

научный
ВЕСТНИК | 2013
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Редакционная коллегия:

К. В. Зенкин

главный редактор, проректор
Московской консерватории по научной работе,
доктор искусствоведения, профессор

М. Л. Насонова

ответственный редактор,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

И. А. Барсова

доктор искусствоведения, профессор

В. В. Березин

доктор искусствоведения, профессор

Ю. С. Бочаров

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Н. Н. Гилярова

кандидат искусствоведения, профессор

М. В. Есипова

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Л. В. Кириллина

доктор искусствоведения, профессор

Р. Ю. Кузьмин

кандидат философских наук, доцент

С. Н. Лебедев

кандидат искусствоведения, доцент

И. Е. Лозовая

кандидат искусствоведения, профессор

О. В. Лосева

кандидат искусствоведения, доцент

Г. И. Лыжов

кандидат искусствоведения, доцент

Р. Л. Поспелова

доктор искусствоведения, профессор

Д. Р. Петров

кандидат искусствоведения, доцент

С. И. Савенко

доктор искусствоведения, профессор

М. А. Сапонов

доктор искусствоведения, профессор

А. С. Соколов

Ректор Московской консерватории,
доктор искусствоведения, профессор

В. Г. Тарнопольский

профессор

В. П. Чинаев

доктор искусствоведения, профессор

В. Н. Юнусова

доктор искусствоведения, профессор

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

3/2013

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Министерстве РФ по печати,
телерадиовещанию и средствам
массовых коммуникаций

Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77-79474 от 5 апреля 2010 года

Издается при поддержке концерна



Редактор:

А. С. Лосева

Корректор:

К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:

М. М. Иглицкий

Макет:

А. Н. Панов

Дизайн обложки:

М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7(495)629-41-43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций,
полностью или частично,
в печатной или электронной форме,
без письменного разрешения
редакции не допускается.

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 150-ЛЕТИЮ КЛОДА ДЕБЮССИ

- 5 **Константин Зенкин.** Дебюсси в диалогах с Бахом и Вагнером: ощущение музыкального времени
- 14 **Елена Ровенко.** Анри Бергсон: «музыка Дебюсси — это музыка “la durée”»
- 38 **Владимир Чинаев.** Арабески невыразимого: Дебюсси, Малларме, символистский контекст
- 60 **Инна Иглицкая.** Дебюсси: между жизнью и смертью (психоаналитическая фантазия)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЗАКАДРОВОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КИНОМУЗЫКИ»

- 82 **Марина Карасева.** О ложных маркер-пойнтерах: музыкальные стратегии в фильмах Тарантино
- 98 **Константин Рычков.** 4D-модель голливудской киномузыки
- 120 **Джеймс Вьежбицки.** Звуковой ряд как музыка: о новых путях в изучении киноискусства
Перевод Дарьи Седовой

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ 2013 ГОДА: П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (1840–1893)

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

- 136 **Григорий Моисеев.** П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: к истории взаимоотношений

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«НЕИЗВЕСТНЫЙ РЕНЕССАНС: К 450-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Я. П. СВЕЛИНКА»

168 **Инна Барсова.** Искусство музыки и *vanitas*

РЕЦЕНЗИИ

185 *Лыжов Г. И.* Праздник на улицах Русской Касталии
*А. М. С. Бозций. Основы музыки / подготовка текста,
перевод с латыни и комментарии С. Н. Лебедева*

199 Сведения об авторах

201 Аннотации

203 Contributors of this issue

205 Abstracts

207 Информация для авторов

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 150-ЛЕТИЮ КЛОДА ДЕБЮССИ

(22–23 октября 2012, Московская консерватория)

5

Константин Зенкин

ДЕБЮССИ В ДИАЛОГАХ С БАХОМ И ВАГНЕРОМ:

ОЩУЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

«Французский музыкант» Клод Дебюсси оставил множество тончайше-язысканных, остроумных, ядовито-похвальных и иронично-уничтожающих реплик о композиторах разных времен. Но его высказывания о двух великих немцах — Иоганне Себастьяне Бахе и Рихарде Вагнере — отличаются особым постоянством «тем», пожалуй, даже «лейттем», равно как и особой глубиной постановки проблем, вызванной завуалированной, а часто и явной их соотносительностью с творческими принципами самого Дебюсси. Вагнер «...положительно является “Delenda Carthago” г-на Дебюсси» [2, 49]. Данное замечание сопровождается комментирующей сноской: «“Delenda Carthago” — “Карфаген должен быть разрушен” (*лат.*) — слова, которыми Катон старший заканчивал каждую из своих речей. Выражение это употребляется, когда желают подчеркнуть, что человеком владеет навязчивая идея» [там же]. Анализ этих смысловых «лейттем» и «навязчивых идей» может порой вывести на глубокие и значительные проблемы.

В самом деле: «Дебюсси и Бах», «Дебюсси и Вагнер» — каждая из этих тем могла бы быть раскрыта в большом исследовании и рассмотрена всесторонне, во всех аспектах наследия французского композитора. В настоящей статье мы даже не пытаемся коснуться вопроса собственно музыкальных диалогов Дебюсси с Бахом и Вагнером, а ограничимся постановкой проблемы на основании только лишь его словесных высказываний. Также мы не стремимся дать полный обзор и анализ высказываний Дебюсси о Вагнере (это — отдельная тема, которой имеет смысл заняться, не привлекая в попутчики Баха).

Повод же сопоставить Баха с Вагнером дал сам Дебюсси: «Бах — это святой Грааль, Вагнер — Клингзор, желающий попать Грааль и сам стать на его место... Бах властно сияет над музыкой и в своей доброте он пожелал, чтобы нам

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

довелось услышать слова еще неслыханные в оставленном им великом примере служения музыке и бескорыстной любви к ней. Вагнер же уходит... стусевываясь... тенью черной и тревожащей» [2, 69]. Добавим, что подобные сопоставления рассыпаны по всему литературному творчеству Дебюсси.

«Уход» Вагнера для Дебюсси — это, пожалуй, уход всего романтизма в его наиболее специфичных и существенных проявлениях. Все объясняет следующее признание: «Вагнер, если можно выразиться с некоторой, подходящей для него напыщенностью, был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю» [2, 58]. По сути, речь идет о «первой любви», и разочарование в ней влечет особенно пристальную и эмоциональную критику.

Совсем иное — Бах. Судя по некоторым высказываниям Дебюсси, именно немецкий кантор оказался в роли надежной опоры в творческих поисках одного из основных создателей новой музыки XX века.

Если мы рассмотрим творчество И.-С. Баха, благожелательного божества, к которому музыканты, прежде чем приниматься за работу, должны бы обращаться с молитвой о предохранении их от посредственности, творчество неисчислимо, где на каждом шагу находишь то, что кажется написанным вчера, начиная с капризной арабески и кончая тем религиозным излиянием души, для которого мы до сих пор не нашли ничего лучшего, — то мы напрасно будем разыскивать в этом творчестве хотя бы одну ошибку против хорошего вкуса [2, 212].

А в письме Ж. Дюрану (1907) встречается мысль, не оставляющая сомнений в исповедании музыкальной веры: «Один Бах предчувствовал истину» [1, 130]. Обратим внимание, что если для немецких композиторов XIX века (Мендельсон, Шуман, Брамс), как и для Шопена, признание Баха в качестве бесспорной вершины музыкального искусства было достаточно характерно, то для французов дело обстояло иначе, о чем свидетельствует замечание самого Дебюсси, относящееся к Сен-Сансу: «...Он заявил о своем преклонении перед стариком Бахом в такое время, когда подобный акт исповедания веры был одновременно и актом большой смелости» [2, 103]. Отметим также, что о современниках Баха, Ф. Куперене и Ж.-Ф. Рамо, Дебюсси также говорит нередко и — с неизменным преклонением. Но они фигурируют главным образом как носители французской национальной традиции. Бах же — в связи с универсальными принципами творчества.

Два «лейтмотива» литературной бахианы Дебюсси уже прозвучали: это, во-первых, идея арабески и, во-вторых, «религиозное излияние души» (часто они сопутствуют друг другу, что, как мы увидим, совсем не случайно). Эпоху Баха Дебюсси характеризует такими словами: «То была эпоха цветения “восхитительной арабески”, и музыка подчинялась законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы» [2, 57].

Говоря о Скрипичном концерте Баха соль минор, Дебюсси пытается разъяснить суть «восхитительной арабески»:

...Здесь находишь почти неприкосновенной ту «музыкальную арабеску» или, вернее, тот принцип «украшения», который является основой всех форм искусства. (Слово «украшение» не имеет здесь ничего общего с тем значением, которым его наделяют в музыкальных грамматиках.)

Мастера примитива — Палестрина, Викториа, Орlando ди Лассо и другие пользовались этой божественной «арабеской». Они обнаружили ее основу в григорианском пении и поддержали ее хрупкие завитки стойкими контрапунктами. Бах, снова взявшись за «арабеску», сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер

обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время [2, 21–22].

Впрочем, отношение Дебюсси к Баху не было уж совсем безоблачным. Резким диссонансом всей «бахиане» французского мэтра звучит его письмо Ж. Дюрану от 15 апреля 1917 года:

Когда старому саксонскому кантору нечего сказать, он выезжает на чем попало и становится действительно безжалостным. В общем, он терпим лишь тогда, когда он восхитителен. Вы скажете, что и этого уже достаточно!

И все же, если б у него был друг, — или, быть может, издатель? — который, например, шепотом посоветовал бы ему один день в неделю не сочинять, то это избавило бы нас от шеренг безрадостных тактов, неумолимо дефилирующих все время с одними и теми же маленькими мошенниками «темой» и «противосложением» во главе.

Иной раз, — и даже нередко, — его чудесное мастерство, а оно, в сущности, есть всего лишь гимнастика, свойственная этому старому мастеру, и не способно заполнить ужасную пустоту, ощущение которой еще увеличивается от настойчивого желания извлечь что-то из посредственной музыкальной мысли, притом любой ценой <...> [1, 271].

Скорее всего, что достаточно типично для композиторов, Дебюсси, превознося Баха, слышал не столько самого Баха, сколько нечто очень и очень родственное своему собственному идеалу музыки — музыки новой, отказавшейся от романтической «перегруженности» подтекстами и «напряженности» интонации.

При чтении строк Дебюсси о Бахе обращает на себя внимание, а затем и настаивает настойчивый акцент на восприятии музыки Баха как арабески. С одной стороны, это вполне понятно: музыкальная ткань многих произведений Баха «вьется» подобно изукрашенному орнаменту. Но, с другой стороны, разве образ арабески способен дать исчерпывающее представление о напряженной, динамичной и предельно экспрессивной мелодической линии баховских фигураций? Арабеска, благодаря орнаментально-пластическому истоку термина, невольно понимается как нечто свободное в своем движении, невесомо-парящее, независимое от земного притяжения. Баховская же фигурационная мелодия, которая отчасти ассоциируется с арабеской, движется в пространстве напряженнейшей гармонической «гравитации». Соответственно, ее время — время не только пребывания, но и становления, направленного, устремленного течения, что заставляет признать образ арабески недостаточным для характеристики музыки Баха.

Показательным примером переинтонирования баховских фигурационных форм в музыке Дебюсси стали две фортепианные сюиты: «Бергамасская» и «Для фортепиано» («Pour la piano»). Начала Прелюдий обеих сюит открыто ориентированы на барочные истоки: в «Бергамасской сюите» — на монументальное органно-клавирное фантазийное изложение, в «Pour la piano» — на узкообъемный фигурационный рисунок. Однако не менее ощутимы и отличия от барочного слышания, обусловленные спецификой звукосозерцания Дебюсси. Типичное фантазийное начало «Бергамасской сюиты» — разложенный аккорд, охватывающий почти всю клавиатуру, с последующим орнаментально-фигурационным движением — у Дебюсси слышится отнюдь не как страстная проповедь (что неизменно присуще баховским образцам подобного рода), а скорее как звучание самой природы. В данном случае начальный разложенный аккорд подобен

накатившейся волне, а следующая за ним фигурация не нагнетает напряжение (что всегда имеет место у Баха), а воспринимается как мягкий, плавный откат волны, чему способствуют, помимо собственно фактурного облика, применение пентатонических интонаций и практически полное отсутствие доминантовых гармоний (за исключением собственно каденции).

1 К. Дебюсси, Бергамасская сюита. Прелюдия (начало)

Moderato (tempo rubato)

Начало Прелюдии из «Pour la piano», а также «Сады под дождем», «Движения» из «Образов», сохраняя типично барочный фактурный рисунок, существенно отличаются от Баха гармонической логикой, которая и вносит дух «импрессионизма» — сосредоточение внимания на каждом отдельном моменте, обороте, гармонии, а не на сквозной и устремленной к цели энергии движения. Разумеется, не стоит отождествлять музыкальные отражения баховского в произведениях Дебюсси с высказанными им мыслями о музыке Баха. Но возможно отметить нечто общее: а именно, склонность Дебюсси воспринимать баховские фактурные рисунки как арабеску-орнамент. По всей видимости, прямо противоположное слышание Баха проявилось у Э. Курта, ощущавшего в ней в первую очередь кинетическую линейную энергию.

Дебюсси с присущей ему пронизательностью видит истоки баховской арабески в григорианских юбилеях и выросших на их основе мелодиях Палестрины и Орландо Лассо. И невольно приходится признать, что в контексте церковного стиля Средневековья и Возрождения мелодические линии, пожалуй, несколько больше соответствовали представлению об орнаменте-арабеске, нежели в музыке Баха, уподобляясь резным украшениям готических соборов, в свою очередь перенявших исламские традиции. А исламская культура понимала арабеску как символ Вечности и непрерывности Вселенной.

Впрочем, необходимо попытаться уточнить, основываясь на скупых, полных недоговоренностей высказываниях Дебюсси, что, собственно, он понимал под арабеской в музыке. Итак, «Бах, снова взявшись за арабеску, сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время» [2, 22]. Из этого высказывания для нас наиболее важными и ключевыми понятиями будут, пожалуй, гибкость и текучесть арабески, сочетающиеся со строгой дисциплиной, и, в особенности, указание на постоянное обновление. Таким образом, приходится сделать вывод, что у Дебюсси был свой идеал музыкальной арабески, который существенно расходился с пониманием арабески как элемента изобразительных искусств, поскольку законом арабески-орнамента

является повторяемость мотивов и, как правило, точная. Впрочем, необходимо заметить, что в европейской культуре, начиная с рубежа XVIII – XIX веков старинному понятию арабески была придана новая жизнь, о чем обстоятельно пишет Е. В. Ровенко: «Если первоначально понятие арабески связывалось с искусством восточного орнамента, подчиняющегося строгому, регулярному, хотя и причудливому ритму, то уже Иммануил Кант связал понятие “арабески” со “свободной красотой”, а романтики усилили акцент на параметрах свободы, непредсказуемости и прихотливости. Параметр регулярности при этом отошел в тень» [5, 52–53]. Думается, что Дебюсси разделял бы мнение Жака Деррида, размышляющего о кантовой концепции «свободной красоты» следующим образом: «...Здесь начато движение к значению и репрезентации: лиственный орнамент, чистая музыкальная импровизация, музыка без темы или текста как будто хотят что-то сказать или показать, они имеют форму устремленности к некоей цели» [цит. по: 6, 350].

Теперь мы можем рассмотреть наиболее важное и содержательное высказывание Дебюсси о Бахе, а в связи с ним — об орнаментальной концепции музыки:

В музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания, и даже чаще параллельное движение нескольких линий, встреча которых, будь она случайной или преднамеренной, вызывает эмоцию. При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма и вызывает мгновенное возникновение образов [2, 22].

Что же мог иметь в виду Дебюсси под характером мелодии, противопоставив его очертаниям? Ведь, собственно, откуда берется характер, если не из облика самой мелодии, включая, конечно же, и ее рисунок прежде всего? Возможно предположить, что как раз в этом Дебюсси близок исходному пониманию арабески как чистой абстрактной формы, не связанной с предметной изобразительностью. В таком случае под «характером мелодии» Дебюсси мог понимать нечто внемузыкальное, своего рода «программу» — скрытую или явную. И продолжение его мысли, пожалуй, может подтвердить наше предположение:

Наоборот, это беспредельно более «правдиво», чем жалкий человеческий писк, который пытается издавать музыкальная драма. Музыка сохраняет, в особенности здесь, все свое достоинство, она никогда не снисходит до того, чтобы приспособиться к потребностям сентиментальничанья, напускаемого на себя людьми, о которых говорят: «Они так любят музыку» [2, 22].

В таком случае, чем определяется характер романтической мелодии, если не ее очертаниями? Ведь достаточно очевидно, что Дебюсси критикует здесь не только Вагнера, но и более широкий круг явлений, усредненно-сниженное понимание которых позднее заставит К. Дальхауса сблизить романтизм с китчем. Дебюсси, как всегда, весьма тонок: и вправду, характер мелодии в романтической музыке чаще всего определяется не рисунком самой мелодии, и даже не ее ритмом (который выступает с рисунком как единое целое), а гармонией — теми силами, которые придают каждому звуку мелодии особую энергетику и управляют самим мелодическим движением. (Здесь можно зафиксировать точку совпадения взглядов Дебюсси и Курта на различие техник Баха и Вагнера.)

Однако вернемся к наиболее интересной мысли Дебюсси в процитированном фрагменте: «При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма для воздействия на публику и вызывает мгновенное возникновение образов». Последняя фраза («мгновенное возникновение образов») выводит нас к проблеме ощущения музыкального времени. Что, собственно,

мог иметь в виду Дебюсси, об этом стоит только догадываться. Но попробовать догадаться можно. Прежде всего, ясно, что при «орнаментальной концепции» музыки не может быть и речи о том, что под образами понимаются некие немзыкальные представления — суть арабески-орнамента именно в его художественной самодостаточности, чистоте и свободе от предметного мира. Образы в данном случае — это сами звучания, их чисто музыкальные смыслы, что, впрочем, не мешает им выступать и в качестве символов. Далее, мысль Дебюсси о «мгновенном возникновении образов» естественно связывается с другой его мыслью — что «в музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания». Именно каждое отдельное «очертание» баховской мелодии может пониматься как мгновенно возникающий образ, смысловая и, следовательно, временная единица его музыки.

Здесь необходимо некоторое разъяснение. Обычно принято считать, что целая часть или раздел барочной композиции выражают один образ, или аффект, что вполне справедливо. Понимание образа как единого аффекта, охватывающего масштабную композиционную единицу, естественно также связать и с единым характером музыки. Но вспомним, что Дебюсси как раз противопоставляет характер мелодии мгновенно возникающим образам. Именно здесь проявилось родство (хотя и далеко не тождество) в ощущении времени у Дебюсси и Баха: оно заключалось в ощущении непрерывного течения времени, пронизывающего любые статические состояния. У обоих композиторов, хотя и очень по-разному, момент настоящего времени («теперь») не склонен кристаллизоваться в завершенную целостность, а затем подвергаться развитию-разработке (как это будет в культуре симфонизма), он вообще не воспринимается вне течения времени. По контрасту: насколько типично игнорирование течения времени для Моцарта и многих последующих композиторов — по меткому выражению Г. Орлова, «таким западный способ преодоления времени: “вмораживание его в структуру”» [4, 49]. Поясним, что к структурам, «замораживающим» время и возвышающимся над ним, в равной мере следует отнести квадратный период и симметричную сонатную форму, наполненную множеством событий и процессов, протекающих в риторически условном времени.

Обратим внимание, что Дебюсси в качестве примера, где искусство баховской «божественной» арабески проявилось особенно ярко, называет Скрипичный концерт соль минор, который вовсе не основан исключительно на арабесочно-орнаментальном, прелюдийном рисунке, а содержит и многочисленные ритмически выделенные, индивидуализированные и даже декламационные мотивы, или «очертания», если использовать слово самого Дебюсси. Отсюда следует поразительная вещь: значит, говоря об арабеске, Дебюсси понимал ее не в качестве фактурного рисунка, иначе он обнаружил бы ее «неприкосновенной» не в концерте, а во множестве клавирных или органных прелюдий. Тогда что же он имел в виду? Вспомним, что в концертах Баха с особой интенсивностью проявляется такое качество его музыки, как непрерывность дления (именно в концертах самые протяженные темы), неуклонность нагнетания напряжения, постоянное «оттягивание» разрешений и концовок, — словом, все то, что способно уподобить композицию протяженной линии-арабеске, выходящей практически без остановок. Словом, Дебюсси понимает арабеску скорее как фактор композиции, нежели фактуры.

Противоположность двух принципов: воздействия мелодии своими очертаниями (Бах) или характером (романтический принцип) — идеально демонстрируется на примере сопоставления до-мажорной прелюдии Баха из I тома

«Хорошо темперированного клавира» с ее вольной обработкой — композицией Гуно *Ave Maria*. Слушая баховский оригинал, мы в самом деле следуем за музыкой, выстраивающейся «с точностью механизма», момент за моментом, каждый из которых привносит свой новый существенный штрих в течение времени. Совсем иное — в обработке Гуно, где вся баховская ткань становится фоном, а вокальная мелодия, сочиненная Гуно, постепенно предстает перед нами, охваченная единым характером, и именно характер, индивидуальный надвременной образ становится критерием единства всей мелодии и ее высшим смыслом. Эта мелодия не вьется, подобно арабеске, формируясь «на наших глазах» и удивляя каждым новым поворотом, каждым мельчайшим отдельным моментом, но, будучи уже готовой, сформированной своим характером (образом-идеей), заставляет пережить вместе с ней свое внутреннее, непрерывно-длительное время, прочувствовать ее характер и, возможно, вызвать упрек Дебюсси в «приспособлении к потребностям сентиментальничанья» (уж баховская-то Прелюдия точно была к этому приспособлена автором французского и самого популярного «Фауста»).

Наконец, еще один, последний и ключевой штрих в дебюссистском понимании арабески: она воплощает свободу, а отказ от нее — закабаление: «Должен прибавить, что понимание орнаментального замысла совершенно утрачено: музыку удалось закабалить <...>» [2, 22]. Для нашей темы этот штрих имеет особое значение, поскольку вновь отсылает к сопоставлению с Вагнером.

Любопытно, что основная претензия Дебюсси к Вагнеру в основе своей та же самая, что и Вагнера к старой итальянской опере, критикуемой за то, что музыка подавляет драматическое действие, останавливает его и таким образом эгоистически господствует. Чтобы привести музыкальный ряд в соответствие с драматическим действием, Вагнер уничтожает законченные номера (арии и т. п.) и насыщает свои оперы сквозным симфоническим развитием. Но прошло совсем немного времени, и Дебюсси критикует Вагнера за то, что симфоническое развитие, «разработки» останавливают действие, в то время как необходимо, чтобы «действие двигалось и устремлялось вперед» [2, 49]. «В то время как развертывается симфония, действие на сцене останавливается; невозможно согласовать движение драматическое с движением симфоническим» [там же, 48]. Вагнер же считал, что пока звучит ария, действие на сцене останавливается.

Можно предположить, что каждая оперная реформа (Глюка, Вагнера, Мусоргского, Дебюсси) имеет в качестве глубинной причины новое ощущение музыкального времени, которое и требует каждый раз нового соотношения музыки и драмы. Следующие строки Дебюсси посвящены Вагнеру, однако они обнаруживают свою универсальность и могут быть спроецированы и на другие исторические ситуации:

Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет ее развитие; движения души имеют другой ритм, более инстинктивно обобщающий и подчиненный разнообразному ходу событий. От наложения этих двух ритмов рождается постоянный конфликт. Он выражается по-разному: либо музыка задыхается в погоне за действующим лицом, либо действующее лицо усаживается на ноту, чтобы позволить музыке догнать его [2, 28].

Однако Дебюсси считает, что у Вагнера музыка не только поработает действие, но и сама оказывается в поработании: «Он (Дебюсси. — К. З.) стремится создать музыкальный язык, который не обходился бы без возможностей, предоставляемых симфонией, но не был бы всецело поработан ею, и главным образом такой язык, который избегал бы разработок, — столь длинных и скучных» [2, 48–49]. Впрочем, необходимо заметить, что протяженные оркестровые фрагменты

в операх Вагнера — такие, как «Путешествие Зигфрида по Рейну», траурное шествие из «Гибели богов» и некоторые другие — не так уж часто встречаются в музыкальных драмах Вагнера. Менее протяженные оркестровые инкрустации размерами мало отличаются от аналогичных фрагментов в «Пеллеасе и Мелизанде». Дебюсси, как всегда, точен: произнося слово «разработка», он указывает на соответствующую форму, избегаемую им равно и в оркестровых сочинениях. «Разработка» (неважно, в сонатной форме или в опере) возмущала Дебюсси своим рационализмом: сопоставлениями мотивов, их взаимодействием, борьбой и т. д. При этом и сам принцип мотивов (точнее, *лейтмотивов*) у Вагнера также не по вкусу Дебюсси — из-за слишком навязчивой, по его мнению, отсылки к внемузыкальным значениям, к идеям и «характерам», а также из-за повторяемости:

Драма гг. Золя и Брюно (речь идет об их опере «Ураган», на примере которой критикуются именно вагнеровские принципы. — К. З.) отличается многочисленными символами, и я, признаюсь, не понимаю этой чрезмерной потребности в них. Авторы как будто забыли, что самое прекрасное — это все же музыка. Само собой разумеется, символ вызывает «лейтмотив»; и вот опять музыка вынуждена загромождаться упорными маленькими фразами, которые желают, чтобы их слышали во что бы то ни стало. В итоге — необходимость считать, что определенная аккордовая последовательность изобразит то или иное чувство, определенная фраза — то или иное действующее лицо. Довольно неожиданная игра в антропометрию! [2, 29].

Таким образом, теперь мы видим, что при следовании вагнеровским принципам и драма (внемusикальная идея) поработает музыку. Поработанным оказывается буквально все — и, конечно, Дебюсси ищет практических решений выхода из сложившейся ситуации, а не ее глубинного теоретического анализа.

Путь к преодолению конфликта двух ритмов (самой музыки и движений души) ему видится в следующем: «Дебюсси пошел по пути поисков декламации, зависящей не от ритма самой музыки, а от ритма слова в музыке» [2, 48]. Каждый оперный реформатор, от Глюка до Дебюсси, стремится «приспособить» музыку к драме, чтобы дать ей (музыке) новую свободу дыхания. А в сущности, задача состоит, как это тонко подметил Дебюсси, в достижении согласия двух ритмов — музыки и всего остального: души, слова, драматического действия. Продолжая «расшифровывать» эту мысль, предположим, что речь идет о нахождении оптимального синтетического (музыкально-драматического) времени, которое имеет две стороны.

Первая — это музыкально-драматическая форма воплощения цельного смысла как реализация момента настоящего времени. В барочной опере это законченный номер, выражающий аффект (ария, ансамбль), в романтической музыкальной драме — лейтмотив, выражающий идею-характер. Другая сторона — способ течения времени, форма соотношения континуальности и дискретности. Обе стороны музыкально-драматургической организации времени у Вагнера — лейтмотивы и основанная на них симфоническая «разработка» — явились последним словом современного музыкального театра, но для Дебюсси и они уже стали слишком грубыми инструментами ушедшей эпохи. Дебюсси видит диктат идеи над музыкой не только в вагнеровских лейтмотивах, но и во вступлении к «Золоту Рейна». А ведь, казалось бы, — вот арабеска в чистом виде! Да и «разработкой» в обычном смысле оркестровое вступление «Золота Рейна» не назовешь! Однако Дебюсси «исключает из своей концепции музыку «бесполезную», те 135 тактов (ясно, что речь идет о дпящейся в течение этих тактов тонике в начале

тетралогии. — К. 3.), которые существуют якобы для раскрытия некоего душевного состояния, остающегося нераскрытым после этих тактов так же, как и до них» [2, 49].

