной деятельностью на «новом поприще», но и приобретением материальных выгод³⁹.

Таким образом, сравнение гонораров итальянских и русских певиц в принципе некорректно. Жалованья русским певицам назначались в соответствии с учрежденными в России «окладами содержания» государственных служащих.

Что касается итальянских примадонн, то в Петербург приезжали мировые звезды из крупнейших театров мира – Итальянской оперы в Париже, Миланского театра, Венской итальянской оперы. Они гастролировали по Европе, пели в престижных аристократических салонах, их гонорары оплачивались в твердой валюте. Так, в парижских салонах было модно украшать музыкальные вечера знаменитостями из Итальянского театра, обходившимися хозяевам аристократических гостиных недешево. «Каждый номер программы стоит пятьсот франков, а ведь еще надо оплатить каламбуры

³⁷ *Петровская И. Ф.* К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. Указ. изд. С. 193.

³⁸ РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 815. 1823–1824. Л. 3. И это жалованье, равнявшееся в сумме 3920 рублям, Бакунина получила в виде исключения. Полностью эта сумма выплачивалась не всем фрейлинам: одни получали только жалованье, а другие – только столовые.

³⁹ См.: [*Глинка М. И.*] Записки М. И. Глинки. М., 2004. С. 123–124. Как известно, Глинка прослужил в капелле недолго. Основной источник его дохода состоял из присылаемых матушкой 7000 тысяч рублей ассигнациями с добавлением некоторых сумм, поступавших от продажи сочинений. Этих денег вполне хватало на обеспеченное существование в пору его семейной жизни («четверка красивых коней с каретой стояла в сарае и конюшне» – Там же. С. 139).

Лаблаша и великолепный убор мадемуазель Гризи»⁴⁰. Выдающиеся певцы были самыми высокооплачиваемыми в Европе; такие же деньги они желали получать и в России. Одним словом, существовала мощная европейская традиция ангажирования «звезд», и обращение к этой традиции в России еще в XVIII в. дало положительные результаты.

Русские примадонны – Петрова-Воробьева, Степанова – с точки зрения социального положения, европейской славы, профессионального опыта работы на различных европейских сценах в 1840–1850-е гг. не могли соперничать с иностранками. И не соперничали, а многому учились у итальянских певцов. Одоевский еще в 1825 г. сделал важное наблюдение, касающееся роли итальянской оперы в истории музыкального театра в России, подчеркнув полезность исполнительского опыта, приобретенного русской труппой в связи с постановкой «Нормы». «Как бы то ни было, мы почитаем постановку этой оперы делом очень полезным для наших артистов; это очень порядочное солфеджи и довольно хорошее приготовление к другим, лучшим операм»⁴¹. В феврале 1843 г. приехавший в Петербург Рубини дал несколько спектаклей с ведущими певцами русской и немецкой трупп. Яхонтов обратил внимание на характер совместной работы наших солистов с великим итальянцем, где царили почитание мастера и желание учиться у него мастерству⁴².

Тема соперничества, противостояния русской и итальянской трупп возникла в сфере журнальной полемики XIX в. и приобрела характер устойчивого идеологически окрашенного мифа в советских трудах. На самом деле реальная жизнь оперного театра развивалась по другим законам. Не только притесняемая, по мнению критиков, русская, но и итальянская труппа находилась в полном подчинении у Дирекции императорских театров. Дирекция единолично распоряжалась приездами и отъездами иностранных певцов. Приглашая на службу итальянских «звезд», администрация предъявляла к ним достаточно жесткие требования. Так, продление контракта и выплата полного гонорара зависели от того, насколько ангажированные артисты «европейской

⁴⁰ Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». М., 1998. С. 333.

⁴¹ Одоевский В. Ф. Еще раз о представлении «Нормы» // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. Указ. изд. С. 148.

⁴² См.: Яхонтов А. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах Указ. изд. С. 738.

известности» понравятся своей службой Дирекции и будут ли они иметь успех у публики⁴³.

Ежегодное расписание расходов, сборов, оборотов являлось одной из главных забот Дирекции. Русская труппа, став убыточной, была отправлена в Москву, а приглашенные за высокие цены итальянские знаменитости приносили немалый доход. Но Дирекция императорских театров выстраивала стратегию управления театрами не только на финансовой основе. Москва предоставила русской труппе возможность дальнейшей профессионализации и повысила ее престиж. Дирекция, занимаясь решением проблемы обновления репертуара и поддержки национальной оперы, продолжала (не без сложностей) ставить на русской сцене все, что выходило из под пера русских композиторов, идя на риск потери денег, но работая на перспективу. Итальянская опера на длительный срок обеспечила себе успех в Петербурге (как в придворно-аристократической, так и в широкой городской среде). Значимость ее роли в истории русской музыкальной культуры неоднократно отмечалась современниками. Геденов в одном из отчетов деятельности Дирекции высказывал твердое убеждение в необходимости «распространения вкуса к театрам», способного влиять «на нравственность народа». А. Серов, в 1850-е гг. остававшийся почитателем итальянской оперы, подчеркивал ее особое действие на «развитие в Петербурге музыкального вкуса». «Задушевная сладость» итальянского *bel canto*, пение «полное страсти и чувства» «потрясало души» и «исторгало слезы» оттого, что магия итальянской оперы в ту эпоху нужна была русской культуре.

⁴³ Например, в контракте примадонны Джули-Борси, прославившейся исполнением партий в операх Верди и приглашенной в Петербург в 1847 г., есть пункт, на основании которого Дирекция могла вычесть из ее гонорара 6 тысяч 500 франков в случае, «если <...> не довольна будет ея службою» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11079. Л. 3–4). Подобные пункты присутствовали в контрактах всех иностранных певцов.

ШАРЛЬ ПЕРРО, АДРИАН БУАЛЬДЬЁ: ВОЛШЕБНЫЙ ПЕРСТЕНЬ ПРОТИВ КРАСНОЙ ШАПОЧКИ

Е. Воробьева

Франсуа-Адриан Буальдьё, капельмейстер французской придворной оперы в Петербурге в период ее расцвета (1803–1811), вернулся на родину незадолго до спешного расформирования труппы и был хорошо принят парижской публикой и критиками¹. Уже в 1812 г. его «Жан Парижский» («Jean de Paris») с успехом поставлен на сцене Опера-комик. Буальдьё продолжил сочинять для этого театра самостоятельно или в сотрудничестве с другими авторами – Д. Обером, Ш. Кателем, Л. Керубини, А. Бертоном. Вершиной его карьеры стала написанная в 1825 г. опера «Белая дама» («La Dame blanche»), надолго задержавшаяся в репертуаре европейских театров. В музыковедении укоренилось мнение, что без «Белой дамы», стоящей у истоков романтического направления в музыкальном искусстве Франции, Буальдьё остался бы композитором, чье творчество не выходило за рамки традиций французской комической оперы конца XVIII – начала XIX в.

¹ Приехав на родину, Буальдьё был вынужден вступить в конкурентную борьбу с Н. Изуаром, в чьих руках находился «скипетр» Опера-комик. Это соперничество послужило дополнительным стимулом для расцвета таланта Буальдьё. Изуар писал легко и быстро (правда, зачастую, небрежно). Буальдьё же обладал склонностью бесконечно отшлифовывать свои сочинения, и в то время, когда Изуар представлял на суд публики несколько опер, он успевал закончить только одну. После возвращения из Петербурга Буальдьё написал 12 опер (из них 5 в соавторстве). Не страдая от отсутствия вдохновения, для одного оперного номера – дуэта или арии – он зачастую сочинял несколько вариантов или даже совершенно разных музыкальных текстов, что замедляло завершение работы над оперой в целом. (*Fétis F. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2-ème ed. Paris, 1875. Vol. 2. P. 4–5.*) За удивительной моцартовской легкостью и изяществом слога Буальдьё скрывался не только безупречный вкус, но и чрезвычайная требовательность к себе.

Конечно, это утверждение далеко от реальности: Буальдье шел к «Белой даме» постепенно. Одной из ее предшественниц стала «Красная шапочка» («Le petit Chaperon rouge»), «волшебная опера» в трех действиях, написанная на семь лет раньше, на либретто Э. Теолона (E. Théolon) и поставленная 30 июня 1818 г. на сцене парижской Опера-комик. То, что отличает «La Dame blanche» – обаяние изящных мелодий, богатая оркестровка, сочно написанные бытовые эпизоды, элементы фантастики, сцены грез и видений, – есть уже в «Le petit Chaperon rouge». Можно сказать, что зрелая «Белая дама» выросла из маленькой «Красной шапочки».

Премьерная постановка «Красной Шапочки» оказалась очень удачной. В ней были заняты ведущие исполнители французской столицы: Барон Родольф (Le Baron Rodolphe) – Ж-Б. Мартен (J-B. Martin)²; Роза-Любовь, его племянница, называемая Красной Шапочкой (Rose d'Amour, sa niece, surnommée le Petit Chaperon Rouge) – мадам Гаводан (M-me Gavaudan)³; Граф Рожер под именем Алана (Le Comte Roger, sous le nom d'Alain) – г-н Поншар (M. Ponchar), Магистр (M. Job, Magistre) – г-н Лесаж (M. Lesage); Нанетта, невеста магистра (Nanette, prétendue de M. Job) – г-жа Буланже (M-me Boulanger)⁴; Берта (Berthe) – г-жа Дебросс (M-me Des-

² Jean-Blaise Martin (1768–1837) – оперный баритон, давший имя группе мужских партий во французской опере – «баритон-мартен» (baritone-martin), баритон, близкий тенору; партнер по сцене мадам Дюгазон. Он обладал подвижным голосом в три октавы, сочетающим глубину низких баритональных нот с легкостью тенора. Пел в операх Буальдье «Тетка Аврора», «Новый помещик», «Праздник соседней деревни», «Жан Парижский».

³ Maigrot Gavaudan (1779–18?) – солистка Опера-комик (театра Фавар), в которой дебютировала в 1798 г. в ролях «жен Дюгазон». Обладательница легкого приятного сопрано, она появилась на сцене в эпоху, когда публика обращала больше внимания на игру, нежели на пение. Гаводан развила в себе качества хорошей актрисы, «взяв за образец Карлин Нивелон (Carlin Nivelon), которая приводила в восторг наивностью своей игры, и мадам Сен-Обэн (Saint-Aubin), объединившую дух с простотой <...>, и стала в ряду лучших актрис Опера-комик своего времени» (*Fétis F. Biographie universelle... Bruxelles, 1837. Vol. 4. P. 280*).

⁴ Marie-Julie Hallinger Boulanger (1786–?), ученица Плантада с красивым голосом, способным к блестящему и легкому исполнительству; дебютировала на сцене Опера-комик в 1811 г. уже будучи известной концертной исполнительницей. «Обаяние ее пения соединялось с естественной игрой и блеском остроумия. Счастливое сочетание веселости, чувственности и тонкости придавали ее драматическому таланту особый характер. Более всего ей удавались роли субреток и служанок» (*Fétis F. Biographie universelle... Bruxelles, 1837. Vol. 1. P. 284*). Ушла на пенсию только в 1835 г.

brosse)⁵; Лесной отшельник (L'Ermitte de la forêt) – г-н Даранкур (M. Darancourt); Эдмон, поверенный графа Рожера (Edmond, écuyer de Roger) – г-н Ролан (M. Roland); 1-й Дровосек (1-er Bûcheron) – г-н Алле (M. Aller); 2-й Дровосек (2-ème Bûcheron) – г-н Гранже (M. Granger).

В России «Красная Шапочка» Буальдьё также пользовалась успехом. Она входила в репертуар немецкой и новой французской трупп. Ее выбирали для бенефисов – в октябре 1821 г. французский актер Г. Брис, а в октябре 1824 г. – немец Ф. Затценговен. Премьера оперы на русском языке в переводе Рафаила Зотова в постановке русской труппы состоялась 16 августа 1819 г. на сцене петербургского Большого театра. Либретто отпечатано в Типографии императорских театров 25 июня 1819 г.: «Красная Шапочка», волшебная опера в 3-х действиях, перевод с французского⁶. На третьей странице либретто – портрет исполнительницы главной роли Н. С. Семеновы (рис. Л. Варник) с посвящением переводчика:

Посвящая прежде сего произведения свои благоговению, я, исполняя долг признательности, ныне посвятив Вам перевод сей, принес я единственно должную дань редкому таланту Вашему, любезности и красоте. Если приношение сие, одушевленное не красноречием, но искренним сердечным чувством человека, удивляющегося Вашему таланту, – примите Вы с удовольствием, то цель моя достигнута, – и я доволен.

Рафаил Зотов

⁵ Marie Desbrosses (1779–18?) – солистка Опера-комик (театра Фавар); дебютировала в операх Ф.-А. Филидора и Э. Дуни в возрасте 13 лет на сцене Комедии Итальян. Была прекрасно принята публикой, однако вынужденная необходимостью постоянно конкурировать с мадам Дюгазон отодвинула ее в тень. Она заняла амплу дуэньи в старых французских комических операх, но и тут оказалась вторым номером после знаменитой мадам Гонтье (Gonthier). В конце концов, недовольная своим положением, в 1796 г. она потребовала пансион и стала играть в провинции. Вернувшись в Париж в 1798 г., она выступала в Опера-комик. Но лишь после ухода со сцены мадам Гонтье, в 1812 г., стала дуэньей «номер один» в столичной комической опере. «Она никогда не обладала тонкой и одухотворенной игрой мадам Гонтье, но у нее – лучший голос и уши и она была менее антипатична к музыке» (*Fétis F. Biographie universelle... Bruxelles, 1837. Vol. 1. P. 2*). Окончательно ушла со сцены в 1829 г., после полувекового служения опере.

