

научный
ВЕСТНИК | 2014
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

4 (19)

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ

«ЮБИЛЕЙ ШЕДЕВРА: К СТОЛЕТИЮ “ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ”
И. Ф. СТРАВИНСКОГО»

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

8 **Стивен Уолш.** DIONYSOS MONOMETRIKOS

Перевод Светланы Савенко

22 **Питер С. ван ден Турн.** Энергетика «Весны священной» и ее источник:
замечания о метрических силах и их разрушительном действии

*Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Константина Рычкова
и Марины Насоновой*

40 **Григорий Лыжов.** Ю. Н. Холопов анализирует «Весну священную»

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

52 **Марина Долгушина.** Об одной ошибке издателя первого сборника
вокальных произведений на стихи А. С. Пушкина

62 **Григорий Моисеев.** В. И. Сафонов и августейшие покровители Московской
консерватории Императорского Русского музыкального общества

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

«МУЗЫКА — ФИЛОСОФИЯ — КУЛЬТУРА» К ЮБИЛЕЙНЫМ ДАТАМ
ПРОФЕССОРОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: 120 ЛЕТ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ А. Ф. ЛОСЕВА, 75 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. В. МИХАЙЛОВА

92 **Нина Свиридовская.** «Живые силы искусства...»: из истории Общества
свободной эстетики

118 **Сусанна Касьян.** Проблема тождества в наследии Лосева
и в русском музыковедении

130 **Евгения Чигарева.** А. В. Михайлов о музыке в австрийской культуре

СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

140 **Татьяна Новикова.** О традиции одного шедевра. «Лунная соната»:
Л. Бетховен — Д. Шостакович — В. Рябов — В. Екимовский

ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

158 **Ида Губайдуллина.** Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

174 **Лариса Гервер, Инна Иглицкая.**

Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии

194 Об авторах

201 Указатель публикаций в журнале «Научный вестник Московской
консерватории» за 2014 год

203 Информация для авторов

205 To the Authors

ЧИГАРЕВА ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА

echigareva@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

EUGENIA I. CHIGAREVA

echigareva@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009 Russia

АННОТАЦИЯ

А. В. Михайлов о музыке в австрийской культуре

Труды А. В. Михайлова, посвященные осмыслению специфики австрийской художественной культуры XVIII–XX веков, имеют большое значение для развития русского музыковедения. Михайлов бескомпромиссно критиковал сложившееся в советской науке понятие «австро-немецкой музыки». Согласно его полемическому тезису, «между немецкой и австрийской культурой примерно такая же разница, как между русской и французской».

Одной из главных особенностей австрийского искусства указанного периода ученый считал его глубокую связь с интеллектуальными и художественными традициями барокко. Представления, выкристаллизовавшиеся в Австрии под влиянием католицизма, утверждают торжество вечной истины над всем земным, изменяющимся, находящимся в процессе становления. Столь разные композиторы, как Моцарт, Шуберт и Брукнер, утверждают в искусстве взгляд на мир как на совершенство, гармонию и красоту.

Мысль о специфике австрийской культуры раскрывается у Михайлова через целый ряд параллелей, проводимых между творчеством великих литераторов и композиторов. Статичность музыки Брукнера он сопоставляет с неспешностью разворачивания событий в романах Штифтера. «Внешние» проявления «австрийского духа» у Гофманстала — с превращением венского вальса в язык вечной красоты у Р. Штрауса. Творчество Шёнберга ученый соотносит с феноменом школы Стефана Георге. Признавая оперу «Луду» «итоговым и вершинным созданием австрийской культуры», Михайлов подчеркивал единство традиций австрийской музыки от ораторий Гайдна до трагических сочинений Берга. На протяжении по меньшей мере двух столетий эта традиция, вместе со всей культурой Австрии, хранила верность лейбницевскому идеалу совершенного мира, воплотившемуся во множестве непохожих друг на друга художественных шедевров.

Ключевые слова: А. В. Михайлов, австрийская культура, австрийская музыка, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, А. Брукнер, Г. Малер, А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг

АБСТРАКТ

A. V. Mikhailov on the Music in Austrian Culture

A. V. Mikhailov's works on Austrian artistic culture of 18th–20th centuries are of great importance for the development of Russian musicology. Mikhailov uncompromisingly criticized the prevailing in Soviet science concept of "Austrian-German music". According to his polemical thesis, "between German and Austrian cultures is about the same difference as between Russian and French".