Что же получается, если суммировать весь комплекс высказываний Дебюсси о вагнеровской музыкальной драме? Музыка поработает драму, драма — музыку, и одна сторона музыки («музыкальный язык») поработается другой («симфонией»). Глубинная же основа всех перечисленных «поработаний» одна — это вагнеровское романтическое чувство времени, которое невольно поработает новое чувство музыкального и музыкально-драматургического времени, вызревшее у Дебюсси. Ближайшим историческим аналогом этого нового чувства времени и стал образ арабески в его специфически дебюссистском понимании. Правда, в отличие от баховской арабески, ощущение времени Дебюсси значительно сильнее преодолевает дискретность и отделенность моментов («очертаний»), в нем уже практически не выделяется момент настоящего как смысла, представляющий вне времени. Это всегда длящееся, текучее настоящее и текущий, изменчивый смысл, что сближает его с бергсоновским понятием *la durée*: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме» (цит. по: [3, 99]). Следуя этому чисто музыкальному идеалу, Дебюсси мечтает о действующих лицах «без прошлого и без указания на время действия» [1, 41], душевная жизнь которых обернулась бы непрерывной музыкальной «арабеской» как переживанием текущего, изменчивого настоящего момента, освобожденного от поработания внешними в отношении него причинами и целями.

*Работа выполнена при поддержке РГНФ,
проект №11-03-00408а.*

Использованная литература

1. *Дебюсси К.* Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
2. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / пер. с франц. и комментарии А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964. 279 с.
3. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
4. *Орлов Г.* Древо музыки / предисл. М. Друскина. Вашингтон: Н. А. Frager & Co; СПб.: Советский композитор, 1992. 408 с.
5. *Ровенко Е. В.* Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): дис. ... канд. иск.: 17.00.02; 17.00.09: в 2 т. Т. II. М., 2012. 415 с.
6. *Ямпольский М. Б.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с. (Научная библиотека)

Елена Ровенко

АНРИ БЕРГСОН: «МУЗЫКА ДЕБЮССИ — ЭТО МУЗЫКА “LA DURÉE”»

Герои настоящей статьи не нуждаются в рекомендации. Однако, хотя Анри Бергсон и Клод Дебюсси и были современниками, каждый из которых сказал новое слово в своей области, связь между этими именами угадывается далеко не сразу. В самом деле, с одной стороны — философ, размышляющий о феномене времени, с другой — музыкант, утонченно-иронично относящийся к «высоким материям».

«...Метафизика — это искусство говорить очень глупые вещи туманным языком» [15, 108]¹, — не без пренебрежения заметил как-то Дебюсси. Логично предположить, что композитор вряд ли пришел бы в восторг, если бы его искусство кто-либо стал рассматривать с точки зрения философских категорий. Впрочем, такой самоуверенный шаг любого исследователя мог бы показаться алогичным, если бы ученый стал ловить музыку Дебюсси в сети априорных понятий философии, не будучи философом. Такой исследователь попросту не имеет права на означенную ловлю: не он сплел сети философских понятий, не ему их и закидывать.

Ровенко Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки, младший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Но как быть, если на место исследователя заступает великий философ? Неужели он не вправе брать в свои руки сети, чтобы изловить трепещущий смысл художественного творчества — смысл, подобный мифологическому Протею, принимающему разный облик?² Перевоплощение Протея в ту или иную форму не будет инспирировано желанием его вырваться на волю, а будет зависеть от того, *кто держит сети*. В данном случае сети в руках Анри Бергсона, чутко прислушивающегося к музыке своего современника. Потому совершенно необходимо сделать несколько предварительных замечаний, из которых: мы движемся «Du côté de chez Debussy» — «по направлению к Дебюсси», но *от Бергсона*, а не от собственных представлений. А потому, находясь на поле бергсоновской философии, не стоит подвергать сомнениям его концепцию или уместность рассмотрения искусства Дебюсси с позиции учения Бергсона — ведь сам философ санкционировал подобное рассмотрение.

Отсюда — замечание, звучащее как императив: «Да не войдет сюда не знающий метафизики Бергсона»³. Рамки статьи вынуждают говорить вкратце и отмечать лишь наиболее значимые моменты, оставляя за кадром множество нюансов. И поскольку Протей-смысл меняет *форму* воплощения собственной сущности в зависимости от сознания ловца, постольку логичным было бы предположить, что в данном случае Протей предстанет как *феномен la durée* — сердцевины бергсоновской концепции⁴. «...Музыка Дебюсси <...> — это музыка “la durée”», — таково восприятие философа.

Впрочем, наивно было бы полагать, что Бергсон дает в этой фразе *определение* сущности музыки Дебюсси (пусть и относительно собственного восприятия). Не подлежит сомнению не слишком приветливое отношение Бергсона к любым определениям и понятиям. Пользуясь привычной формой дефиниции, Бергсон не дает определений как таковых, а лишь указывает на внутреннюю взаимосвязанность и взаимообусловленность⁵ компонентов реальности; на *эквивалентность* их сущности как следствие единого генезиса⁶. Не будет преувеличением

¹ Письмо Ж. Дюрану от 19 августа 1905 года.

² Прекрасный пример использования мифологического образа Протея и его перевоплощений дал Сергей Даниэль в книге «Сети для Протея», посвященной проблемам интерпретации формы в изобразительном искусстве; см.: [14].

³ «Да не войдет сюда не знающий геометрии» (ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσέλτω) — эти слова, по преданию, написал Платон над входом в свою Академию; об этом упоминается в двух сводах комментариев к трудам Аристотеля: Иоанна Грамматика (490–570) к трактату «О душе» (Ioannis Philoponi In Aristotelis De Anima Libros Commentaria / ed. M. Hayduck. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, MDCCCLXXXVII. P. 117. L. 27) и Элия к «Категориям» (Eliae in Porphirii Isagogen et Aristotelis Categorias Commentaria / ed. A. Busse. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, MCM. P. 118. L. 18–19).

⁴ В письме Харальду Гёффдингу французский философ говорит о том, что концепция длительности первична в его учении и что теория интуиции оформилась значительно позже; и «в высшем плане — а в нем и состоит суть дела» — интуиция является именно «интуицией длительности» [5, 321]. О том, как он пришел к идее длительности и почему именно *la durée* так важна для него, философ объясняет, например, в такой работе, как «Возможное и действительное»; см.: [5, 152–153; 10, 78–79; 108–111, 137–138].

⁵ В «Опыте о непосредственных данных сознания» Бергсон трактует взаимообусловленность как математическую выводимость (см.: [7, 145]); но в данном случае мы имеем в виду взаимообусловленность как нераздельность сосуществования.

⁶ «...Каждое качество есть изменение» [9, 288]; «Изменчивость <...> и есть сама вещь» [3, 23]; «Реальное, переживаемое, конкретное узнается по тому, что оно есть сама изменчивость»

констатировать, что вся философия Бергсона основана на утверждении *интуитивно устанавливаемой эквивалентности* реальности, длительности, сознания, изменения, субстанции, качества⁷.

Отсюда следует, что вместо причинно-следственных или предикативных отношений Бергсон устанавливает, скажем так, *соответствия* (*correspondances*), асимптотически близкие эквивалентности, — если вспомнить знаменитую концепцию Бодлера, повлиявшую на развитие символистской эстетики⁸. Поэтому стоит сделать замечание: говоря далее о соответствиях свойств музыки Дебюсси и длительности Бергсона, мы имеем в виду не тождество их, не приравнивание, а бодлеровские переклички, специфическую корреляцию.

Определенную сущностную корреляцию искусства Дебюсси с философией Бергсона улавливали и некоторые исследователи⁹, вовсе не обязательно знавшие

[2, 25] — здесь «есть» не указывает на исчерпанность определения, это «есть» даже не подразумевает определения; в противном случае мы вновь вынуждены были бы вступить на путь интеллектуализма в негативном смысле. Определить — значит ограничить, — вторил Бергсону его друг и единомышленник Уильям Джеймс [17, 139]: «Образование понятий есть отсечение и фиксирование; мы исключаем все, кроме того, что мы зафиксировали. Понятие подразумевает *это-и-не-иное*» (курсив оригинала). В самом деле, давая явлению или предмету жесткую дефиницию, мы пытаемся репрезентировать наиболее важные его черты в концентрированном виде, но ценой утраты динамического взгляда на реальность, позволяющего ощутить мир как становление. Вот почему и для Бергсона, и для Джеймса определения неприемлемы. «Сущность жизни заключается в непрерывности изменения; все же наши понятия фиксированы и прерывны, и единственным способом привести их в соответствие с жизнью является произвольное предположение остановок в самой жизни» [там же].

⁷ Указанную эквивалентность ни в коем случае нельзя расценивать как информационное равенство причины и следствия; см.: [10, 188; 7, 145; в последнем случае Бергсон рассматривает эквивалентности и в аспекте соотношения феноменов реальности и их пространственной символизации; такая эквивалентность — порождение наших анализаторских способностей — трактуется философом в негативном ключе]. Эквивалентность, о которой мы говорим, устанавливается интуитивным проникновением в сущность каждого компонента реальности, то есть путем *«симпатии»*. По Бергсону, интуиция, понятая как симпатия, переносит нас внутрь становления [9, 324]; она позволяет переместиться в самую сущность предмета [2, 6]. О некоторых аспектах значения слова «симпатия», вплоть до ссылок на «симпатическую магию» Парцельса, см.: [18, 393–394, примеч. 1].

⁸ О концепции бодлеровских соответствий см.: [36, 103–104; 22, 24–27; 13, 64–65]. Применение к бергсоновской философии принципа представляется нам оправданным: ведь Бодлер уделял пристальное внимание проблеме сознания (в том числе творческого) и вопросам соотношения с окружающей реальностью, внеположной конкретному «я»; именно сознание человека, по словам Бодлера, «проникает в глубинные и тайные отношения вещей, в соответствия и аналогии» (цит. по: [22, 25]). В определенном смысле сознание выступает координатором и приемником тайных связей Мироздания. Как отмечает В. Крючкова, в критических текстах Бодлер оказывает предпочтение психологическим терминам («воображение», «симпатия», «внушение» и другие) перед метафизическими (см.: [там же, 26]). Однако и Бергсон ставил перед собой задачу разрешить противоречия современной ему психологии (см., например: [10, 78–79, 86–87, 103–104, 110–113, 117, 121, 131, 148, 157, 162–165, 169; 174, примеч. 30, 176, 178–179, 183, 190, 208]; в книге Г. Ражо [28] Бергсон предстает не столько как метафизик, сколько философски ориентированный ученый-психолог), а уж о роли *сознания* в его концепции и говорить не приходится.

⁹ Известно, что еще современники философа усматривали единство гносеологических принципов, составляющих сущность как воззрений Бергсона, так и новых веяний в искусстве рубежа XIX–XX веков. Выдержку из подобной работы, принадлежащей Ж. Блюму, приводит в своем исследовании А. Владимирова (см.: [13, 15–16; 39, 203–204]). Впрочем, насколько можно судить по доступным источникам, речь обычно шла о соотношении бергсоновского уче-

о том, что сам мыслитель высказывался на эту тему. Суммируя, можно вывести, что соответствия, установленные этими учеными, имеют *гносеологический оттенок*, который в сфере искусства дает о себе знать прежде всего в виде особенностей *художественного восприятия*. Собственно говоря, при этом происходит транспозиция проблемы соответствий из сферы философии в сферу эстетики,

ния с *поэзией и литературой*, а не музыкой. Сам Бергсон не отвергал родства своих взглядов с некоторыми мировоззренчески определяющими моментами символизма; см.: [10, 48, примеч. 50]. «Роллан говорил о том, что идеи Бергсона согласуются со всей мыслью эпохи, — замечает А. И. Владимирова. — В частности это относилось к символистской школе. “Бергсон, — писал Ривьер, — сформулировал с величайшей точностью, хотя и задним числом, принципы, на которые бессознательно опирались символисты, по крайней мере, их второе поколение”» [13, 14]. О некоторых концептуальных переключках Бергсона и символистов см. также в книге С. Яроциньского: [36, 52, 66, 72, 105–107].

Поскольку данный вопрос не связан напрямую с проблематикой данной статьи, укажем лишь некоторые разнородные, но довольно очевидные параллели между бергсоновскими взглядами и взглядами символистов, которые нам удалось вывести и суммировать на основе сравнительного анализа их текстов. Это: рассмотрение сознания в онтологическом ключе, внимание к творющим силам универсума, манифестирование плюрализма смыслов, изучаемых реальностью, и, соответственно, неприязнь к однозначным определениям и формулировкам.

Одно из важнейших соответствий, являющееся *мировоззренчески определяющим*, касается вопроса о природе и соотношении *духа и материи*. Спиритуалистские настроения Бергсона нашли отражение отчасти в «Материи и памяти», а наиболее ярко — в «Творческой эволюции». Суть концепции Бергсона в следующем: «...дух, оставаясь радикально отличным от материи, соприкасается с ней в акте восприятия» [10, 205]. Тем не менее, материя, по Бергсону, косна по своей природе и сопротивляется оформлению, организации, вносимой жизненным порывом (знаменитым *élan vital*). Протяженная материя — результат ослабления напряжения исходной творящей силы (принадлежащей сфере духа). «Творческая эволюция» создавалась под сильным влиянием Плотина; однако есть основания полагать, что Бергсону были знакомы и книги, касающиеся той сферы, где сходятся психология, психофизиология, оккультизм и мистика. Одной из таких работ была знаменитая книга «Великие посвященные» Эдуарда Шюре (Edouard Schuré, 1841–1929), вышедшая в 1889 году; в ней постулируется следующее: «Основные принципы эзотерической доктрины можно формулировать так: дух есть единственная реальность, материя — лишь его внешнее выражение, изменчивое, мимолетное, его динамизм в пространстве и времени. Творчество вечно и непрерывно, как сама жизнь» [34, 19–20]; см. также: [22, 38]. Эта книга пользовалась популярностью в кругу символистов, возможно, в силу того, что Шюре верно ощутил и отразил веяния времени; представителям символистского течения могли импонировать такие строки: «Если мы перейдем от экспериментальной и объективной психологии к интимной и субъективной психологии нашего времени, которая выражается в поэзии, музыке и литературе, мы найдем, что сильное дуновение бессознательного эзотеризма пронизывает их. Никогда стремление к духовной жизни, к невидимым мирам, изгнанным материалистическими теориями ученых <...> не было более серьезно и более искренно» [34, 25]. Можно предположить с большой долей уверенности, что корреляция определенных пунктов концепции Бергсона с воззрениями символистов отчасти обусловлено специфическими общими (не собственно философскими) источниками, отнюдь не исчерпывавшимися работой Шюре.

Что касается именно Шюре, то нам не удалось найти сведений о том, был ли Бергсон знаком с текстами Шюре и наоборот, однако поразительно, насколько некоторые исходные установки Шюре близки бергсоновским тезисам. Так, рассуждения о разных видах живых существ и их развитии (см.: [34, 23–24]) сходны с положениями, которые Бергсон отстаивает в «Творческой эволюции». В «разумной жизненной силе», «воздействующей изнутри, из <...> внутренней сути природы» [там же, 23], угадываются признаки *élan vital*; у обоих мыслителей человек провозглашается высшим проявлением этой силы в материи, единственным истинно духовным созданием, в котором все гармонично и прекрасно, включая телесный аспект (ср.: [5, 42–43] и [34, 23–24]). О соответствиях также можно говорить в связи с понятием бессознательного (ср.: [5, 100–101, 309] и [34, 21]). Шюре размышлял на тему мистического озарения, чрезвычайно интересовавшую Бергсона.

а акцент с бергсоновского учения смещается на проблематику современного философу искусства. Дебюсси выступает при этом лишь как представитель художественной культуры рубежа веков *в целом*. Обрисованный подход применили уже современники Бергсона и Дебюсси, например Ж. Миллер и Г. Пикар. Они говорили о том, что имманентная эпохе рубежа веков эстетика, «подготовленная первыми размышлениями Бергсона <...>, воплощенная как в драматургических концепциях Метерлинка, так и в музыкальной технике Дебюсси <...>, оформилась, стала более точной и глубокой и придала своеобразную окраску тому идеализму, который вдохновляет теперь большинство литературной и философской молодежи» (цит. по: [13, 61]; см. также: [40, XXXIV]).

В том же направлении движется Эмиль Вюйермоз; правда, он рассматривает не вообще эстетику и художественное мировоззрение рубежа веков, а на примере одного из течений — *импрессионизма*. Тезис Вюйермоза звучит довольно категорично: «Механизм теории Бергсона точно отвечает механизму, каким движимы поиски Моне или Дебюсси: замените слово *conscience* на *perception*¹⁰, и вы получите философскую основу импрессионизма в музыке и живописи <...>» (цит. по: [36, 48]; см.: [41, 33, 34, 37, 39])¹¹. Хотя у Бергсона сознание рассматривается в первую очередь с онтологической точки зрения¹², подмена в приведенной цитате «сознания» «восприятием», причем именно художественным, недвусмысленно свидетельствует о переходе в сферу гносеологии: ведь художественное восприятие не может не быть в определенной степени познающим.

Близкими Бергсону оказались изыскания У. Джеймса, чей труд «Многообразие религиозного опыта» [18] давал основания (так казалось автору) рассматривать этот вид эмпирических знаний как заслуживающий доверия. «... Главный результат мистических экстазов Джеймс увидел в чувстве преодоления всех преград между человеком и Абсолютным, осознании единства с высшей силой» [10, 508]. Согласно исследованиям И. Блауберг, еще в Клермон-Ферране у Бергсона пробудился интерес к телепатии и спиритизму, «в которых он видел экспериментальное подтверждение возможности общения сознаний без посредства тел» [10, 215]. Некоторые опытные данные, относящиеся к экстрасенсорным явлениям (как их сейчас назвали бы ученые), философ использовал в дальнейшем для обоснования собственных тезисов о возможности посмертного существования души [там же, 430]. Для Бергсона, впрочем, это были лишь эмпирические данные, которым он доверял; сам он признавался, что не испытывал никаких экстраординарных состояний [там же].

¹⁰ «Сознание» на «восприятие».

¹¹ Впрочем, ради точности надо отметить, что характеристика, которую Вюйермоз дает импрессионизму как художественному мировосприятию, была бы более уместна по отношению к символизму (безразлично, поэтическому, живописному или музыкальному). «Быть импрессионистом — это стараться передавать и перелагать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии. Это значит собирать их самые тайные речи и интимные признания, улавливать излучения, слушать их внутренние голоса... Ибо предметы видят, говорят, обладают душой... Импрессионизм — это способ выражения, который <...> служит правде, так как он извлекает ее из-под видимого...» (цит. по: [36, 48–49]). Воспитание в себе способности видеть сущность вещей — задача именно символизма; импрессионизм же, как считали некоторые критики того времени, глядя в себя с интересом в окружающий мир, отдает предпочтение сенсорно воспринимаемой оболочке перед скрытой под ней истиной. «Импрессионизм не мыслит. Это огромный глаз в пустой голове» — вот характерное мнение современника (цит. по: [13, 36]).

¹² Об этом красноречиво свидетельствует название одной из работ философа — «Сознание и жизнь» (см.: [5, 27–44.]). Сознание у Бергсона гарантирует связность мира и непрерывность его существования во времени; природа сознания находится *в соответствии с природой* длительности и творческого изменения.

С другим течением — *символизмом* — связывает творчество Дебюсси С. Яроцинский; такая трактовка искусства композитора дает гораздо больше оснований для сближения с бергсоновским учением, во многом перекликающимся с символистским взглядом на мир¹³. Впрочем, соотнесение творчества и воззрений мэтра с бергсоновской концепцией служит у Яроцинского глобальной цели: рассмотреть музыку Клода Французского в общекультурном контексте¹⁴. Возможно, поэтому Яроцинский не проводит последовательно линию «Бергсон — Дебюсси», а ограничивается отдельными штрихами. Причем эти штрихи дополняют картину мировоззрения эпохи *как в гносеологическом, так и в онтологическом плане* — ведь музыковед приводит в пример наиболее характерное, относящееся, разумеется, к разным планам реальности. «Мы возделываем лишь сад наших инстинктов и без всякой почтительности ходим по грядкам, симметрично засаженным “золотыми мыслями”» (цит. по: [36, 141]), — эта фраза Дебюсси звучит вполне в духе бергсоновского разграничения наших *познавательных функций*: интуиции и интеллекта, а также инстинкта и интеллекта (см.: [25, 8–20; 9, 184–185]). Об огромной роли *бессознательного* для интуитивного постижения мира, конституированной Бергсоном¹⁵, могут напомнить такие строки музыканта: «...я <...> хочу записать музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства» (цит. по: [36, 143]); или такие: «Музыка создана для невыразимого¹⁶. Мне хотелось бы, чтобы она имела такой облик, будто она то выступает из тени, то скрывается в ней <...>» (цит. по: [там же, 150]; курсив оригинала)).

¹³ См. выше примеч. 10.

¹⁴ В свете решения примерно тех же задач, что и у Яроцинского, фигурирует имя Дебюсси на страницах исследования А. Владимировой. «Одна из причин успеха Дебюсси на рубеже двух веков заключается в том, что он способствовал осуществлению синтеза искусств, который стал возможным потому, что эстетические принципы музыки, поэзии, живописи сблизились и взаимообогатились. <...> Как всякий художник, Дебюсси был сыном своего века. Он один произвел реформу в музыке, но эта реформа была связана с новым движением в эстетике конца XIX — начала XX века» [13, 61].

¹⁵ «...Интуиция <...> — из области сознания расширенного, напирającego на край бессознательного, которое уступает и сопротивляется, появляется и вновь исчезает: сквозь эти быстрые чередования тьмы и света она указывает нам на бессознательное; вопреки строгой логике она утверждает, что, хотя психологическое относится к сфере сознания, существует, однако, психологическое бессознательное» [5, 100–101]. В «Творческой эволюции» [9, 158], где интуиция в некоторых случаях предстает в облике инстинкта, Бергсон постулирует: «...интеллект направлен скорее к сознанию, а инстинкт — к бессознательному. <...> если оба они — и инстинкт, и интеллект — хранят в себе знания, то в инстинкте познание скорее бессознательно и *разыгрывается*, в интеллекте же оно сознательно и *мыслится*» (курсив оригинала). Обращают также на себя внимание строки из письма У. Джеймсу от 15 февраля 1905 года: «Я отвожу бессознательному очень большое место не только в психологической жизни, но и в универсуме в целом, поскольку вижу в существовании невоспринимаемой материи нечто подобное существованию неосознанного психологического состояния» [5, 309]. О бессознательном в учении Бергсона см. также: [10, 174].

¹⁶ Примечательно, что в письме Бергсона А. Сюаресу от 20 декабря 1936 года [37, 1558] в связи с музыкой Дебюсси возникает сходное словосочетание: «Спасибо, дорогой Коллега и друг, за любезную присылку вашего “Дебюсси”. Это замечательная, прекрасная книга, вполне достойная попытка *выразить невыразимое*: ведь вы умеете с помощью одних только слов разъяснить нам эту музыку, или, скорее, заставить нас прилагать необходимое усилие, чтобы ее слушать и действительно понимать» (курсив мой. — Е. Р.).

Поворот в сторону онтологии намечается, когда Яроцинский приводит те высказывания Дебюсси, в которых прослеживается внимание к потоку необратимого времени и к уникальности, неповторимости каждого события: скажем, рассуждения композитора о том, что при прослушивании музыки истинно только первое впечатление [там же, 145] — его невозможно воссоздать. Говоря о лейтмотивах в драмах Вагнера, Дебюсси риторически вопрошает: «...разве можно выразить в композиции одни и те же эмоции дважды?» (цит. по: [там же, 147]) — указывая тем самым на оригинальность и единственность каждого нашего переживания, в чем нетрудно усмотреть параллели с концепцией Бергсона¹⁷. Эти фразы композитора приводятся в книге Яроцинского еще вне контекста бергсоновской философии, однако именно они постепенно настраивают читателя на нужную «волну». Поэтому резюме исследователя, где уже присутствует имя Бергсона, выглядит как давно ожидаемое и внутренне логичное: в искусстве Дебюсси «связи с бергсонизанской идеей необратимого времени представляются <...> несомненными» [там же, 153–154].

Конечно, переживание любой эмоции развертывается во времени; а будучи воплощено в звуковой материи, оно обретает звучащий эквивалент. Однако в творчестве Дебюсси *омузыкаленное* переживание в *длительности* в буквальном смысле слова становится переживанием *самой длительности*, что и позволило Бергсону ощущать музыку Дебюсси как «музыку *la durée*». Этот весьма неочевидный тезис проистекает из свойств звуковой материи в произведениях композитора, из характеристик ее развертывания во времени и из качеств самого музыкального времени у Дебюсси, которое оказывается сродни бергсоновской *чистой длительности* (*la durée pure*). И поскольку переживание длительности у Бергсона — один из важнейших принципов бытия, постольку сущностные соответствия бергсоновского учения и искусства Дебюсси в данном случае обретают онтологическую направленность¹⁸.

Теперь мы можем сформулировать нашу задачу: показать, в чем именно можно усмотреть эквивалентность качеств *la durée* и музыки Дебюсси. С одной стороны, мы должны держать в поле зрения новаторские свойства музыки Дебюсси, позволяющие говорить о новом ощущении и *понимании художественного времени*, близком по качествам и характеристикам бергсоновской *la durée*. С другой же стороны, тонкая связь между искусством мэтра и учением Бергсона, установленная самим философом, недвусмысленно указывает на *имплицитную музыкальность* временной концепции Бергсона. «Самый музыкальный из философов, Бергсон был сыном музыканта...» (цит. по: [10, 53, примеч. 6]), — замечает М. Бартеми-Мадоль. Отец Бергсона, Михаэль Бергсон (1820–1898), был композитором, пианистом и органистом. В Клермон-Ферране Анри Бергсон много общался с Жильбером Рушоном, музыкантом и поэтом, который, по некоторым источникам, стал для философа примером человека, погруженного в «глубинные» слои

¹⁷ Но если у Яроцинского подобные суждения композитора рассредоточены на десятке страниц и служат скорее опорными пунктами для мысли ученого, чем ее последовательными подтверждениями, — то у некоторых современников Дебюсси идея «непрерывности» и «единства» как имплицитная основа музыки мэтра была четко декларирована — например, у Ж. Ривьера, — причем проявление этой идеи прослеживалось критиком и в других видах искусства (у О. Родена в скульптуре, Э. Карьера в живописи, П. Клоделя в литературе); см.: [13, 51].

¹⁸ Из сказанного вытекает, что, переходя в область онтологии, необходимо рассмотреть само творчество Дебюсси, а не его высказывания.

собственной личности¹⁹. Для знатоков, да и просто любителей бергсоновского учения уже привычной кажется россыпь музыкальных метафор в текстах философа (особенно примечательны в этом отношении «Опыт о непосредственных данных сознания», «Введение в метафизику» и «Творческая эволюция»): здесь и визуальные образы нотного листа и оркестровых партий, и слуховые — например, удары литавр.

Скрытая музыкальность философии длительности обусловлена как свойствами, приписываемыми Бергсоном *la durée*, так и особенностями его мышления, той внутренней логикой, которая привела Бергсона к именно такому видению проблемы времени. Говоря о «музыке “la durée”», мыслитель подразумевает сущностное родство музыки и подлинного времени, «родство по природе», по его собственному выражению²⁰. Это родство дает о себе знать, стоит только отправиться на поиски истинной длительности, к самым ее истокам — в глубины человеческой психики: ведь «реальная длительность именно там» [3, 25]. Именно там длительность и предстает как «непрерывная мелодия нашей внутренней жизни, мелодия, которая тянется, как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования. Это и есть наша личность» ([там же, 24]; курсив мой. — Е. Р.).