⁶ По обыкновению, еще до выпуска из типографии пять экземпляров «комедии» были представлены в Особую канцелярию Министерства полиции.

Кроме Семеновой⁷ в роли Розы-Любви в спектакле участвовали В. М. Самойлов⁸ (Барон Родольф), Г. Ф. Климовский⁹ (Граф Рожер), М. В. Величкин (Магистр деревни), Е. И. Ежова (Берта), Е. Я. Сосницкая¹⁰ (Нанетта), П. В. Злов¹¹ (Пустыжник), А. Г. Ефремов (Эдмонд), г-да Мачихин, Козлов (Дровосеки). Хор исполнял партии Оруженосцев (воины Родольфа и Рожера), Вассалов (крестьяне и крестьянки обоих владений), Дровосеков, Гениев, Игр и Смехов.

«Красная Шапочка» была не единственной оперой Буальдьё, которая шла на русской сцене после его отъезда: в петербургских афишах на русском языке значатся его ранняя опера, написанная еще в 1798 г., «Зораима и Зюльнар» («Zoraïme et Zulnar», 1813)¹², а также «Жан Парижский» (Jean de Paris, 1819), «Новый помещик» («Le nouveau Seigneur du village», 1825) и последняя опера композитора – «Две ночи» («Les Deux nuits», 1834). В 1828 г. в Москве поставлена «Белая дама».

Буальдьё оказался в числе первых композиторов, обратившихся к сюжету «Красной шапочки». К концу XIX в. в других вариантах эта сказка в жанре оперы, балета, оперетты, бурлеска, водевиля будет поставлена в Париже, Берлине, Лондоне и Нью-Йорке. В основном это сочинения французских и немецких авторов¹³, что не случайно: две самые

⁷ Н. С. Семенова (в замужестве Лестерлен, 1788–1876) – певица, драматическая актриса, солистка Российской императорской труппы – драматической, затем оперной, принята в труппу для исполнения «наивных ролей»; исполняла партии в операх Буальдьё – Зораима в «Зораиме и Зюльнаре», Евхариса в «Телемаке», Роза де Вольмар в «Молодой вспыльчивой женщине».

⁸ В. М. Самойлов (1782–1839) – драматический и оперный артист, родоначальник знаменитой актерской династии Самойловых, лирико-драматический тенор; исполнял и баритональные партии, в том числе в операх Буальдьё: Зюльнара в опере «Зораима и Зюльнар», Леона де Монтемара в «Алине, королеве Голкондской», Жана Парижского в одноименной опере.

⁹ Г. Ф. Климовский (1791–1831) – выдающийся оперный певец, лирический тенор; исполнял главную партию в «Телемаке» Буальдьё.

¹⁰ Е. Я. Сосницкая (1799 или 1800–1855) – лирическое сопрано, драматическая (роли субреток) и оперная (лирическое сопрано) актриса; Элиз в опере «Опрокинутые повозки» Буальдьё.

¹¹ П. В. Злов (1774–1823) – бас; исполнял роли в операх Буальдьё: Узбек в «Алине, королеве Голкондской», Жермен в «Молодой вспыльчивой женщине», Минерва (Ментор) в «Телемаке», Ле Рон в «Опрокинутых повозках».

¹² В скобках указан год постановки в Петербурге.

¹³ Оперы: «Das Rotkäppchen», композитор К. Диттерсдорф (C. Dittersdorf), премьера – Бреслау, 26 мая 1790 г.; «The Little Red Riding Hood», композитор, либреттист М. Бекет (M. Beckett), премьера – Лон-

распространенные литературные обработки сказки принадлежат Шарлю Перро (1695) и братьям Гримм (1812). Во французском фольклоре насчитывается более трехсот различных вариантов «Красной шапочки» (в Германии этот сюжет менее популярен). Литературная же история сказки начинается именно с Шарля Перро.

Согласно распространенной версии, третий сын Перро, Пьер Д'Арманкур, во время пребывания у своего дяди аббата Гишона был так поражен непривычным звучанием (вследствие регионального диалектного произношения) знакомых приключений Красной Шапочки, Кота в сапогах, Спящей красавицы, что принялся записывать их так, как

дон, 9 февраля 1843 г.; «The Little Red Riding Hood», композитор Е. Лодер (E. Loder), премьера – Лондон, 1845 г.; «Petit Chaperon rouge» – комическая опера, композитор А. Рено (A. Renaud), либреттист Ж. Менжо (G. Mengeot); «Petit Chaperon rouge» – одноактная опера, композитор А. де Люка (A. de Luca), либреттист Делни (Delny), премьера – 1922; «Красная Шапочка» – опера с интермедиями (по мотивам одноименной пьесы Е. Шварца), композитор М. Раухверг, либретто В. Викторова; «Красная Шапочка» – детская опера-сказка, композитор Ц. Кюи, либретто М. С. Поль (по сказке Ш. Перро), 2 д., 3 карт., соч. 1911. Действующие лица: Бабушка (альт), Мать (меццо-сопрано), Красная Шапочка (сопрано), Волк (альт), Охотник (сопрано), Дровосек (меццо-сопрано), Охотники и Дровосеки, хор. Клавир: издание журнала «Светлячок», 1912; «Цителкуда» («Красная Шапочка») – опера-сказка для детей (на груз. яз., по мотивам сказки Ш. Перро), 3 д., 5 карт., композитор В. Р. Гокиели, либретто Г. Г. Абашидзе. Действующие лица: Красная Шапочка (лирико-колоратурное сопрано), Мать Красной Шапочки (меццо-сопрано), Волк (бас), Лиса (сопрано), Петух (тенор), Индюк (баритон), 1-я курочка (сопрано), 2-я курочка (меццо-сопрано), 1-й дровосек (тенор), 2-й дровосек (баритон). Премьера – Тбилиси, 31 декабря 1958 г.

Оперетты: «Petit Chaperon rouge», 3 д., композитор Ж. Серпетт (G. Serpette), либреттисты – Тоше (Toché), Блюм (Blum), премьера – Париж, Театр Нувоге, 10 октября 1885 г.; «The Little Red Riding Hood», композитор Р. Прайс (R. Price), либреттист Р. Эймс (R. Amos), премьера – Лондон, 1887; «Petit Chaperon rouge», 1 д., композитор А. Пети (A. Petit), либреттист Л. Мартэн (L. Martin), премьера – Париж, Консер Паризьен, 18 марта 1894 г.; «Petit Chaperon rouge», 4 д., композитор (?) м-м Белье-Клекер (Mme Bellier-Kleckler), премьера – Париж, 18 января 1897 г.

Водевиль «Rotkäppchen», 3 д., композитор Р. Жене (Rich. Genée), премьера – Берлин, Томас-театр, 6 февраля 1892 г.

Пантомимы: «The Little Red Riding Hood», композитор В. Левей (W. Levey), либреттист Ф. Грин (F. Green), премьера – Лондон, 1890.

Мелодрамы: «Petit Chaperon rouge», 3 д., композитор Н. Шафнер (N. Chaffner), премьера – Париж, 28 февраля 1818 г.

Балет «Petit Chaperon rouge», композитор Ш. де Сиври (Ch. de Sivry), либреттисты — Сэнсон (Sanson), Бриффрей (Briffrey), премьера – Лондон, 1892.

Бурлеск «The Little Red Riding Hood», композитор Ф. Дюмон (F. Dumont), премьера – Нью-Йорк, 1903.

услышал. В конце XVII в. во Франции собирать сказки было делом модным: эти собрания с удовольствием читали в литературных салонах, поэтому идея Шарля Перро переписать истории таким образом, чтобы они заинтересовали двор и широкую публику, соответствовала духу времени. За подписью сына Перро преподносит сказки шестнадцатилетней племяннице Луи XIV Элизабет Шарлотт Д'Орлеан в надежде, что сын получит пост ее секретаря. Этому не суждено было осуществиться: Пьер Д'Арманкур погиб на войне в 1699 г.

В написанных в 1695-м и опубликованных в 1697 г. «Историях, или Сказках прошедших времен с моралите» Перро оставил мрачный финал, упростил сказку и рационализировал ее, в результате чего «Шапочка» несколько утратила свой шарм и потеряла многозначность. Шарль Перро усилил мотив нарушения запрета и закончил сказку стихотворной моралью – наставлением молоденьким девицам держаться подалеже от волков-соблазнительей (среди которых самые нежные – самые опасные).

В построении музыкального текста оперы Буальдье следует за сказкой Перро: развернутое вступление к увертюре – это остроумная оркестровая иллюстрация к основной прозаической части сказки. В ремарках клавира подробно обозначены встреча девочки с волком, стук в дверь, реплика бабушки «Кто там?» и ответ волка «Это я, Красная шапочка». Однако и без ремарок звукопись музыкального текста говорит сама за себя. Дальнейшие сюжетные коллизии оперы представляют собой детально рассмотренный вариант предостережения Перро: что было бы если бы...

Невозможно кратко изложить все хитросплетения сюжета, в котором детали взаимообусловлены и взаимосвязаны. Для этого потребовалось бы переписать все восьмидесятистраничное либретто. Либреттист оперы – французский драматург Теолон де Ламбер¹⁴, заимствуя отдельные мотивы сказки, создал собственную «фантазию на темы» Перро.

¹⁴ Мари-Эммануэль-Гийом-Маргерит Теолон де Ламбер (Marie-Emmanuel-Guillaume-Marguerite Théaulon de Lambert, 14.08.1787–16.11.1841), таможенный инспектор, инспектор военных госпиталей, получил известность, написав «Оду на рождение римского короля» (сына Наполеона). Его первая пьеса «Ключи Парижа, или Десерт Анри IV» («Les Clefs de Paris, ou le Dessert d'Heri IV», 1814) воспевала династию Бурбонов. Наибольшее количество произведений – почти 250 (как самостоятельно, так и в соавторстве), создал в период Реставрации (1814–1830). Теолон работал в спешке, часто крайне небрежно; большая часть его произведений носит эскизный характер. Его творчество отличает неподдельная

Действие происходит во Франции во времена правления Генриха I, примерно в 1040 г. Два равноуважаемых господина – барон Родольф и граф Рожер – находятся в состоянии войны, иногда сменяющейся перемирием. Война началась, потому что совсем юный

веселость и откровенно развлекательный характер. Произведения Теолона – это комедии и водевили (героические, исторические, анекдотические, бурлескные, фееричные, водевили-арлекинеады, водевили-картины, водевили, подражательные немецким). Они шли на сцене многих парижских театров – Театра водевиля (Théâtre du Vaudeville), Театра варьете (Théâtre des Variétés), Театра новинок (Théâtre des Nouveautés), (Théâtre des Folies Dramatiques), Театра Пале-Руаяль (Théâtre du Palais-Royal), (Théâtre de la Gaîté), (Théâtre de la Porte Saint-Martin), Театра Мадам, или Театра гимназии (Théâtre de Madame ou Théâtre du Gymnase) и даже Комеди Франсез (Comédie Française). Теолон обращался и к жанру оперного либретто. Кроме «Красной Шапочки» его перу принадлежат «Скромницы» («Les Rosières») – комическая опера в 3-х действиях (поставлена в Опера-комик 27 января 1817 г. с музыкой Ф. Герольда); «Колокольчик, или Дьявол-слуга» («La Clochette; ou le Diable page») – комическая опера в 3-х действиях (премьера – в Опера-комик 28 октября 1817 г., музыка Ф. Герольда); «Двор волшебниц» («Blanche de Provence, ou la Cour de fées») – опера в 3-х картинах, либретто совместно с Де Рансе, музыка – А. Бертона, Ф. А. Буальдьё, Л. Керубини, Р. Крейцера, Ф. Паэра; постановка 3 мая 1821 г. в Опера-комик. Созданный в 1809 г. соавторстве с Ашиллом д'Артуа (Achille d'Artois) водевиль «Женщины-солдаты, или Плохо защищенная крепость» («Les Femmes soldats, ou la Fortresse mal défendue») значился в репертуаре французской и русской придворной труппы в Санкт-Петербурге.

Теолон обладал блестящей способностью к стилизации. Предпосланное «Красной Шапочке» посвящение воссоздает высокий стиль французской трагедии времен Расина. Теолон обращается к своей супруге Вирджинии Гонтье де Бюри (Virgine Gontier de Bury), умершей в возрасте 23 лет за три дня до премьеры оперы:

Если верно, что мелодия,
Дочь неба, на крыльях зефира
Имеет право проникнуть
В божественную обитель, куда ты только что вошла
После краткой ссылки, земной жизни,
Струющаяся гармония лютни Буальдьё
Должна тебя достичь.
<...>
Мои бедные стихи остались на земле!
Слабые дети, лишённые грации,
Которых твой нежный взгляд,
Увы, не утешит больше.
Однако аккорды этой оберегающей лютни,
Очаровавшей весь Париж,
Спрятали печальную ничтожность моих стихов. И их окружило
немного чести! Нежданным, новым успехом
Они меня короновали.
Я кладу их на твою могилу!