A deep connection with intellectual and artistic traditions of the Baroque was considered by the scientist as one of the main specifics of the Austrian art of this period. The view, crystallized in Austria under the influence of Catholicism, claim the triumph of eternal truth over all the mundane, mutable, being in the process of becoming. Such different composers as Mozart, Schubert and Bruckner argue in the art the outlook on the world as the perfection, the harmony and the beauty.

The idea of the specifics of the Austrian culture is revealed by Mikhailov through a number of parallels between the oeuvre of the great writers and composers. The statics of Anton Bruckner's music he compares with the leisurely unfolding of events in the novels of Adalbert Stifter, "external" manifestation of the "Austrian Spirit" by Hugo von Hofmannsthal with the transformation of the Viennese waltz to the language of eternal beauty in Richard Strauss' oeuvre. Creativity of Arnold Schoenberg the scientist relates to the phenomenon of Stefan George's school.

Recognizing the opera "Lulu" as "the final vertex of the Austrian culture", Mikhailov stressed the unity of the Austrian music tradition from Joseph Haydn's oratorios to the tragic compositions of Alban Berg. For at least two centuries this tradition, along with the entire culture of Austria, remained faithful to Leibniz' ideal of the perfect world, incarnated in a variety of dissimilar artistic masterpieces.

Keywords: A. V. Mikhailov, Austrian culture, Austrian music, W. A. Mozart, F. Schubert, A. Bruckner, G. Mahler, A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg

Евгения Чигарева

А. В. МИХАЙЛОВ О МУЗЫКЕ В АВСТРИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Всем известно, что А. В. Михайлов соединяет в своем лице филолога, искусствоведа, музыковеда (я уже не говорю о философии, которая «обнимает» все науки, и о переводческой деятельности Александра Викторовича). Эта универсальность дала ученому не только широту взгляда на музыку, но возможность восприятия ее «изнутри», внутри культуры. Поэтому традиционное «*в контексте*» здесь не подходит — лучше говорить о *музыке в культуре*, ведь музыка, как и другие виды искусства, в понимании Михайлова составляет органическое единство с культурой.

Австрийская культура — особая страница в работах ученого. *Специфика австрийской культуры* — это, пожалуй, одна из больных проблем музыковедения. До недавнего времени (да и сейчас еще нередко) в научной литературе о музыке встречается понятие австро-немецкой культуры. Пользовалась в свое время им и я. Когда же, придя на стажировку в отдел теории литературы ИМЛИ, я представила на обсуждение работу, где употреблялось это понятие, Александр Викторович в рецензии заметил с юмором: «Между немецкой и австрийской культурой примерно такая же разница, как между русской и французской» (!). Это заставило меня задуматься о специфике австрийской культуры, о ее отличии от немецкой (при общности языка) — тем более что я занималась Моцартом. Но специальных работ по данному вопросу в то время было очень мало (а на

русском языке фактически не было). Я выискивала сведения где только могла — и находила их прежде всего в статьях и книгах Александра Викторовича. Это была, например, вводная статья к сборнику переводов австрийской поэзии — под названием «Золотое сечение» [6]. Или статья в опубликованном позднее, уже посмертно, сборнике статей Михайлова «Музыка в истории культуры» [2] — тогда она была у меня в рукописи. У меня сложились какие-то представления об особенностях австрийской культуры и австрийского менталитета, но эти представления были, как я теперь понимаю, еще очень туманными. Помню, сколь сильное впечатление произвел на меня краткий и очень выразительный пассаж Михайлова из работы о Ганслике: в частности, размышление по поводу финала «Дон Жуана» (ниже я приведу эту цитату). Но вот не так давно (в 2009 году) вышел, наконец, сборник работ Михайлова «Избранное: Феноменология австрийской культуры» [5]. Эта прекрасная книга, безусловно, может послужить важным подспорьем и для нас, музыковедов.