Надо заметить, что Бергсон, с его неприязнью к метафорам, вовсе не пытается с помощью красочных сравнений убедить читателя в своей правоте (в чем обвинял философа, скажем, Феликс Ле Дантек²¹); соотношение длительности

¹⁹ См.: [10, 49–50, 67].

²⁰ См., например: [6, 180].

²¹ Глава VI второй части книги Ле Дантека «Познание и сознание», посвященная полемике автора с Бергсоном, носит красноречивое название: «Язык измерения и язык метафизики» [23, 156–181]. Если почитатели Бергсона искренне восхищались его стилем, то Ле Дантек иронизирует, называя Бергсона «несравненным художником слова» [там же, 160]. Сетуня на полное непонимание того языка, на котором говорит с читателями «знаменитый профессор *Collège de France*», Ле Дантек уверяет, что вся причина воздействия идей Бергсона кроется в умении «изобразить в чрезвычайно соблазнительной форме такие теории, которые в своем не подурмяненном виде ужаснули бы читателя» [там же; см. также весьма ядовитые пассажи на с. 156, 158, 166–168, 171, 174, 179, 181]. Бергсоновские «опоэтизированные», «звучные фразы» уподобляются «посредственным конфетам», завернутым «в изящную бумажку» и продаваемым «по весьма повышенной цене» [там же, 160].

Весьма примечательно, что в 1927 году философ был удостоен Нобелевской премии *по литературе*. О литературном языке и стиле Бергсона можно написать специальное исследование. Похвалы литературному таланту Бергсона расточали не только его друзья и почитатели (например, У. Джеймс [17, 146], А. Штенберген [32, 14–15], С. Франк [29, 31] или М. Мерло-Понти [26, 208]), но и довольно скептически настроенные ученые [35, 27–28]. Один из таких панегириков, принадлежащий Гастону Ражо, приводит и Ле Дантек [23, 173–174]; см. также: [28, 218–219]. Но нельзя не отметить, что проблема «непонимания» языка Бергсона гораздо глубже, чем кажется на первый взгляд. Собственно говоря, в центре внимания Ле Дантека находится вовсе не стиль выражения, как можно было бы подумать, а способ описания реальности и метод ее исследования (сам автор «Познания и сознания» и переходит от проблем стиля к проблемам метода, см.: [23, 171–172]). А значит, Ле Дантека интересует язык описания реальности, а не язык коммуникации. Вот почему «язык измерения» сопоставляется с «языком метафизики». Стиль же изложения (принадлежит ли он Бергсону, или самому Ле Дантеку), является лишь следствием избранного языка описания реальности и метода ее познания. Если идти еще дальше, то приходится констатировать, что любой метод познания связан с определенным *типом мышления*, и спор Ле Дантека с Бергсоном в конечном счете обусловлен различием их типов мышления. Естественно, у Ле Дантека, вдохновлявшегося идеями Огюста Конта и отрицавшего сущностное различие между живой и неживой природой, вряд ли вызвали симпатию такие бергсоновские утверждения [8, 65]: «...мысль есть также нечто живое. И язык, который выражает мысль, должен бы быть таким же живым, как и сама мысль» (курсив мой. — Е. Р.).

с мелодией, хоть и выраженное в форме метафоры, для Бергсона имеет статус установления. И на эту онтологическую эквивалентность чистой длительности (*la durée pure*) мелодия претендует именно потому, что ей, согласно Бергсону, имманентны те же качества, что и *la durée*, — данный тезис следует из бергсоновских текстов. А значит, мелодия, имеющая статус эквивалента длительности, должна обладать, с одной стороны, — ибо длительность существует только как конкретно переживаемый поток жизни индивидуума, во всей неповторимости ее характеристик²². С другой же стороны, поскольку длительность предстает в системе Бергсона субстанцией, сущностной основой универсума, независимой от многообразия конкретных воплощений, — постольку и мелодия в ипостаси сенсорно ощущаемого и переживаемого образа длительности с необходимостью должна обладать. Иными словами, мелодия, репрезентирующая сущность *la durée* как метафизической категории в целом, — это скорее .

Следовательно, в этой мелодии должно очень тонко реализовываться предельной конкретности свойств, представляющих собой звучащее воплощение качественных характеристик *la durée*, — и в высшей степени обобщенного облика, синтезирующего все эти свойства и являющегося своего рода идеальным звуковым образом *la durée*. Любое нарушение баланса конкретного и обобщающего ведет к нивелированию онтологической эквивалентности мелодии и длительности. Видимо, именно поэтому Бергсон сетует в некоторых случаях на то, что «у мелодии еще слишком много качеств, слишком много определенности» [4, 39], и избегает расшифровывать, мелодии какого композитора могли бы послужить образцом воплощения истинной длительности²³.

Однако если погружение в глубины собственной внутренней жизни позволяет обрести истинную длительность *каждому* человеку, — то *чисто логически* понятно, что далеко *не каждая* мелодия обладает всем спектром свойств, необходимым для корреляции с *la durée*. И мелодии Бетховена, Шопена или Вагнера, ценными Бергсоном, по разным причинам не могут здесь послужить образцами; впрочем, эти музыкальные предпочтения мыслителя имели скорее эстетическую, чем сугубо философскую направленность²⁴. А вот выбор искусства Дебюсси был связан не только и, возможно, не столько с музыкальными вкусами Бергсона: сам философ откровенно признавал, что постижение художественного мира Дебюсси далось ему нелегко и не сразу (см.: [37, 1558]). Во всяком случае, внимание к искусству *только одного* композитора — Дебюсси — было сопряжено *именно*

²² В отличие от мелодии, другие примеры и описания, предлагаемые Бергсоном в качестве образных коррелятов чистой длительности (катящийся снежный ком, взмах руки, растворяющийся в стакане воды сахар — см.: [10, 97–98; 3, 18; 9, 321]), апеллируют к силе нашего воображения или к способности представления, а не собственно к переживанию *la durée*. Ведь все эти примеры, во-первых, актуализуют наше ощущение пространства, а во-вторых, их переживание невозможно из-за внеположности нам объекта (кома или подслащенной жидкости).

²³ Было бы столь же неверно приводить в пример эталонного (или даже единственно подлинного) воплощения чистой длительности вообще переживание временного потока определенным индивидуумом — хотя бы и самим Бергсоном.

²⁴ Как и предпочтения в сфере живописи (Леонардо, Коро, Тернер); см.: [10, 368–369]. Философу даже принадлежит небольшая рецензия на разбор книги о Вагнере; см.: [38, 337–339]. А упоминая в некоторых текстах, скажем, мастеров слова, Бергсон приводит в пример их сочинения (драмы Шекспира, стихи Ж.-Ф. Реньяра — в работах «Возможное и действительное» и «Смех» соответственно [5, 161; 8, 40]) лишь ради иллюстрации некоторых логических построений.

с философскими исканиями мыслителя; лишь его творчество Бергсон рассматривал в свете своей концепции длительности.

Первое соответствие свойств музыки Дебюсси и чистой длительности определил сам Бергсон. Делясь своими соображениями с Андре Сюаресом, пригласившим Бергсона книгу о Дебюсси, философ замечает: «...можно полностью проникнуть в его музыку, только если принять ее *простой и неделимой, как абсолютом* <...>» ([37, 1558]; курсив мой. — Е. Р.)²⁵. Аналогичную характеристику Бергсон дает и истинной длительности: важнейшее ее свойство — абсолютная неделимость (см.: [3, 22; 4, 43–44]). Чтобы понять эту корреляцию музыки Дебюсси и *la durée*, необходимо воссоздать те специфические смыслы, которые в бергсоновской философии объединены термином «неделимость». Прежде всего, неделимость выступает как параметр развертывания потока длительности; причем неделимость характеризует самодовлеющую субстанцию *la durée*²⁶, *не требующую наполнения*²⁷. В этом аспекте неделимость предстает как *абсолютная целостность субстанции la durée*. Однако в аспекте без качественного наполнения длительности не обойтись: наше *переживание* временного потока — необходимое условие *постижения* природы *la durée*²⁸, а сам процесс ее переживания предполагает конгломерат психических состояний, которые образуют своего рода ткань нашей собственной длительности. Здесь и возникает сопоставление временного потока с мелодией: ведь мелодия не существует как феномен без переживающего субъекта²⁹; а совокупность звуков, в своем течении формирующих мелодию, становится слышимым эквивалентом совокупности психических состояний. И поскольку, согласно Бергсону, истинное переживание длительности актуализуется посредством взаимопроникновения состояний (см.: [10, 97]), образующих *качественную множественность*³⁰, — постольку в искомой мелодии.

²⁵ Письмо датировано 20 декабря 1936 года.

²⁶ Напомним, что Бергсон придерживается субстанциальной концепции длительности.

²⁷ То, что, в конечном счете, по Бергсону, все вещи длятся, означает лишь, что вещам для существования необходима длительность. Но отсюда вовсе не следует обратное, а именно что длительность с онтологической точки зрения нуждается в вещах.

²⁸ «...Невозможно мыслить время, не представляя его себе воспринятым и пережитым. Длительность предполагает, следовательно, сознание; и уже в силу одного того, что мы приписываем вещам длящееся время, мы вкладываем в глубину их некоторую дозу сознания» [4, 43].

²⁹ Бытие длительности, скорее всего, не зависит от воспринимающего субъекта, поскольку в концепции Бергсона длится вся Вселенная, обладающая Сверхсознанием, несоизмеримым с сознанием человеческим (все это не дает основания считать Вселенную воспринимающим субъектом); см.: [9, 242, 254–255; 10, 316–318]. Однако мелодия, как эквивалент длительности, существует постольку, поскольку ее воспринимает человеческое сознание. А значит, она может быть коррелятом длительности именно в гносеологическом аспекте, с точки зрения переживающего ее субъекта.

³⁰ Согласно комментарию Н. Лосского, бергсоновские два рода множественности — это «два возможных смысла слова “различать” (*distinguer*), два понимания, одно качественное и другое количественное, различия между тождеством и инакостью» [25, 21]. В качественной множественности (разнородности) число содержится лишь потенциально, «как сказал бы Аристотель; сознание в таком случае просто проводит качественное различие, не имея в виду считать качества или даже делать из них *несколько* качеств; тогда мы имеем множественность без количества» ([там же]; курсив оригинала). Один из основных тезисов самого Бергсона по данному вопросу: числовая множественность возникает из *мыслительной* процедуры счета элементов, внеположных друг другу. «Ряд, который *мыслится*, всегда в большей или меньшей

Идеальный образец в данном отношении представляет собой именно творчество Дебюсси — если принимать во внимание исключительно *современников* Бергсона. Конечно, новаторство Дебюсси в плане работы со звуком лежит в русле традиционного понимания звука как единицы музыкальной ткани. Однако в рамках этого понимания Дебюсси предлагает интереснейшие решения, служащие провозвестием экспериментов и открытий XX века. Исследователи (К. Зенкин, С. Чашина) отмечают, что наряду с трактовкой звука как атома композитор во многих случаях ощущает звук процессуально, подчеркивая длительностный аспект разных фаз его развертывания, в том числе и таких трудно уловимых ухом, как фазы атаки и угасания (см.: [19, 223; 31, 186]). Например, Дебюсси не только моделирует длительностный компонент фазы *атаки*, но и разрабатывает качественное ее наполнение, насыщая ее обертонами³¹. Концентрируясь на природных акустических закономерностях угасания звука, Дебюсси заставляет по-особому отнестись к фазе затухания, *прожить* ее³². Пристальное внимание к этой фазе звука подчеркивается композитором и графически: очень часто в его произведениях после выдержанных тонов идут повисающие лиги, словно бы разомкнутые в звуковое пространство (например, в прелюдии «Вереск» и пьесе «И луна спускается на развалины храма» из второй серии «Образов»).

Сознательная разработка именно начальной и финальной фаз дления звука и приводит к эффекту вуалирования его «границы»³³, к его специфической «открытости»³⁴: следовательно, намечается тенденция к растворению звуков друг в друге, их «взаимопроникновению». Весьма примечательно, что К. Штокхаузен, чьи блестящие эксперименты со звуком и разными типами звучностей говорят сами за себя, не прошел мимо новаторства Дебюсси в этой области. «Я стремился думать, — говорит Штокхаузен, — <...> о вибрирующей звуковой материи, <...> о собственной внутренней жизни звуков, состоящей из колебаний, их соотношений и зависимостей. И в этом отношении Дебюсси очень интересен. <...>

мере находится в пространстве; в чистой длительности существуют, в известном смысле, только *проживаемые ряды* (*séries vécués*)» ([5, 243–244]; курсив оригинала). По мысли И. Блауберг, Бергсон «фактически разделит актуальное существование числа (числовое множество может быть сразу представлено в пространстве) и, как он скажет позже, виртуальное существование, характерное для явлений сознания, поскольку они суть длительность и сохраняются в памяти» [10, 96].

³¹ См.: [31, 151, 144–145]. Особенно это касается использования тех инструментов, на которых звук может «материализовываться» постепенно, например, на струнных.

Среди способов размывания передней границы звука С. Чашина называет «один из классических способов» — «взятие звука на *pp* с дальнейшей его “материализацией” за счет плавного наращивания громкости звука. Этот прием характерен прежде всего для оркестрового письма» [31, 146]. Как пример исследователь приводит начала всех частей «Моря», мелодию флейты из «Послеполуденного отдыха фавна» (поскольку атака у флейты обычно содержит нечто вроде шумового «придыхания»), взятие гармоний во вступлении «Печальных жиг» [там же, 146–147]. Другой прием вуалирования фазы атаки — взятие аккорда *arpeggiatto*, «что как бы продлевает атаку, размывая ее во времени и делая более плавной» [там же, 149]. Примеры из «Образов» — кода «Отражений в воде», такты 6–9 пьесы «И луна спускается на развалины храма» и такты 81 и 83 «Золотых рыбок»; см.: [там же, 150–151].

³² В фортепианной музыке Дебюсси нередко встречается ремарка *laissez vibrer*, которая обычно используется в музыке для ударных и арфы и обозначает, что звук не следует глушить.

³³ Подробнее см.: [31, 142–154].

³⁴ Например, К. Зенкин пишет об «открытости и устремленности в бесконечность», присущей звуку Дебюсси [19, 235].

Очень часто звуки у него ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они плывут, тают вплоть до полного исчезновения, и это — особый звуковой мир, возникающий благодаря Дебюсси» [33, 208–209]³⁵.

Когда «ноты следуют друг за другом, мы <...> воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроницают в силу самой их общности <...>», — замечает Бергсон [7, 93]³⁶. Так постепенно звуки, пронизывая друг друга, формируют *нераздельное единство* на уровне интонации, мотива, а затем и *музыкальной фразы* (см.: [там же, 98]), воплощая идеал философа. Мотивы у Дебюсси часто представляют собой в буквальном смысле слова *неделимые* целостности, воспринимаемые слухом скорее как нерасчленимые *интонации*, чем как группы четко обособленных нот. В таких мотивах-интонациях ухо не фиксирует отдельные тоны, а улавливает общую интонационную конфигурацию мотива, повышения и понижения интонации. Только при сознательной рефлексии оценивается высота каждого звука. Длительность же его все равно оказывается приблизительной: звук «скользит», «перетекает» в следующий. Такова, например, мелодия флейты, открывающая «Послеполуденный отдых фавна» или «Сиринокс». По мысли С. Чащиной, в этих произведениях Дебюсси подходит к воплощению системы ритмоинтонационного параллелизма³⁷. В таких случаях взаимоперетекание звуков дает возможность максимально приблизиться к бергсоновскому идеалу мелодии, воспринимаемой как неделимое³⁸.

Впрочем, это «неделимое целое» имеет еще и, скажем так, «глубинное» измерение: ведь взаимопроникновение психических состояний (эквивалентом которого служит взаиморастворение звуков) осуществляется не только последовательно, но и посредством их наслоения, напластования. То одно, то другое

³⁵ Интересно, что в символистской поэзии аналогичный синтез звучаний, аллитераций и ассонансов предложил Стефан Малларме. «В стихотворении слова <...> отражаются друг в друге, так что они уже не имеют собственной окраски и становятся лишь переходными ступенями в гамме» (цит. по: [22, 41]). Характеризуя именно те стихи Верлена, Бодлера и Малларме, которые *сам Дебюсси отобрал* для вокальных произведений, Владимиров замечает: «Кажется, мир окутан таинственной дымкой, создающей единую атмосферу, в которой отдельные предметы теряют свои очертания и вибрируют в световых лучах» [13, 58].

³⁶ Не случайно Э. Вюйермоз, М. Лонг и другие, которым выпала честь слышать игру мэтра, сравнивали звуки и аккорды под пальцами Дебюсси с колокольчиками. «...Звук колокола <...> на протяжении своей длительности живет интенсивной “жизнью”, состоящей из игры обертонов между собой <...>. И источником этого является <...> спектрально богатая атака звука у колоколов», — пишет С. Чащина [31, 145]. Примечательно, что Бергсон, чтобы показать различие между специализованным восприятием звуковых феноменов и истинным их проживанием в длительности, приводит в пример именно удары колокола, слияние которых в единый звуковой образ достигается довольно легко. См. описание этого примера с комментариями: [25, 24–26].

³⁷ В системе ритмоинтонационного параллелизма для музыкальной длительности характерна «*невиделенность из музыкального потока, растворенность в масштабных музыкально-временных структурах более высокого порядка*» [31, 90; курсив оригинала]; см. также: [там же, 93]. «Началом, организующим временное развертывание формы, выступает фразовая интонация с характерным подъемом в середине строки и спадом в конце» [там же, 95].

³⁸ «Излюбленным его примером стало восприятие мелодии: слушая ее, мы воспринимаем не отдельные звуки, а их последовательность, где каждый звук пропитан предшествующими; в нашем сознании продолжает звучать именно вся мелодия, и это — один из наиболее адекватных образов подлинной последовательности, в которой совершается организация состояний», — комментирует И. Блауберг [10, 97]; см. также: [25, 28].

состояние захватывает главенство, выходя на поверхность сознания из фонового конгломерата иных состояний: оно и уподобляется «мелодии», синкретически слитой с порождающим ее «постоянным, глухим мутным шумом в глубинах жизни» [3, 24, 25]. Поэтому, строго говоря, точным слышимым коррелятом переживаемой нами собственной длительности может служить не столько одноголосная мелодия, сколько *определенным образом организованная звуковая масса*, в которой на роль ведущей мелодической мысли претендуют различные элементы музыкальной ткани, а «фоновые» компоненты и мелодия взаимопревращаемы.

В музыке Дебюсси эти условия всецело выполняются. Мелодию нельзя отделить от остальных элементов музыкальной ткани, не нарушив звукового образа, — как нельзя отделить мелодию нашего доминирующего переживания от иных, контрастирующих элементов ткани нашей внутренней жизни. Недаром Эрнест Ансерме, один из первых, кто взглянул на искусство мэтра с позиций феноменологии музыки [1, 128], заметил: музыка Дебюсси «идет не от “видимого”, а от “прочувствованного”» [там же, 135]. «Развитие гармонии тут не высвобождается из мелодической ткани, как это было в классическом стиле; оно представляет собой мелодическое развертывание компактной гармонии <...> Дебюсси мелодически очерчивает цепи гармоний <...>» [1, 134–135], — резюмировал дирижер³⁹.

Более того, в плане понимания самой *сущности* звуковой материи, ее *бытия* в музыкальном пространстве композитор предложил и такие новации, которые вызвали восхищение даже столь радикально мыслящего, не оглядывающегося назад мастера, как Штокхаузен. Последний обратил внимание на специфически дебюссистские «фактурные комплексы — звуковые полосы» или «вибрирующие звуковые поверхности», в которых «учитываются не единичные тоны, но массы, нагромождения тонов, подобные облакам в природе или пчелиным роям, слетающим к матке⁴⁰. <...> существуют звуковые <...> конгломераты, образующие суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие» [33, 208; разрядка оригинала; курсив мой. — Е. Р.].

Указанная неразличимость компонентов, будь это тоны, мотивы или гроздь звуков, не оставляет в звуковом пространстве «пустот», «зазоров» — вибрирующая звуковая масса заполняет его целиком. Эти особенности дебюссистского музыкального пространства очень точно соответствуют характеристикам бергсоновской *протяженности* — уникального атрибута, *имманентного самому бытию материи*⁴¹ и органически связанного с *длительностью* (в отличие

³⁹ В пример приводятся «Облака» и пьеса «И луна спускается на развалины храма». Для полноты картины отметим, что Ансерме рассматривает гармонию как ноэму (поэте), то есть соотносясь с понятиями гуссерлевской феноменологии; но это уже тема отдельной работы.

⁴⁰ Штокхаузен говорит также о цветке маргаритки, большое количество лепестков которого создает общее впечатление без необходимости подсчитывать все лепестки.

⁴¹ «В чем же состоит самое общее свойство неорганизованной материи? Она протяженна» [9, 165]. В «Материи и памяти» обосновываются следующие тезисы: 1) протяженность реальна и действительно принадлежит вещам (см.: [6, 294]), наряду с реальной длительностью; 2) протяженность «конкретна» и «всегда осязательна» [там же, 292].

Интересным пассажем-вариацией на тему бергсоновского феномена протяженности завершает одну из глав своего исследования о Дебюсси С. Яроцинский: «Благодаря постоянному движению больших или меньших звуковых долей в этой музыке непрерывно что-то происходит, живет и замирает, а ее форма неустанно обновляется, меняются значения, ничего

от *пространства*⁴²) с помощью параметра континуальности⁴³. Сопряженность с длительностью обуславливает специфику протяженности как *качественной, разнородной среды* (см.: [10, 95]), насыщенной *колебаниями, вибрациями* материи⁴⁴; среды, «расцвеченной красками, оказывающей сопротивление, делимой

до конца не обозначая. Кажется, что здесь воплощена <...> бергсоновская “подвижная протяженность реальности” <...>» [36, 97].

⁴² Разграничение пространства и протяженности появилось у Бергсона уже в «Опыте о непосредственных данных сознания»: пространство — это «однородная пустая среда», «реальность без качества»; «то, что дает нам возможность различать многие тождественные и одновременные ощущения» [7, 90]; протяженность же определяется как «разнородная реальность чувственных качеств» [там же, 92]. В «Материи и памяти» постулируется, что пространство и однородное время — лишь «схемы нашего действия на материю» [6, 293]; а в других работах определяется отношение этих схем к реальной протяженности (опосредующим звеном здесь выступает восприятие). Например: «...само наше восприятие <...> в непрерывной протяженности <...> выкраивает тела, причем в точности так, чтобы они казались нам неизменными, пока мы их рассматриваем» [5, 134]; «...эта конкретная протяженность не есть бесконечное и бесконечно делимое пространство, избираемое интеллектом в качестве поля для его конструкций. Конкретное пространство было извлечено из вещей. Не они находятся в нем, а оно находится в них» [там же, 155].

⁴³ Бергсон сам называет протяженность «материальной» и постулирует важнейшие ее качества: *непрерывную связность* и, следовательно, *возможность передачи информации*, что обеспечивает для материи связь с «Целью»; см.: [9, 48, 166]. Ср. также: «...полная пространственность заключается в совершенно внешнем положении одних частей относительно других, то есть в полной взаимной независимости. Но нет материальной точки, которая не воздействовала бы на любую другую материальную точку» [там же, 207].

Собственно говоря, протяженность, по Бергсону, — это *инверсия длительности*, получаемая инверсионным же движением духа: не в сторону усиления напряжения (что для духа естественно), а в сторону ослабления. Этот момент более ясно изложен во «Введении в метафизику»: напряжение духа рождает предельно концентрированную длительность [2, 33]. Ослабление же духа — это и есть протяженность (см.: [9, 206]). Рассматриваемый тезис рельефно подан и в «Творческой эволюции»: «...дух <...> может идти в двух противоположных направлениях. Либо он следует своему естественному направлению — тогда это будет развитие в форме напряжения, непрерывное творчество, свободная деятельность; либо он поворачивает назад, и эта инверсия, доведенная до конца, приводит к протяжению, к необходимой взаимной детерминации элементов, ставших внешними по отношению друг к другу, — словом, к геометрическому механизму» [9, 223]. Отсюда следует, что если мы продолжим ослабление до бесконечности, то в пределе получим пространство. «Овладев формой пространства, дух пользуется ею как сетью, петли которой могут как угодно сплетаться и расплетаться; сеть эта, брошенная на материю, разделяет ее в соответствии с потребностями нашего действия» [там же].

Вопрос о возникновении протяженности из ослабления духа напрямую связан с бытием материи в ее онтологическом противопоставлении духу. «...Дух есть *реальность творящаяся*. Наоборот, материя, вследствие недостатка памяти, есть нечто надорванное во времени, процесс в ней содержит в себе перерывы, повторения прошлого (колебания); в этом процессе нет свободы и творчества, в нем царствует необходимость; здесь перед нами реальность не творящаяся, а распадающаяся (*qui se défile*). Из сферы духа с его *напряженностью* (tension) можно перейти в царство материи с ее *протяженностью* (extension) путем простого ослабления воли: “протяженность есть не более, как перерыв в напряженности”» ([25, 70–71]; курсив оригинала).

Дополняет картину тот факт, что в бергсоновском учении движение, *являющееся атрибутом la durée*, при этом коррелирует с *протяженностью*, а не с пространством. «Не пространство есть условие движения, а наоборот, движение есть процесс, по поводу которого рассудок строит понятие пространства», — комментирует Н. Лосский [25, 70].

⁴⁴ Поскольку этот тезис не слишком ясен без комментариев, надо вкратце обрисовать концепцию Бергсона, касающуюся природы и бытия *материи*. По Бергсону, «материя сводится <...> к бесчисленным колебаниям, соединенным в непрерывной слитности, солидарным

соответственно линиям, обрисованным контурами реальных тел или их элементарных реальных частей» [9, 168]. Причем такая делимость не отменяет взаимопроникновения компонентов, в силу их принадлежности общему потоку колеблющейся материальной субстанции. Аналогичная диалектика — артикуляции, с одной стороны, и нераздельного взаимопроникновения, с другой — дает о себе знать при восприятии музыки Дебюсси, и необязательно таких сочинений, где переливаются многоцветьем красок «звуковые полосы» (например, начала «Золотых рыбок» или прелюдии «Туманы»). Вибрирующие звучности, о которых пишет Штокхаузен, являются лишь предельным случаем: здесь компоненты звуковой материи трудноуловимы. Но и там, где из интегрированной звучности-«фона» ясно выступают ведущие элементы «рельефа», все компоненты музыкальной ткани оказываются функционально неустойчивы, взаимно обратимы, ввиду их предельной взаимообусловленности и нераздельности⁴⁵. По мысли Н. Колмогоровой [20, 167], «произведения Дебюсси демонстрируют образец так называемого *распределоченного тематизма*, характерными признаками которого являются невыделенность, отсутствие четких границ, слитность с фоном и контекстом» (курсив оригинала)⁴⁶.