(перевод Е. Воробьевой)

граф Рожер отказался жениться на сестре барона. Земли враждующих господ разделяет река, мост через которую во время военных действий переходить запрещается. Нарушивший запрет оказывается пленником другой стороны. На протяжении трех актов оперы запрет нарушают все, включая тех, кто его написал.

Барона Родольфа называют волком и боятся все в округе: у него есть волшебный перстень – магический талисман, перед силой которого не может устоять ни одна девушка. Барон охотится на хорошеньких селянок, забирает их в замок, проводит с ними время, затем обучает хорошим манерам, дает приданое и устраивает замуж.

Прекрасная 16-летняя (как и племянница короля, которой Перро преподнес «Истории») главная героиня Роза-Любовь живет со своей воспитательницей на земле барона. В нее влюблен граф Рожер и инкогнито, под чужим именем в одежде пастуха, находится рядом с ней. Роза-Любовь готова ответить ему взаимностью, но она постоянно носит красную шапочку – еще один волшебный талисман оперы¹⁵. Шапочку подарил Розе живущий недалеко Отшельник, дабы она охраняла невинность девушки. Розе разрешено снимать шапочку только в присутствии Отшельника, когда ей ничто не угрожает.

Кроме Отшельника либреттист ввел в оперу еще два новых персонажа – старого Магистра и его юную очаровательную и практичную невесту Нанетту. Нанетта ужасно не хочет выходить замуж за старого Магистра и не боится волков – напротив, даже мечтает оказаться в замке соблазителя-барона, чтобы получить приданое и найти себе жениха помоложе.

1-е действие (в деревне). Барон, прослышав о красоте Розы, устраивает сельский праздник. Играя в лотерею, он должен вытащить билет с именем своей очередной избранницы. По просьбе барона на всех билетах Магистр написал имя Розы. Но в решающий момент происходит чудо – не даром Розу охраняет ее красная шапочка: на выбранной бумажке оказывается имя Нанетты. Барон в недоумении. Магистр в ужасе. Розу с пирожками спешно усылают подальше к Отшельнику, в лес. Барон и граф отправляются следом.

2-е действие (в лесу). На поляне Барон сталкивается с Нанеттой, которая, попав под очарование волшебного

¹⁵ *Chapeçon* – капюшон от накидки, которая ко времени написания сказки Перро уже вышла из моды в городе, но еще оставалась *en vogue* у сельских прелестниц.

перстня, дарит барону свой букет как знак любви. Спящей в лесу Розе грезится собственная свадьба с милым ей пастухом Алином – графом Рожером. Сцена видений. В это время соперники Родольф и Рожер встречаются в хижине Пустынника. Возникает ссора. За окнами буря.

3-е действие (в жилище Пустынника). Барон, обманом избавившись от графа и старца, остается один. Переодетый отшельником, он встречает Розу, которая в присутствии отшельника чувствует себя в безопасности и снимает шапочку. Барон достает волшебный перстень. Роза оказывается бессильна перед его чарами. Внезапно слышится голос Отшельника: «Остановись! Это дочь сестры твоей». Появляется Отшельник со всеми действующими лицами оперы. Он открывает секрет рождения Розы: сестра барона, покинувшая родной край семнадцать лет назад, тайно обвенчалась со своим возлюбленным. Роза – ее дочь и племянница барона. Больше нет причин для войны с графом и препятствий для свадьбы. Всеобщее ликование. Только барон несколько смущен.

В либретто, насыщенном неожиданными сюжетными ходами, разговорным диалогом отведена большая роль¹⁶. В 3-м действии музыкального материала совсем немного. Сюжетные коллизии разрешаются в разговорных сценах, музыка заключительных номеров носит несколько схематичный характер.

Проанализировав мифы и легенды, психоаналитики добрались и до сказки. Оставив в стороне неоднозначность такого подхода по отношению к фольклорному материалу, отметим, что к «Шапочке» Перро-Буальдьё подобная интерпретация в значительной степени допустима. Так, свой вариант прочтения сказки предложил Бруно Беттельхайм в «Психоанализе волшебных сказок». Отдельная глава «Психоанализа» посвящена детальному разбору «Красной шапочки»¹⁷. Если по отношению к народной сказке рассуждения Беттельхайма можно считать спорными, то оперные герои замечательно иллюстрируют положения его работы: Роза-лю-

¹⁶ В традициях эпохи, музыка комической оперы вовсе не главенствовала над текстом, что было зафиксировано законом об авторском праве: работа либреттиста французской оперы хорошо оплачивалась и, согласно Постановлению от 23 сентября 1805 г., он зарабатывал столько же, сколько и композитор (см: *Mongrédien J. La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789–1830). Harmonique Flammarion, 1986.*

¹⁷ *Bettelheim B. Psychoanalyse des contes de fées. Traduit de l'américain par Théo Calier. Collection «Pluriel». Paris, 1976. P. 251–271.*

бовь, засыпающая на полпути между «принципом удовольствия» и «принципом реальности»; цвет капюшона (призванного защищать обладательницу, в то же время являющегося знаком пробуждающейся сексуальности и обладающего сексуальной привлекательностью) и т. п. Превратив барона-соблазнителя в дядю Розы, либреттист добавил пикантности ситуации, проакцентировал Эдипов комплекс и мотивы инцеста. Заметим, что в сказке Перро нет места для мужчины-спасителя, который стал бы репрезентантом «сильного отца» (в народной сказке эту функцию выполняет дровосек или охотник). В опере им становится Отшельник. Его музыкальная характеристика почти абстрактна и стоит как бы вне музыкально-тематического материала сочинения.

Интонационная драматургия оперы очень проста: почти все сольные высказывания барона-волка начинаются с движения по звукам тонического квартсекстаккорда, а Розы – с тонического секстаккорда. Роза и Родольф – кровные и музыкальные родственники. Их талисманы (перстень и шапочка) и их музыкальные темы принадлежат одной сфере – любовной. Вообще весь интонационно-музыкальный материал выведен из одного источника и проникнут романсовой песенностью: большинство вокальных тем оперы основаны на движении по звукам тонического трезвучия, часто в объеме сексты, в ансамблевых и хоровых эпизодах. В оркестровом сопровождении композитор постоянно использует движение параллельными терциями и секстами.

Тональная драматургия оперы выстроена вокруг двух центров – ре мажора и родственных ему тональностей (мир Красной шапочки) и бемольных тональностей второй и шестой низкой ступеней (ми и си бемоль мажора, а также гармонии альтерированной двойной доминанты, относящихся к сфере всего «соблазняющего и искушающего» – барона-волка и волшебного перстня). Романс графа, возлюбленного Розы, написан в си бемоль мажоре, так как граф относится к группе героев, представляющих потенциальную опасность для невинности Розы. Противопоставление тональностей заложено в первых тактах увертюры: VI низкая ступень впервые появляется в ее вступительном разделе, иллюстрирующем момент, когда волк замечает Красную шапочку.

Простота средств музыкальной выразительности создает ощущение легкости происходящего, общую атмосферу сельского праздника в его идеализированном варианте. Оркестровка «Шапочки» много богаче и разнообразнее

предыдущих сочинений композитора. Буальдье отдает дань Э. Мегюлю, который умер годом раньше и место которого в Академии он унаследовал. Буальдье работал над оперой усерднее чем обычно. «Красная шапочка» стала своеобразным «музыкальным приношением» его предшественнику. «Ее идеи богаче, музыкальный колорит разнообразнее, чем в предшествующих операх»¹⁸.

Музыка оперы по-моцартовски светлая: Буальдье щедр на выразительные запоминающиеся темы. Ему всегда замечательно удавалось выразить в музыке «элегантность, изысканный юмор, кокетливость и грациозную фривольность прекрасного пола» (Ф. Клемент). Здесь же не только привлекательные молодые женщины были написаны с симпатией: безнравственный Волк тоже получил эффектную музыкальную характеристику, он – обаятельный повеса в полном расцвете сил, которого неудачи в любви не слишком обескураживают.

В этой сказке для взрослых все не всерьез, музыкальное решение – остроумное, мелодическая изобретательность сочетается с мастерством, легкостью и изяществом композиторского письма. По сюжету «Красная шапочка» Буальдье – иллюстрация идеи моралите, в музыкальном же своем прочтении композитор снял с нее груз тяжеловесного морализаторства.

¹⁸ *Fétis F. Biographie universelle. 2-ème ed. Paris, 1875. Vol. 2. P. 6.*

ТЕМА СПОРТА В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Д. Брагинский

Тема спорта была одной из основных тем древнегреческого искусства. Изображения атлетов использовались в качестве элементов росписей чернофигурных и краснофигурных ваз, а скульптуры «Дискобол» Мирона и «Копьеносец» Поликлета стали изобразительными символами эпохи.

В Древней Греции спортивные мотивы находили свое отражение и в музыке. Необходимыми атрибутами Олимпийских игр, проходивших раз в четыре года, были торжественные фанфары, открывающие соревнования, и праздничные гимны, прославляющие победителей. Структура гимнопедий, летних гимнастических празднеств включала в себя на равных условиях как спортивные, так и музыкальные соревнования. Музыка сопровождала различные виды состязаний, проходивших в древнегреческих полисах.

Античная мифология, вобравшая в себя многочисленные спортивные мотивы, послужила основой сюжетов многих произведений последующих эпох, и в опосредованном виде эта тема появлялась в сочинениях музыкального театра эпохи барокко. П. Метастазιο выстроил фабулу либретто оперы «Олимпиада» на фоне эллинских ристалищ так, что в изложении Стендаля оно напоминает произведение, посвященное спортивным соревнованиям: «Клисфен, царь Сикиона, присутствует в качестве верховного судьи на Олимпийских играх. Его дочь Аристея будет наградой победителю; давно уже она любит Мегакла и любима им, но молодой афинянин, прославившийся успехами на Олимпийских играх, отвергнут царем»¹. Сюжет П. Метастазιο завоевал такую необычайную популярность, что вызвал к жизни целую серию «Олимпиад», что само по себе стало своеобразным спортивным соревнова-

¹ Стендаль Ф. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазιο. М., 1988. С. 194.

нием между композиторами. Этот текст привлек внимание более шестидесяти авторов, имена которых в соответствии с хронологическим порядком премьер можно расположить следующим образом: А. Кальдара (1733), А. Вивальди (1734), Дж. Перголези (1735), Дж. Орландини (1737), Л. Лео (1737), Д. Альберти (1739), Б. Галуппи (1747), Н. Йоммелли (1761), В. Манфредини (1762)², Т. Траэтта (1767), Ф. Бертони (1773), Й. Мысливечек (1778), Д. Чимароза (1784), Дж. Паизиелло (1786)³. Либретто П. Метастазियो не оставило равнодушным даже молодого Г. Доницетти, который вступил в «состязание» и в 1817 г. написал свою версию «Олимпиады»⁴.

Намек на спортивную тему присутствовал и в опере К. В. Глюка «Парис и Елена» (1770), написанной на текст Р. Кальцабиджи. По замыслу авторов, третий акт являлся картиной античных состязаний с парадом гимнастов и атлетов, приветствовавших троянскую красавицу.

В музыкальном искусстве XIX в. спортивные мотивы встречаются редко⁵. С большой долей условности черты эстетики состязания можно обнаружить в отдельных эпизодах опер «Вольный стрелок», «Вильгельм Телль», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры». В конце XIX столетия появились такие произведения, как «Музыка для гимнастических упражнений» Л. Яначека (1895) и «Футбольный матч университетов Принстона и Йеля» Ч. Айвза (1898), но настоящий расцвет спортивной игровой идеи приходится на искусство XX в.

В музыку XX в. спортивные образы ворвались как часть новой урбанистической реальности, насыщенной гулом аэропланов, паровозов и автомобилей, грохотом заводов и фабрик, рокотом переполненных стадионов. Париж, одна

² Премьера «Олимпиады» В. Манфредини, представленная итальянской оперной группой Локателли, состоялась в Москве, так как композитор в это время работал в России в качестве придворного капельмейстера и преподавателя игры на харпсихорде цесаревича Павла Петровича.

³ Этот ряд могли бы продолжить следующие имена: К. Вагензейль, Р. да Капуа, Г. Латилла, Э. Р. Дуни, И. А. Хассе, И. Хольцбауэр, Т. Арн, Ф. Гассман...

⁴ При жизни Г. Доницетти опера не исполнялась.

⁵ В изобразительном искусстве XIX в. существуют такие работы, как «Боксеры» Т. Жерико (1818), «Борцы» Г. Курбе (1853) и «Борцы» О. Домье (1868).

из признанных индустриальных и культурных столиц мира, стал своеобразной ареной, на которой спорт впервые выступил в качестве предмета музыкального искусства. Решающую роль в его академическом дебюте сыграла антреприза «Русские балеты» Сергея Дягилева – почти каждый ее спектакль становился символом современных художественных исканий.