Круг имен австрийских композиторов, возникающих в том или ином контексте на страницах книги, чрезвычайно широк. Эти композиторы, жившие в разное время, составляют (как видно в том числе и из текстов Михайлова) определенную общность — в первую очередь благодаря своей принадлежности единой национальной традиции. Об этом свидетельствует многое. Ведь неслучайно в музыкальном мире говорят о двух венских школах: это подчеркивает неожиданную на первый взгляд преемственность авангардной Второй («Новой») венской школы по отношению к классическому наследию. В связи с этим хочется привести остроумное высказывание, принадлежащее Николаю Каретникову: «“Венская школа” — явление, совершенно уникальное в истории искусства. Это некая поразительная эстафета, которая как бы предваряется универсальным опытом Баха (у которого взято все основное): Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс, Вагнер, Малер, Шёнберг, Берг, Веберн. Ее можно представить себе как некое гениального должжителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шёнберг, как некое восхождение, непрерывную единую линию, единый пласт сознания» [1, 107]. И действительно, ряд композиторов, к которым обращается Михайлов, почти полностью совпадает с только что приведенным.

Начну с Моцарта¹. Например, говоря о финале «Дон Жуана», Михайлов пишет: «Эта музыка соизмеряет возможности психологического с целым миром — гармоничным, как мир барочной вечности, и разумным, как мир просветителей <...>. Ее психологическое — не субъективно, как выражение сугубо индивидуальной жизни души, а субстанциально: человек, о котором она говорит, всегда соразмерен с окончательным смыслом бытия (вечностью и разумом)» [12, 67]. Обнаруживая в данном случае (например, в музыке Гайдна и Моцарта) сочетание барокко и Просвещения, автор видит в этом особенности австрийской культуры: «В сравнении с культурным развитием протестантских, в основном средне- и северо-немецких, областей, Пруссией и Саксонией, развитие южных областей отчасти “запаздывало”, отчасти совершалось на особых путях, определенных исключительно влиянием католицизма: художественные

¹ В моей статье будет много цитат из различных работ Александра Викторовича: ведь пересказывать Михайлова — дело неблагодарное и бесполезное. Кроме того, хотелось, чтобы в год, когда Александру Викторовичу могло бы исполниться 75 лет, прозвучало его живое слово.

и интеллектуальные традиции эпохи барокко XVII века, преодолевавшиеся в протестантских регионах уже в первой половине XVIII века и продолжавшие влиять скорее подспудно, вытесняемые с поверхности быстро развивающимся новым искусством, в Австрии сохраняют свою жизнеспособность несравненно дольше. А это значит, что сохраняет значимость огромный аппарат связанных с барокко идей, образов, художественных приемов — восходящий к католицизму духовный мир, в котором (важнейшее противопоставление!) всему земному, конкретному, становящемуся, изменяющемуся соположена так или иначе собирающая, снимающая или уничтожающая его неземная, непеременимая, вневременная истина вечного... Просвещение — передовая идеология XVIII века — в Австрии запаздывало по времени, но зато вступило в 1780-е годы в небывалый союз с государственностью, а в искусстве — с широкой барочной традицией» [11, 218–219].

В другой статье Михайлов обращается к «Волшебной флейте» — к музыке и либретто. Стало общим местом моцартоведения ругать либретто Эммануэля Шиканедера как эклектичное, полное несуразностей, противоречий, неувязок. Но тут вспоминаются слова Гёте, сказанные им в беседах с Эккерманом: «Волшебная флейта» «полна таких неправдоподобных происшествий и веселых шуток, которые не каждый способен себе представить и оценить, но, так или иначе, нельзя не признать за автором редкостного искусства оперировать *контрастами* и создавать из ряда вон выходящие театральные эффекты» ([14, 457]; разрядка автора. — Е. Ч.).

Но ведь это и есть *австрийский дух, венский дух!* В свете специфики австрийской культуры характеризует Михайлов и «Волшебную Флейту»: «Это уникальное создание Эммануэля Шиканедера и Вольфганга Амадея Моцарта, гения, в музыке которого переплавились бесчисленными струями и струйками втекавшие в нее линии самых разных традиций, направлений, стилей искусства Европы. А немецкий текст этой оперы — одновременно совершенно легкомысленный и совершенно глубокомысленный — сочетал в себе сегодняшнюю забаву и седую древность; во всем европейском искусстве всех веков такое способен был создать один только Моцарт. Единство индивидуального гения и всемирно-исторической широты! Сама старая Вена напоминает древний город — стоящий на пересечении караванных путей; здесь складывается культура интенсивного обмена, однако свое, собственное, не уступает чужеземному, но, обогащаясь им, выступает тем тверже и весомее. Это явление — Моцарт — и не могло сформироваться иначе, как в Австрии» [6, 8].