Таким образом, точным эквивалентом переживаемой длительности выступает постепенно развертывающийся комплекс наслаивающихся тематических элементов, «растворенных» друг в друге и попеременно играющих главную роль. Если соотнести сказанное с бергсоновским словоупотреблением, то станет ясно, что обозначение «» в контексте бергсоновской философии нельзя понимать буквально. «...Музыка Дебюсси <...> — это музыка “la durée”, поскольку *длящаяся мелодия* сопровождает и выражает *единое, непрерывное течение* драматического чувства. Я оказываю инстинктивное предпочтение творчеству Дебюсси» ([38, 354]; курсив мой. — Е. Р.). В данном случае философу важно подчеркнуть не наличие некоей мелодической линии, а аспект слышимого, воплощающего непрерывность эстетико-психологического переживания⁴⁷. По всей вероятности, примерно в том же ключе можно понять и фразу Дебюсси: «...моя музыка — не что иное, как мелодия!» (цит. по: [24, 68])⁴⁸, или реплику Оливье Мессиаана, во многом наследующего традициям Дебюсси: «...музыка есть прежде всего Мелодия...» (цит. по: [30, 41]).

между собою и разбегающимся дрожью по всем направлениям» [6, 291]; см. также: [25, 66–72, особенно 68]. Таким образом, *движение*, имманентное *неорганизованной* материи *как таковой*, с ее ослабленным до предела сознанием, предстает в виде мельчайших *колебаний и вибраций*, пронизывающих всю материю (см.: [9, 205; 2, 33; 5, 36–37]). Как отмечает И. Блауберг [10, 205], в «Материи и памяти» вся вселенная предстает «пульсирующей протяженностью».

⁴⁵ В. Бобровский неоднократно говорит о «тенденциях к стиранию граней между фоном и рельефом» в произведениях Дебюсси; см.: [11, 246; 12, 130–131]. По мысли исследователя, особенно важно, что «каждый элемент фактуры способен выполнять тематические функции» [12, 131]. Аналогичных взглядов придерживается К. Зенкин. Он замечает в связи с «Отражениями в воде»: «Классическое соотношение рельефа и фона отвергнуто: нельзя сказать, что именно на первом плане <...> — все тематично в равной мере <...>» [19, 226].

⁴⁶ См. о том же: [12, 131].

⁴⁷ Которое, собственно, балансирует на грани переживания *в* длительности — и переживания *самой* длительности.

⁴⁸ Это был ответ композитора «венскому критику, поздравившему его с тем, что он, “наконец упразднил мелодию»» [24, 68]. М. Лонг вспоминает, насколько важным для композитора было «то, что Гуно называл “самое чистое выражение мысли” — мелодия» [там же].

Таким образом, мелодия в бергсоновском осмыслении скорее служит не строгим музыкальным термином, а идеальным именовани­ем развертывающе­го комплексного звукового образа, репрезентирующего сущностные свойства и *атрибуты la durée*. Важнейший из них — *истинная, самоценная последовательность*: «...Всякая теория времени допускает существование “прежде” и “после”: время есть последовательность» [4, 58]. Чтобы звуковой образ помог «найти абсолютное время, нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего в последующем и непрерывный переход, множественность без различенности и последовательность без раздельности. Такова непосредственно воспринимаемая нами длительность, не зная которой, мы не имели бы никакого представления о времени» [4, 39].

Рискуя дать вольное толкование этому закономерному, но эмпирически невыполнимому предписанию, можно заключить, что требование *субстанциализации перехода*, переживания *последовательности как таковой* и *элиминации* ее наполнения негласно указывает на обращение к *самой* длительности. Конечно, искомая элиминация невозможна; более того, она имеет место именно в случае привычного, специализованного восприятия длительности, не направленного на познание ее⁴⁹. Но онтологический вектор нашего познания длительности при переживании мелодии очевиден. А значит, наше переживание свойств звукового образа, соответствующего бергсоновской концепции, *асимптотически приближает нас к постижению атрибутов la durée как субстанции*. Вернее даже, переживаемые свойства музыкального образа становятся проекцией на звуковую материю атрибутов, имманентных *la durée*. Облик этих атрибутов передается, транслируется параметрами (характеристиками) звуковой материи.

Первый атрибут — *субстанциальный переход* — или, как его еще именует Бергсон, *абсолютное движение*⁵⁰, которое не требует движущегося тела, до­в­лет себе⁵¹ и не имеет никакой цели, кроме субстанциального творческого изменения⁵² и непрерывного изобретения нового⁵³ — двух других важнейших,

⁴⁹ Сам же Бергсон, скрыто противореча себе, дает пример такой элиминации в сочетании именно с пространственноподобным восприятием длительности. Характеризуя типичное, специализованное слышание далеких ударов колокола, философ замечает: «...последовательные звуки мы рядопологаем в идеальном пространстве, воображая при этом, что считаем эти звуки в чистой длительности. <...> я их эксплицитно считаю, в таком случае мне нужно будет их разобщить и расчленить, расчленение же это необходимо должно совершаться в какой-нибудь однородной среде, в которой лишены своих качеств и как бы опорожненные звуки оставляют при проходе своем тождественные следы» (цит. по: [25, 25]).

⁵⁰ В отличие от движения механистического, то есть по инерции, абсолютное движение «есть сама реальность»; это «самое живое, что только есть в реальном мире» [3, 19]. «Пусть каждый из нас сделает опыт, пусть каждый попытается получить прямое и конкретное видение какого бы то ни было изменения, какого бы то ни было движения: он получит ощущение абсолютной неделимости» [там же, 22].

Справедливости ради отметим, что воззрения Бергсона на природу движения претерпели радикальную эволюцию. В диссертации «Идея места у Аристотеля», написанной еще в Клермон-Ферране, философ принимает господствовавшие в то время среди ученых представления о движении и ставит в соответствие не движение и время, а движение и пространство; см.: [10, 81–82].

⁵¹ Напомним, что в «Восприятии изменчивости» это один из «лейтмотивов» Бергсона.

⁵² См.: [3, 22, 23, 26], а также: [3, 17, 19–21; 4, 39, 43–44; 25, 26].

⁵³ «...Именно через концепцию длительности как динамической непрерывности проходит отчетливая линия демаркации между Бергсоном и предшествующей философией», — заме-

взаимообусловленных атрибутов *la durée*. А следовательно, звуковой образ, идеально воплощающий признаки данных атрибутов, должен характеризоваться постоянным изменением, обновлением и развитием музыкальной ткани⁵⁴; причем это перманентное становление⁵⁵ должно оставлять впечатление спонтанности и непредсказуемости: ведь невозможно предвидеть то «новое», которое «бьет беспрерывной струей» в реальной длительности ([9, 174]; см. также: [10, 309–310]).

В искусстве Дебюсси такое впечатление инспирирует, прежде всего, *гармонический* аспект звукового образа. Неслучайно В. П. Бобровский [11, 243], размышляя об уникальности музыкального языка Дебюсси, подчеркивает стремление композитора «передать объект в движении, непрерывном становлении в условиях усиления фонизма гармоний» (курсив оригинала)⁵⁶. По мере интенсификации фонической стороны и, соответственно, ослабления функциональных тяготений⁵⁷ возрастает непредсказуемость гармонического развития, что определяет эффект новизны и постоянного обновления как структуры, так и «краски» аккордов⁵⁸. Ведь изобретается буквально каждое созвучие — среди них нет «проходных», незначимых, ибо диссонансы и консонансы для Дебюсси совершенно равноценны⁵⁹, а требование «разрешить аккорд» означает в глазах композитора идти на поводу у «мнимой необходимости, являющейся чистейшей условностью <...>» [27, 276]. Логично, что на смену такой «мнимой необходимости» должна прийти свобода выбора созвучий: вот почему движение аккордов у Дебюсси правомерно назвать *произвольным* в бергсоновском смысле⁶⁰. Апелли-

рует И. Блауберг [10, 98]. Истинная длительность «создается постоянно — конечно, не в той или иной искусственно изолированной системе, как стакан сладкой воды, но в конкретном целом, с которым эта система составляет единое, в целом непредвидимого и нового» [9, 321].

⁵⁴ Философ предлагает прислушаться «к убаюкивающей нас мелодии: не получится ли у нас точное восприятие движения, не связанного ни с каким подвижным телом, изменчивости без чего-либо, что меняется?» [3, 23].

⁵⁵ «Реальность — дух или материя — предстает нам как непрерывное становление. Она создается или разрушается, но никогда не является чем-то законченным» [9, 264].

⁵⁶ Исследователь говорит о «воплощении движения» как об особой «образной сфере» произведений французского мастера, причем, по мнению музыковеда, «Дебюсси привлекает движение как своего рода интонация — ради воплощения красоты самого движения» ([11, 242–243]; курсив оригинала). Сходные мысли встречаются в книге А. Владимировой, которая видит задачу Дебюсси «воплотить движение, изменение, размывающее очертания реальности» [13, 55]. Впрочем, следует заметить, что, говоря о движении, Бобровский применяет метод, который Бергсон называл «кинематографическим»: сущность данного метода в «кадрировании» движения. По Бергсону, на такое действие способен интеллект, который в этом случае скользит по поверхности, не проникая в сущность самого феномена движения. Поэтому концепцию Бобровского можно сопоставлять с учением Бергсона лишь отчасти.

⁵⁷ «Разве вы не способны понимать аккорды без ссылки на их гражданское состояние и их подорожную грамоту?», — вопрошал своих друзей композитор еще в 1883 году (цит. по: [21, 113]).

⁵⁸ «У Дебюсси басы и гармония, которую они несут с собой, незаметно ведут слушателя от одной тональной перспективы к другой, что придает его искусству текучесть развития <...>» [1, 136].

⁵⁹ См. беседу с Э. Гиро: [27, 275–278]. В гораздо менее миролюбивом диалоге с Эмилем Рети, работавшим в Консерватории на одной из административных должностей, Дебюсси, пусть и полемически, сам уравнивал консонансы и диссонансы в правах. Рети «сказал <...> однажды Клоду: “<...> вы считаете, что диссонансы не должны разрешаться в консонансы? Каково же ваше правило?” — “Мое удовольствие!” — “Какое же удовольствие можно находить в диссонансах?” — “Диссонансы сегодня, консонансы завтра!” <...>» [21, 113–114].

⁶⁰ Это одна из бергсоновских характеристик абсолютного движения.

руя к видам движений в живой природе, философ резюмирует: «...наряду с <...> движениями, механически вызываемыми внешней причиной, имеются и другие, которые, кажется, приходят изнутри и отличаются от предыдущих своим непредвидимым характером: их называют “произвольными”» [5, 45]⁶¹.

Впрочем, произвольность выбора не означает произвола. Чтобы конституировать фоническую равнозначность консонансов и диссонансов, необходимо иметь критерий, отличающийся, разумеется, от степени сонантности. Чтобы манифестировать уместность и естественность последования слабо стремящихся друг в друга созвучий, нужно обоснование, отличающееся от «причинно-следственной» логики функциональных тяготений. И Дебюсси находит критерий: возможность *чисто эстетического переживания* как отдельного созвучия, так и их сопряжений⁶². Эта возможность предполагает два взаимосвязанных *именно в гармонической системе Дебюсси* условия: *красоту* фонизма и его *необычность*. Недаром композитору, в целом одобрявшему Вагнера за то, что он избегает, скажем, «отвратительного “квартсекстаккорда”» [27, 276], был все же не по вкусу стиль немецкого музыканта — ведь «у Вагнера нет необычных аккордов или последовательностей» [там же, 275].

Если звучание не только красиво, но и непривычно, слушательское внимание не «скользит по поверхности», а напротив, активизируется: мы тщательно вслушиваемся — следовательно, *интенсивно* переживаем слышимое на глубинном уровне, поистине погружаясь в длительность. Необычность как фонизма отдельного аккорда, так и внезапность его появления способствует переосмыслению предшествующего, *качественному* изменению впечатления от его звучания и иному восприятию его «оттенка»: аккорды бросают отсветы друг на друга. Качественное взаимовлияние соседствующих аккордов рождает *обогащенное синтезирующее впечатление* от их суммарного звучания.

Фактически, это идеальное воплощение на практике бергсоновского «качественного», «психического», «духовного синтеза» [7, 98]⁶³ ощущений и переживаний, который отличается «*постепенной* организацией наших последовательных ощущений» ([там же]; курсив мой. — *Е. Р.*), при их взаимном *влиянии* и *растворении*, с одной стороны, — и при сохранении самоценности и внутренней самодостаточности каждого из них, с другой. «Откуда приходят они? Куда идут? — восклицал Дебюсси, терзая “странными”, “хроматическими” созвучиями уши Мориса Эммануэля. — Вы хотите это знать? Так слушайте: достаточно их самих!»

⁶¹ Природу Бергсон именует «своеобразным художником» [7, 56], в «непрерывном творчестве» которого выражается «*самопроизвольность жизни*» ([9, 110]; курсив мой. — *Е. Р.*).

Произвольные движения, по Бергсону, игнорируют логику жестких, детерминистски безусловных причинно-следственных связей. Особая гармоническая логика Дебюсси тяготеет именно к такой «произвольности»: по словам Ю. Кремлева, «...в возрасте двадцати одного года Дебюсси ясно сформулировал свою задачу <...> освобождения гармонии» от системы строгих «логических правил, привычных соотношений и чередований» [21, 114]. Ромен Роллан восхищался исканиями композитора, который «хотел <...>, чтобы мелодия, ритм и гармония свободно сочетались по своим собственным законам, а не по указке пресловутой логики и чисто абстрактных выкладок» (цит. по: [13, 51]); см. также у Э. Ансерме: [1, 136–137].

⁶² Когда Э. Гиро, недоумевая, наигрывал Дебюсси последовательности параллельных квинт и спрашивал, что же в них хорошего, Дебюсси не колеблясь отвечал, что это красиво, и больше никаких объяснений не нужно; см.: [21, 174].

⁶³ Один из примеров синтеза дает верное восприятие движения: наше сознание синтезирует последовательные положения движущегося тела.

(цит. по: ([21, 113]; курсив мой. — Е. Р.). В этом высказывании запечатлена едва уловимая диалектика связи между логикой гармонического движения (*перехода*) и *самоценным* звучанием каждого аккорда — диалектика движения и движущегося, характеризующая бергсоновский «качественный синтез».

Впрочем, «качественный синтез» осуществляется не только на гармоническом уровне, а охватывает разные аспекты становления звукового образа. По мысли самого Бергсона [7, 98], такому «духовному синтезу» эквивалентно «единство, аналогичное единству музыкальной фразы» (курсив мой. — Е. Р.), где, естественно, главную роль играет мотивно-тематический уровень развертывания целого. Иными словами, в центре внимания оказывается проблема *развития материала*, способов его становления, прорастания из исходного мотива и кристаллизации тематизма.

Прежде всего, стоит принять во внимание желание самого композитора «трактовать материал в более общем смысле, даже и *духовном*» (цит. по: [36, 153]; курсив мой. — Е. Р.). Не пускаясь в догадки о тех значениях, которые как философ, так и музыкант вкладывали в слово «духовный», но учитывая контекстуальное поле бергсоновского учения и искусства мэтра, естественно предположить, что один из смысловых аспектов здесь связан с качественным, *творческим изменением*⁶⁴. Такое «развитие формы» Дебюсси противопоставляет «раздуванию материала»⁶⁵ и называет «логичным, уплотненным и дедуктивным» (цит. по: [36, 153]). А в устах Дебюсси означает не что иное, как постепенное выведение целого из начального мотивного ядра и, более того, постепенное же выращивание самого этого ядра из протоинтонации (таково, например, прорастание первоначальной секундовой интонации в прелюдии «Шаги на снегу» или в ноктюрне «Сирены»). Как верно замечает В. Бобровский [12, 131], «тема» в большинстве произведений композитора — это «*начальный момент процесса формообразования*» (курсив мой. — Е. Р.), из которого проистекает дальнейшее

⁶⁴ Что касается Бергсона, то в «Творческой эволюции» он постулирует, что дух является творческим началом Вселенной, противостоящим косной материи и организующим ее. Дух связан с сознанием, или, в случае всего универсума — со Сверхсознанием. Вот почему для Бергсона психические процессы тесно сопряжены с духовным в человеке; вот почему качественный синтез психических состояний, протекающий при переживании длительности, философ именует духовным. «...Процесс, путем которого вещь *создается*, идет в направлении, противоположном физическим процессам, <...> стало быть, по самому своему определению, это процесс нематериальный <...>» ([9, 241], курсив оригинала; см. также: [5, 40]). Дух, по Бергсону, — это «сознательная» сила, «чья роль, очевидно, состоит в том, чтобы непрерывно вносить в мир нечто новое»; и эта сила «творит новое в самой себе», творит нечто непредвидимое и свободное [5, 46]. О спиритуализме в понимании самого Бергсона см.: [10, 8, 14, 16, 28–29; 30, примеч. 15; 256–257, 288–290, 356, 359, 372, 430, 442, 505, 598, 603].

С Дебюсси в плане трактовки слова «духовный» вопрос более тонок. Не исключено влияние символистской эстетики, в которой, как уже приходилось отмечать, проблема духа и духовного была чрезвычайно важна, наряду с вопросами соотношения духа и материи (см. выше примеч. 10). Об общении Дебюсси с некоторыми представителями символизма см.: [36, 127–128, 132, 135–136].

⁶⁵ Под «раздуванием материала» Дебюсси понимает развитие бетховенского типа, путем вычленения мотивов, а также развитие путем повторения и секвенцирования исходного тематического зерна (по примеру вагнеровского метода работы с материалом). В смысле отношения к материалу Дебюсси не делал принципиального различия между Бетховеном и Вагнером: «Уже у Бетховена искусство развития темы опирается на повторы, постоянные возвращения к идентичным мотивам. Вагнер довел этот способ почти до карикатуры...» [36, 153].

развитие. Этот момент наполнен почти «химическими»⁶⁶ превращениями интонации, которые мы интенсивно переживаем слухом и тем самым длим, созидая сам временной интервал, погружаясь в него. Аналогичное дление и творение, согласно бергсоновскому учению, касается всякого момента длительности нашей жизни. «Каждый из них есть род творческого акта» [9, 44]⁶⁷, раскрывающего одну из функций времени в нашей Вселенной: времени как творения, *времени-изобретения* (*temps-invention*; см.: [там же, 322–324, 326]), созидающего и то, что иноприродно ему (саму материю, формы организации этой материи и т. д.), и себя самое.

Описанный принцип почти бергсоновской «последовательной организации»⁶⁸ буквально каждого мотива и даже каждой интонации не оставляет места для «поспешного и поверхностного заполнения пустот» (цит. по: [36, 153]) и предполагает действительно предельную плотность поступления информации. По мысли К. Зенкина [19, 228], в творчестве Дебюсси прослеживается «тенденция к микротематизму, тотальной тематизации фактуры <...>» (курсив мой. — Е. Р.). Конечно, при таком отношении к материалу развитие в прямом смысле слова будет инспирировано (лат. *spiritus* — дух) исходным мотивом — это ли не «духовный синтез» в высшем смысле слова?

Как и в случае с «гармонической химией»⁶⁹, в равной мере акцентирующей и уникальность свойств каждого «ингредиента»-аккорда, и специфику каждого «химического соединения» (связи созвучий), — «качественный синтез» при мотивно-тематическом развитии предполагает *диалектику* непрерывного, *нерасчлененного* обновления, творения нового — и самоценности всякого *отдельного* мотива. Эта диалектика обеспечивается особым качеством *открытости* (см.: [19, 233]) любой интонации, мотива, фразы — качеством, которое позволяет элементам музыкальной ткани почти по-бергсоновски *взаимопроникать*, сохраняя свой неповторимый облик.

Так постепенно, по мере становления звукового материала, феномен абсолютного движения реализуется на высшем уровне — на уровне организации художественного целого. «Красота относится к форме, а всякая форма имеет своим началом движение, которое ее очерчивает: форма есть всего лишь запечатленное движение» [5, 214], — афористичное суждение Бергсона, при всем прицеле на универсальность, имеет прежде всего эстетический характер; и потому проекция этого тезиса на произведения искусства вполне обоснована. В конечном счете, именно в искусстве Дебюсси, где процессуальный аспект преобладает над архитектурным, ставшая форма действительно в каком-то смысле

⁶⁶ Если воспользоваться утонченно-ироничным эпитетом самого Дебюсси; см.: [15, 108].

⁶⁷ Естественно, Бергсон понимает момент не как математическую точку, а как интервал; см.: [9, 56, 205, 320–321; 5, 321; 6, 246; 4, 43]. И далее: «...мы суть то, что мы делаем, <...> мы творим себя непрерывно. <...> Мы только ищем точный смысл, какой придает наше сознание слову “существовать”, и мы находим, что для сознательного существа это значит изменяться; изменяться — значит созревать, созревать же — это бесконечно созидать самого себя» [9, 44].

⁶⁸ В данном случае она относится не к психическим состояниям, а к звуковой материи. Однако материал у Дебюсси организуется именно так, что мы воспринимаем, а стало быть, и переживаем начальную интонацию как незавершенную, стремящуюся к следующей.

⁶⁹ Дебюсси в письме Ж. Дюрану сетовал, что ему не нравится первая версия «Отражений в воде» и что он «решил сочинить другую, в соответствии со всеми новейшими открытиями в гармонической химии <...>» [15, 108].

является следом перманентного становления. Во многих произведениях Дебюсси процесс темообразования может продолжаться фактически бесконечно, а целостный звуковой образ, *вариантно обновляющийся*, — бесконечно стремиться к идеальному мотивно-тематическому инварианту (см. об этом: [11, 247]). Как сказал философ [5, 306], «...творчество <...> все целиком заключено в *процессе развития* <...>» (курсив оригинала).

По пронизательному замечанию Э. Ансерме [1, 137], «музыка Дебюсси всегда идет вперед, не возвращаясь вспять, что не исключает повторений отдельных мотивов, но без репризы — и *творческое начало в этом искусстве действует до самого конца*» (курсив мой. — Е. Р.). Именно поэтому возможно *переживание* целого до последней ноты, переживание всех трансформаций первоначального тематического импульса, полное погружение внутрь потока интенсивнейшего становления и, как следствие, — охват единым актом внимания всего произведения. Но, по Бергсону, чем большую цепочку событий наше внимание способно удержать как неделимую целостность, тем больший *интервал* времени ощущается как *настоящее*⁷⁰: «...реальное, конкретное, переживаемое настоящее, то, которое я имею в виду, когда говорю о наличном восприятии, необходимо обладает длительностью» [6, 246]. Идеалом такого для Бергсона и служит мелодия, или, если иметь в виду все вышесказанное, звуковой образ, составляющий «с одного конца до другого непрекращающееся настоящее, хотя это постоянство не имеет ничего общего с неизменностью <...>» [3, 28]. Стоит ли говорить, что те произведения Дебюсси, в которых осуществляется *неуклонное* развитие, *изменение* исходных тематических элементов⁷¹ (начиная от ранней симфонической сюиты «Весна» — вплоть до «Моря» и большинства фортепианных прелюдий), предстают идеальной слышимой проекцией *длящегося настоящего*? Так в руках ловца-Бергсона художественный смысл творений Дебюсси — неуловимый Протей — принимает образ истинной *la durée*.

⁷⁰ «Внимание к жизни, достаточно сильное и достаточно свободное от всякого практического интереса, охватило бы <...> в неделимом настоящем всю прошлую историю сознательной личности, — без сомнения, не как одновременность, но как нечто такое, что есть разом и непрерывно настоящее и непрерывно движущееся <...>» [3, 28].

⁷¹ В искусстве Дебюсси исследователи (Э. Денисов, К. Зенкин и другие) выделяют в крупном плане два принципа тематического развития: вариантно обновляющийся, «прорастающий» — и «калейдоскопический» («монтажный», «мозаичный»); см.: [16, 93–95, 97; 19, 225]. В случае «техники монтажа» каждый из больших «блоков» может охватываться вниманием как длящееся настоящее; но переключение внимания на новый «кадр» инспирирует восприятие его уже как *нового момента длительности*. Такова, например, прелюдия «Прерванная серенада», где игра тематическими элементами оборачивается игрой со слушательским вниманием, внезапными скачками последнего.

Использованная литература

1. *Ансерме Э.* Язык Дебюсси // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / пер. с франц. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой; предисл. Е. Бронфин; вступ. ст. К. Раппопорта. М.: Советский композитор, 1986. С. 127–140.
2. *Бергсон А.* Введение в метафизику // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. V: Введение в метафизику. Смех и другие произведения / пер. В. Флеровой и И. Гольденберга. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 3–47.
3. *Бергсон А.* Восприятие изменчивости // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. IV: Вопросы философии и психологии / пер. В. Флеровой. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 4–34.
4. *Бергсон А.* Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / пер. с франц. А. А. Франковского. Пб.: Academia, 1923. 154 с.
5. *Бергсон А.* Избранное: Сознание и жизнь / пер. с франц. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОСС-ПЭН, 2010. 399 с. (Книга света)
6. *Бергсон А.* Материя и память / пер. Б. С. Бычковского // Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. I. / вступ. ст. И. И. Блауберг. М.: Московский клуб, 1992. С. 166–325.
7. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания / пер. с франц. Б. С. Бычковского // Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. Том I: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / вступ. ст. И. И. Блауберг. М.: Московский клуб, 1992. С. 50–155.
8. *Бергсон А.* Смех // Французская философия и эстетика XX века / предисл. П. Мореля; пер. И. Гольденберга, И. Вдовиной, А. Густыря; комментарии А. В. Густыря, И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 1995. (Программа Пушкин, Вып. 1). С. 9–104.
9. *Бергсон А.* Творческая эволюция / пер. с франц. В. А. Флеровой, сверен И. И. Блауберг и И. С. Вдовиной; предисл. И. И. Блауберг. М.; Жуковский: Кучково поле, 2006. 384 с.
10. *Блауберг И. И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 672 с.
11. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. Вып. 2. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
12. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / предисл. Е. И. Чигаревой. 2-е изд., доп. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 338 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство)
13. *Владимирова А. И.* Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 148 с.
14. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 304 с.
15. *Дебюсси К.* Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
16. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
17. *Джеймс У.* Вселенная с плюралистической точки зрения / пер. с англ. Б. Осипова и О. Румера; под ред. Г. Г. Шпета. М.: Космос, 1911. 235 с.
18. *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта / пер. с англ. В. Г. Малахеевой-Мирович и М. В. Шика; под ред. и с предисл. С. В. Лурье. 3-е изд. М.: URSS, 2010. 416 с. (Из наследия мировой психологии)

19. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 526 с.
20. *Колмогорова Н. В.* Проблемы формы во французской музыке: дис. ... канд. иск. М., 1998. 243 с.
21. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
22. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
23. *Ле Дантек Ф.* Познание и сознание. Философия XX века / пер. с франц. В. А. Базарова. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 240 с. (Из наследия мировой философской мысли: теория познания)
24. *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форэ, Морисом Равелем / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Композитор, 2000. 288 с.
25. *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. Пб.: Учитель, 1922. 116 с.
26. *Мерло-Понти М.* Сам себя создающий Бергсон // Мерло-Понти М. Знаки / пер. с франц., примеч. и послесл. И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 2001. С. 208–219. (История эстетики в памятниках и документах)
27. Музыкальная эстетика Франции XIX века / сост., вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1974. 327 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли)
28. *Ражо Г.* Ученые и философия / пер. с франц. Б. С. Бычковского. 3-е изд., испр. М.: ЛКИ, 2010. 224 с. (Из наследия мировой философской мысли: философия науки)
29. *Франк С. Л.* О философской интуиции // Русская Мысль. Книга 3. М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1912. С. 31–35.
30. *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М.: Классика-XXI, 2002. 376 с.
31. *Чащина С. В.* Концепция музыкальной длительности: На примере инструментального творчества Клода Дебюсси: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 350 с.
32. *Штенберген А.* Интуитивная философия Анри Бергсона / пер. с нем. Б. С. Бычковского. 2-е изд. М.: URSS, 2009. 220 с. (Из наследия мировой философской мысли: история философии)
33. *Штокхаузен К.* Из интервью / пер. с нем. С. Савенко, Л. Грабовского // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 201–209.
34. *Шюре Э.* Введение в эзотерическую доктрину // Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Рама. Кришна. Гермес. Моисей / пер. с франц. Е. Писаревой. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 7–32.
35. *Юшкевич П. С.* К современному возрождению метафизики (Анри Бергсон и его философия антиинтеллектуализма) // П. С. Юшкевич. Мировоззрение и мировоззрения: очерки и характеристики. 2-е изд. М.: URSS, 2011. С. 26–52.
36. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с польского С. С. Попковой; общ. ред. и вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
37. *Bergson H.* Correspondances / textes publiés et annotés par A. Robinet; avec la collaboration de N. Bruyère, B. Sitbon-Peillon, S. Stern-Gillet; avant-propos par A. Robinet. P.: PUF, 2002. 1705 p.