Ключевым сочинением, ознаменовавшим рождение новой темы, стал одноактный балет Клода Дебюсси «Игры», поставленный труппой С. Дягилева в 1913 г. на сцене Театра Елисейских полей. Вацлав Нижинский, выступивший как автор либретто, хореограф и исполнитель главной партии, сыграл ведущую роль в кристаллизации замысла «Стихотворения в танце» («Un poème dansé» – так композитор определил жанр своего балета). Именно В. Нижинский предложил оригинальную спортивную идею, впоследствии объясняя свой выбор следующим образом: «Внимательно изучая поло, гольф, теннис, я пришел к заключению, что спорт не только полезное времяпрепровождение, он обладает своей красотой. Знакомство со спортом посеяло во мне надежду, что благодаря ему возникнет стиль, столь же репрезентативный для нашей эпохи, как стили минувших эпох»⁶.

В изысканной партитуре балета Дебюсси трудно отыскать очевидные следы нового спортивного стиля. Специфический колорит премьерный спектакль приобрел прежде всего благодаря сценическому оформлению Льва Бакста: по его эскизам были выполнены декорации, представлявшие теннисный корт, и спортивные костюмы танцовщиков, вызывавшие ассоциации не только с теннисом, но и с другими видами спорта, в том числе с гольфом и футболом. «Динамика спорта <...> привлекла Бакста не меньше, чем динамика танца. Возможно, Бакст даже считал, что спорт должен заменить балет»⁷.

Балет «Игры» задумывался создателями как урбанистическое произведение, это красноречиво доказывал первоначальный замысел В. Нижинского, в соответствии с которым теннисная партия в спектакле должна была прерываться эпизодом крушения аэроплана, падающего на сцену⁸. Хотя подобная идея, не получившая отклика у Дебюсси, была ис-

⁶ Цит. по: *Боулт Дж. Э. Лев Бакст и Вацлав Нижинский // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 251.*

⁷ Там же.

⁸ *Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. New York, 1989. P. 59.*

ключена из постановки, «спортивная тема предвосхищала „механические“ балеты 1920-х гг., такие как „Синий поезд“⁹ (1924) и „Лани“ (1924). В ином плане в „Играх“ были заложены многие идеи, которые в 1923–1924 гг. воплотят Любовь Попова и Варвара Степанова в своих производственных и спортивных костюмах»¹⁰.

Появление тенниса на театральных подмостках во многом объяснялось повальным увлечением спортом, охватившим в канун Первой мировой войны как Францию, так и Россию. В год премьеры балета Дебюсси «Игры» в Петербурге вышли в свет стихотворения Осипа Мандельштама «Теннис», «Футбол», «Второй футбол» и «Спорт», появление которых свидетельствовало о рождении спортивной темы в российском искусстве. О. Мандельштам был предельно далек от физической культуры и в этих стихотворениях дал свое, мифологизированное представление о спорте: в «Футболе» кожаный мяч, катящийся по полю, неожиданно трансформируется в мрачный образ отрубленной головы¹¹; во «Втором футболе» фигура мальчика, поставившего ботинок на мяч, ассоциируется у Мандельштама с апокрифическим образом Юдифи, попирающей ногой голову поверженного Олоферна, – эта параллель скорее всего преломлена сквозь призму композиции полотна «Юдифь» Джорджоне из коллекции Эрмитажа¹². Николай Заболоцкий в стихотворении «Футбол» (1926) развивает тот же мотив с

⁹ Имеются в виду балеты «Голубой экспресс» Д. Мийо и «Лани» Ф. Пуленка.

¹⁰ *Боулт Дж.* Э. Лев Бакст и Вацлав Нижинский. Указ. изд. С. 253.

¹¹ Должно быть, так толпа сгрудилась,
Когда, мучительно жива,
Не допив кубка, покатила
К ногам тупая голова.

¹² Рассеян утренник тяжелый,
На босу ногу день пришел,
А на дворе военной школы
Играют мальчики в футбол.
Чуть-чуть неловки, мешковаты –
Как подобает в их лета;
Кто мяч толкает угловатый,
Кто охраняет ворота.
<...>
Глухая битва закипает:
На месте топчутся и вот
Один мячом завладевает
И как герой в толпе живет.

вселенским размахом. Образ кожаного мяча ассоциируется у поэта не только с отсеченной головой («Открылся госпиталь. Увы, / Здесь форвард спит без головы»), но и разрастается до масштабов земного шара¹³. В Европе отголоски модных спортивных веяний 1910-х гг. можно обнаружить в разных областях художественного творчества. В этот период появились картины Анри Руссо «Игроки в футбол» (1908) и Робера Делоне «Команда из Кардиффа» (1913)¹⁴.

Французский издатель Люсьен Вожел (Lucien Vogel), основатель «Gazette du Bon Ton», одного из самых уважаемых модных журналов Парижа, вскоре после премьеры «Игр» Дебюсси запланировал выпуск музыкального иллюстрированного альбома «Спорт и развлечения». Работа над проектом началась с серии рисунков, которые выполнил Шарль Мартен¹⁵, сотрудничавший с самыми известными изданиями своего времени: «Modes et Manières d'Aujourd'hui», «Journal des Dames et des Modes», «Vogue» и, конечно, «Gazette du Bon Ton» Л. Вожеля.

В определенной степени замысел альбома «Спорт и развлечения» был аналогичен художественной идее фортепианной сюиты Мусоргского «Картинки с выставки», так как первоначальным импульсом в обоих случаях стали произведения изобразительного искусства. Прежде всего Ш. Мартен создал свои рисунки, и только после этого Л. Вожел приступил к поискам композитора – по его мнению, музыку должен был написать автор, само имя которого олицетворяло бы новую эпоху. Первоначально выбор пал на Стравинского¹⁶, но,

С улыбкой тонко-лицемерной
Не так ли кончиком ноги
Над теплым трупом Олоферна
Юдифь глаумилась [и враги].

¹³ Свалились в кучу беки,
Опухшие от сквозняка,
Но к ним через моря и реки,
Просторы, площади, снега,
Расправив пышные доспехи
И накрываясь в меридиан,
Несется шар.

¹⁴ Р. Делоне снова обратился к теме спорта в 1926 г., написав картину «Бегуны».

¹⁵ Мартен Шарль (1884–1934) – французский художник, график и театральный дизайнер, автор иллюстрированных книг «Les Modes en 1912» и «Mascarades et Amusettes».

¹⁶ См.: Volta O. Le Rideau se lève sur un os // Revue Internationale de la Musique Française. 1987. Vol. 8. No 23.

к сожалению, тот отклонил предложение, посчитав недостаточным размер гонорара. Над замыслом издателя согласился работать Эрик Сати, в результате чего появился музыкальный альбом «Спорт и развлечения» («Sport & Divertissements», 1914).

При всем своем новаторстве в альбоме «Спорт и развлечения» Э. Сати развивал традиции старинной французской программной музыки. Генезис этого произведения, очевидно, следует искать в инструментальных сюитах Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо. Однако впервые в фортепианный цикл вошли пьесы с такими названиями, как «Плавание», «Яхты», «Гольф», «Гонки», «Теннис», отражавшими глубокие перемены, произошедшие в европейской культуре начала XX в. в русле так называемого нового динамизма.

«Новый динамизм» наполнял музыку балета Э. Сати «Парад» (либретто Жана Кокто), поставленного в 1917 г. в Париже труппой «Русские балеты» (хореограф Леонид Мясин). Премьера «Парада» ознаменовала рождение новой театральной эстетики, возникшей в результате синтеза различных жанров – балета, мюзик-холла, ярмарочного балагана и циркового представления. Сценическое оформление балета «Парад» не случайно выполнил Пабло Пикассо. Цирковые мотивы еще в начале столетия постоянно приковывали его воображение, результатом чего стали живописные полотна «Странствующие гимнасты» (1901), «Семейство акробатов с обезьяной» (1905), «Акробат и молодой арлекин» (1905), «Девочка на шаре» (1905). Отголоском акробатических мотивов в более позднем творчестве Пикассо стала картина «Футбол на пляже» (1926).

Из труппы С. Дягилева вышла и Бронислава Нижинская, в середине 1920-х гг. организовавшая собственную антрепризу Theatre Choreographique. Многие постановки ее камерной труппы были посвящены урбанистической тематике. Среди них можно выделить такие балеты, как «Спортивное и туристическое балетное обозрение» («The Sports and Touring Ballet Revue», 1925) на музыку Ф. Пуленка, «Джаз» («Jazz», 1925) на музыку И. Стравинского, «На морском берегу» («At the Seaside», 1926) на музыку Д. Мийо. Спортивный колорит последнего балета подчеркивался особым решением сценической одежды танцовщиц, выступавших в плавательных костюмах, выполненных по эскизам Коко Шанель¹⁷.

¹⁷ Garafola L. Op. cit. P. 112.

С Дягилевым обсуждал идею создания спортивного произведения и Морис Равель, признававшийся: «Мечтаю о футболе, музыкально услышанном»¹⁸. Этот замысел, к сожалению, так и не был воплощен в жизнь, между тем композитор живо интересовался спортом и не случайно был избран членом музыкального жюри XVIII Олимпийских игр, проходивших в 1924 г. в Париже¹⁹. Отголоски его увлечения можно обнаружить, пожалуй, только в трактовке образа Чайника, персонажа оперы «Дитя и волшебство», который, согласно авторской ремарке, появляется на сцене «с видом чемпиона по боксу» и угрожающе приговаривает: «I boxe you, I boxe you»²⁰.

Максимальное приближение академической музыки к современности, провозглашенное участниками «Шестерки», как отмечала Г. Филенко, определило частое обращение композиторов к «цирку, спортивным играм, движению машины, в моторике которых все жесты и детали целесообразны и необходимы»²¹. Новая эстетика, ориентирующаяся на духовный мир энергичного индивидуума, живущего «синхронно стремительному темпу современного города»²², нашла свое выражение в фортепианных циклах «Вечные движения» (1918) и «Прогулки» (1921) Ф. Пуленка, в вокальной сюите «Сельскохозяйственные машины» (1919) и балете «Голубой экспресс» (1924) Д. Мийо, а также в некоторых произведениях А. Онеггера, упоминаемых ниже.

Американский композитор Джордж Антейл²³, живший в 1920-е гг. в Европе, создал ряд произведений, занявших достойное место в музыкальной галерее, посвященной урбанистической тематике. Под влиянием творчества Стравинского и композиторов «Шестерки» он написал фортепианные сонаты «Аэроплан» (Соната № 2, 1921), «Смерть машин» (Соната № 3, 1923), «Джаз» (Соната № 4, 1923), «Радиосонатину» (1929). Пожалуй, самым известным произведением Д. Ан-

¹⁸ Цит. по: Мартынов И. Морис Равель. М., 1979. С. 195.

¹⁹ См.: Там же.

²⁰ В либретто намеренно использована эрративная форма английского глагола to box.

²¹ Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983. С. 98.

²² Там же.

²³ Антейл (Antheil) Джордж (1900–1959) музыкальное образование получил в Филадельфийской консерватории у К. фон Штернберга, изучал композицию в Нью-Йорке у Э. Блоха. Гастролировал во Франции и в Англии как пианист.

тейла стал «Механический балет» (1926), в партитуру которого вошли шестнадцать механических пианол, большое количество ударных и такие экзотические инструменты, как авиационные пропеллеры (малый деревянный, большой деревянный, большой металлический).

А. Онеггер прекрасно плавал, интенсивно занимался футболом и регби, мастерски управлял гоночным автомобилем знаменитой фирмы «Бугатти». Неудивительно, что упоминания о спорте являлись неотъемлемой частью многих размышлений о музыкальном искусстве: «Клавирабэнд <...> до известной степени подобен спортивному соревнованию»²⁴; «Мне бы очень хотелось, чтобы из всей этой огромной массы слушателей выделились подлинно достойные и, образовав свою передовую группу, возглавили бы общий кросс и заставили своим финальным спуртом²⁵ подтянуться отстающих. (Вижу, что в порыве увлечения я заговорил языком спортивных репортажей, за что прошу меня простить.)»²⁶; «Чтобы отметить столетие смерти Шопена в 1949 году, нам преподнесли добрую сотню шопеновских фестивалей. Извечное спортивное соперничество “мировых чемпионов” и “дуэлянтов”»²⁷; «На сегодняшний день дается много концертов, но большое число их носит не столько музыкально-художественный, сколько спортивный характер. Это – матчи между виртуозами или дирижерами, для которых произведения искусства – только ринг, где они могут продемонстрировать свою борьбу»²⁸. Естественно, что и в своем творчестве Онеггер не мог пройти мимо спортивной темы. Главными героями его «роликового» балета «Каток» («Skating-Rink», 1922), созданного по сценарию выдающегося парижского киноведа Риччото Канудо²⁹, стали конькобежцы, кругами вращавшиеся по стадиону. Оркестровая пьеса «Регби» («Rugby», Симфоническое движение № 2, 1928), написанная пятью годами позже

²⁴ Онеггер А. О музыкальном искусстве / Комментарий В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Пер. с фр. Л., 1979. С. 13.