Шуберта — одного из первых романтиков в музыке — нередко называют романтиком-классиком: и в этом Михайлов также видит *австрийский дух*. Так, о Шуберте (как и о Брукнере) он замечает: «“Чувство” никогда не превращается в целый мир — не застит свет солнца; переживания субъекта не превращаются во всемирно-историческое бедствие» [там же, 14]. И еще — о музыке Моцарта, Шуберта, Брукнера... «...Усваивая почерпнутый из традиции же взгляд на мир как на совершенство, гармонию и красоту, они переносят его в свое искусство. Это искусство полно интеллектуальной напряженности, и даже в инструментальной, оркестровой музыке представлено — и как бы изложено — целое учение о мире» [там же, 18].

Конечно, в работах Михайлова музыка выступает не изолированно, но в соотношении с другими видами искусства. Возникают параллели: в первую очередь это касается литературы и музыки.

Одна из наиболее устойчивых параллелей, встречающихся во многих работах Михайлова — это *Антон Брукнер – Адальберт Штифтер*². Их близость обусловлена именно особенностями австрийской культуры. «Колоссальные просторы брукнеровских симфоний и штифтеровских поздних романов исподволь готовились в австрийской культуре — у самого же Штифтера, в музыке у Шуберта, в драме у Грильпарцера... В них вместе с освоением, в новом духе, душевного мира человека сосредотачивается, накапливается то, что можно было бы назвать *пафосом пребывания при истине, при красоте*» ([6, 14]; курсив мой. — Е. Ч.).

Брукнеру посвящено немало вдохновенных страниц в работах Михайлова. Отношение Александра Викторовича к этому композитору было особенным: так, в его архиве есть целая папка предварительных рабочих эскизов и анализов музыки Брукнера, относящихся еще к середине шестидесятых годов, — даже с нотными примерами! Очевидно, он предполагал писать книгу о Брукнере).

Очень точная и тонкая характеристика художественного мира Брукнера дана в ранней статье Михайлова «Австрийская культура после Первой мировой войны» (1970-е годы). Отмечая в ней некоторую статичность музыки Брукнера, он напрямую связывает это свойство со спецификой австрийской культуры: «Брукнер — это не просто загадочный и, действительно, единственный в своем роде осколок барочного мира в эпоху трамвая и телефона (1896 год!), но результат глубоко укоренившейся в жизни, тысячу раз опосредованной диалектики — диалектики “формы” и “содержания”, ставшей уже и субъективной, ставшей вполне *органической* субъективной формой мировосприятия, стало быть, отнюдь не просто механически навязываемой извне» ([2, 82]; выделено автором. — Е. Ч.); «это опосредование содержания “чистой” формой, реального идеальным, прозаического — эстетически-прекрасным, что не просто утверждает вновь и вновь данную раз и навсегда позитивность бытия, но заново строит *гармонию* из *реально* распадающихся сторон реальной действительности» ([там же]; выделено автором. — Е. Ч.). Михайлов обнаруживает в творчестве Брукнера барочные черты: «непременное присутствие вертикали как смысла, как структуры соподчинений, и смысл этот — абсолютно позитивный, как само бытие» [там же, 81].

И конечно в различных статьях, посвященных австрийской культуре, большое внимание уделяется Адальберту Штифтеру (1805–1868) — австрийскому писателю-классику, представителю бидермайера.

Как и у Брукнера, повествование в романах Штифтера разворачивается неспешно: событий не много, но тем важнее, значительнее оказываются детали, приобретающие значение символов. «Стиль позднего штифтеровского романа — это очень последовательный ответ писателя на вопрос, каким следует быть человеку “в идеале”, чтобы слиться с историческим движением, вобрать историческое в себя и чтобы одновременно само историческое движение превратить в идеальное становление, в путь к благу» [3, 184]. Говоря об идеальном характере героев Штифтера, Михайлов пишет: «Простота такого характера — естественность,

² Например, в цитируемом сборнике «Феноменология австрийской культуры» [5] эта параллель возникает на с. 16–17, 20, 67–68, 205–206 и др.