38. *Bergson H.* Écrits et paroles: dans trois volumes / textes rassemblés par R. M. Mossé-Bastide. T. II (1905–1915). P.: Presses Universitaires de France, 1959. P. 236–440. (Bibliothèque de philosophie contemporaine fondée par Félix Alcan)
39. *Blum J.* La philosophie de Bergson et la poésie symbolistes // *Mercure de France*. 1906. 15 septembre.
40. *Muller J., Picard G.* Les tendances présentes de la littérature française. P.: E. Basset, 1913. XLI, 365 p.
41. *Vuillermoz É.* Claude Debussy / préface de B. Gavoty. Genève: R. Kister, 1957. 160 p. (Les grands compositeurs du XXe siècle)

Владимир Чинаев

АРАБЕСКИ НЕВЫРАЗИМОГО:

ДЕБЮССИ, МАЛЛАРМЕ, СИМВОЛИСТСКИЙ КОНТЕКСТ

Все переплетения образуют тотальную арабеску, где можно разглядеть то самые причудливые, головокружительные извивы, то будоражащие сочетания красок. Каждым таким зигзагом арабеска не сбивает с толку, но озаряет, а ее тождество самой себе, умерщвляя ее, одновременно приносит ей освобождение. Все мотивы складываются в безмолвную мелодию, созвучную нашим чувствам и образующую некий логический ряд. И как бы ни билась в агонии Химера, пораженная золотыми стрелами, как бы ни сочились ее раны кровью самоочевидного, однообразного бытия, никакие корчи не исказят и не нарушат ту вездесущую Линию, что соединяет все точки пространства, чтобы возникла Идея, таинственная, ибо ее Гармония чиста. <...> Однако, быть может, кто-либо из вас в какой-то момент нашел бы уместным сравнить эти росчерки извилистых и подвижных вариаций Идеи, эти фразы, чьей фиксации требует текст, с реминисценцией оркестра, где вслед за уходами в тень, после встревоженных водоворотов, вдруг возникают озаренные вулканические вспышки ясности, этой близящейся лучезарности занимающегося дня; тщетно, если язык, пройдя сквозь горнило и очищающий взлет песни, не придаст бы этому смысла.

Стефан Малларме. Музыка и литература (1896)¹

I

Символистский аспект творчества Дебюсси исследован с той или иной степенью доскональности². Но лакуны неясности все же остаются, особенно когда возникает вопрос об общих чертах в творчестве Стефана Малларме и Клода Дебюсси³.

Чинаев Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Лакуны остаются всегда, ведь такие ключевые художественные метафоры и понятия, как *Тайна*, *Невыразимое*, *скрытая отвлеченность образа*, имманентны самому феномену символизма. Это хорошо понимали и, в определенном смысле, культивировали мастера символизма и их адепты. Как писал молодой Поль Валери, один из последних учеников Малларме, «Слово *Символизм* для одних мнится темнотой, странностью, чрезмерной изысканностью искусства, другие же в нем открывают неведомо какой эстетический спиритуализм или соответствие между вещами видимыми и теми, что таковыми не являются; иные же думают о свободах и эксцессах, угрожающих языку, просодии, форме и здравому смыслу. Будоражающая власть слова безгранична» [41, 687].

Но и век спустя дефиниции символизма как художественного направления остаются многозначными и неопределенными. Так, наш современник, автор ряда исследований по французскому символизму Бертран Маршалл пишет: «Символисты любили слова неопределенные, и самое неопределенное слово, которое они нам оставили, это, конечно, “символизм”. Неясное слово для неуловимого направления» [34, 9]. Но по крайней мере известно, что сама эстетика, равно как и художественная поэтика символизма, принципиально отлична и от опозитивированного «улавливания» моментальных вибраций видимого, всегда «здешнего» мира в импрессионизме⁴, и от «списанных с жизни» событий и движений

¹ Фрагмент эссе Малларме «Музыка и литература» приводится по изданию: [33, 376–377]. В русском переводе существует неполный фрагмент приведенной цитаты, к тому же в нем отсутствует наиболее для нас важный мотив, непосредственно касающийся аналогии между музыкой и словесностью, которую проводит С. Малларме (см.: [18, 428]). В первых строках эпиграфа мы позволили себе внести ряд стилистических уточнений и незначительных текстовых изменений; перевод большей части цитаты, как и другие цитируемые тексты, заимствованные из франкоязычных источников, принадлежат автору статьи.

² О символистской поэтике Дебюсси в свое время писали В. Янкевич, С. Яроциньский; в последние годы появились фундаментальные исследования Л. М. Кокоревой [9], Ж.-М. Некту [36], книга Э. Леклера [30], в которой Дебюсси посвящена большая глава, работа Ж.-Д. Жюмо-Ляфона [28], а также ряд статей французских авторов, в которых проблема «Дебюсси и символизм» рассмотрена в различных аспектах.

³ Фигура Малларме, поэта и мыслителя, сопровождала Дебюсси на протяжении всего его творческого пути. Хотя, как известно, отношение композитора к революционным новациям Малларме в области поэтического языка не всегда было однозначным. В ранние годы Дебюсси написал романс на стихотворение «Явление» (1884), в последний период творчества создаются «Три поэмы Малларме» («Вдох», «Пустая просьба», «Веер») для голоса и фортепиано (1913). Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» (1892–1894), написанная под впечатлением от эклоги Малларме и ставшая, по сути, первым творческим манифестом музыкального символизма, явилась поводом к личному знакомству поэта и музыканта; их контакты продолжались вплоть до смерти Малларме. Надо думать, что знаменитые маллармеанские «вторники», где встречалась вся символистская элита Европы — Дебюсси был там частым гостем, — оказали заметное влияние на творческую эволюцию композитора.

⁴ Со слов современников — посетителей первых выставок импрессионистов, новая живопись «полна жизни» (Ж.-А. Кастиньери); в картинах импрессионистов присутствует «безусловная, строго реалистическая интерпретация природы» (Э. Шено). Конкретно-временная обусловленность живописи импрессионистов, фиксация мгновения, создающая у зрителя «эффект присутствия», вызвала симпатии даже у тех, кто несколько лет спустя будут определять символистскую моду Парижа. Так, в начале 1880-х годов Ж. Лафорг восхищался передачей «полного эффекта зримого мира», а Ж.-К. Гюисманс находил, что К. Моне «поразительно верно улавливает все световые явления»; о картинах Л. Писсарро он писал: «Это струящийся воздух, бесконечный эфир, трепещущая природа, испаряющаяся вода, обилие солнца, дымящаяся земля, бродящая, как на дрожжах!» (цит. по: [19, 67, 54, 192, 183, 170]). В 1904 году К. Моклер,

чувства в салонной академической живописи, но особенно — от беллетристического «натурализма», как толковали сами символисты романские коллизии нравов и характеров в психологически тонкой прозе *Belle Epoque*.

Не сразу расслышанные, часто противоречивые, а порой и просто эпигонские суждения о природе символизма, таких его сущностных понятий, как *Suggestia*, *Чистая красота* и, пожалуй, главного символистского концепта — *непознаваемой Идеи*, скрытой за видимостями реалий и конкретных явлений, — вот те альтернативы, которые противопоставлялись искусству, ориентированному на более ощутимые формы бытия. Как декларировал Жан Мореас в символистском «Литературном манифесте» (1886), «картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними» [18, 430].

При всей концепционной сложности теории и творческих новаций символизма можно, тем не менее, констатировать, что символистский дискурс чаще всего играет на двух регистрах: духовном, если не философском, и собственно поэтологическом. Творчество Дебюсси в такой же степени, как и Малларме, мэтра и самого загадочного чародея символизма, свидетельствует о взаимосвязи и нерасторжимом единстве этих регистров.

Наверное, проще было бы пойти по торным путям и рассматривать стилистику Дебюсси как импрессионистическую *par excellence*. Именно так обычно понималось его искусство и при жизни композитора, и позже. В частности, в труде Эрнста Курта о музыкальном импрессионизме высказано множество детальных и пронизательных наблюдений. Но примечательно, что Курт трактует феномен импрессионизма как явление универсальное и вневременное, поскольку «красочно-символическая сторона и ряд прочих чисто впечатляющих моментов» в той или иной степени были всегда присущи музыке [11, 359]. Истоки импрессионизма как конкретного стилевого направления (стиля Дебюсси, в частности) он видит уже в «Лунной сонате» Бетховена, у Шуберта, Шумана, Листа, Шопена, Вагнера. По Курту, «импрессионистичны» те чувствования романтиков, душа которых «слита воедино с силами природы, явления которой как бы пронизываются ее тяготением к неосязаемому» [там же, 362]; «некое излучение, истаивание звучания и дыхания, бесконечно вибрирующее движение, растворение и испарение в легкой дымке, <...> тяга к бессознательным далям» — романтические «флюиды невидимого» в новом стиле, как считает Курт, лишь приобретают более утонченные формы [там же, 364, 366]. Но когда Курт говорит о чувственно-звуковом начале импрессионизма, он поясняет, что цель тут — «проникнуть сквозь это начало, раствориться в его нематериальном и, таким образом, вновь возвыситься до сверхчувственного» [там же, 366].

Интересно здесь то, что именно идея о сверхчувственном, духовном венчает куртовскую концепцию музыкальной импрессии, и ведь именно к таким — преображенным и сверхчувственным — субстанциям был обращен символизм.

обращая ретроспективный взгляд на импрессионистическое мироощущение, среди других наблюдений пишет о «солнце, которое своим светом окутывает все предметы, каждый час дня представляя их в новой окраске» [16, 19]; в то же время, — как он замечает, — в этой «освещенной солнцем жизни <...> недостает духовной глубины», поэтов-символистов «должен был шокировать выбор простых сюжетов и отвращение импрессионизма к какому бы то ни было символизму» [там же, 138–139].

Может быть, система выразительных «импрессионистических» средств, так органично представленная Куртом, как раз и составляла для Дебюсси цель воссоздания символистского Невыразимого? Но Курт останавливает нас на пороге этой дилеммы.

Да, Дебюсси часто говорил о своем восхищении перед звучаниями Природы, противопоставляя ее исконную свободу академическим школам и рутинным правилам композиции, но это уже не была «Природа» романтиков или их запоздалых эпигонов⁵, стремление Дебюсси в ином — в том, чтобы выразить свой «внутренний пейзаж».

Когда в 1903 году Дебюсси высказывает мысль о таинственной связи природы и творческого воображения, о взаимоотношениях, существующих между «множественной душой природы и душой человека», он непосредственно близок настроениям и эстетическим установкам символистского творчества: по его словам, музыка имеет власть «вызывать к жизни неправдоподобные пейзажи, тот мир, несомненно существующий, но призрачный, который содействует загадочной поэзии ночей, тысячам неведомых шорохов листвы деревьев, обласканных лунными лучами» [6, 71]. Суть такой творческой интроспекции пронизательно определял автор знаменитого трактата «О духовном в искусстве», когда говорил о «внутренней ценности явления» в музыке Дебюсси⁶.

О субъективных — «внутренних» — мотивах творчества, когда данности мира для художника существуют лишь как «материал», из которого сплетается символистский образ, размышлял и Малларме: «Природа существует, и к ней ничего не добавить <...>. Но одна возможность остается у нас всегда — возможность уловить связи между явлениями <...>, вызывать к жизни порой прекрасные в своей многосмысленности образы» [18, 424]. «Зачем понадобилось чудо претворения природного явления, доведенного — с помощью словесных усилий — до почти полного, трепетного исчезновения, если не затем, чтобы из него вознеслось, свободное от гнета непосредственных и конкретный ассоциаций, сущее понятие?» [там же, 428]. В письме к Анри Казальсу Малларме писал: «...изобретаю язык, который должен с необходимостью вытекать из той совершенно новой поэтики, которую могу сформулировать этими несколькими словами: *Рисовать не саму вещь, но воздействие (l'effet), которое она производит*. А значит, стих тут должен быть комбинацией не слов, но — побуждений, и перед ощущением всякая речь стусhevывается» ([32, 206]; курсив Малларме. — В. Ч.)⁷.

⁵ Ж.-М. Некту четко обозначает разницу отношения к «природной» звукописи у романтиков и Дебюсси: «Это более не является портретом музыканта в природе (в пейзаже, на фоне пейзажа), который он стремится зафиксировать согласно концепции романтиков; чувства Шатобриана или Ламартина, пылкие грезы Берлиоза абсолютно далеки от поэтического синтеза, каким его понимает Дебюсси <...>. Его амбиция существенно выше: воплотить в музыке особые, хранимые в памяти моменты, когда свет, краски и звучности единятся в глубокой эмоции» [36, 217].

⁶ Василий Кандинский пишет: «Вопреки некоторой точке соприкосновения с импрессионистами-художниками, стремление этого композитора ко внутреннему содержанию все же настолько велико, что в его произведениях ясно слышится надтреснутый звук современной нам души <...>. Дебюсси не употребляет вполне материальной формы даже в своих «импрессионистских» картинах, как обычно поступает программная музыка, он всегда ограничивается использованием *внутренней ценности явления*» ([8, 188–189]; курсив Кандинского. — В. Ч.).

⁷ Здесь важно внести некоторую ясность, касающуюся часто цитируемого русскоязычного перевода этой знаменитой фразы. Вариант «Рисовать не саму вещь, но *впечатление*, которое

Надо ли специально доказывать, что поэтическое слово Малларме, музыкальный звук Дебюсси совсем далеки от служения описательности, тем более — конкретной выразительности. Они обращены к иному — к «сокровенной, неизъяснимой, невыразимой сути вещей» (Ш. Морис; [18, 436]), к той сути, которую можно лишь предчувствовать, предощутить, интуитивно уловив смутные, далекие знаки бытия, для которых лишь намек возможен. Такова одна из констант символистской концепции творчества — *поэтической суггестии*, о которой грезил символизм, ибо «она заставляет звучать в уме внимательного читателя некое эхо, отзвук невыразимого» [там же; 436].

Стилистики Малларме и Дебюсси, собственно, и были артистической игрой таких «отзвуков». «Созерцание предметов, образ, взлелеянный грезами, которые они вызывают, — вот что такое подлинное песнопение», — пишет поэт в «Опросе о литературной эволюции» (1891). — «*Назвать* предмет — значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения — наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания; *подсказать с помощью намека* — вот цель, вот идеал. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ» ([18, 425]; курсивы Малларме. — В. Ч.).

Но именно музыка, особенно музыка, более чем другие искусства, безоговорочна и всевластна в обладании таким таинством символа. Как пишет Одилон Редон, «суггестивное искусство подобно излучению вещей в грезе, куда устремлена и мысль <...>. В полной свободе и лучезарности [суггестивное искусство] всецело представляет вдохновляющее искусство музыки. <...>. Мои рисунки *инспирируют*, а не определяют. Они ничего не детерминируют. Как и музыка, они отсылают нас в двойственный мир неопределенного» ([38, 26–27]; курсив Редона. — В. Ч.). Подобная оценка музыки как образца для живописца важна для Поля Гогена⁸ и еще для многих, кто искал суггестивных и отвлеченных форм выражения. Не случайно ее преимущество перед словесностью Малларме видел в изначально присущем музыке суггестивном «инстинкте»: «Мгновенно преодолевая литературные расстояния, она тяготеет к Невыразимому, Чистоте, поэзии без слов» [33, 291]. Позже Валери определит: «То, что обожествлял символизм, можно совсем просто резюмировать в общей для многих поэтов (несмотря на их разногласия) интенции заимствовать у Музыка ее благо» [41, 1273]⁹.

она производит» возможен, но не единственно верен (см., например, [13, 382]). В оригинальном тексте фигурирует не *«l'impression»* («впечатление»), а *«l'effet»*, что можно перевести не только как «впечатление», но и как «эффект», «действие», «воздействие».

⁸ Из письма Гогена к Э. Шуффенекеру: «Не пишите слишком много с натуры. Искусство — это абстракция. Извлекайте его из натуры, погружаясь перед нею в мечту <...>. Старайтесь не столько описывать, сколько внушать образы — как действует, между прочим, музыка» (цит. по: [21, 296–297]).

⁹ Как пишет Ж.-М. Некту, «музыка занимает центральное место в интересах всех представителей движения символизма. В музыке их привлекает способность внушения тех сфер мысли и фантазии, которые для них наиболее дороги: тайна, далекое, бесконечное, невыразимое <...>. Они испытывают зависть к тому языку, который, благодаря своей специфике — уклонению от бытовых конкретностей и (при столь щедром выражении света и теней) пейзажей и ропотов — избегает банальности языковых сочленений; она (музыка. — В. Ч.) повествует о многом, находя выражение в малом, сохраняя Тайну всеобщего. Эта выразительная экономность Музыка, выходящей за пределы фигуративности и языковой структурированности, обладающей силой и чистотой, являлась для них завидным образцом. От Бодлера до Малларме, от Верлена до Валери, от Гогена до Редона, от Эмиля Галле до Мориса Дени — творцы испытывали перед музыкой чувство восхищения» [36, 220].

В музыкальном искусстве среди современников и соотечественников Малларме, пожалуй, только Дебюсси сумел выразить общее символистское устремление к художественным претворениям «невыразимой сути вещей», их «потаенного смысла», «двойственного мира неопределенного», придав концепционным идеям символизма статус очевидного и уникального художественного факта. Именно суггестивная природа музыкального побуждает Дебюсси к размышлению о музыке, которая «имела бы вид выходящей из мрака и чтобы она временами в него возвращалась» (цит. по: [10, 175]).

Креативность Дебюсси, утверждающая принципиально новую систему суггестивного и вместе с тем самодостаточного языка, родственна символистской революции словесности Малларме, которого также интересовала мысль о «свободе языка, не искаженной необходимостью сообщения и бесконечными клише, препятствующими поэзии высказать нечто радикально иное» (Г. Фридрих; [20, 144]).

Именно такая свобода позволила Дебюсси выразить важнейшие феномены его символистской эстетики и стиля:

- *принцип двоемирия*, когда знаки узнаваемой реальности встречаются со своими отражениями в запредельном;
- *категории тишины*, когда сонорная образность обретает способность воплощать Невыразимое;
- *категория самоценной звуковой красоты*, когда идея отвлеченной арабески окончательно преодолевает границы какой-либо музыкальной иллюстративности, становясь фактом художественной автономности.

II

«За видимыми формами и красками на поверхности картины всегда существует иное, другой универсум, другая система значений» — определяет особенность символистской живописи Эдвард Люси-Смит [31, 7]. Но влечение к «другому универсуму» свойственно не только художникам, причем сопряженность изображения, слова, звука, как бы заимствованных у реальности, ассоциируемых с ней, и их отраженных смыслов-символов сама создает тонко измышленный мир неоднозначностей, мерцающих высей и глубин — тайны бытия, которую культивировал символизм.

Мотив *двоемирия*, прочувствованный еще романтиками, находит здесь свою, особую поэтику, в которой Невыразимое как некий потаенный шифр, как некое эхо мира данностей определяет и структурирует художественный образ.

Принцип *двупланового* строения образа был творчески обоснован, как известно, еще в 1860-е годы Шарлем Бодлером и позже Полем Верленом, став к девяностым годам XIX века едва ли не религией среди поэтов круга Малларме. Дематериализация, разуплотнение и — как естественное для символистской эстетики, а для Малларме еще и вожденное следствие — отрицание одномерной реальности. Он декларирует: «Изгони из твоей песни действительность, вульгарную действительность» (цит. по: [20, 152]); «поэзия есть то, что позволяет выразить <...> потаенный смысл разноликого бытия» [18, 423].

Говоря о художественном претворении символистского принципа *двоемирия*, надо заметить, что Дебюсси, как и Малларме, не хочет быть демиургом

нарративных сюжетов, узнаваемых образов и всего того, что предполагало бы процессуальность музыкального развития, обусловленного драматургически законами временных искусств. Дебюсси избегает банальной программности, жанровости, которые провоцировали бы рутину музыкальных форм и конвенциональность выразительных средств. Изысканность и нетривиальность аллюзий, жанровых «припоминаний», как бы «случайные» появления и непредугаданные исчезновения знаков реального мира и «реальных» чувств, их нарративная «бессвязность», намекающая на иную, нерасторжимую и единую, гармонию дальних миров — безусловно, от символистских истоков. При пристальном всматривании, вслушивании в нотный текст Прелюдий (именно этот цикл станет главным музыкальным объектом нашего интереса) нетрудно обнаружить удивительно гибкое претворение символистского «отражения перво-Идей».

Текстовые ремарки в «Воротах Альгамбры» (*âpre, passionnement, ironique, gracieux* — «жестко», «страстно», «иронично», «грациозно») как бы дают понять, что перед нами некая история флирта. Однако в этой истории действующие лица отсутствуют, есть только абстрактные символы эмоциональной вспыльчивости, иронии и неги — *они* герои игры отвлеченных аффектов. Крайняя интенсивность ритмических и красочных тяготений-отторжений, балансирование на гранях контраста *extrême violence* (предельной силы) и *passionée douceur* (страстной нежности) суть лишь осколки яркой палитры событийности, драматического действия, жара, гонора, каприза; их моментальные вторжения в монотонное всеприсутствие инобытия (остинатный ритм хабанеры мог бы быть его символом), всплески чувств, акценты экспрессий словно предстают перед загадкой Ничто. Все иллюзорно, как припоминание сна, все растворится в *pp lointain* вечности.

«Прерванная серенада» также могла бы восприниматься как очередная звуковая картина, навеянная образами Испании; ассоциации с реальностью опять же кажутся вполне очевидными: графически ясные ритмы фламенко, имитации гитарных переборов, рельефность кратких эмоциональных характеристик — вспыльчивых, яростных (*rageur*), чувственных и умоляющих (*expressif et un peu suppliant*). Но и здесь удивительна сама звуковая атмосфера: доминирующая динамическая окраска — *pianissimo* — как смутный фон все более удаляющихся и затихающих (*pp lointain*) звучностей, обволакивающих (*estompé*) условное сценическое пространство. Даже яркие вспышки гнева, а скорее, огненные росчерки далекого космоса, мгновенно гаснут в его бездонности (*rageur — pp subito*); музыка уходит, удаляется (*en s'éloignant*), чтобы полностью раствориться, застыть в нездешней тишине. Значит, были только образы-намекы: их осколки проступают из высей Невыразимого, чтобы опять в них исчезнуть...

Драматургия «Танца Пека» также построена на эффекте рельефно обрисованных, ясно артикулированных реплик-фраз, характерных синкопированных ритмов, легко очерченных фанфарных интонаций (опять сколки с припоминаемой реальности), сопоставленных с туманностями, размытыми и неявными отсветами иных, «нездешних» атмосфер. Ведь доминирующая и, пожалуй, определяющая атмосфера пьесы, как и в других прелюдиях, — воздушная стихия *pp*, в которой яркие сонорные вспышки, сполохи, зарницы мгновенно угасают, удаляются, ускользают в тайну нереального и неопределимого; авторская ремарка (*Rapide et fuyant* — «стремительно и удаляясь») как раз и подчеркивает встречу фрагментарной, обманчивой яви и далекой грезы, распыленной в *sfumato* звукового фона...

Разуплотненность «летающей» фактуры создает легчайшую ауру бесплотности, полетности, ирреальности и в «Феях — прелестных танцовщицах». В прозрачных бликах, фантастических — эфемерных и неуловимых — росчерках на мгновения высвечиваются чуть более явные изгибы линейного рисунка, краткие интонационные обороты. Возникающая аллюзия на вальс (*Mouvement; cresc. — mf*) — это только намек на нечто реально бывшее (или это греза о возможном?), только ласкающие (*caessant*) линии силуэта, тут же истаивающего в зыби парящих в пространствах трелей, затем — в тишайших вращениях бесплотного узора (квинтоли тридцатьвторых *pianissimo*), которые окончательно уведут нас от миража танца. Мир грезы, как и в «Танце Пека», угаснет в полнейшем звуковом небытии...

Но вот, казалось бы, «Менестрели» или «Генерал Лявин» — «эксцентрик» вполне однозначны: Дебюсси шаржированно имитирует сценические *entrées* в духе парижских кабаре *Belle Époque*. Однако и здесь присутствует символистское *sfumato*: условный свет рампы, ломкая яркость ритмов, гротеск контрастов — все это словно опровергается частыми и неожиданными затемнениями, провалами в сонорные туманности, в отдаленные отзвуки субтильных *pp*, привносящие в очевидную условность сценических картин эффект двуплановости звукового события. Возбуждение звуковой материи в этих пьесах — всегда миг, краткость, быстро проходящее, исчезающее в тембрах зыбкости, дымки, сумрака; сквозь прощелины мюзикольного «здесь» напоминает о себе тайна иных миров...

В этих афористических «поэмах без героя» есть лишь имитации звучащих реальностей (*quasi guitarras, quasi tambours*, ритмы хабанеры, кек-уока и пр.) и мгновенные появления абстрактных аффектов — масок, оставленных некими «действующими лицами». Как остроумно замечает о музыкальных персонажах Дебюсси Э. Леклер, «они суть статуэтки без опор, ибо они — от чистого времени, от абстрактного “здесь и сейчас”» [30, 176]. Напоминания об их ярких силуэтах кратки и фрагментарны — образы, разбившиеся о собственные обещания конкретности, невысказанные до конца, исчезнувшие в сонорно-пространственных фонах, отзвуках, отражениях.

Вероятно, именно такую дебюссистскую поэтику исчезновений, отсутствий, иллюзорности подразумевает В. Янкевич, когда рассуждает об излюбленной ремарке Дебюсси *lointain* (издали, отдаленно, далеко): «Отдаленное пространство не есть просто место действительного присутствия, оно в определенном смысле *обитаемо отсутствующими*; ...Присутствие опоэтизировано отсутствием» (курсив мой. — В. Ч.; цит. по: [9, 166–167]).

Но вернемся к Малларме, который задолго до теоретических штудий XX века выразительно инкрустировал стихотворную рифму своего «Надгробного поста» «памятью о горизонтах» (*souvenirs d'horizons*), подразумевая под этим отдаленные образы мира, очищенного от всего конкретного, «близкого». Наиболее тонкое поэтическое воплощение «присутствующего отсутствия» нашло в поздних сочинениях Малларме: в стихотворении в прозе *Le Nénuphar blanc* («Белая кувшинка») и в одном из самых «темных» и энигматичных созданий поэта, в сонете *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...* («Высоко освятив ногтей своих онікс...»)