²⁵ Спурт – специфический легкоатлетический термин; при беге на длинные дистанции означает резкое ускорение перед финишем.

²⁶ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Указ. изд. С. 56.

²⁷ Там же. С. 100.

²⁸ Там же. С. 193.

²⁹ Канудо (Canudo) Риччото (1879–1923) – итальянский журналист, поэт и кинокритик, писавший по-французски. Приехал в Париж в 1901 г. Основал журнал «Монжуа» («Montjoie»). В 1911 г. опубликовал «Манифест семи искусств» – программное сочинение, в котором попытался представить кино как синтетическое искусство, аккумулирующее в себе все традиционные виды художественного творчества.

знаменитого «Pacific 231», строилась на сопоставлении двух рельефных тем, словно символизирующих соперничество двух команд, – настоящая апология спортивного состязания.

Приехавший во Францию в начале 1920-х гг. Б. Мартину с восторгом окунулся в бурную художественную жизнь Парижа. Результатами его активных стилевых поисков стали такие произведения, как симфоническое рондо «Хафтайм» («Half-time», 1924), отражающее перипетии футбольного матча, и пьеса для оркестра «Суматоха» («La Bagarre», 1927), посвященная беспосадочному перелету американского авиатора Чарльза Линдберга через Атлантический океан. Последнее событие стояло и в центре радиопьесы Б. Брехта «Полет Линдберга» (1929) с музыкой П. Хиндемита и К. Вайля. В конце 1920-х гг. фигура знаменитого летчика привлекала всеобщее внимание в Европе – после своего полета он стал настоящим триумфатором.

В названии симфонического рондо Б. Мартину «Хафтайм» использован специфический спортивный термин, обозначающий половину времени футбольного матча. Это слово, распространенное в первые десятилетия XX в., впоследствии приобрело более короткую форму, превратившись в «тайм». В романе Владимира Набокова «Подвиг», в главе, посвященной описанию финального матча футбольного первенства Кембриджа, можно найти следующие строки: «Все кончилось, публика затопила поле, никак нельзя было найти Соню и Дарвина. Уже за трибунами он нагнал Вадима, который в тесноте пешеходов тихо ехал на велосипеде, осторожно поваливая и дудя губами. “Давно драпу дали, – ответил он на вопрос Мартына, – сразу после хафтайма”»³⁰.

Творчество В. Набокова неотделимо от спорта. В романе «Другие берега» можно найти следующие строки: «Я особенно увлекался футболом <...> Как иной рождается гусаром, так я родился голкипером»³¹. Писатель серьезно занимался и теннисом, но настоящей его страстью были шахматы, игравшие важную роль во многих его произведениях (стихотворение «Шахматный конь», 1927; роман «Защита Лужина», 1929; автобиографический роман «Другие берега», 1950).

Музыкальный театр XX в. не прошел мимо идеи шахматной игры. Эту тему использовал Артур Блисс³² в балете «Шах

³⁰ Набоков В. Другие берега. Подвиг. Рассказы. Л., 1991. С. 289.

³¹ Там же. С. 179.

³² Блисс (Bliss) Артур (1891–1975) – английский композитор. Автор оперы «Олимпийцы», балетов «Чудо в Горбалс», «Адам Зеро», «Леди из Шалотта» и других сочинений.

и мат» («Checkmate», 1937), персонажами которого являлись шахматные фигуры, а основой декораций, по замыслу композитора, выступала гигантская шахматная доска. Прославленные английские танцовщики Марго Фонтейн и Фредрик Эштон исполняли главные партии, премьерным спектаклем дирижировал Констант Лэмберт.

Шахматные мотивы получили отражение и в джазовом балете Б. Мартину «Шах королю» («Échec au Roi», 1930). Сюжет этого театрального произведения причудливо сочетал ход шахматной партии с реалиями игр в кости и в карты. Примечательно, что композитор в этом сценическом произведении обратился к джазу, который, по замечанию В. В. Смирнова, становится после Первой мировой войны «одним из общекультурных символов “нового образа жизни”, века машинерии, урбанизма, перенапряжения нервов, безудержной развлекательности, спорта и мюзик-холла – того времени, которое Фрэнсис Скотт Фитцджеральд афористически определил как “век джаза”»³³.

Хотя спортивные сюжеты не получили прямого отражения в творчестве И. Стравинского, пафос игровой состязательности пронизывал его балетные партитуры «Игра в карты» (1937) и «Агон» (1951). Он всегда интересовался спортом и поддерживал хорошую физическую форму. Татьяна Юрьевна Стравинская, в 1920-е гг. посетившая композитора за рубежом, так вспоминала о встрече с ним: «Дядя очень следит за собой и до того себя развил физически, что весь покрыт мускулами. Он очень силен и свободно поднимает одной рукой полтора собственных веса. Каждое утро он и тетя принимают ванну, а затем делают гимнастику»³⁴.

Упоминания о спорте появлялись в интервью Стравинского, причем порой в качестве неожиданных парадоксальных параллелей: «Каждый раз, когда Вагнера соблазняла мысль о создании чистой музыки, он постоянно разбивал себе здесь нос. Хороший боксер может вследствие некоторых обстоятельств проиграть матч, но если бои проигрываются несколько раз, то он невольно должен признать свой низкий профессиональный уровень»³⁵. В другом интервью,

³³ Смирнов В. В. Музыкально-исторический процесс в период между мировыми войнами // История зарубежной музыки. Выпуск шестой / Ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб., 1999. С. 12–13.

³⁴ Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. Л., 1978. С. 50.

³⁵ Интервью 1924 г. Цит. по: И. Стравинский – публицист и собеседник / Ред.-сост. В. Варунц. М., 1988. С. 42.

размышляя об актуальности жанра фортепианного концерта, И. Стравинский иронично замечал, что он принадлежит к «типу концерта, который популярен на Олимпийских фортепианных играх»³⁶.

Необычайную популярность завоевала в 1920-е гг. тема бокса. Благодаря произведениям Э. Хемингуэя и Ф. С. Фитцджеральда этот вид спорта как одна из составляющих американизированного спортивно-джазового образа жизни получил широкое распространение в среде европейской интеллигенции. Первым композитором, обратившим внимание на тему бокса, стал Константин Ламберт³⁷, сотрудничавший с труппой С. Дягилева. В своем одноактном балете «Профессиональный бокс» («Prize Fight», 1925) композитор развил идеи, лежавшие в основе «Игр» К. Дебюсси и «Парада» Э. Сати. В сочинении, посвященном изображению боксерского поединка, К. Ламберт не только процитировал мелодию песни времен Гражданской войны в США «When Johnny Comes Marching Home», звучавшую обычно на зрительских трибунах во время боксерских соревнований, но и включил в партитуру гонг рефери, возвещавший о начале и завершении каждого раунда.

Сценическое решение пьесы Б. Брехта – К. Вайля «Махагони-зонгшпиль» (1927), развертывавшейся в условном американском городе, авторы связывали с образом боксерского ринга. Тема бокса стояла и в центре сатирической оперы Эрнста Кренека «Тяжеловес, или Честь нации» («Schwergewicht, oder die Ehre der Nation», 1927). Импульсом к созданию этого произведения стало высказывание немецкого посла в США, публично заявившего о том, что любой знаменитый спортсмен прославляет Германию больше, чем все немецкие художники и писатели вместе взятые. В ответ на это Э. Кренек вывел на сцену музыкального театра принципиально нового оперного героя – натренированного, ловкого, покрытого мускулами, но абсолютно безмозглого чемпиона по боксу с говорящей фамилией Ochschwanz («воловий хвост»), прототипом которого стал кумир немецкой

³⁶ Интервью 1968 г. // И. Стравинский – публицист и собеседник. Указ. изд. С. 317.

³⁷ Ламберт (Lambert) Константин (1905–1951) – английский композитор, дирижер и музыкальный писатель. Для антрепризы «Русские балеты» Ламберт написал балет «Ромео и Джульетта», поставленный в 1925 г. в сюрреалистических декорациях Макса Эрнста и Хуана Миро. Хореографом первой постановки этого балета была Бронислава Нижинская, а главные роли исполняли Тамара Карсавина и Серж Лифарь.

нации боксер-тяжеловес Макс Шмеллинг, долгое время считавшийся главным спортсменом страны. В либретто композитор сатирически обыгрывал значение слова Faust (кулак) – на вопрос «Нравится тебе “Фауст” Гете?» боксер, вскидывая руку, затянутую в боксерскую перчатку, самодовольно отвечал: «Мой лучше!» В этой же опере развивалась и чрезвычайно модная в те годы тема машин, выступавших по сюжету в качестве тренажеров для силовых упражнений.

С начала 1920-х гг. спортивными идеями активно питалась и российская культура. Всеволод Мейерхольд насыщал свои постановки элементами физкультуры, разрабатывая «биомеханику», основанную на использовании бокса, фехтования и бега. Спортивная динамика так интриговала Сергея Эйзенштейна, что он поставил спектакль по классической хрестоматийной пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в гимнастических конструкциях, состоящих из атлетических снарядов и тренажеров.

Московский коллектив «Драмбалет» выступал с физкультурными танцевальными сюитами Асафа Мессерера.

Николай Фореггер для своих актеров изобретал систему «тефизтренажа» (театрально-физического тренажа). Выступления многочисленных групп «Синяя блуза» увенчивались эффектными акробатическими пирамидами.

Владимир Маяковский представил пьесу «Чемпионат всемирной классовой борьбы», где синтезировал черты спортивного соревнования и политического памфлета: поединок двух борцов являлся аллегорией схватки политических лагерей – «красной» России и «загнивающего» Запада. Культ спорта наполнял творчество Александра Родченко, а его супруга и соратница художник-дизайнер Варвара Степанова не только создавала костюмы к спектаклям Мейерхольда, но и впервые в истории в 1923 г. разработала эскизы формы для советских футболистов.

Спортивный дух воспринимался как дыхание авангарда в живописи и театре, в литературе и музыке, как биение пульса сегодняшнего дня.

Спорт вдохновлял творчество А. Прокофьева, написавшего не только «Марш для Спартакиады» Op. 69 (1937), но и «Музыку для гимнастических упражнений» Op. 65d (1935). Спортивные мотивы особенно ярко проявились в творчестве Д. Шостаковича. Его первый балет «Золотой век» вполне можно назвать «спортивным» – действие многих его эпизодов разворачивалось на стадионе, а среди сценических образов были метатели диска, метатели копья, волейболисты,

баскетболисты и, конечно, футболисты. Флюиды спортивной тематики в явном или завуалированном виде проникли во многие другие сочинения композитора.

В произведениях Прокофьева и Шостаковича представлен совершенно определенный образ спорта, образ, характерный только для коммунистической идеологии. Значение футбола, к примеру, как и всех остальных видов спорта в Советском Союзе, определялось прежде всего его значимостью для физической подготовки солдат. Так, в статье из Большой Советской Энциклопедии, появившейся в 1935 г., можно найти следующие строки: «Развиваемые футболом психофизические качества, важные в мирном труде и для бойца, определяют ценность игры как средства физической культуры в системе работы среди взрослых от 18 до 35–38 лет (по линии коллективов гражданских и Красной армии)» .

На страницах писем Шостаковича часто встречается имя одного из самых известных спортсменов Советского Союза – футболиста и хоккеиста Всеволода Боброва. Показательно, что знаменитый игрок, пользуясь современным языком – «звезда спорта», как и многие другие члены сборных команд, был выпускником Московского *военного* (курсив мой. – Д. Б.) института физической культуры и спорта.

Милитаристской фразеологией была буквально пропитана спортивная периодика того времени. Отчеты о футбольных матчах строились на фразах, словно заимствованных из военной науки: «оборонительные рубежи», «мощное нападение», «передний край атаки», «крайний фланг защиты».

Певец патриотического энтузиазма, один из творцов советской мифологии, В. Лебедев-Кумач прекрасно выразил суть официальной идеологии спорта в тексте песни с характерным названием «Боевая физкультурная»:

Под небом ясным страны прекрасной
Сегодня мы – гимнасты и пловцы,
А гром пусть грянет и час настанет –
Мы завтра Красной Армии бойцы!

Напомнить врагам нашим надо,
Что мы при опасности вмиг
Спортивные сменим снаряды
На саблю, гранату и штык.

Для обозначения амплуа футбольных игроков в письмах Шостакович использует специфические футбольные термины, заимствованные из английского языка: «бек» (back), «хавбек» (halfback), форвард (forward). Советская печать в

основном предпочитала оперировать понятиями, заимствованными из военного лексикона: «защитник» и «нападающий». Каждая футбольная команда, игравшая с зарубежной командой, не только боролась за победу в одном матче, но стояла на защите рубежей Родины. Создатель «Боевой физкультурной песни» В. И. Лебедев-Кумач был творцом текста торжественного марша, созданного И. О. Дунаевским для кинофильма «Вратарь» и по сути превратившегося в гимн советских спортсменов:

Физкульт-ура!
Физкульт-ура-ура-ура! Будь готов,
Когда настанет час бить врагов,
От всех границ ты их отбивай!
Левый край! Правый край! Не зевай!

Эй, вратарь, готовься к бою,
Часовым ты поставлен у ворот!
Ты представь, что за тобою
Полоса пограничная идет!