очищенная от случайности и от мелочности обыденного; в позднем романе Штифтера все происходящее — всегда существенно и даже все бытовое совершается с ритуальной торжественностью» [там же]. Вот некоторые цитаты (конечно, вырванные из контекста!) из романа Штифтера «Бабье лето» (1857). Барон Ризах: «Я велел поставить здесь скамейку, потому что тоже люблю здесь сидеть — правда, лишь для того, чтобы смотреть на жнецов и созерцать торжество полевых работ. В старых привычках всегда есть что-то успокаивающее, успокоительны даже просто прочность и повторяемость» [13, 61]. «Надо иногда заглядывать в самого себя. Но и в самом прекрасном краю негоже быть всегда наедине с собой... После городской жизни сельская представляется тебе чуть ли не вечной, и тогда перед тобой — прекрасная явь, а перед мысленным взором — прекрасное прошлое, уходящее в бесконечность чередой изменений в природе и людях» [там же, 105–106]. «Что в человеке чисто и прекрасно, то нерушимо, и это драгоценность на все времена» [там же, 569].

Другие параллели. *Рихард Штраус – Гуго фон Гофмансталь*, параллель тем более естественная, что, как известно, Р. Штраус писал оперы на тексты Г. фон Гофмансталя. Обращаясь при этом к «австрийскому духу» в его «внешнем» проявлении («культурная *поверхность* Австрии и Вены, ее атмосфера и ее “аромат”» [6, 13]), Михайлов, в частности, рассматривает феномен вальса в его историко-культурном движении: источник — «талантливые вальсы Иоганна Штрауса как первый предмет экспорта и массового потребления». И далее претворение его в творчестве Рихарда Штрауса: «Когда Гуго фон Гофмансталь и Рихард Штраус создают “Кавалера роз” (1911), тут, *естественно*, штраусовский тип вальса, преобразенный и художественно усиленный... выступает как язык вечной красоты» ([там же]; курсив автора. — Е. Ч.).

Австрийским композиторам Михайлов противопоставляет немецкого композитора — Вагнера, творчество которого имеет совершенно иную природу: «музыка — сейсмометр времени» [3, 176]. И тут же возникают аналогии: между «Кольцом нибелунга» Вагнера и «Ругон-Маккарами» Э. Золя; «между вагнеровскими “сумерками богов” и шпенглеровским “закатом Европы” — между двумя терминами, в которых старая Европа осознавала свою гибель. Вместо гегелевского “конца” — “помрачение искусства”» [8, 244].

Еще одна фигура истинно австрийского композитора — Густава Малера, относящегося уже к XX веку. И снова параллель: *Густав Малер – Гете*, тем более уместная, что в Восьмой симфонии композитора использован текст из второй части «Фауста». Обращаясь к Малеру, Михайлов в рецензии на исполнение Третьей симфонии дает очень емкую характеристику художественного мира композитора — «этого невероятно чуткого человека с совестливой и нервной душой» [10, 212]. Александр Викторович слышит в музыке Малера «страшный вопрос»: каким будет будущее человека. Этот вопрос Михайлов экстраполирует на время исполнения симфонии (1990), но оставляет его без ответа, ставя многоточие, давая импульс для размышления.

И наконец, *Новая венская школа*, и прежде всего ее основатель *Арнольд Шёнберг*. Михайлов подробно рассматривает раннюю монооперу Шёнберга «Ожидание» (1909). «Суть “действия” — проход “сознания” через *ночь* — это “ночная сцена”, *Nachtstück*, “ночной вид” сознания, и сцена эта разыгрывается от вечера,

когда начинается “ожидание”, продолжается всю ночь и кончается в предрасветном мраке» [8, 251]. «Это есть *ситуация человека*, как дает ее ранний экспрессионизм» ([там же, 252]; курсив автора. — Е. Ч.).

Считая Шёнберга «до мозга костей австрийским художником» [там же, 260], Михайлов и в его реформе музыкального языка, к которой композитор пришел позднее, видит проявление австрийской специфики: «Вторая венская школа в музыке — конечно же, не “австрийское” в реторте; однако тот принцип организации материала, который выдвинул Шёнберг в начале 20-х годов... — это продолжение прежнего “порядка”: порядок новый несомненно извлекается из самого материала музыки, но одновременно и налагается на него извне, этот порядок как форма организации — и реален, и иллюзорен» [2, 88].

К творчеству *Антон Веберна* Михайлов обращался неоднократно. Так, в сборнике «Музыка в истории культуры» есть две статьи, посвященные ему.