В «Белой кувшинке» залитый утренним светом мир пуст, есть лишь загадка и ожидание встречи, ее предчувствием преисполнен плывущий в лодке поэт. Но

встречи — с кем? С некой незримой «незнакомкой»? или с «нимфой света»? Мы этого не узнаём. Малларме обрисовывает только «еле различимый шорох» в зарослях пруда, «неуловимую тайну ног, которые ступают, идут, возвращаются»; где-то мелькнет «милая тень, окутанная в струящийся батист»... «Невыразимое лицо, которое мне так и не суждено было узнать», «запечатлеть прощальным взглядом немое отсутствие, разлитое в этом уединении», сорвать на память «одну из загадочно зажмурившихся кувшинок», озаряющих «своею белизной пустоту, сотканную из чистых грез», пережить свою «безмолвную речь», обращенную к невидимой — существующей ли вообще? — персоне. Тут только лишь блики созерцательных мечтаний поэта, чьей мыслью и тончайшими ощущениями плетется вербальная канва сонета: «прелестная иллюзия», «прозрачный образ похищения идеального моего цветка», «воображаемый мой трофей — тот, что расцветает не в чем ином, как в изысканном отрешении от себя» (*перевод И. Волевич; [13, 201–209]*).

Параллели со звуковыми образами Дебюсси тут кажутся несомненными. Но апофеоз «вещественного вакуума» (С. Зенкин) представлен в сонете. Вот второй его катрен:

«На алтарях, в пустой гостиной: там — не птикс,
Игрушка звончатой тщеты, просвет фарфора
(Ведь жрец слез зачерпнуть твоих пошел, о Стикс,
С сосудом, чем Ничто гордится без зазора).

(*Перевод М. Талова; [там же, 127]*).

Авторский комментарий, проясняющий герметичность сонета, мы находим в письме Малларме к Анри Казалису: «Представь себе ночь, открытое окно, ставни распахнуты; в комнате никого нет, хотя раскрытые ставни и придают ей жилой вид, и в вопросительной пустоте комнаты без мебели — угадывается только контур полок — резная рама зеркала: картина борьбы и смерти, и в глубине бездонного стекла — призрачное отражение звезд Большой Медведицы, которое связывает это оставленное людьми жилище с одним лишь небом» [там же, 395].

Дебюсси, конечно, знал эти сочинения, и кажется, многие страницы его Прелюдий написаны не без воздействия маллармеанской концепции поэтического образа и его словотворения.

III

Удивляет, однако, тот звуковой феномен, который присутствует у Дебюсси особенно часто, — это *отраженные звучания*, эффекты эха, рождающие ощущение необъятных пленэрных просторов и дальних загадочных горизонтов. Нельзя не думать о маллармеанских призрачных отражениях звезд в зеркалах, когда вслушиваешься в прелюдии «Паруса», «Дельфийские танцовщицы», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Канопа», «Ундина», «Ветер на равнине», «Девушка с волосами цвета льна»...

Сонорный образ «Парусов» можно было бы назвать шедевром отраженных звучаний. Звукосозерцать «Паруса» — все равно что грезить в золотисто-лиловых пространственных обертонах. Здесь всё — неявность, призрачность, ирреальность свечений в воздушной дымке; всё в обманчивом свете размытых бликов, неясных контуров — тихая мистерия тембров, перекликаний, непрерывных намеков на нечто, что не имеет точных «материальных» значений, что не может

быть названо: действительно паруса? или фантастические вуали, парящие в туманных просторах?¹⁰ Предначертания образа, который так и не явит себя: вдали мерцают лишь смутные его излучения, отраженные в воздушных зеркалах пленэра. Педальные ферматы в последних тактах — погружение в сонорную красоту незримого, в безграничный пленэрный гул, чтобы слиться с ним, раствориться в нем...

Из эффектов эха, далеких перезвонов, обертоновых свечений и мерцаний выткана тончайшая фактура «Ундины», в которой искрящиеся, тихие (*scintillant, doux*), как бы сошедшие с миниатюрных графических рисунков мелодические узоры будут неоднократно отражаться в отблесках, реющих в эмпиреях. Но слышен также и краткий, словно пером начертанный интонационный оборот *staccato*; он едва ли не осязаем в общей атмосфере размытых свечений, исходящих от ночных силуэтов. Об этой кратчайшей, скупой артикулируемой теме Дебюсси напомним еще раз (в эпизоде *le double plus lent*) с тем, чтобы в высях раскрыть ее уже в иных тембрах и иных далях: эпизод *rubato, pp murmurando* — еще один шедевр онирической звукописи: в зыбком, затемненном, как бы блуждающем — «ночном» — тембре начинает светиться (*doucement marqué*), словно это слуховая галлюцинация, отраженный абрис знакомой темы...

Спиритуализация не только природы, но и предметного мира находит сонорное воплощение в «Дельфийских танцовщицах», в «Канопе», где символы древности как бы несут в себе память об экзистенциальной брэнности и мифологической вневременности. Смысловая двуплановость орнаментального рисунка, имитирующего танцовщиц на античной амфоре, и его «отзвука» в ирреальной субстанции вечности выражена в фактуре всей пьесы, построенной на эффектах «диалога» регистров — среднего, «здешнего», и крайних, симультанно звучащих, «отраженных»...

Звуковой образ «Канопы» словно вышел из мира оставленных вещей и отраженных в зеркале звезд сонета Малларме: пустынность, оставленность, припоминание о смутных образах ушедших и вслушивание в их стертые временем голоса. Фактура — тишайшая лучистость, легчайшие касания звука, отраженность отраженного. В заключительных тактах, после фермат полнейшей тишины Дебюсси возвращает нас к истоку образа, но только теперь и сама аккордовая фактура (*1er Mouvement*), и росчерк краткой темы звучат в педальной дымке, октавой выше, в угасающих тембровых тонах (*très doux — encore plus doux, pp — più pp*; очень тихо — еще тише) и почти остановленном времени (*plus lent — très lent*; медленнее — очень медленно)...

«Здесь не ощущается даже тени земного чувства. Притягательная сила небесных явлений управляет аккордами и звездами», — пишет о «Террасе, посещаемой лунным светом» М. Лонг [12, 110]. Действительно, тонкотканная фактура пьесы — как тайна далекого космического света. Краткое вторжение вальса (*En animant peu à peu*) — лишь сомнамбулический мираж, ностальгический отблеск реальности. Призрачность этого «лунного» мира передана в богатейшей нюансировке фактурных средств, и ключевым из них является фактурный прием, когда вальсообразная тема и ее зеркальное (здесь — в точном,

¹⁰ В переводе с франц. *la voile* означает только *парус*, но *le voile* имеет несколько значений: *вуаль, завеса, пелена, покрывало, дымка*. Надо полагать, Дебюсси сознательно называет прелюдию *Voiles*: множественное число с отсутствующим артиклем в данном случае не позволяет определить точное значение слова и придает ему неоднозначный смысл.

полифоническом значении термина) отражение звучат симультанно, сначала в трех тактах эпизода *au Mouvement, pp subito*, затем в двух тактах эпизода *Mouvement, pp*, причем в возвращении эта танцевальная аллюзия еще более призрачна и эфемерна: «образ» и его «тень» почти неразличимы, они смотрят из вечности, исчезают в ней...

Тот же эффект реальных и отраженных миров — в «Затонувшем соборе», где кульминационное сияние собора полностью растворится в туманно-белесой, расплывчатой и глухой (*flottant et sourd*) сонорной субстанции, из которой он вышел (начальная ремарка: *Dans une brume doucement sonore* — «в тихо звучащем тумане»). В коде Дебюсси выставляет ремарку, которая могла бы фигурировать и во многих других прелюдиях: *Comme un echo de la phrase entendue précédemment* («Словно эхо фразы, звучавшей ранее»)...

Эффект эха слышен в «Вереске», где начальный одноголосный наигрыш в заключительных тактах зазвучит словно из космоса; слышен он и в «Девушке с волосами цвета льна», где начальный непритязательный и мягкий напев также воспарит в иные — зодиакальные — измерения, и «здешний» образ отразится в своем планетарном двойнике — в том самом символистском «первообразе», о котором грезили Рембо, Малларме, Метерлинк и не только они.

Эти пьесы, как и многие другие в данном цикле, выдержаны в динамических нюансах от *piano* до *pianissimo* и *ppp*; разве что в двух из них динамика возрастает до *mf*, длящегося не более такта или полутакта. Причем палитра тихих звучаний у Дебюсси часто дополнена особыми тембровыми оттенками, еще более подчеркивающими флюидность и зыбкость ночных, сумеречных, предрассветных атмосфер: *atténué* («приглушенно»), *murmuré* («шепотом»), *en retenant peu à peu* («постепенно замирая»), *scintillant* («искристо») *tres doux* («очень нежно»), *sans lourdeur* («не отяжеляя, без веса»), *aussi léger que possible* («легко насколько возможно»), *Presque plus rien* (совершенно замирая)...

Вспоминая шумановскую сентенцию «я хотел бы заставить взорваться мое фортепиано!», — Дебюсси противопоставляет патетичному ореолу фортепианности нечто принципиально иное: «Пусть оно говорит» (см.: [12, 75]). Пусть оно говорит тихо, тишайше — это особая дебюссистская концепция фортепианного звука, отражающая идею «новых реальностей». Дебюсси нейтрализует какой бы то ни было пианистический пафос, связанный с царственной динамической яркостью и красочными щедротами романтического фортепиано. Слышавшие авторские интерпретации Дебюсси отмечали его необычайное искусство приглушенной, неявной, неуловимой в очертаниях и при этом — точно организованной звукописи; характерно, что Дебюсси предпочитал играть свои сочинения при закрытой крышке рояля (см.: [там же, 64])¹¹. Эстетизация «крайнего *pianissimo*» сообщила его игре особую, тихую «лучистость».

Может быть, это и есть те «внутренние пейзажи», которые хотел воспеть Дебюсси, это те «новые реальности», которые искал не только Дебюсси: весь символизм был пленен мечтой об отдаленном, дальнем, возносящемся к загадке Невыразимого. Звук на грани умолкания и растворения в беззвучии несет в себе

¹¹ Вот лишь несколько характеристик современников Дебюсси: «Он почти всегда играл неполным звуком <...>. Шкала его нюансировки поднималась от тройного *piano* до *forte*, никогда не переходя в неорганизованное звучание, в котором бы терялась тонкость гармоний» (М. Лонг); «Дебюсси очень редко употреблял *fortissimo*. Критики отмечали в его игре *pianissimo*, которое часто становилось совсем неслышным» (Р. Мейерс); Дебюсси была свойственна гибкая игра «на полутонах» тонко нюансированных приглушенных тембров, «испаряющихся в радужных туманах» (Вюйермоз). См.: [12, 36–37, 126; 3, 141–142].

сонорный образ того же мира символистских настроений, который версифицировался в поэзии, запечатлялся в живописи. Неуловимость и тонкость градаций настроений, их гибкой вибрации и непредсказуемой ассоциативности, наконец, обращение к неканонической метафоричности, наполняющей пространство образа дополнительными смысловыми обертонами — все это несло в себе одну и общую цель: выразить ту самую метафизическую Тайну, чьи излучения в мир преходящих чувств и ситуаций наполнили бы их особыми эмоциональными тембрами. Согласно характеристике Патрика Макгиннесса, «это эпоха едва различимого, подразумеваемого, потаенного, эпоха тайны, недосказанностей и шепотов — качеств, по-разному манифестирующих себя от поэта к поэту. <...> Есть секрет и закрытое, сложность и невозможное, неопределенность и неопределимое» [35, 23].

IV

Когда Константин Бальмонт в 1901 году выступал перед парижской аудиторией, он дал лаконичную и емкую характеристику одному из неотъемлемых (как он считал) свойств символизма — его «скрытой отвлеченности и очевидной красоты» [1, 248]. Но во французском живописном и поэтическом символизме это красота особая.

В поэзии она отмечена приглушенностью вербальных тонов, игрой редкими эпитетами и их парадоксально-утонченными сочетаниями с существительными, тонкой ритмикой строф с их часто «алогичным» синтаксисом, а иногда и его отсутствием (что особенно характерно для позднего Малларме). Все это едва ли было бы возможным в ординарном словаре повседневности, но в поэзии оказывалось императивно необходимым, ибо уже в самой кажущейся «несочетаемости» версифицированных значений слов действовал принцип суггестии. Поэтические или живописные аналогии со звукотворчеством Дебюсси кажутся очевидными.

Из «Соответствий» Бодлера:

Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.
Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Из его же «Воспарения»:

Над свежестью долин, повитых дымкой серой,
Над океанами и над цепями гор,
В сияющую даль, в заоблачный простор,
Туда, в надзвездные таинственные сферы <...>.

Из Верлена, к поэзии которого Дебюсси, как известно, обращался неоднократно:

И словно вздох осенней тишины,
Завороженный воздух — так нежны
Вечерней мглой обласканные дали;

— или:

Недавно колокольный звон
Пронесся звуковой спиралью
Над млечной, дремлющею далью
И замер, ею поглощен.

Образы Верлена — это «*краски вечера над сумерками крон*», «*самая глубь тишины*», мотив, затихающий «*в луче окна над сумерками сада*», печальные звуки «*далекого рога*», чьи «*отголоски стьнут на ветру*», это «*почти бесплотность*», «*покой умиранья*», «*слабый отзвук*».

Из «Видения» Малларме (на этот текст Дебюсси написал один из своих первых романсов):

В дымящихся цветах,
Мечтая, ангелы на мертвенных альтах
Играли, а в перстах и взмах и всхлип смычковый
Скользил, как блеклый плач, по сини лепестковой.

Из его же «Цветов»:

Белизну, пересекающую вздохи марины
Надо всей синевой, к горизонту, на свет
Опечаленный лунный <...>¹².

Культ палевых, смягченных, эмоционально изысканных тонов продолжается в привязанностях символистов к уходящим, меркнувшим, угасающим образам-настроениям¹³.

Подобна эмоциональная атмосфера полотен Пьера Пюви де Шаванна. Его эфемерно-сновидческие, отвлеченные, «тихие» и «молчащие» картины выразительно описаны Ж.-К. Гюисмансом, который награждает их восторженной, хотя и двусмысленной похвалой. В полотнах Пюви де Шаванна он видит «всегда все тот же палевый колорит», «угловатость и жесткость» композиций с «их претензиями на наивность и аффектацией простоты». При этом его восхищают «болезненная бледность» лиц, «неопределенность» силуэтов, «молочно-зеленая» листва деревьев, «цветочная белизна тел» (в частности, в картине «Осень»). Композицию картины «Бедный рыбак» он сравнивает с бездвижностью старинных примитивов, со «старой фреской, поглощенной проблесками луны, смытой потоками дождя», называя полотно «живописью сумерек» с ее «сиреневым, переходящим в белое, тускло-зеленым, вымоченным в молоке, палево-серым» колоритом [26, 54, 169, 247].

Примечательны впечатления современников от сценического оформления «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, судя по описаниям, имеющего немало аналогий с искусством Пюви де Шаванна: «Отражения розового, фиолетового,

¹² Фрагменты стихотворений Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме в переводах Б. Пастернака, О. Седаковой, С. Петрова, А. Гелескула, А. Эфрона, В. Шора, В. Микушевича приводятся по: [18, 68–69, 79–85, 101, 103].

¹³ Бледнеющее, затухающее, исчезающее — излюбленные эпитеты в поэзии Гюстава Кана (например, *Mélopées*, *Temps gris*), Альбера Самена (*Dilection* или *Soir de printemps*, *Elégie*), Рене Жилия (*Sonnet*, *Heur d'hiver*), Реми де Гурмона (*Litanies de la rose*), Лорана Тайяда, Жана Мореаса и многих других поэтов (нередко эпигонов) французского символизма (см.: [23, 94, 95, 111–113, 138, 146, 365–366, 371–372, 372–373]). По мнению Д. Обломиевского, стихотворения символистов «второй волны» избобилуют сравнениями и ассоциациями, определяющими прозрачные, бесплотные, приглушенно-монохромные состояния и картины. В частности, анализируя стилистику Альбера Самена, исследователь пишет: «Самен не терпит громких, бурных звучаний. Ему кажется, что всюду царит полутьшина, <...> луна у него слушает тишину <...>. Бесшумность и тишина очень часто выражаются через безмолвие, неслышимость». По поводу «Интермедии» Гюстава Кана: «Медленно поднимается темнота и как бы отпугивает шумы, все вокруг становится глухим. Все наполняется приглушенным шепотом шуршаний. Поэт предлагает напевать вполголоса, очень тихо <...>, все кажется находящимся как бы на грани яви и сна» [17, 272–279].

бледно зеленого света, появление звезд на небосводе и блестящих лучей вдали граничат с чудом», — пишет Л. Шнейдер; о «впечатлении осенних сумерек, когда последний солнечный луч расцвечивает кроны деревьев палевым светом, поднимаясь к листве, погруженной в фиолетовый и голубоватый туман, смутный и рассеянный» пишет Л. Растре; К. Моклер, однако, замечает, что «декорации, купающиеся в странных приглушенных освещениях, столь гармонируют с прекрасной музыкой, что речитативы кажутся даже излишними» [39, 160–161].

Вскоре после парижской премьеры оперы критики сравнивают «музыкальный символизм» Дебюсси с манерой художников, выставившихся в «Салоне Елисейских Полей» (молодой художественной плеяде, кстати сказать, покровительствовал Пюви де Шаванн, являясь одним из организаторов выставок). В частности, обозреватель Раймон Буйе писал: «Энгрианцы без контуров, влюбленные в серое, с приглушенной палитрой, субтильные, сдержанные, шепчущие, северные, леденящие как зимний вечер, демонстрируют новое царство тишины и печальный снег “Мертвого города” <...>. Умершая поэзия Роденбаха нашла своих последователей» (цит. по: [36, 218])¹⁴.

Вслед за Пюви де Шаванном и его единомышленниками вкус к белесому, палевому, дымчатому культивирует Морис Дени. Достаточно сказать о его удивительных литографиях 1900-х годов, в которых блекнувшие, полупрозрачные изображения (скорее, намеки на них) почти утрачивают свои очертания, как бы растворяясь в нейтральности фона (цикл эстампов «Любовь», «Нимфа в венке из маргариток», «Мать и дитя на фоне моря» и др.). Эстетическая общность здесь — в стремлении максимально дематериализовать художественный образ, придать ему черты искомым символистами Тайны, Грезы — тех неявных, смутных интуиций Неопределимого, к которому обращены символистские «сны» современников Дебюсси.

V

Но самое удивительное в Прелюдиях Дебюсси — это эффекты полного истаивания звука и его трансформация в *беззвучие тишины*.

Правда, культивация молчания, тишины была характерна не только для Дебюсси. Надо согласиться с Патриком Макгиннессом, когда он пишет: «Символисты оттачивали не-произнесенное так же, как и произнесенное: Метерлинк — и театральное молчание, Малларме — и “многозначная тишина”, которая “не менее хороша в композиции, чем слова” <...>. У символистов поэтическая композиция включает в себя белизну бумаги, тишину или пустоту, которые становятся — у Малларме, как позже у Беккета — первоматерией» [35, 24].

Для символистского мирозерцания тишина, молчание обретают значение едва ли не истины бытия, или той самой невыразимой Идеи, о чем много размышлял Морис Метерлинк. В его рефлексиях о беззвучии истинного мира молчание есть «вестник невидимого», тайна и знак «другой жизни, которая скрывается в этой тайне». «Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, создана из молчания, — писал он в «Сокровище смиренных», — <...> ибо только в молчании распускаются неожиданные и вечные цветы» [15, 13–18].

¹⁴ Имеется в виду роман Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге», пользовавшийся в символистской среде не меньшим авторитетом, чем знаменитый роман «Наоборот» Ж.-К. Гюйсманса — «Библия» (как расценивали его современники) декаданса и символизма.

Известно, что во многих драматических сочинениях Метерлинка реплики героев по воле автора рассредоточены долгими паузами, придающими сценическому действию особый тонус, родственный метафорическому мотиву «закрытых глаз» в живописи, который визуализировал состояние полной отрешенности изображенных фигур, погруженных в транс, в «молчашие паузы» бытия («Будда», «С закрытыми глазами» О. Редона, «Божественная Беатриче» Д. Г. Россетти и многие другие полотна символистов).

В размышлениях Малларме «молчание» встречается очень и очень часто. «Молчаливый полет в абстрактное» для него становится едва ли не опозитивированным синонимом *стихо*-творения, когда «угасающие» поэтические слова «снова уходят в молчаливый концерт, из которого они пришли». Идеальным, по его вере, было бы «молчаливое стихотворение из сонорной белизны» (цит. по: [20, 147]). Как замечательно комментирует этот поэтический феномен Гуго Фридрих, «Малларме знал присутствие невозможного и хотел его. Это — приближение к молчанию. В его поэзии молчание вступает с “молчаливыми” (то есть уничтоженными) объектами, с вокабуляром, все более сжатым, со все более неслышным интонированием» [20, 146].

О выразительности тишины, о музыкальности неозвученных фермат и пауз в начале XX века рассуждал Ферруччо Бузони. Однако в творчестве символистской эпохи именно Дебюсси был, пожалуй, первым, кто сумел расслышать (*sic!*) в молчании звука тончайшие эмотивные фибры¹⁵. «Новый парадокс музыки, создающей своими средствами впечатление молчания» (М. Лонг; [12, 122]), — тишина беззвучия входит в музыкальный континуум, становится категорией музыкального.

Дебюсси сознательно стремился к «музыке молчания». В письме к Э. Шоссону он писал: «Я широко воспользовался довольно редким, по-моему, средством выразительности, то есть молчанием <...>. ...Как кажется, только оно и способно хорошо оттенить эмоциональную сущность той или иной фразы» [5, 47]¹⁶.

В Прелюдиях выразительность молчания — или, словами Малларме, «сонорной белизны» — наделена не только образными значениями, но становится едва ли не центральной метафорой Невыразимого. Достаточно сказать, что девятнадцать прелюдий из всего цикла завершаются истаивающими звучаниями, теряющимися в бесконечности пространственных обертонов, переходящих в молчание фермат или пауз. Пространственная тишина как бы выходит за пределы онтологической длительности пьесы, обретая значение символа молчащей вечности и ее тайны. Именно это подразумевает С. Яроцинский, когда говорит: «Порой его тишина и паузы — уже как бы “с другого берега”» [22, 210].

¹⁵ Единственная аналогия, возникающая в связи с музыкальной тишиной, — это идеи позднего «символистского» Скрябина, неоднократно возвращавшегося к мысли о «шестящем молчании», «белом» звуке, его «дематериализации» и т. д. В ряде поздних своих сочинений (Десятая соната, Прелюдии ор. 74 и др.) Скрябин был совсем близок к творческим воплощениям идеи тишины.

¹⁶ Неоднократные упоминания об этом выразительном средстве, в частности, в «Пеллеасе и Мелизанде», встречаются и в других письмах Дебюсси. Например, в письме П. Луису: «Тишина — это прекрасная вещь, и видит бог, как много белых тактов “Пеллеаса” свидетельствуют о моей любви к этому роду эмоционального состояния» (цит. по: [22, 209]); о «своего рода смерти всей звучности» в последнем акте оперы Дебюсси пишет А. Лероллю [24, 105]; в письме к Э. Иззи он говорит об «особой красноречивости пауз, которыми усыпано произведение» [там же, 123].

«Шум тишины», «звучание тишины», «вибрация тишины», «звук на грани слышимого и неслышимого» — характеристики В. Янкелевича кажутся парадоксальными, каковыми они казались и современникам композитора. Однако, раскрывая природу молчащей сонорности Дебюсси, философ весьма точно определил самую суть этого художественного феномена: «<...> тишина предшествующая и тишина последующая, как альфа и омега по отношению друг к другу. Тишина *до* и тишина *после* не более “симметричны” между собой, чем начало и конец, рождение и смерть в необратимости времени, ведь симметрия как таковая — образ пространственный <...>. Двойная тишина омывает музыку Дебюсси, которая таким образом вся пребывает в тихом океане всеохватного молчания <...> от тишины — к тишине — сквозь тишину: таким мог бы быть девиз музыки, в которой тишина вездесуща»; у Дебюсси «музыка, скорее, возникает из тишины, является музыкой, прерываемой или временно приостановленной тишиной. <...> “Остров радости” — звучащий остров в море тишины, остров песен, смеха и искрометных цимбал мог быть только дебюссистской химерой, так как для Дебюсси ликование есть анклав в чистом небытии, скобки внутри ничто» [27, 164, 167–168].

Как мы помним, одной из излюбленных ремарок Дебюсси была *l'ointain* — символ, означающий то дальше, удаляющееся, едва слышимое, что сокрыто за subtilными узорами бытия. Но есть у Дебюсси еще одна ремарка — пожалуй, квинтэссенция музыкально-невыразимого в его звуковых арабесках: *s'effacer* — стираться, исчезать. Исчезать в смолкающих тембрах, уходящих в молчание *presque plus rien* («совершенно замирая», «почти ничего»)... Замечателен афоризм Т. Адорно: «Дебюсси внезапно покидает музыку, оставляя нам иллюзию, что она еще длится и ее реальное завершение никогда не наступит. Его музыка исчезает, как исчезает живописное полотно, когда мы от него отворачиваемся. Она гаснет» (цит. по: [29, 138]).

VI

Но есть и другой, не менее интригующий аспект эстетики и поэтики Дебюсси, дающий еще один благодатный повод к сравнению с Малларме. Это *концепция Арабески*.

Конечно, музыка Дебюсси богата ассоциациями с явлениями внешнего мира, даже при той тонкости неочевидностей, догадок и намеков, которые вытесняют иллюстративную прямизну образности. И это неизбежно провоцирует слушательский поиск некоей программной подоплеки, скрытой, а иногда и «подсказанной» названиями его сочинений. Однако хорошо известны запальчивые реплики Дебюсси в адрес музыкального беллетризма, или (его словами) «иллюзии музыки», созданной «приемами, заимствованными у литературы», служащей «аккомпанементом к чувствительным или трагическим анекдотам» [6, 18]. Потому, видимо, Дебюсси был, мягко говоря, невосприимчив к симфоническим поэмам Рихарда Штрауса с их «страстной напыщенностью», к операм Верди с их «фальшивой эстетикой»; он испытывал едва ли не презрение к «грубой психологизации» и «простым анекдотам» веристов (см.: [там же, 83–84, 117–119]).

Этому Дебюсси противопоставляет (его словами) «орнаментальную концепцию» музыки, подразумевая взлелеянную им идею «божественной арабески», чьи истоки он находит еще в ренессансной полифонии, в инструментальной

музыке И. С. Баха. Дебюсси привлекает здесь красота линий как таковых в их свободной игре, не связанной ни со строгими законами барочного линейного письма, ни, тем более, с иллюстративной рефлексией реального мира (см: [там же, 22]).

Сам по себе принцип арабески как декоративного узора составлял часть творческого словаря художников, архитекторов и дизайнеров эпохи *Art Nouveau*. Примеры тому — утонченные ювелирные узоры Р. Лалика, интерьерные «растительные» орнаменты Г. Гимара, В. Орта или Г. Обриса, наконец, концепция линейности и декоративности в искусстве изобразительного дизайна У. Морриса, А. Мухи, Э. Берн-Джонса, М. Дени¹⁷ и многих других. Но нас интересует иной, именно символистский аспект этого стилевого явления.

Концепция арабески, тесно соприкасаясь с формальной грамматикой *Art Nouveau*, выходит здесь за пределы сугубо декоративного стиля и символизирует ту самую (словами Малларме) «таинственную Идею», чья «Гармония чиста» и отвращена от «самоочевидного, однообразного бытия», этой «агонии Химеры». Пространная сентенция Малларме фигурирует у нас в качестве эпиграфа отнюдь не по прихоти момента: в ней, по сути, дана емкая, хитросплетенная метафора актуального для поэта (а может быть, и для символизма вообще) Чистого искусства.

Маллармеанский концепт «вездесущей Линии» (*l'omniprésente Ligne*) и «тотальной арабески» (*La totale arabesque*) как знаков Чистого искусства, варьируются в творческих взглядах и определениях его единомышленников.