Спортивные состязания, составлявшие стержень сюжета балета Шостаковича «Золотой век», являлись очевидной метафорой войны между социализмом (советские спортсмены) и капитализмом (спортсмены-«фашисты»). Не случайно первоначально балет назывался «Динамиада». В процессе работы это название отошло в сторону, однако, по первоначальному замыслу, главными персонажами являлись футболисты именно команды «Динамо». Выбор конкретного клуба был чрезвычайно показателен, он красноречиво указывал современникам на истинную роль балетных футболистов, так как спортивное общество «Динамо» с первых дней своего существования принадлежало НКВД, а его основателем был сам Феликс Дзержинский.

Первоначальное название либретто А. Ивановского говорило современникам о том, что дружная команда «динамовцев», появившихся во враждебной Фашландии, на самом деле представляла собой спецотряд, бригаду отборных прекрасно подготовленных бойцов, заброшенных на «дальние рубежи» для выполнения задания государственной значимости – борьбы с «фашистами».

Воинственный характер спортивных сцен состязаний, например в балете «Золотой век», сближает это сочинение не с «Rugby» Онеггера или «Halftime» Мартину, а с «Ледовым побоищем» из кантаты «Александр Невский» или батальными сценами оперы «Война и мир». Если европейских компози-

торов, воплощавших образ спорта в своих опусах, привлекали прежде всего динамика и зрелищность соревнований, никак не связанная с политикой, то почти все спортивные страницы произведений Прокофьева и Шостаковича, напротив, словно представляли собой картины военных сражений. Упорство спортивной борьбы в их музыке означало воинскую доблесть. Победа в спортивных соревнованиях приравнивалась к свершению армейских подвигов, поэтому героизированная трактовка спорта в творчестве советских композиторов была прочно связана с идеологией. Перестав быть выражением новой урбанистической реальности, эти спортивные произведения питались патриотическими идеями, пропитывавшими искусство Советской России 1930-х, и символизировали продолжение ожесточенной политической борьбы.

РЕЦЕНЗИЯ

Работы всемирно признанного выдающегося ученого Аркадия Иосифовича Климовицкого о П. И. Чайковском – это многоаспектное и многогранное осмысление жизни, творчества, личности великого русского композитора, плод многолетних размышлений. Все они: «Неизвестные страницы эпистолярия Чайковского»; «Пушкинизировать “Пиковую даму”»; «“Пиковая дама” Чайковского: культурная память и культурные предчувствия»; «“Вагнерианство” позднего Чайковского. Культурно-психологические аспекты» – фактически являются исторически рубежными не только для отечественной, но и мировой мысли о Чайковском. Они – поразительные открытия своего времени и взгляд в будущее. Эти исследования А. И. Климовицкого изначально создавались в 1990-е гг. и восприняты были тогда как совершенно новое слово о Чайковском. В них практически все было впервые: впервые услышано, понято, рассказано и обращено внимание на целый ряд явлений и фактов. И с этого момента, пожалуй, не было ни одной работы о Чайковском в сфере исторического или теоретического музыкознания, которая бы не опиралась или в которой бы не ссылались на обобщения, наблюдения, сделанные Климовицким и облеченные им в совершенную литературную форму, изобилующую афористическими высказываниями, оригинальными метафорами. И тогда и сейчас исследования Климовицкого о Чайковском по содержанию и восприятию – совершенно уникальное сочетание фактологической почвенности, масштабы которой невероятны (от малоизвестной или до сей поры едва приметной или неизвестной детали до целого исторического пласта мировой культуры) и высочайшего уровня аналитического осмысления и обобщения громадного комплекса реальных явлений в их связях и сопоставительных отношениях.

Самое поразительное в представленных работах Климовицкого, что они с момента своего создания и до сегодняшнего дня не только сохранили яркость и оригинальность мыс-

ли, не потеряли своей актуальности и провидческого пафоса, но и приобрели в новейших авторских версиях еще большую глубину, тончайшую разработанность своих поистине философского масштаба идей, еще большую грандиозность охвата различных явлений музыкальной культуры, литературы, других видов искусств. Вполне обосновано утверждать, что исследования Климовицкого не только раскрывают понимание наследия Чайковского в первые десятилетия XXI в. и что именно они будут во многом определять мысль о Чайковском в последующие годы.

Все представленные работы Климовицкого о Чайковском по своему объему могут составить, наверное, две и или даже три книги, что было бы удобно для читателя и смыслово оправдано.

П. Вайдман

21 декабря 2012

ОТЗЫВ
НА КНИГУ А. И. КЛИМОВИЦКОГО
«А. К. ЛЯДОВ В РАБОТЕ НАД ОРКЕСТРОВКОЙ
“ПЕСНИ МЕФИСТОФЕЛЯ В ПОГРЕБКЕ АУЭРБАХА”
М. П. МУСОРГСКОГО (ПО МАТЕРИАЛАМ РУКОПИСНОГО
НАСЛЕДИЯ А. К. ЛЯДОВА)»

Книга профессора Аркадия Иосифовича Климовицкого посвящена фрагментам рукописного наследия Анатолия Константиновича Лядова, хранящимся в научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Петербургской консерватории. Это четыре единицы хранения (НИОР СПбГК, № 1700–1703), в которых представлены всего восемь страниц нотного текста. В них зафиксирован незавершенный опыт А. К. Лядова по оркестровке «Песни Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» («Песни о блохе») М. П. Мусоргского.

Восемь рукописных страниц, публикуемых в книге в виде факсимиле, дали повод к масштабному исследованию, в котором счастливо пересекаются, отражаются и плодотворно воплощаются разнообразные научные интересы профессора Климовицкого в области истории и теории музыки, текстологии, психологии художественного творчества, филологии, культурологии и др.

А. И. Климовицкий посвятил многочисленные труды проблемам рукописного наследия крупных русских и зарубежных композиторов (студенты Консерватории, например, в обязательном порядке изучают его монографии «О творческом процессе Бетховена» и «Игорь Стравинский. Инструментовки: “Песнь о блохе” Мусоргского, “Песнь о блохе” Бетховена: Публикация и исследование»). Профессору Климовицкому внятен язык и смысл рукописей. Огромный опыт, широчайшая эрудиция, признанный исследовательский талант Аркадия Иосифовича Климовицкого позволили создать новую замечательную книгу. В ней сочетаются несколько типов факсимиле, расшифровка, исследование.

Подобный тип издания уже был подготовлен автором в 2003 г. – названная монография об инструментовках Стравинского, основой которых также стали «Песни о блохе». Этот необычный, абсурдный и знаменитый сюжет Гете воплотился во многих текстах, в том числе связанных с именами великих композиторов.

«Блоха» Гете в творчестве разных композиторов – предмет увлекательных, удивительных и захватывающе интересных штудий профессора Климовицкого, в последнее десятилетие посвятившего этой теме целый ряд печатных трудов. В частности, А. И. Климовицкий писал о сочинениях и обработках Бетховена, Берлиоза, Мусоргского, Стравинского, Шостаковича. Ныне к ним присоединяется «Блоха» Лядова – труд, композитором не завершённый, чему есть обоснования (как убедительно показывает автор исследования) в особенностях психологии, поведения, творческого (композиционного) процесса Лядова.

Кроме факсимильного воспроизведения автографов Лядова и первого издания песни Мусоргского (Бессель, 1883, редакция Римского-Корсакова), расшифровки и описания автографов, комментариев к расшифровкам, книга включает наиважнейшие очерки «О характере и проблемах композиторской работы и творческого процесса Лядова в свете некоторых его личностно-психологических особенностей»; «Мусоргский Лядова 1–2» (два очерка на одну тему), «Оркестровка “Песни о блохе” Мусоргского как единый текст».

В книге щедро рассыпаны тонкие, меткие и проницательные наблюдения и находки автора. Так, пять тактов «неизвестного произведения» (определение А. С. Ляпуновой), записанные на тех же лядовских листах с «Блохой», блистательно атрибутированы А. И. Климовицким как фрагмент Кантаты «Памяти Антокольского» (совместное сочинение Глазунова и Лядова); обнаружен экземпляр «Блохи» Мусоргского из личной библиотеки Ф. И. Стравинского, да еще и с пометой (предположительно) Лядова; есть меткие наблюдения о «Летописи» Римского-Корсакова, о тональности *h-moll* Лядова, о психологических особенностях Лядова; разумеется, много интересных и важных наблюдений и выводов в аналитических разделах, в комментариях и т. п. Читателю книги становится по-человечески близок Лядов, с его «кислыми» настроениями и трагической неспособностью организовать свою творческую работу.

Большое впечатление производит «Интермеццо», посвященное Кантате памяти М. Антокольского – совместному со-

чинению Глазунова и Лядова. Появившись в книге в связи с тем, что заключительные 5 тактов лядовской части Кантаты записаны на обороте одного из листов с оркестровкой «Блохи», интермеццо «перерастает» свои рамки и становится самостоятельным исследованием, которое вращается в основной текст книги, но могло бы стать отдельной большой статьей или небольшой монографией. Рассматриваются рукописные материалы Кантаты из КР РИИИ, НИОР СПбГК, малоизвестная и поразительно содержательная переписка В. В. Стасова, инициатора создания кантаты. Удивительная находка автора – автограф Глазунова (ОР РНБ) с записью той же самой еврейской мелодии («петой» Антокольским), которая использована Лядовым в Кантате, – вплетает в сюжет новые, неожиданные узоры.

Огромна эрудиция автора книги. Лядовский опыт погружается в разнообразные контексты. Привлекаются многочисленные свидетельства из писем и других документов Лядова и его современников, впечатляющие описания шляпинского исполнения «Блохи» Мусоргского (выполненные М. Горьким и Л. Андреевым, с. 67), другие артефакты художественной культуры и художественной среды рубежа XIX–XX столетий.

На мой взгляд, главный вывод и главный результат работы – включение неизвестных ранее восьми страниц лядовского рукописного наследия в музыкально-исторический контекст, в мощную культурную традицию, которая имела свои корни, свою среду и свое продолжение. Это не «описание ради описания», не «расшифровка ради расшифровки», хотя эти процедуры сами по себе имеют право на существование и имеют большое значение для дальнейших исследований и интерпретаций. В рецензируемой книге лядовский опыт встал на «свое место» и в творческом наследии, и в биографии композитора, и в «едином тексте» инструментовок «Блохи» Мусоргского, а также в «едином тексте» научного наследия профессора Климовицкого.

Посвящение книги заслуживает того, чтобы привести его полностью:

«Светлой памяти профессора Михаила Кесаревича Михайлова – одного из самых дорогих своих учителей, выдающегося музыканта, ученого-энциклопедиста, исследователя широчайшего диапазона и всеобъемлющих знаний, крупнейшего историка-русиста, автора, среди прочих фундаментальных трудов, классической монографии о А. К. Лядове, замечательного и благородного человека, учиться у

которого выпало счастье многим поколениям выпускников Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории, благодарно посвящает свою работу автор».

Думаю, что практически все слова этого посвящения, характеризующие М. К. Михайлова, сегодня можно отнести и к самому Аркадию Иосифовичу Климовицкому (с поправкой на монографии А. И. Климовицкого – о Бетховене, Стравинском, Азанчевском, Лядове...). Под ними подпишутся многие музыканты, многочисленные ученики профессора Климовицкого, многие люди, которым довелось с ним общаться и ощутить масштаб его личности.

...Здесь я уже выхожу за рамки рецензии и хочу отметить особенно дорогое для меня общение с Аркадием Иосифовичем в стенах отдела рукописей Петербургской консерватории, куда он, по его собственному признанию, всегда приходит с удовольствием и с уверенностью в том, что его успех радостно разделяют сотрудники отдела, – об этом А. И. Климовицкий когда-то даже написал в памятной записке (дата в ней обозначена автором так: «16.01.2009 и всегда»), которая теперь хранится в отделе рукописей Консерватории.

Т. Сквирская

Санкт-Петербург, 1 марта 2014

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК ИЗБРАННЫХ ПУБЛИКАЦИЙ А. И. КЛИМОВИЦКОГО

I

1. Опера С. Прокофьева «Семен Котко». М.: Советский композитор, 1961. – 56 с.
2. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. – 175 с.
3. Личность и творческий процесс Бетховена: Сб. статей. София: Музыкални Хоризонти, 1991. – 188 с. (на болг. яз.)
3. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о Блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: На двух языках / Научн. редакция К. И. Южак, англ. перевод под редакцией Стюарта Кэмпбелла. СПб.: Музыкальная школа, 2003. – 392 с.