Одна из них — «Отказ и отступление. Пространство молчания в сочинениях Антона Веберна». В центре статьи — проблема «невывыказываемости», «умолчанного слова» — одна из излюбленных тем Александра Викторовича. Он находит образные и очень емкие характеристики этого явления: говорит о *редукции пространства* у Веберна, которое становится *двухмерным* — и в этом отношении возникают параллели с Василием Кандинским и Паулем Клее; о *выворачивании пространства наизнанку* в знаменитом Ричеркаре Баха-Веберна.

В статье Михайлов обращается к раннему произведению Веберна — Трех маленьким пьесам для виолончели и фортепиано (ор. 11, 1914). В виолончельных пьесах Михайлов видит «открытие, при котором мы присутствуем, — открытие и этой музыки, и того пространства, в котором она создается»... «Все звучащее отодвинулось в сторону, на самый край, а все пространство произведения занято тем, о чем композитор молчит. Это реализованное молчание» ([7, 119]; курсив мой. — Е. Ч.).

Причину того, что Веберн «уходит в молчание», Михайлов видит в страшной действительности, которая окружает художника. «Это отказ и отступление — перед тем, с чем человек справиться не может. И это проблема искусства XX века, оно все должно находиться в состоянии отступления — по той причине, что человеческое сознание не способно справиться с теми историческими событиями, которые происходили и происходят в XX веке — ни психологически, ни умственно, рационально» ([там же]; здесь и далее курсив автора. — Е. Ч.).

И здесь тоже Михайлов обнаруживает культурный контекст — контекст австрийского искусства, с которым Александр Викторович связывает феномен молчания у Веберна. В предварительном варианте доклада он пишет о древней традиции *молчания и умолчания*: «Это искусство с веками, видимо, было утрачено: австрийская проза в середине XIX века начинает вспоминать его изнутри своих потребностей. Это такая проза, которой, возможно, представилось — впервые в новейшей истории — что перед лицом *всего творящегося вокруг* наиболее уместно держать рот закрытым, *молчать от бессилия*, пропитываясь чувством ужаса. Умолчание здесь связано с молчанием как *новым явлением языка культуры*. Вот это открытие и продолжено было Веберном — сама *устроенность* его музыки *есть* смысл как *мироотношение*, она *есть* то, что несет с собой известная *установленность* художника к миру» [там же, 127].

В том же сборнике опубликована еще одна статья: «Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна». Это было последнее, что создал Александр Викторович. Валерия Стефановна Ценова предложила ему принять *заочное* участие в конференции, посвященной 50-летию со дня смерти Антона Веберна (еще до болезни его пригласил на эту конференцию Ю. Н. Холопов). Доклад был записан на диктофон, расшифрован и на конференции встречен аплодисментами (16 сентября 1995 года, за два дня до смерти Михайлова).

Казалось бы, сама тема предполагает рассмотрение *конкретного, на уровне текста*, взаимодействия слова и музыки, так как речь идет о вокальных сочинениях Веберна (на стихи Стефана Георге, ор. 2, 3, 4, 1908–1909; на стихи Георга Тракля, ор. 14, 1917–1921). Однако не этот, более внешний слой интересует Михайлова. Прежде всего, он проводит параллель между *школой Стефана Георге и школой Арнольда Шёнберга*. Говоря о первой школе, сложившейся уже в конце XIX века, Михайлов замечает, что «вся духовная история Германии первых десятилетий XX века рассматривалась под углом зрения школы Стефана Георге и его воздействия» [там же, 129]. По мнению Михайлова, школа Георге «произвела определенное впечатление и на Арнольда Шёнберга — на человека, индивидуальность которого была совершенно иной. И тем не менее, пример школы Георге способствовал некоторому внутреннему укреплению, интеграции этой прекрасной музыкальной школы Арнольда Шёнберга, пусть даже, строго говоря, вся школа и состояла только из трех великих музыкантов и не более того» [там же, 130]. Так опять речь заходит о Новой венской школе.