Когда Джеймс Уистлер (чья живопись была весьма притягательна для Дебюсси, как и для Малларме) определяет призвание современного художника, он, по сути, выражает маллармеанскую идею «Чистой гармонии» искусства: «Художник смотрит на цветок природы не через увеличительное стекло, чтобы собрать факты для ботаники, но с просвещенностью видящего в утонченной подлинности блистающих тонов и тонких нюансов намеки будущих гармоний» (цит. по: [40, 218]). Вслед за Уистлером, художники группы «Наби» во главе с Морисом Дени отрицают академический реализм, противопоставляя ему самоценную выразительность тех самых «причудливых, головокружительных извивов» и «будоражающих сочетаний красок», о которых говорил поэт в «Музыке и литературе». Но наиболее выразительны слова Редона: «двусмысленный мир неопределенностей», каким его хочет запечатлеть художник, также волен «рождаться, по прихоти фантазии, представшей в игре арабески» [38, 27]. В «Исповедях художника» он проникновенно пишет: «Мое искусство <...> многим обязано эффектам абстрактной линии, этому посланнику глубокого источника, воздействующему непосредственно на чувство. Суггестивное искусство не может что-либо представить иначе, как только в обращении к таинственным, измышленным играм теней и ритму линий. <...> Вообразите арабески или различные извивы, распростертые не в плоскости, но в пространстве, исполненном всем тем, что предоставляют чувству глубокие и непостижимые просторы неба; вообразите игру их линий, разметавшихся и сплетенных с разнообразнейшими элементами, включая человеческое лицо» [там же, 25, 27].

¹⁷ Эта концепция в совершенстве воплощена в панно «Лестница в листве», которое М. Дени написал в 1892 году для салона Анри Лероля. Показательно, что работа экспонировалась под названием «Поэтические арабески для украшения плафона».

Анри Ван де Вельде, создатель так называемой «бельгийской линии» стиля модерн, объясняя свою творческую интенцию, как и Малларме, непосредственно связывал идею арабески с музыкой: «Это была идея, согласно которой линии вступают во взаимодействие по тому же логическому и сущностному принципу, что и музыкальные длительности и звуки; эта идея направила меня к поиску действительно абстрактного орнамента, рождающего свою красоту из собственной согласованности и являющейся результатом гармоничной конструкции, преследующей регулярность и уравнишенность форм, из которых возникает орнамент» (цит. по: [36, 134]).

Музыкальная эстетика эпохи (например, в лице Шарля Анри) также испытывает глубокий интерес к новому толкованию природы творчества, находясь не только под воздействием маллармеанских эссе, но и под влиянием знаменитого труда Эдуарда Ганслика, хорошо известного в символистских кругах (перевод «О музыкально-прекрасном» появился во Франции в 1877 году). И вспомним: ведь Ганслик, определяя общность между изобразительной орнаментальностью и музыкой, восхищался именно чистой игрой музыкальных «прекрасных форм, не имеющих содержанием определенный аффект». Ганслик уточняет: «Если вдобавок представить себе эту живую арабеску творческим изливанием художественного духа, наполняющего это движение всеми богатствами своей фантазии, то не будет ли впечатление в некоторой степени сродно музыкальному?» [4, 67–68].

Итак, по определению современного исследователя символизма Р. Рапетти, «линия завоевывает свою автономность по отношению к объективной реальности» [37, 157]. В том же ключе мыслит Э. Леклер: «Арабеска — это линия, рисующая вещи, чей образ свободен как от статичной застылости, так и от законченной реалистичной репрезентации. Чисто декоративный мотив является в то же время и мотивом наиболее значимым, так как он позволяет воплотить некий образ, соответствующий индивидуальному воображению» [30, 187–188]. С данными наблюдениями нельзя не согласиться. Но надо учесть, что не только линия — *весь* комплекс выразительных средств, причем в разных искусствах, тяготеет к такой автономности. Культ Красоты — самоценной красоты цвета, слова, звука — становится константой символистской эстетики, с чрезвычайным богатством и разнообразием манифестируемой в индивидуальных художественных манерах. Этот руководящий принцип Малларме формулирует ясно и однозначно: «Я лишь угадываю узор, предвечно существующий в лоне Красоты» [18, 423].

В таком контексте Прелюдии Дебюсси открывают иную перспективу их слышания и толкования.

Да, пленэры Дебюсси словно создаются лучами утреннего света, поглощаются вечерними тенями, становятся неразличимыми, погружаясь в ночь; они возникают из нейтральной белизны туманов и снега, из обжигающих и охлаждающих порывов ветра, из воздуха, наполненного едва уловимыми ароматами и отзвуками далеких событий и стихий. Фантастические звуковые подобию реальных явлений у Дебюсси столь притягательны, что игнорировать этот факт просто невозможно. Тем не менее звукопись Дебюсси, столь неординарно ассоциируемая с явлениями природных стихий, человеческих темпераментов и даже картин театрализованного мира, обладает еще и другой художественной ценностью. Воля Дебюсси к творению «новых реальностей» выходит за пределы ассоциативности; «новая реальность» для него это также — а может быть, и прежде всего — сам звук, *natura sonoris*. Чистая природа звука во всей его безукоризненной

формальной структурированности и сонорной красоте как раз и находит себя в дебюссистской идее «божественной арабески». Его Прелюдии выражают тот же креативный дух и влечение к абстракции, о которых говорили и Редон, и Ганслик, и Ван де Вельде, сам Дебюсси, но прежде всех Малларме¹⁸.

«Сверхутонченное отношение к звучанию» [21, 292], как Ф. Клодон определяет один из признаков символизма в музыке, распространяется буквально на все элементы звуковой ткани пьес Дебюсси. От тончайших звукокрасочных нюансировок горизонталей до сложных темброво-аккордовых синтезов вертикалей, от точных и subtilных штриховых характеристик до педально-вуальных туманностей, от неуловимых вибраций света до сотворения пространственных далей и перспектив — все это овеяно беспрекословностью красоты. Чистая игра арабесок, рисующих в звуковых пространствах самоценную красоту звуковой абстанции в разнообразии ее бликов, искр, мерцаний, кружений, составляют абсолютное единство стиля Дебюсси как сонорного события. Всмотривание, вслушивание в красоту несуществующего, только измышленного, только рожденного тончайшим вкусом художника-эстета; едва ли не упоение гибко переменчивыми полутонами состояний, полное погружение в природу звука суть истоки этого события.

Из эффектов переливчатости фонов и ясности кратких мелодических контуров, многогранности аккордовых вертикалей и рельефности линейных сплетений рождается самовитая красота звуковых арабесок Прелюдий. Лишь несколько примеров.

В «Ветре на равнине» природная стихия может восприниматься именно как узор, как чистая игра звука в его subtilной, минимальной нюансировке вращений, взвихренностей, пульсаций легчайших штрихов орнамента. Быстро проносящиеся искры на фоне сонорной монохромности фактурного рисунка, и окончание пьесы на *ppp* с последующим единственным угасающим звуком на долгой фермате — последний арабесковый росчерк вопроса, загадки... Рисунок прелюдии «Что видел западный ветер», выдержанный в доминирующем характере *tumultueux* (бурно), передает состояния смятенности, острой, взрывчатой ярости. Ослепительные сполохи *ff*, как молнии, как огненные зигзаги, крутые взлеты (*Furieux et rapide – f, cresc.*), моментальные скольжения, изломы, ниспадания (*pp subito*) — пламенеющая стихия, природное, ставшее экспрессивными росчерками отвлеченного узора... «Фейерверк» — яркие моментальные озарения, небесные росчерки как «внечеловеческие метеоры» (Янкелевич); «пронзительно» (*strident*), «вспыхивая» (*éclatant*) — огни мистического зрелища в ночи, но и чистая игра фактурными, регистровыми, штриховыми контрастами.

¹⁸ В музыковедении нашего времени особенность суверенной звукописи Дебюсси неоднократно являлась объектом исследовательского интереса. В частности, по С. Яроцинскому, Дебюсси «восхищает в арабеске то, что она воздействует лишь чистой красотой, не индивидуализированной, лишенной всякого психологизма» [22, 155]; П.-А. Франь вслед за Яроцинским определяет, что «противопоставленная внешним явлениям и необходимости их имитации, арабеска изображает незаполненное пространство и побуждает к действиям или вибрациям воображения, мечты или желания» [25, 161]. Рассуждая о «неконкретности» пейзажей у Дебюсси, В. Янкелевич основывается на анализе «Движения» из фортепианного цикла «Образы» и утверждает, что «Дебюсси вызывает в памяти некое движение вообще, чистую недетерминированную сущность подвижности, будь то движение запыхавшегося бегуна, или осеннего листа на ветру, или волчка, вращающегося на месте; вихрящиеся триоли выражают здесь кружение абстрактное» [27, 75].

Лученосные блики, размытые абрисы, вспыхивающие зигзаги, искры, сияния... Это — как мистические свечения, исходящие из глубин цвета и преодолевающие условную плоскость картин Редона; или — как лаконизм точных линий, приглушенность тонов и абсолютная сбалансированность цветовых тембров, подчеркивающие сугубо живописную, граничащую с абстракцией условность полотен Уистлера. Не столь важно, изображены ли на их картинах виды отдаленных сумеречных городов, гаснущие в просторах ночного неба фейерверки, или молчаливые таинства неведомых героев и безымянных фигур. Созерцая пейзажи Уистлера, вникая в видения Редона¹⁹, мы погружаемся в живописное самобытие красок, линий, сочетаний колорита. Но ведь именно так, словно в медитации, можно пребывать и в отвлеченной красоте арабесок «Затонувшего собора», «Фей — прелестных танцовщиц», «Парусов», «Мертвых листьев», «Танца Пека», «Прерванной серенады», «Чередующихся терций»... Собственно, каждая прелюдия цикла могла бы стать символом той «вездесущей Линии, что соединяет все точки пространства», в котором «вслед за уходами в тень, после встревоженных водоворотов, вдруг возникают озаренные вулканические вспышки».

Малларме в связи с сонетом «*Ses purs ongles...*» мыслил, что содержание его энигматичных образов «возникает благодаря внутреннему миру самих слов» [13, 395]. Из остановленных во времени, парящих в пространствах или быстро проносящихся миражей возникает и арабесковая звукопись Дебюсси. Сонорность Дебюсси, как и словесность Малларме, в своем суверенном достоинстве отрицает былую свою прикладную функцию — быть алфавитом для романтико-беллетристических «сюжетов» и «исповедей».

В связи с этим укажем на еще одну, как представляется, важнейшую особенность, сближающую поэтики Дебюсси и Малларме. При всей субъективности «внутренних пейзажей», при исключительно индивидуализированных системах художественного выражения, авторское присутствие в сочинениях Дебюсси и Малларме как бы элиминируется. Субъективность творческого «я» и автономная — вне личностного присутствия — жизнь арабесковых абстракций образуют крайне напряженное поле взаимодействия.

Определяя природу символистской поэзии, в которой личностная отрешенность и самооценность слова как такового обретают значение синонимов, Малларме писал: «Чистое творение предполагает, что говорящий исчезает поэт, словам, сшибкою неравенства своего призванным, уступая инициативу»; «Мне остается лишь умолкнуть: <...> голос человеческий здесь неуместен» [13, 337, 299]²⁰. Желание Дебюсси «воспеть свой внутренний пейзаж» никак не ступает в противо-

¹⁹ Назовем лишь некоторые картины: «Симфония в сером: раннее утро, Темза», «Ноктюрн: черное и золото — падающая ракета», «Ноктюрн: голубое и серебро — Челси» Уистлера, «Профиль на фоне красных меандров», «Лодка с двумя фигурами», «Корона», «Витраж», «Золотая келья» Редона.

²⁰ Комментируя маллармеанскую идею суверенности, онтологической самооценности слова, Р. Барт пишет: «Малларме полагает <...>, что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность <...>; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом <...>» [2, 385–386]. Развитие бартовского тезиса о поэтике Малларме находим у С. Зенкина: «Слово должно жить своей собственной жизнью <...>, произведение должно выговариваться само собой, помимо субъективности автора, минуя <...> его голос и дыхание, то есть последнюю гарантию родства автора со своим произведением. <...> Эта система в себе и для себя не нуждается ни в материи реального мира, ни в субъективности пишущего человека» [7, 28, 29–30].

речие с маллармеанской идеей «исчезновения поэта» — *credo* Дебюсси то же: «я хочу записать свои музыкальные сны при самой *полной отрешенности от самого себя*» ([6, 192]; курсив мой. — В. Ч.)²¹. И более того — сама невозмутимая отстраненность творца есть предусловие для выражения его субъективнейшего мироощущения. Такая встречаемость оппозиций для романтика или импрессиониста казалась бы абсурдной, в символистском же контексте — единственно возможной. Парадоксально, но это так.

Миры Дебюсси, Малларме отрешены от психологически навязчивого «я», и в таком отрешении они действительно открывают «новые реальности», где незамутненная красота музыкального, поэтического получает право быть свободной от эгоцентристского авторского диктата.

Наверное, Э. Леклер прав, когда в связи с феноменом символистской арабески замечает: «Ковер реальности становится таинственным, когда фокусировка взгляда меняется <...>. ...Между пробуждением и сном фантастика вещей проступает рельефом на плоскости» [30, 188]. Но как все-таки объяснить это соприсутствие в одном произведении — у Дебюсси, у Малларме — отвлеченной и самодостаточной красоты «узора» и глубоко духовных сущностей символизма как «таинственной Идеи»? Не суть ли эти «головокружительные извивы» небесные стражи, охраняющие «вездесущую Линию» чистого искусства от химер однообразного бытия? Или это действительно зашифрованные знаки Невыразимого, явленные в абстракциях «озаренных вулканических вспышек ясности»?

Для автора эссе это пока остается загадкой...

Использованная литература

1. *Бальмонт К. Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Критика русского символизма: в 2 т. Т. I. М.: Олимп, 2002. С. 246–267.
2. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384–391.
3. *Быков В.* Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л.: Музыка, 1983. С. 137–173.
4. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 232 с.
5. *Дебюсси К.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
6. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. 278 с.
7. *Зенкин С.* Пророчество о культуре (Творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 5–37.
8. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. I. М.: Гилея, 2008. 429 с.
9. *Кокорева Л. М.* Клод Дебюсси: исследование. М.: Музыка, 2010. 494 с.
10. *Кремлев Ю. А.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

²¹ О своей творческой концепции Дебюсси писал в 1911 году: «Я ненавижу всяческие доктрины и их дерзости. Потому-то я и хочу записать свои музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства»; «Необходимо <...> отрешение от самого себя, чтобы воспевать божественное <...>. Я создал себе религию из таинственных сил природы» [6, 191, 192]. Надо заметить, что в 1890 году Морис Дени определяет цель символистского искусства как «обожествление природы» и говорит о транспозиции «природных объектов в священные, герметичные, многозначные иконы» (см.: [34, 78]).

11. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
12. Лонг М. За роаялем с Дебюсси. М.: Сов. композитор, 1985. 157 с.
13. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. 568 с.
14. Мартынов И. И. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1964. 280 с.
15. Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара: Агни, 2000. С. 21–111.
16. Моклер К. Импрессионизм: история, эстетика, мастера. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2011. 160 с.
17. Обломиевский Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. 299 с.
18. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдώρα. М.: Изд-во МГУ, 1993. 512 с.
19. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 300 с.
20. Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.
21. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; пер. с франц. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян, науч. ред. и автор послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 1998. 429 с.
22. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
23. Anthologie de la poésie symboliste et décadente. P.: Les Belles Lettres, 2009. 478 p.
24. Debussy C. Correspondance: 1884–1918 / réunie et annotée par F. Lesure. P.: Hermann, 1993. 399 p.
25. Frangne P.-H. La négation à l'oeuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860–1905). Rennes: Presses Universitaires, 2005. 371 p.
26. Huysmans J.-K. Ecrits sur l'art: L'Art modern. Certains. Trois Primitifs. P.: Flammarion, 2008. 476 p.
27. Jankélévitch V. La musique et l'ineffable. P.: Seuil, 1983. 194 p.
28. Jumeau-Lafond J.-D. «Du côté de l'ombre»: Debussy symboliste // Debussy, la musique et les arts. P.: Skira Flammarion, 2012. P. 57–68.
29. Kaltenecker M. L'impressionnisme comme forme de vie: écoutes allemandes de Debussy dans les années 1920 // Debussy, la musique et les arts. P.: Skira Flammarion, 2012. P. 137–145.
30. Lecler E. L'opéra symboliste. P.: L'Harmattan, 2006. 241 p.
31. Lucie-Smith E. Le Symbolisme. P.: Thames & Hudson, 1999. 216 p.
32. Mallarmé S. Correspondance complete. P.: Gallimard, 1995. 688 p.
33. Mallarmé S. Divagations // Stéphane Mallarmé. Igitur. Divagations. Un coup de dés. P.: Gallimard, 2003. P. 79–417.
34. Marchal B. Le Symbolisme. P.: Armand Colin, 2011. 240 p.
35. McGuinness P. Des decadents pleins d'énergie // Anthologie de la poésie symboliste et décadente. P.: Les Belles Lettres, 2009. P. 7–29.
36. Nectoux J.-M. Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. P.: Fayard, 2005. 255 p.
37. Rapetti R. Le Symbolisme. P.: Flammarion, 2007. 319 p.
38. Redon O. Confidences d'artiste // Redon O. A soi-même. Journal 1867–1915. P.: Librairie José Corti, 2011. P. 9–29.
39. Regards sur Debussy / Dir. Myriam Chimènes et Alexandra Laederich. P.: Fayard, 2013. 579 p.
40. Siewert J. Art, musique et esthétique du lieu dans les *Nocturnes* de Whistler // Turner Whistler Monet. K. Lochnan (dir.) P.; L.: RMN—Tate Publishing, 2004. P. 141–160.
41. Valéry P. Existence du symbolisme // Paul Valéry. Oeuvres complètes: in 12 vols. V. I. P.: Gallimard, 1957. 1872 p.

Инна Иглицкая

ДЕБЮССИ: МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ

Маленькое извинение перед читателями. Я назвала это сочинение фантазией, потому что в нем много допущений, предположений. И хотя, как мне кажется, в тексте есть доказательства в пользу тех или иных моих интерпретаций скрытого смысла рассматриваемой пьесы Дебюсси, я не уверена, что эти доказательства будут для читателя достаточно убедительными. Но в таком случае читатель ведь может выдвинуть свои контраргументы, не правда ли?

Начальная информация. Речь пойдет о вокальной пьесе К. Дебюсси «*Noël des enfants qui n'ont plus de maison*»¹. Пьеса написана в декабре 1915 года. Она считается откликом композитора на события Первой мировой войны и обычно расценивается как антивоенная. В отличие от многих других сочинений, в ней Дебюсси захотел сказать нам нечто и словами: текст пьесы написан самим композитором. Надо полагать, что нотами Дебюсси говорит не что-то принципиально иное, чем словами. Поэтому, поскольку текст кажется нам вообще более конкретным, чем музыкальные звуки, естественно начать с его чтения. Рассмотрение текста позволит нам, может быть, сделать какие-то предположения относительно содержания произведения.

Вот текст с дословным переводом²:

Иглицкая Инна Михайловна — преподаватель ДШИ им. И. С. Баха, аспирантка Московского института психоанализа, член Европейской Конфедерации Психоаналитической Психотерапии

<p>Nous n'avons plus de maison! Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris, Jusqu'à notre petit lit!</p> <p>Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi, Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ, Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!</p> <p>Nous n'avons plus de maison! Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris, Jusqu'à notre petit lit!</p> <p>Bien sûr! Papa est à la guerre, Pauvre maman est morte! Avant d'avoir vu tout ça. Qu'est-ce que l'on va faire?</p> <p>Noël, petit Noël, n'allez pas chez eux, n'allez plus jamais chez eux, punissez-les! Vengez les enfants de France! Les petits Belges, les petits Serbes, et les petits Polonais aussi! Si nous en oublions, pardonnez-nous. Noël! Noël! surtout, pas e joujoux, Tâchez de nous redonner le pain quotidien.</p> <p>Nous n'avons plus de maison! Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris. Jusqu'à notre petit lit!</p> <p>Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi, Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ, Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!</p> <p>Noël! Écoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots! Mais donnez la victoire aux enfants de France.</p>	<p>У нас больше нет дома! Враги всё взяли, всё взяли, всё взяли, Даже нашу кроватьку!</p> <p>Они сожгли школу и нашего учителя, Они сожгли церковь и Господа Иисуса Христа, И бедного старика, который не мог уйти!</p> <p>У нас больше нет дома! Враги всё взяли, всё взяли, всё взяли, Даже нашу кроватьку!</p> <p>Конечно! Папа на войне, Бедная мама умерла! Не увидев всего этого. Что теперь делать?</p> <p>Ноэль, Ноэль, не ходите к ним, не ходите больше никогда к ним, накажите их! Отомстите за детей Франции! За маленьких бельгийцев, маленьких сербов, и маленьких поляков! Если мы об этом забудем, простите нас. Ноэль! Ноэль! Главное — не надо игрушек, постарайтесь снова дать нам хлеб насущный.</p> <p>У нас больше нет дома! Враги всё взяли, всё взяли, всё взяли, Даже нашу кроватьку!</p> <p>Они сожгли школу и нашего учителя, Они сожгли церковь и Господа Иисуса Христа, И бедного старика, который не мог уйти!</p> <p>Ноэль! Послушайте, у нас больше нет сабо! Но дайте победу детям Франции.</p>
--	--

¹ Написание названия этой пьесы имеет варианты. В прижизненном издании (Дюран, 1915) слово *maisons* стоит во множественном числе. В письмах Дебюсси [8, 2064, 2093], как и в контракте с издательством [8, 1958], — в единственном: *maison*. В предлагаемой статье в нотных примерах дается написание *maisons*, в тексте — *maison*. Известны два перевода названия пьесы: «Рождество детей, оставшихся без крова» и «Рождественская песня [или песнь] детей, оставшихся без крова». Первый из них говорит о празднике, второй — о песне праздника. Эти различия связаны с тем, что французское слово *Noël* означает и название праздника, и жанр рождественского песнопения. В данном случае, когда перед нами песня, можно, казалось бы, считать более точным перевод со словом *песня* или *песнь*. Думаю, это название можно также переводить на русский словом *Ноэль* в значении рождественского песнопения. В предлагаемой вниманию читателя статье различные русские названия пьесы применяются как синонимичные.

Послушать пьесу можно здесь: <http://youtu.be/9VsStJanI54>; <http://youtu.be/8rR6KXB8RBg>; <http://youtu.be/Uy9dwPyqlyM>

² У знатоков французского прошу прощения за возможные неточности моего перевода, хотя надеюсь, что в основном мне удалось их избежать. Слово *Noël* в качестве обращения (рецидированное *Père Noël*) я оставляю без перевода — как имя.

§1. Предварительные наблюдения. Текст напоминает молитву, произносимую как будто от лица ребенка или детей. Она обращена к *Père Noël*, разносящему рождественские подарки. Сабо упоминаются в качестве традиционного места, куда кладут подарки на Рождество³. Молитва, произносимая во время ужасов войны, наполняется особой эмоциональной страстностью — выражающейся в настойчивых повторах: отдельных слов (*tout pris, Ils ont brûlé, n'allez pas chez eux*), обращения (*Noël, petit Noël*), целой строфы (*Nous n'avons plus de maison! Les ennemis... и т. д.*). Тем более что речь идет не об одном ребенке, ожидающем рождественскую игрушку, а о детях Франции. Причем надо иметь в виду, что дети Франции — это вся Франция: мы же помним обращение к французам *enfants de la Patrie*⁴ («дети Отечества»). Намек на «Марсельезу» Дебюсси считал, как он пишет в письме своему другу и издателю Ж. Дюрану летом 1915 года, «допустимым в наши дни, когда все уличные мостовые и лесные деревья полны отзвуков этой песни, повторяемой бесчисленными голосами»⁵ [1, 234]. Таким образом, Дебюсси под видом детской рождественской песни действительно написал патриотическое антивоенное сочинение.

§2. Введение дополнительного материала. Некоторые идеи, высказанные в тексте, по-видимому, носились в тот момент в воздухе. Вот несколько изображений⁶, относящихся к тем же событиям. На обложке ежедневной иллюстрированной газеты (ил. 1), появившейся годом раньше пьесы Дебюсси, перечислены пожелания солдата («политические требования») на 1915 год: прогнать немцев из Франции, Бельгию вернуть бельгийцам, Эльзас и Лотарингию — Франции, вернуться домой. Дебюсси к требованиям относительно Бельгии в своей поэтической картине добавляет еще требования относительно Сербии и Польши.

В контексте происходящих политических событий упоминание Сербии и Бельгии было естественным — эти страны стали самыми первыми жертвами войны. В частности, о героических сербах и гордых бельгийцах идет речь

³ Вот, например, анонимная детская рождественская песня, в которой говорится, что подарок должен быть положен в сабо:

LE PÈRE NOËL

Qui arrive à l'horizon

S'appuyant sur un bâton?

Qui arrive à l'horizon

S'appuyant sur un bâton?

Entre, entre, Père Noël,

Dans notre jolie maison,

Entre, entre, Père Noël,

Te mettre à l'abri du gel;

Et dans un petit sabot,

Si tu poses un beau cadeau,

Toujours nous te garderons

Bien au chaud dans la maison.

И если в маленькое сабо

ты положишь хороший подарок...

(Источник: <http://www.ecolebizu.org/poesie/choixNoel.html>; дата обращения: 27.08.2013.)

⁴ *Allons, enfants de la Patrie* — начало текста «Марсельезы», которая при жизни Дебюсси была французским гимном.

⁵ Речь в цитируемом письме идет о фортепианной пьесе Дебюсси *En blanc et noir*, вторую часть которой он посвятил убитому на войне кузену Дюрана и в которой, как пишет композитор, он позволяет себе намек на «Марсельезу» [1, 234–236].

⁶ Благодарю М. А. Фадееву за указание на их источник: <http://propagandahistory.ru/211/Rozhdstvenske-risunki-vremen-Pervoy-mirovoy/> (дата обращения: 27.08.2013).



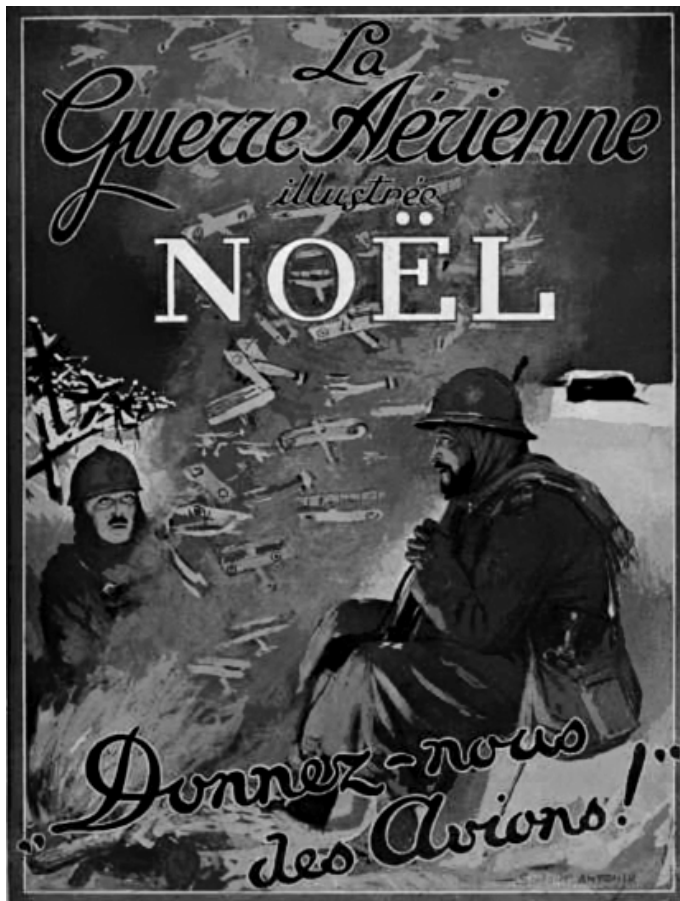
Ил. 1

в Героической песне К. Сен-Санса («Chant héroïque de la grande guerre», текст Мигеля Замакоиса), написанной по заказу парижской ежедневной газеты «Petit Parisien» в том же 1915 году⁷.