II

Основные статьи в журналах и сборниках

1. [Из истории фортепианной сонаты]. Д. Скарлатти, Ф. Э. Бах, Й. Гайдн, М. Клементи, В. А. Моцарт // Сонатные вечера Эмиля Гилельса. Л.: Ленинградская филармония, 1960. С. 3–13.
2. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Доменико Скарлатти // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей под ред. В. Протопопова. М.: Музыка, 1966. Вып. 1. С. 3–61.
3. Органные сочинение Х. С. Кушнарера // Х. С. Кушнарера. Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. Л.: Музыка, 1967. С. 71–90.
4. Еще раз о «новой теме» в разработке «Героической» // Советская музыка. 1970. № 11. С. 100–104.
5. О кульминации первой части Героической симфонии Бетховена («Новая тема», ее истоки, традиции) // Людвиг ван Бетховен: Эстетика, творческое наследие, исполнительство. К 200-летию со дня рождения: Сб. статей. Л.: Музыка, 1970. С. 134–153.
6. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1971. Вып. 10. С. 199–230. [Совместно с В. В. Селивановым.]
7. Бетховен и Гегель // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 131–146. [Совместно с В. В. Селивановым.]
8. О главной теме и жанровой структуре первого Allegro «Героической» // Бетховен. [Сб. ст. / Редактор-составитель Н. А. Фишман.] М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 74–100.

9. О некоторых музыкальных привязанностях Гегеля // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1973. Вып. 12. С. 102–115. [Совместно с В. В. Селивановым.]
10. Вопросы тематизма и строения музыкальной речи в работах Ю. Н. Тюлина // Ю. Н. Тюлин: Ученый. Педагог. Композитор. Л.: Советский композитор, 1973. С. 55–69.
11. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических направлениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. М.: Музыка, 1976. Вып. 3. С. 135–162. (На болгарском яз.: София: Музыка, 1978. С. 129–155.)
12. Творческий процесс в рукописях Бетховена // Советская музыка. 1977. № 3. С. 93–101.
13. Чествование Бетховена–1977 // Советская музыка. 1977. № 9. [Совместно с Н. Фишманом, Ю. Холоповым.]
14. Опыт исследования функции стилевой модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Тбилиси: Мецниереба, 1978. Т. 2. С. 591–596.
15. Об одной неизвестной рукописи Брамса // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник–1978. Л.: Наука, 1979. С. 21–218.
16. Autograph und Schaffensprozeß. Zur Erkenntnis der Kompositionstechnik Beethovens// Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen / Hrsg. v. Harry Goldschmidt. Berlin. 1979. S. 149–166.
17. Из истории коллекционирования бетховенских рукописей в России (М. П. Азанчевский) // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник–1979. Л.: Наука, 1980. С. 185–196.
18. Штрихи к портрету музыковеда // Советская музыка. 1980. № 6. С. 85–86. [Совместно с Б. Кацем, А. Милкой, К. Южак.]
19. Новое о Бетховене // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник–1980. Л., 1981. С. 245–250.
20. Заметки по бетховениане // История и современность: Сб. статей. Л.: Советский композитор, Л., 1981. С. 85–120.
21. Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена // Психология процессов художественного творчества (Методологические заметки). Л.: Наука, 1981. С. 139–150. (На венгерском яз.: Budapest, 1983).
22. О ранее неизвестном автографе Бетховена // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник–1981. Л.: Наука, 1983. С. 196–198.
23. К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетхо-

на над главной темой Девятой симфонии // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 94–122.

24. Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций современного музыкального творчества // Современные проблемы советской музыки: Сб. статей. Л.: Советский композитор, 1983. С. 63–82.

25. Композитор, опера, эпоха (рецензия на книгу «Перселл и опера») // Советская музыка. 1983. № 1. С. 109–113. [Совместно с Ю. Коном.]; то же: Голос человеческий: К столетию со дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909–1991): Воспоминания. Письма. Статьи /Отв. ред. М. Сапонов. М., 2011. С. 304–312.

26. Новая книга о Бахе // Советская музыка. 1984. № 9. С. 74–76. [Совместно с Е. Ручьевской.]

27. Сонаты Доменико Скарлатти: К 300-летию со дня рождения композитора // София: Музыкальные Горизонты. 1985. № 10. С. 28–39 (на болгарском яз.).

28. Черновая нотная тетрадь Бетховена // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник–1983. Л.: Наука, 1985. С. 285–294.

29. Оперное творчество Сергея Слонимского // Современная советская опера: Сб. научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 24–60

30. О романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза» (К проблеме специфики композиторского слуха) // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 69–82.

31. Eine unbekannte Skizze zur IX. Sinfonie von Beethoven // Beiträge zur Musikwissenschaft, XXVIII (1986). S. 139–142.

32. Герои Мольера на оперной сцене // Музыкальная жизнь. 1986. № 14. С. 4.

33. Опера-буффа в трех действиях. Либретто Юрия Фалика по Ж. Б. Мольеру «Плутни Скапена» // Музыка в СССР. Январь–март. 1986. С. 90–91.

34. Личность и творческий процесс Бетховена как социокультурный феномен // Искусство и социокультурный контекст: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 111–135.

35. Две «Песни о Блохе» – Бетховена и Мусоргского – в инструментовке Игоря Стравинского (К изучению рукописного наследия и творческой биографии композитора) // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник–1984. Л.: Наука, 1986. С. 196–216.

36. Об одном неизвестном автографе Игоря Стравинского (К изучению творческого формирования композитора) // Памятники культуры. Новые открытия Ежегодник–1986. Л.: Наука, 1987. С. 227–236.

37. Опера С. Слонимского «Мастер и Маргарита» // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 105–118.

38. Die sowjetische Beethoven-Forschung in den gegenwertigen Etappe // Beiträge zur Musikwissenschaft, XXIX (1987). S. 323–327.

39. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (К проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 109–129.

40. Балет Бетховена «Творения Прометея» // Бетховен. Творения Прометея. Клавир. Л.: Музыка, 1988. С. 2–5

41. Сонатная форма; Оперная увертюра // Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. Л.: Музыка, 1988. С. 200–214; 309–318.

42. Коммуникативные аспекты жанра в музыке // София: Музыкальные Горизонты. 1989. № 1. С. 66–79 (на болгарском яз.). [Совместно с О. Никитенко.]

43. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки // Советская музыка. 1989. № 4. С. 70–81.

44. К ее голосу неизменно прислушивались (Памяти А. Г. Шнитке) // Советская музыка. 1989. № 6. С. 109–112. [Совместно с Е. Ручьевской, Р. Лаулом.]

45. Опера Юрия Фалика «Плутни Скапена» // Советская музыка 70–80-х годов: Эстетика. Теория. Практика // Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 163–181.

46. Шостакович и Бетховен (некоторые культурно-исторические параллели // Традиции музыкальной науки. Сб. исследовательских статей. Л.: Советский композитор, 1989. С. 177–205.

47. Неизвестные страницы эпистолярной Чайковского // Советская музыка. 1990. № 6. С. 99–102.

48. «Пушкинизировать “Пиковую даму”...» // Искусство Ленинграда. 1990. № 6. С. 3–8.

49. Бетховен и традиция (К вопросу о феномене музыкальной наследственности) // Проблемы музыкознания: Вып. 5. Музыка. Язык. Традиция. Сб. научных статей. Л., 1990. С. 125–141.

50. Культура памяти и память культуры. К вопросу о механизме музыкальной традиции: Доменико Скарлатти Иоганнеса Брамса // Иоганнес Брамс: черты стиля. Л.: ЛОЛГК, 1992. С. 238–277.

51. Портрет художника в юности: Творчество Н. Мясковского и Д. Шостаковича в контексте идейной атмосферы 20-х гг. // Русская культура 20-х годов XX века: Диалог мировоззрений. Тезисы докладов. СПб.: ВНИИИ, 1992. С. 16–17.

52. Взаимодействие музыки и кино в системе художественной культуры и в структуре фильма // Современный экран: Теория. Методология. Процесс: Сборник научных трудов. СПб.: РИИИ, 1992. С. 39–55. [Совместно с Я. Иоскевичем.]

53. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: Контакты музыкальных культур. Сб. научных трудов. Проблемы музыкознания 7. СПб., 1994. С. 221–275.

54. Отзвуки русского сентиментализма в пушкинских операх Чайковского // Музыкальная академия. 1995. С. 167–178.

55. Čajkovskij und das russische «Silberne Zeitalter» // Čajkovskij-Studien. B. 1. Internationales Čajkovskij-Symposium Tübingen 1993 – Mainz, 1995. S. 155–164.

56. Чайковский и «Серебряный век» (краткие заметки) // Выбор и сочетание: открытая форма. Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск; СПб., 1995. С. 120–126.

57. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: Музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Музыкальная коммуникация. Проблемы музыкознания: Сб. научных трудов. СПб., 1996. Вып. 8. С. 40–61. [Совместно с О. Никитенко.]

58. «Люди должны знать, что я хочу сказать...» (Шенберг в Петербурге): Публикация и перевод писем А. Шенберга А. Зилоти. Ч. 1 // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 166–174; Ч. 2 // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 217–221.

59. Еще раз о теме-монограмме D - Es - C - H // Д. Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор. 1996. С. 249–268.

60. Памятные встречи // Памяти Н. С. Рабиновича: Очерки, воспоминания, документы. Washington, H. A. Frager & Co. DC 1996. С. 37–47.

61. Das Wagnerbild Tschaikowskys // Staatsoper Unten den Linden Berlin: Festtage 1996. Berlin, S. 58–60.

62. «Вагнерианство» позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты // Германия – Россия – Украина. Музыкальные связи: история и современность: Сб. статей. СПб., 1996. С. 106–122.

63. Гайдн; Глюк; Бетховен // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Кн. I. СПб.: Композитор, 1996. С. 214–226; 251–259; 126–134.

64. Этюды к проблеме: Традиция – Творчество – Музыкальный текст // Анализ и эстетика. Сб. ст. к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск; СПб., 1997. С. 63–88.

65. Вагнер Чайковского // Журнал любителей искусства. СПб., 1997, № 2–3. С. 8–19.

66. Арнольд Шенберг в Петербурге // Журнал любителей искусства. СПб., 1997. № 6–7. С. 66–77.
67. Лейтмотив «судьбы» Вагнера в V симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекстуальности // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 280–285.
68. Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // Музыкальное приношение: Сб. статей к 75-летию Е. А. Ручьевской. СПб., 1998. С. 138–235.
69. Пушкинские оперы Чайковского: Художественное пространство в культурно-историческом времени // Театральная жизнь: Взаимосвязи во времени и пространстве: Материалы Международной конференции 17–19 ноября 1998 г. СПб., 1998. С. 32–38.
70. Русский Григ: От Чайковского к «серебряному веку» // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран. Петрозаводск; СПб. 1998. С. 138–236.
71. Tchaikovsky and the Russian «Silver Age» // Tchaikovsky and his World. Ed. by Lesile Kearney. Princeton Univesiti Press, 1998. P. 319–330.
72. Эрнест Пенгу – петербургский корреспондент Шенберга // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран. Петрозаводск; СПб., 1998. С. 54–68.
73. Моцарт // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. 1. Кн. 2. СПб.: Композитор, 1998. С. 224–242.
74. Фрагменты Петербургской шёнбергианы: Подготовка несостоявшихся гастролей композитора в российскую столицу (Из переписки Альбертине Цеме и Александра Зилоти) // Петербургский музыкальный архив: Сб. статей и материалов. СПб., 1999. Вып. 3. С. 210–253.
75. Сюита на финские темы – неизвестное сочинение Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 308–327.
76. Культурно-исторические парадоксы бытования наследия П. И. Чайковского в России // П. И. Чайковский. Наследие. СПб.: СПбГК, 2000. Вып. II. С. 6–48.
77. Композитор счастливой творческой судьбы [Вступ. статья] // Сергей Слонимский. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор. 2000. С. 7–9.
78. Незабываемые встречи // А. Я. Альтшуллер. А. П. Чехов в актерском кругу: Воспоминания об А. Я. Альтшуллере. СПб., 2001. С. 189–194.
79. Отзвуки «Фауста» Гуно в русской опере // Отражения музыкального театра: Сб. статей и материалов. СПб.: Канон, 2001. Книга 2. С. 8–35.

80. «Петербургский портрет» Шёнберга – Петербург Шёнберга // Вена и Санкт-Петербург на рубеже веков: Культурные интерференции. СПб.: Петербург XXI век, 2001. Кн. 4/2. С. 392–408.

81. Петербург Чайковского // Петербургские страницы русской музыкальной культуры: Сб. статей и материалов. СПб.: СПбГК, 2001. С. 7–17.

82. Уроки Шопена // Петербургская музыкальная полонистика. СПб.: РИИИ. 2001. Вып. 1. С. 27–32.

83. Письма А. Шенберга русским музыкантам: Перевод, вступ. ст., комм. // Арнольд Шенберг. Письма. Общ. редакция М. Друскина и М. Ковнацкой. СПб.: Композитор, 2001. С. 410–426.

84. Листки петербургской шенбергианы, или «Необыкновенный концерт» // Балтийские сезоны, 2001. № 3–4.

85. Из петербургских контактов Шёнберга. Сандра Беллинг // Оркестр: Сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М.: МГК, 2002. С. 280–299.

86. Петербург П. И. Чайковского и «Серебряный век» // Петербургский диагноз: Седьмые ахматовские чтения. СПб.: Петрон, 2002. С. 57–64.

87. Петербургские штрихи к русскому портрету Бетховена // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе: 1862–2002. Материалы международной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002). СПб., 2002. С. 111–114.

88. Петербургская шенбергиана в неожиданных ракурсах // Три века Петербурга: музыкальные страницы: Сб. статей и тезисов. СПб., 2003. С. 148–180.