Справедливо полагая, что *Альбан Берг* занимает особое место среди композиторов Новой венской школы, Михайлов говорит о «принадлежности Берга к классически-романтическому искусству» [4, 349]. При этом он считает его «прямым продолжателем австрийской традиции — традиции австрийского искусства, австрийской философской мысли, даже и в XIX столетии не очень глубоко освоившей материал реальной истории, но зато через все потрясения пронесшей лейбницевскую просветительскую идею совершенного мира. Берг был самым достойным продолжателем этой традиции, и есть, стало быть, непрерывная линия преемственности, связывающая его музыку с таким вершинным воплощением австрийского просветительства, как две последние оратории Гайдна — “Сотворение мира” и “Времена года”. При столь радикальном несходстве языка музыки!» [там же, 353]. Считая оперу «Лулу» «итоговым и вершинным созданием австрийской культуры», Александр Викторович замечает: «“Дно” и небеса музыки Берга — это символический акт спасения мира красотой» [там же, 354]. Знаменательные слова!

Можно было бы продолжать обзор работ Михайлова, в которых затрагивается проблема австрийской культуры и, в частности, австрийской музыки. Но пора и остановиться. Из того, что я пыталась здесь представить, уже ясно, что мысли о музыке Александра Викторовича не просто тонкие, пронизательные наблюдения; они обогащают музыкальную науку широким спектром полифонических смыслов.

* * *

Конечно, музыковеды и раньше обращались к трудам филологов, как и филологи — к трудам музыковедов, что многое давало для понимания общего процесса развития искусства. Но только Александр Викторович, изнутри зная специфику музыки, владея ею, заговорил о ней на общегуманитарном языке. И это важный шаг в русле столь актуальной для современной науки тенденции — созданию единого гуманитарного знания.

Использованная литература

1. *Каретников Н.* Темы с вариациями / послесл. А. Кима, худож. С. Лифатов. М.: Киноцентр, 1990. 111 с.
2. *Михайлов А. В.* Австрийская культура после Первой мировой войны // А. В. Михайлов. Музыка в истории культуры. Избранные статьи / ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: Московская гос. консерватория, 1998. С. 74–110.
3. *Михайлов А. В.* Варианты эпического стиля в литературе Австрии и Германии // А. В. Михайлов. Избранное: Феноменология австрийской культуры / сост. тома С. Ю. Хурумов, ответств. ред. Е. В. Михайлов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. С. 170–209. (Письмена времени)
4. *Михайлов А. В.* [Вступительная статья] / Берг А. / Переводы // А. В. Михайлов. Избранное: Феноменология австрийской культуры / сост. тома С. Ю. Хурумов, ответств. ред. Е. В. Михайлов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. С. 348–356. (Письмена времени).
5. *Михайлов А.* Избранное: Феноменология австрийской культуры / сост. тома С. Ю. Хурумов, ответств. ред. Е. В. Михайлов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. 392 с. (Письмена времени)
6. *Михайлов А. В.* Из источника великой культуры: вступит. статья // Золотое сечение. Австрийская поэзия 19–20 веков в русских переводах: сборник: на рус. и нем. яз. / сост. В. В. Вебер, Д. С. Давлианидзе; ред. Н. Т. Беляева. М.: Радуга, 1988. С. 5–37.
7. *Михайлов А. В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в сочинениях Антона Веберна // А. В. Михайлов. Музыка в истории культуры. Избранные статьи / ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: Московская гос. консерватория, 1998. С. 111–127.
8. *Михайлов А.* Отчаяние и надежда: (Из истории австрийского экспрессионизма) // Михайлов А. Избранное: Феноменология австрийской культуры / сост. тома С. Ю. Хурумов, ответств. ред. Е. В. Михайлов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. С. 243–264.
9. *Михайлов А. В.* Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // А. В. Михайлов. Музыка в истории культуры. Избранные статьи / ред.-сост. Е. И. Чигарева. М.: Московская гос. консерватория, 1998. С. 128–146.
10. *Михайлов А.* Третья симфония Густава Малера как воспоминание и реальность // Михайлов А. В. Избранное: Феноменология австрийской культуры / сост. тома С. Ю. Хурумов, ответств. ред. Е. В. Михайлов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. С. 210–213.
11. *Михайлов А. В.* Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Михайлов Александр. Избранное: Феноменология австрийской культуры / сост. тома С. Ю. Хурумов, ответств. ред. Е. В. Михайлов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. С. 214–242.
12. *Михайлов А.* Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики // Советская музыка. 1990. №3. С. 65–73.
13. *Штифтер А.* Бабье лето. Пер. С. Апта. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 615 с.
14. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Пер. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1981. 686 с.