89. Дирижерские пометы Чайковского в партитуре Девятой симфонии Бетховена // Чайковский: Новые документы и материалы. Сб. статей. Петербургский музыкальный архив. СПб., 2003. Вып. 4. С. 170–190.

90. Филологические размышления П. И. Чайковского // Театр и литература: Сб. статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб.: Наука, 2003. С. 205–241.

91. «Как будущее в прошлом зреет...» (Композитор Эрнст Пенгу: петербургский финн, финский петербуржец) // Хельсинки. Literarus (Литературное слово). 2005. № 7. С. 22–25.

92. Русский Григ // Россия – Норвегия: Сквозь века и границы. Москва; Осло: Художник и книга, 2004. С. 133–140.

93. Неожиданная встреча на финской земле // Literarus. 7/2004.

94. Три фрагмента петербургской бетховенианы // Коллегиум, СПб.: Бельведер. 2004. № 1–2. С. 203–207.

95. Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович: Инструментовки двух «Песен о блохе» – Бетховена и Мусоргско-

го // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. М.: DSCH, 2005. Вып. 1. С. 127–156.

96. Об авторе этой книги // М. К. Михайлов. О Русской музыке. Исследования, воспоминания. СПб.: Канон, 1999. С. 153–158. Под названием: «Он до последнего мгновения был высок духом...» опублик. в кн.: Памяти Михаила Кесареви-ча Михайлова: Сб. материалов и статей к 100-летию со дня рождения (1904–2004). СПб.: Изд. Политехнического универ-ситета, 2005. С. 108–116.

97. Моя война – моя ленинградская блокада // Ленин-градская государственная консерватория в годы Великой отечественной войны: 1941–1945. СПб., 2005. С. 63–71; то же: Ленинградская государственная консерватория в годы Великой Отечественной войны: 1941–1945. СПб., 2010. С. 133–147.

98. Бетховенский фонд Российской национальной библио-теки: рукописи, реликвии, материалы // Мировая музыкаль-ная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. СПб.: РНБ, 2006. С. 264–282.

99. Лейтмотив Петрушки: Некоторые культурно-психоло-гические и культурно-языковые аспекты // Аналитические очерки: Сб. статей. СПб., 2006. С. 49–63.

100. О смысле, чести, красоте и достоинстве нашей про-фессии (О Е. М. Царевой) // Музыкальная академия. 2006, № 4. С. 125–127.

101. Памятные встречи с Надеждой Иосифовной Голуб-овской // Приношение Надежде Голубовской. СПб.: Композитор, 2007. С. 154–158.

102. Моцарт в Петербурге // Фестиваль «Прощание с го-дом Моцарта». СПб., 2006. С. 2–3.

103. Моцарт Чайковского // Фестиваль «Прощание с го-дом Моцарта». СПб., 2007. С. 6–7.

104. М. С. Друскин. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. СПб.: Композитор, 2007. [Предисл., прим., научная редак-ция совместно с И. В. Розановым.]

105. Письма А. Шенберга русским музыкантам / Перевод, вступ. ст., комм. // Арнольд Шенберг. Письма. 2-е русское изд., исправленное / Общ. редакция М. Друскина и М. Ков-нацкой. СПб.: Композитор. 2008. С. 410–426.

106. Людвиг ван Бетховен и бетховениана Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков: Сб. ст. НИОР. Петербург-ский музыкальный архив. СПб.: Композитор, 2008. Вып. 7. С. 218–245.

107. На рубеже веков: П. И. Чайковский и Серебряный век // Зеленый зал. СПб.: РИИИ, 2008. С. 48–75.

108. О Елене Михайловне Орловой // Елена Михайловна Орлова – известная и неизвестная. СПб.: СПбГК, 2008. С. 104–114.

109. О Бетховене – снова и всегда // А. Н. Должанский (1908–1966): Сб. ст. к 100-летию со дня рождения / Предисловие, комм. к статьям К. Южак. СПб., 2008. С. 334–369.

110. Бетховен, Берлиоз, Гуно, Мусоргский, Стравинский, Шостакович: Неожиданная встреча в погребке Ауэрбаха (Этюд к проблеме: корпоративное бессознательное в композиторском творчестве) // Памяти М. С. Друскина: В 2 кн. / Кн. 1. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая и др. СПб.: Аллегро, 2009. С. 336–382.

111. [Воспоминания о М. С. Друскине] // Памяти М. С. Друскина: В 2 кн. / Кн. 1. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая и др. СПб.: Аллегро, 2009. С. 185–190.

112. Британия Чайковского: Ренессанс русского музыкального сентиментализма // Русско-британские музыкальные связи. СПб.: СПбГК, 2009. С. 142–183.

113. К Радости. Бетховен и Шиллер. // SUB SPECIE AETERINITATIS – Под знаком вечности: Посвящение. Фридриху Шиллеру 250 лет. СПб.: Международный фестиваль СПбГК. 2009. С. 11–12.

114. Композитор Михаил Азанчевский и поэт Адольф Бётгер // Россия – Германия: Контакты музыкальных культур: Сб. статей / Отв. ред и сост. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 112–142 (Проблемы музыкознания 9).

115. Азанчевский-композитор. К проблеме: феномен «культурного назначения» и «культурного поведения» // Константиновские чтения–2009: К 150-летию со дня основания русского музыкального общества: Сб. материалов научной конференции 21–22 октября 2009 г. СПб.: РНБ, 2009. С. 114–137.

116. Оставшаяся неизвестной полемика в русской бетховениане (В. Стасов – Н. Финдейзен) // Музыкальный Петербург XIX века: Новые факты против старых мифов: Тезисы и рефераты докладов конференции (Петербург, 17, 19 мая 2010 года). СПб.: РИИИ, 2010. С. 15–17.

117. О некоторых загадках слуха Шопена // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: Сб. статей / Ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб.: Изд-во Политехнического университета. 2011. С. 29–57.

118. Неизвестные страницы российской бетховенианы // FIORETTI MUSICALI: Материалы научной конференции в честь И. А. Барсовой / Редкол.: Г. И. Лыжов, Д. Р. Петров, С. И. Савенко. М.: МГК, 2011.

119. Памятная встреча // Памяти А. С. Ляпуновой: Петербургский музыкальный архив. СПб., 2012. Вып. 9. С. 37–45.

120. А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского (К предстоящему изданию автографов) // Памяти А. С. Ляпуновой: Петербургский музыкальный архив. СПб., 2012. Вып. 9. С. 231–251.

121. Н. Финдейзен: Страницы отечественной бетховенианы // Искусствознание и гуманитарные науки современной России: параллели и взаимодействия: Сб. ст. по материалам Международной научной конференции 9–12 апр. 2012 г. М.: Книга по требованию, 2012. С. 277–301.

122. К проблеме построения типологии творческой личности композитора // Психология и искусствознание: Исследование творчества и творческой личности: Материалы международной конференции. Берлин–Москва. 2012. С. 10–25.

123. М. П. Азанчевский – директор Санкт-Петербургской консерватории // OPERA MUSICOLOGICA. 2012. № 2. С. 13–33.

124. Композитор счастливой творческой судьбы [О С. Слонимском] // От русского «серебряного века» к «новому Ренессансу». СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена. 1912. С. 16–20.

125. О некоторых механизмах культурной памяти в художественном произведении // (Не)музыкальное приношение, или Allegro Affettuoso: Сб. статей к 65-летию Б. А. Каца. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб, 2013. С. 61–81.

126. Ю. Н. Тюлин: Взгляд из XXI века // СПб. консерватория в мировом музыкальном пространстве: Композиторские, исполнительские, научные школы (1862–2012): Материалы международного симпозиума к 150-летию консерватории. 1913. С. 175–190.

127. Н. А. и Г. М. Римские Корсаковы (дед и внук): Музыкально-поэтический постскрипtum к «Песне о блохе» Мусоргского // Музыка в культурном пространстве Европы – России: События, личность, история. СПб., 2014. С. 173–189.

Подготовлены к изданию

1. Михаил Павлович Азанчевский: известный и неизвестный: Монография.

2. Бетховен и Бетховениана Финдейзена: Монография.

3. П. И. Чайковский: Сб. статей. Т. 1.

4. А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» М. П. Мусоргского: Монография.

РАБОТЫ,
ВЫПОЛНЕННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ
А. И. КЛИМОВИЦКОГО

Дипломные работы

1970

1. *Гусейнова Л. Г.* Ранние симфонии Ф. Шуберта (К проблеме преемственности и новаторства).

1971

2. *Неретина Л. Г.* О чертах цикличности в характере взаимосвязи трех последних симфоний Моцарта.

3. *Кац Б. А.* Синтаксическая структура вариационного цикла.

1973

4. *Петропавлова Н. Г.* Скрипичные сонаты Моцарта.

5. *Лукомская В. Е.* Опера-балет «Млада» как этап творческого преломления Н. А. Римским-Корсаковым инонациональных влияний.

1974

6. *Петропавлов А. Г.* Симфонии Брамса как цикл (К вопросу о творческом методе композитора).

1976

7. *Гаврилова С. И.* Советская эстрадная песня 60–70-х годов.

8. *Кийко Е. В.* Опера И. Ф. Стравинского «Мавра» (К вопросу о претворении комического).

9. *Тудоровская Г. А.* Работа П. И. Чайковского над романсами на стадии эскизов.

1977

10. *Семчинов П. А.* Творчество Ю. Зарембского и его фортепианный квинтет.

1978

11. *Орлова И. В.* К вопросу об историческом развитии массовых средств распространения музыки.

12. *Алексеюк Е. М.* О некоторых особенностях претворения фольклора в музыкально-сценических произведениях Н. А. Римского-Корсакова и И. Ф. Стравинского.

1979

13. *Вайспапир Е. С.* Испанская светская инструментальная музыка XVI века.

14. *Обухова О. И.* Диалог и юмор в стилистике и семантике Восьмой симфонии Бетховена.

15. *Мацневская М. В.* Польский народный инструментальный и отражение его специфики в музыкальном мышлении.

16. *Зубарева Н. Б.* Некоторые вопросы организации музыкального материала в свете психологии музыкального восприятия.

1980

17. *Мыльникова И. А. А. Н.* Скрябин и русский символизм (К постановке вопроса).

1984

18. *Наумович С. Б.* Ансамбль в опере XVII века.

19. *Черткова Р. Х.* «Торжественная месса» Бетховена.

1986

20. *Финченко Т. Н.* Бетховен. Соната для фортепиано ор. 28 (Опыт исследования эскизной работы).

21. *Крючек Е. Р.* Элементы барочной стилистики в творчестве Ф. Шуберта.

1987

22. *Брагинский Д. Ю.* «Потоп» И. Ф. Стравинского как произведение позднего периода творчества композитора.

1992

23. *Дербенева А. М.* Опера Глинки «Руслан и Людмила»: история и театральная судьба.

1998

24. *Иванова Е. М.* Иосиф Шиллингер: теоретик, композитор, педагог.

2010

25. *Хоменя А. А.* Феномен Брукнера (Вариации на тему: загадки и парадоксы гения).

2011

26. *Малимонова Н. О.* Мир детства в произведениях композиторов XIX – начала XX века.

27. *Великанов П. А.* Иоганнес Брамс, Рихард Штраус: феномен последнего опуса (К истории оркестровой песни).

Кандидатские диссертации

1. *Кац Б. А.* Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение – 1975.

2. *Березовчук Л. Н.* Ассимиляция элементов музыкального наследия в творчестве композиторов XX века – 1979.

3. *Луканюк Б. С.* Народно-песенный тематизм в творческом стиле М. Леонтовича – 1980.

4. *Демешко Г. А.* Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60–70-х годов – 1980.

5. *Ходорковская Е. С.* Музыкальное восприятие в условиях модального многоголосия XVI века как историко-культурный феномен (Опыт характеристики слуховой установки) – 1985.

6. *Маковкина В. А.* Взаимодействие жанров светской и духовной музыки в творчестве В. Моцарта (месса, опера, симфония) – 1986.

7. *Никитенко О. Б.* Фонологические аспекты музыкального языка – 1987.

8. *Зубарева Н. Б.* Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (Проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов) – 1990

9. *Петрова Г. В.* «Восток» Густава Малера (Культурно-исторические предпосылки, поэтика, претворение) – 1994.

10. *Кардаш Н. С.* Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского – феномен последнего опуса.

Докторские диссертации

1. *Демешко Г. А.* Диалогические традиции современного отечественного инструментализма – 2003;

2. *Горная И. Н.* Финская камерно-вокальная музыка XX века – 2007;

3. *Зубарева Н. Б.* Лингвистические универсалии (Опыт реализации «искусствометрического» подхода) – в 2006 г. диссертация рекомендована к защите.

**Музыкальное искусство
в процессах культурного обмена**

Сборник статей и материалов в честь
Аркадия Иосифовича Климовицкого

Проблемы музыкознания 10

Problemata musicologica 10

Редактор *Ю. М. Зислин*
Компьютерная верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано к печати 15.07.2015. Формат 70x100/16
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Book Old Style».
Усл. печ. л. 24. Тираж 200 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.
www.artcenter.ru