На обложке специального рождественского выпуска (27 декабря 1917 года) французского иллюстрированного журнала «Воздушная война» (ил. 2) рядом с изображением солдат помещен текст: *Donnez-nous des avions!* («Дайте нам самолеты!»). Так что *Donnez-nous la victoire* у Дебюсси выглядит почти как цитата.

⁷ *Les Belges fiers, les héros Serbes,
Étonnement du monde entier,
Voulaient, menaçants et superbes,
Se dévouer jusqu'au dernier!*

(Источник: <http://www.histoiredefrance-chansons.com/index.php?param1=mil138.php>; дата обращения: 27.08.2013.)



Ил. 2

Да и сама идея сочинения военной рождественской песни не оригинальна. Как раз к Рождеству 1915 года французский журнал «L'images de la guerre» опубликовал рождественские стихи патриотического характера. В приведенных на ил. 3 стихах, как и в тексте Дебюсси, есть настойчивое обращение к *Père Noël*, его ласковое именование *chère Noël* (у Дебюсси — *petit Noël*), а в заголовке уже стоит то слово *победа*, которое Дебюсси ставит в последней фразе своего текста.

§3. Религиозные ассоциации. В тексте Дебюсси есть детали, уклоняющиеся от патриотической тематики.

Обратим внимание сначала на то, что персонаж, к которому обращаются, называя его *Noël*, — это *Père Noël*, старик с подарками. Через слово *Père*, *отец* — или, в звательном падеже, *отче* — возникает связь с Молитвой Господней *Отче наш*, *Le Notre Père*. Конечно, эта связь естественно обусловлена особенностью французского языка — сходством обращений к Богу Отцу и к рождественскому старику с подарками. Ее можно было бы не принимать во внимание, если бы в тексте Дебюсси эта связь не доходила до цитирования: в молитве *Отче*



Noël aux arrière-lignes

Noël de la victoire

*Noël, Noël, oui, c'est la France
Qui repousse l'envahisseur;
Noël, Noël, c'est l'espérance
Qui chante au tréfonds de nos cœurs!*

*Noël, Noël, c'est la victoire
Flottant sur nos drapeaux sacrés,
Sur nos drapeaux couverts de gloire
Qui luttent pour la liberté!*

*Cher Noël dissipe les voiles
Que jette en nous l'éloignement,
Noël dont chaque tintement
Fait éclore au ciel une étoile.*

*Jour virginal comme une aurore,
Où tout rayonne, où les brouillards
Semblent étinceler encore
Et porter des plis d'étendard.*

*Noël que la légende dore,
Tout frissonnant du cliquetis
De nos baïonnettes sonores,
Protège nos glorieux fils!*

*Noël, Noël, franchis la porte
De leurs «cagnards», de leurs abris;
Noël, Noël, ô fais en sorte
Qu'ils puissent te fêter aussi!*

Marlus Lioutard.

Ил. 3

наш — *Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien* (досл.: «Дайте⁸ нам сегодня наш хлеб ежедневный»), у Дебюсси: *Tâchez de nous redonner le pain quotidien* (досл.: «Постарайтесь нам снова дать хлеб ежедневный»). Оба текста также связаны словосочетанием *pardonnez-nous* — «простите нам».

Это наблюдение позволяет предполагать, что молитва, содержащая просьбу о хлебе и просьбу о прощении, возможно, обращена не столько к *Père Noël*, сколько к Богу Отцу, à *Notre Père*, — в самом деле, ведь именно Он, а не *Père Noël*, дает хлеб на каждый день.

Кажется, что варьирование слов: вместо *дай нам* — *постарайся снова дать* свидетельствует о слабости веры. Действительно, молитва Господня говорит: *дай нам* — с уверенностью, что просимое дастся, в тексте Дебюсси — *постарайтесь снова дать*, как будто он хочет сказать: «стоит ли и просить *постарайтесь снова*, если однажды хлеб уже не был дан? так ли всемогущ Тот, кого просят?».

Таким образом, хотя текст Дебюсси внешне выглядит похожим на молитву, фактически он отрицает саму возможность молитвы. Это становится еще очевиднее, если обратить внимание на то, что в текст песни, создаваемой к празднику Рождества, включаются слова о сожжении Христа.

§4. Семья. В связи с упоминанием о папе на войне обратимся к биографии Дебюсси.

⁸ По-французски к Богу обращаются на Вы. Так же и к *Père Noël*.

а) Его собственный папа, Манюэль-Ашиль Дебюсси (1836–1910), к моменту рождения первенца, Ашиля-Клода, торговец фарфором, а в прошлом — военный, оставшись в 1870 году из-за франко-прусской войны без работы, стал участником Парижской коммуны и возглавлял батальон Национальной гвардии, после чего провел год в тюрьме. При этом в начале войны (1870) мать композитора с тремя (в тот момент еще только с тремя) детьми⁹ — из них восьмилетний Ашиль-Клод был старшим — уехала к родственникам в Канны; так что дети действительно, во-первых, лишились своего дома и, во-вторых, жили долгое время в разлуке с отцом, который «был на войне». Не о себе ли Дебюсси написал этот текст?

б) К тому же, как и во время франко-прусской войны, в 1914 году, через месяц после начала военных действий, Дебюсси с семьей покинул Париж, оставшись и на этот раз без дома.

в) Написанной о себе оказывается и строчка *мама умерла*. Мать композитора действительно умерла — 23 марта 1915 года. Через несколько недель, 29 апреля 1915 года, умерла и мать его жены Эммы [12]. Не почувствовали ли себя супруги Дебюсси «детьми, оставшимися без крова»?

Также не будем проходить мимо следующей детали: в последней строке текста высказано требование дать победу — *la victoire* — детям Франции; имя же умершей матери К. Дебюсси — *Victorine*. Слово *victoire* в тексте сочинения может быть употреблено вместо слова *Victorine* — подобно тому, как это может случиться при оговорке или как в сновидении образы могут подменять друг друга на основании звукового сходства обозначающих их слов [5, 364]. И хотя явный текст говорит о победе, требуемой для детей Франции, скрытым смыслом может быть желание вернуть Викторину сыну. Письма Дебюсси от 22 и 23 марта 1915 года к Г. Д'Аннунцио и Ж. Дюрану позволяют нам в какой-то степени увидеть композитора рядом с умирающей матерью: «...Моя мать чувствует себя чрезвычайно плохо, и я не смею просить Вас прийти ко мне, так как я не могу сейчас от нее отойти <...>». «...Моя бедная мама умерла (*pauvre maman est morte* — как в тексте «Рождества»¹⁰ — ! — *И. И.*) сегодня в 1½ дня. Агония была долгой, но, кажется, не мучительной. Но кто может быть уверен в том, что делается в нас в такие минуты? Очень печально приветствую Вас, Ваш старый, преданный Клод Дебюсси» [1, 233]. Что мог делать Дебюсси рядом с матерью, когда «не мог от нее отойти»? Оказывал ли он ей какую-то помощь? Или просто был не в силах расстаться?

С точки зрения психоаналитического учения такая замена желаемого объекта (*Victorine*) другим (*victoire*) представляет собой *смещение* — один из характерных процессов образования сновидения. Сходство звучания слов, обозначающих заменяющее и заменяемое, — один из возможных для сновидения путей создания такой замены, при которой заменяющее становится символом замененного [5, 364].

г) В ноябре 1915 года, незадолго до создания «Рождества», у Дебюсси обнаружилась раковая опухоль. Фрейд пишет, что человеческое тело в целом часто в сновидении предстает символически в виде дома [3, 146]. Болезнь, следовательно, может образно восприниматься как разрушение дома. Такое отношение

⁹ Позже в семье появились еще два ребенка; у К. Дебюсси были сестра и три брата, младший из которых родился, когда Клоду исполнилось 11 лет, но не дожил и до четырехлетнего возраста (умер от менингита) [10].

¹⁰ 23 марта Дебюсси написал три письма с извещением о смерти матери и трижды без изменений повторил эту фразу [8, 1882–1883].

к болезни было, очевидно, не чуждо Дебюсси. В частности, в письме Дюрану (февраль 1915) он пишет: «...я глупейшим образом заболел гриппом, разрушен, как французская деревенька после посещения бошей» [1, 232]. И когда речь идет снова о болезни, он повторяет ту же метафору: «Ваш старый, преданный (хоть и разрушенный!) Клод Дебюсси», — подписывая письмо Дюрану 6 декабря 1915 года [1, 252], накануне операции, состоявшейся 7 декабря. Во втором письме того же дня он прощается с женой: «Так как никогда не знаешь, что готовит нам в будущем и самое обыкновенное происшествие, то я непременно хочу еще раз высказать тебе всю мою любовь и сказать о том, как будет мне тяжело, если какой-нибудь несчастный случай [понятно: он имеет в виду предстоящую завтра операцию. — И. И.] помешает мне довершить то, что я собирался сделать, чтоб ты была счастлива и сейчас, и в дальнейшем. И ты, моя любимая крошка, остающаяся на земле, люби меня в нашей маленькой Шушу <...>. Вы единственные существа, для которых я не хотел бы исчезнуть совершенно» [1, 252–253].

Строчка «если мы забудем об этом», логически не связанная с остальным текстом «Рождества», в картине описываемых событий должна, видимо, означать: «если какой-нибудь несчастный случай помешает мне довершить то, что я собирался сделать».

д) В семейном контексте находит разрешение и странная ситуация с кроваткой. Реально такую картину, когда несколько лиц, говорящих о себе во множественном числе, претендуют на одну кроватку: «враги забрали <...> нашу кроватку», — можно вообразить только в случае, если речь идет о *детях в одной семье*. К. Дебюсси был первым из пятерых детей своих родителей, и так как семья жила в период детства композитора в стесненных материальных условиях, вполне естественно, что детская кроватка передавалась от старших детей младшим.

Аналогично объясняется и сходная ситуация с упоминанием об учителе: *враги сожгли школу и нашего учителя*. Разве в школе был один учитель? Или сожгли только одного? Действительно, наверное, можно было бы вообразить маленькую деревенскую школу, в которой всего один учитель. Но это не имело бы отношения к Дебюсси: он никогда не ходил в школу. Его школой и его учителем была мать, которая дома сама учила его, единственного из всех ее детей, основам арифметики и грамматики. Поэтому выражение *наш учитель* становится в данном случае символическим обозначением матери¹¹.

Такой текст мог быть произнесен только детьми из семьи Манюэля и Викторины Дебюсси. Видимо, это сочинение надо понимать не как патриотическое или героическое, а как плач детей (или, может быть, только одного сына) по умершей матери.

Успех этого произведения раздражал композитора (см.: [12]) — очевидно, публика увидела в нем лишь пьесу на злобу дня.

В связи с глубоко личным смыслом сочинения становится понятно, почему Дебюсси не воспользовался готовыми поэтическими текстами, хотя недостатка в них, видимо, не было (если судить по тому, что такие тексты публиковались в периодической печати и другие композиторы использовали их в своих патриотических сочинениях). Существовавшие тексты не удовлетворяли его — его

¹¹ С некоторой осторожностью можно было бы добавить, что слова «учитель» — *maitre* и «мать» — *mère* по-французски обладают заметным звуковым сходством, что по ослышке позволяет принять одно слово за другое и делает эти слова и соответствующие значения взаимозаменяемыми, подобно тому как это происходит в сновидениях [5, 364].

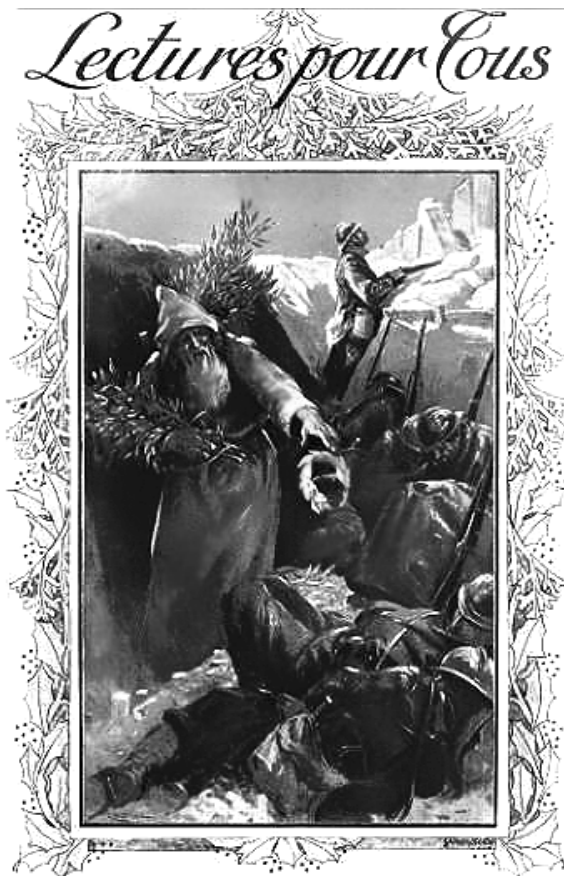
желанием было говорить не о той войне и тех потерях, которые были во внешнем мире, а о той борьбе и той катастрофе, которые разыгрывались у него внутри. Внешние события стали удобным поводом для создания пьесы, реализующей это желание.

§5. Из нашего обзора текста видно, что в нем сплетаются три тематических пласта: патриотический, религиозный и семейно-личный. Причем одна тематика зашифровывает, скрывает другую — примерно так, как явная картина сновидения превращает в ребус скрытые за ней мысли.

Подобно сновидению, текст оставляет ряд неразрешенных вопросов: почему в Рождественскую песнь проникает идея мести, не вяжущаяся с христианскими понятиями? Кто такой бедный старик, который не смог уйти и был сожжен — уж не папаша ли это Ноэль, вконец обесцененный? — не волшебник с подарками, а обычный старый бедняк, которого сжигают, как Христа или учителя. На иллюстрациях периода войны *Père Noël*, посещающий солдат на фронте, к встрече которого из окопа выставлены солдатские ботинки, действительно выглядит жалким стариком. Успеет ли он уйти, или его здесь убьют?



Ил. 4



LES ARLÉSIENS DE LA VICTOIRE. CÉCILE EN ARME. — COMPOSITION DE J. BÉRAUD.
Copyright by Hachette et C^o. 1906. Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
10^e Année. — 5^e Édit. — 1^{er} Décembre 1906. — 24

Ил. 5

В связи с рассказом о сожжении учителя и Христа отметим, что слово *maître* может означать не только *учитель*, но и *Учитель* в значении *Христос*¹². И следовательно, текст говорит дважды об одном и том же: сожгли учителя, сожгли Христа. Так возникает нечто сходное с дублетом сновидения (термин Фрейда; [3, 171]) — таким эпизодом сновидения, который выражает ту же скрытую мысль, что и другой эпизод, но в иных видимых образах.

Складывается впечатление, что разрушенная жизнь Дебюсси превращается в тексте «Рождества» в разрушенные дома, школу, веру, а неявное желание вернуть умершую мать символически выражается требованием военной победы.

Может быть, желание вернуть мать служит основанием для появления в тексте слова *redonner* — *снова* (или *вторично*) *дать*, то есть *вернуть*. Но вследствие *смещения* требование *вернуть, снова дать* направляется на другой объект — хлеб насущный. В этом случае образ хлеба становится символическим заместителем

¹² Как, например, в следующей евангельской цитате: «Et voici, un homme s'approcha, et dit à Jésus: Maître, que dois-je faire de bon pour avoir la vie éternelle?» — «И вот, некто, подойдя, сказал Ему: Учитель благий! что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную?» (Мф. 19:16).

образа матери¹³. Отметим, что в нотах в вокальной партии в этом месте между словами *Tachez de nous redonner* («постарайтесь нам снова дать») и словами *le pain quotidien* («хлеб ежедневный») разрывается фразировочная лига и стоит запятая — знак цезуры, перерыва дыхания (см. такты 54–57). Думаю, что это можно интерпретировать как индикатор внезапной смены объекта, отклонения его от первоначального образа, отклонения идеи от первоначальной цели (*по-старайтесь вернуть нам — что?* — на место, возможно, предполагавшегося слова *мать* ставится слово *хлеб*), то есть как указание на смещение¹⁴.

§6. Признаки сновидения. Некоторая абсурдность или спутанность текста, символический способ выражения, наличие неявной идеи «позади» видимой картины, смещение, сгущение¹⁵, дублеты — признаки сновидения. Согласно открытию Фрейда, сновидение служит исполнению бессознательных желаний [5]. Этому же, по его мысли, служат и иные фантазии¹⁶, в том числе и произведения искусства [11, 91–92].

§7. В музыке. *Подобие сновидению* — ощущение некоторой *спутанности, разобщенности* образов — возникает и в музыке.

Прежде всего мы замечаем значительный контраст вокальной и фортепианной партий. Последняя несетя в характере то ли скачки, то ли неудержимого танца, а первая — неспешный речитатив в духе «Детской» Мусоргского, включающий еще и интонации *lamento* (на словах *tout pris, tout pris*; см. т. 7, 24, 64).

Ощущение разнородности, возможно, связано еще и с тем, что вокальная и фортепианная партии разобщены ритмически и метрически: на фоне постоянных триолей фортепиано вокальная партия звучит исключительно дуолями и имеет размер не $\frac{12}{8}$, а $\frac{4}{4}$ — буквально находится «в другом измерении».

Метроритмические средства на протяжении пьесы несколько раз создают впечатление рассогласованности между солистом и сопровождением. В тактах 28 и 29 слышно, что метрически сильная доля вокальной партии отстает от сильной доли у фортепиано на одну четверть. И хотя тактовый размер вокальной партии, обозначенный как $\frac{4}{4}$, нигде на письме не меняется, в звучании возникает последовательность тактов $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$.

¹³ «...Мы и не способны от чего-либо отказаться, а лишь заменяем одно другим» [6, 204].

¹⁴ Отметим, что этот момент падает на точку золотого сечения, которая в данном случае вычисляется не по количеству тактов (из-за колебаний темпа), а по времени звучания. В исполнении Пьеретт Алари (Pierette Alarie) точка золотого сечения приходится именно на эту запятую (все исполнение длится 2'43", точкой золотого сечения это время делится на части длительностью 100" и 63", и именно между 100-й и 101-й секундой певица оказывается в этом пункте). То же находим и в еще одном прекрасном исполнении — Виктории де лос Анхелес (Victoria de los Angeles; время звучания — 2'47", точка золотого сечения находится между 102-й и 103-й секундой, когда певица оказывается именно в описываемом месте). В связи с точкой золотого сечения можно вспомнить и то обстоятельство, что в теле человека, рассматриваемом по высоте, точка золотого сечения приходится на пупок — пункт биологической связи человека с матерью. Не знаю, можно ли учитывать этот факт в других случаях, но в данной пьесе, вероятно, он становится еще одним указанием на связь с матерью в качестве скрытого смысла пьесы.

¹⁵ Несколько идей, связывающихся с одним образом: например, образ учителя намекает и на мать, и на Христа.

¹⁶ «...каждая фантазия по отдельности — это осуществление желания» [6, 206].

Такты 28–31. Написано:

1

Bien sûr! Pa - pa est à la guer - re,
Pau - vre ma - man est mor - te!

sempre p
p
più p
pp

Фактически звучит:

2

Bien sûr! Papa est à la guer-re, Pau-vre ma-man est mor-te!

p

Так строится картина разногласия и несовместимости. Причем аналогичный эффект применен не однажды: в тактах 42–43 вокальная партия фактически обрывает не два, а три такта с размерами $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$. Написано:

3

Ven - gez les en - fants de Fran - ce!

mf
mf

Фактически звучит:

4

Ven - gez les en - fants de Fran - ce!

mf

В тактах 50–51 сильная доля вокальной партии, как и в тактах 28–29, отстает на одну четверть от сильной доли у фортепиано:

5

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов (50 и 51). В верхнем регистре (вокальная партия) показаны ноты с лирическими знаками и динамическими обозначениями *f* и *ff*. Под ними — текст «No - ë!». В нижнем регистре (фортепиано) показаны аккорды и ритмические рисунки с динамическими обозначениями *f* и *ff*.

Перед слушателем возникает нечто *подобное сновидению* с «образованием коллективного лица», по терминологии Фрейда [5, 287–288]. Такие «коллективные лица», когда один видимый образ совмещает в себе черты нескольких, в сновидениях — обычное явление и представляет собой один из видов сгущения. В данном случае совмещение несоединимых жанров (наивная детская речь, мешающая стихи и прозу, и своего рода *danse macabre*, гибрид тарантеллы с токкатой) также можно понять как «коллективное лицо» сновидения.

Похожая на сновидение ситуация неопределенности и неясности, неструктурированности складывается в пьесе с самого начала. Действительно, первые такты дают недифференцированный метрически поток совершенно одинаковых триолей. Реплика *léger et rythmé* («легко и ритмично»), возможно, именно и требует такой ровности звучания, когда нельзя понять, где находится сильная доля. При восприятии музыки на слух на протяжении первых трех тактов невозможно определить тактовый размер — эти три четырехчетвертных такта могли бы без ущерба для звучания быть записаны как четыре трехчетвертных. Этим отсутствием метрической опоры слушатель, следовательно, оказывается поставленным в ту же ситуацию растерянности, в которой находится сам автор (≈ лирический герой): «Очень боюсь, что в эти дни вполне понятной растерянности вы не получили ни одного из моих писем», — Дебюсси Дюрану, август 1914 [1, 227].

6

Doux et triste (♩ = 144)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов. В верхнем регистре (вокальная партия) показаны ноты с лирическими знаками. В нижнем регистре (фортепиано) показаны аккорды и ритмические рисунки с динамическими обозначениями *p* и *léger et rythmé*.

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with lyrics: "Nous n'a - vons plus de mai - son!". The piano accompaniment is in bass clef. The music is in 3/4 time. The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

Думаю, что этот образец метроритмической неясности представляет собой смещение, позволяющее искусству «отражать» жизнь: свойство физической реальности — отсутствие ясной структуры — воспроизводится как такое же свойство материала пьесы.

§8. Исполнение желания. Фортепианная партия вызывает несколько ассоциаций с другими музыкальными произведениями, но сейчас, в связи с жанровыми характеристиками, скажем об одной ее черте. А именно: в ней не раз возникает линия баса, характерная — как по типу мелодического рисунка (качание вверх-вниз), так и по ритму (мерное движение одинаковыми длительностями) — для жанра колыбельной (см. бас в т. 4–5, 9–13, 16–19).

7 Такты 4–5

Musical score for measures 4–5. The piano part is in 12/8 time. The bass line consists of eighth notes with a wavy melodic contour. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Говоря о жанре колыбельной, можно было бы вспомнить, что годом раньше «Рождественской песни» и тоже в связи с военными событиями Дебюсси написал «Героическую колыбельную»¹⁷, басовая линия которой опирается на ту же мелодико-ритмическую формулу колыбельной, что и басовый голос «Рождественской песни»:

8 Героическая колыбельная,
такты 10–12

Musical score for measures 10–12 of the 'Heroic Lullaby'. The piano part is in 6/8 time. The bass line features a wavy melodic contour. Dynamics include *sempre pp* (sempre pianissimo).

¹⁷ Полное название: «Berceuse héroïque (pour rendre hommage à S.M. le roi d'Albert Ier de Belgique et à ses soldats)» — «Героическая колыбельная (в честь Его Величества короля Альберта Первого Бельгийского и его солдат)».

«Рождественская песнь» близка «Колыбельной» и по темпу: при указании темпа в «Рождественской» $\text{♩}=144$ полутакты, то есть половинные длительности баса, идут в два раза медленнее: $\text{♩}=72$. Темп «Героической колыбельной» обозначен тоже как $\text{♩}=72$, а затем $\text{♩}=80$. Следовательно, давая в «Рождественской» именно такой басовый голос, Дебюсси, если и не цитирует самого себя, то достаточно прозрачно указывает на жанровый источник пьесы.

Текст «Рождественской песни» говорит об отсутствии кровати, музыка — через воспроизведение черт колыбельной — возвращает ее. Таким образом, художественное произведение, как и сновидение, служит исполнению желания — в данном случае исполнению желания вернуть детскую кровать, то есть — шире — вернуться к детству и следовательно — вернуть мать.

§9. Исполнение желания (продолжение). Фрейд пишет: «сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания, которое *создает свое осуществление в произведении*; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания» ([6, 213]; курсив мой. — И. И.)

В рассматриваемой пьесе Дебюсси мы как раз и видим как «элементы свежего повода» (картину войны), так и элементы «старого воспоминания» (об относительно благополучной детской жизни), проявляющегося хотя бы в воссоздании ситуации традиционного ожидания рождественского подарка и молитвы «на сон грядущий» в сочельник. А далее — нынешнее желание, связанное с детским переживанием, «создает свое осуществление в произведении».

Музыка «Нояля» в символической форме действительно возвращает разрушенный дом целым, возвращает детей и даже, как мы уже увидели, кровать. Сочетанием поэтической и музыкальной частей пьесы как будто создает иллюзию, своего рода галлюцинацию, возвращения детства. Характерно в этой связи, что хоровую версию пьесы Дебюсси предназначил для детских голосов: сам состав исполнителей — это и порождение, и продолжение такой «галлюцинации».

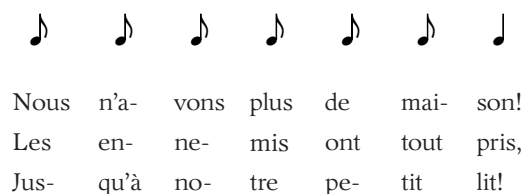
Обратимся опять к подробностям.

Иллюзия детства создается в первую очередь самым простым, но сильнодействующим средством — речитативностью вокальной партии (в сочетании с соответствующим текстом) в духе Мусоргского¹⁸. Дебюсси берет один своеобразный частный случай детской речи: он воспроизводит ритмо-интонационную формулу считалки, типичного атрибута детской коллективной

игры: 

Прочитаем еще раз эти стихи, которые декламируются как будто слегка нараспев:

¹⁸ Восхищение Дебюсси «Детской» Мусоргского высказано в его эссе «Moussorgski» в книге «Monsieur Croch, antidilettant» [9].



Такты 3–7

9



По метрической организации (четырёхстопный хорей с мужскими окончаниями) это похоже не только на что-нибудь вроде «Раз, два, три, четыре, пять», «выходи, тебе водить», но и, как это, естественно, и должно быть, на тексты французских детских стихов. Например, тем же четырёхстопным хореем сложено приведенное в сноске 3 на с. 62 рождественское стихотворение¹⁹.

Еще один интересный пример — две строчки из старинной песни:

Nous n'avons ni feu ni lieu.
Donnez-nous la part à Dieu.

(«У нас нет ни огня, ни пристанища [=ни кола, ни двора],
подайте ради Бога» [7, 85].)

С текстом Дебюсси здесь совпадают не только метр, но и первые слова (сходство таково, что эти строки можно было бы спеть на музыку Дебюсси). А кроме того, приведенные две строчки и по содержанию соответствуют двум частям текста Дебюсси. Первая часть содержит жалобу: «у нас нет...», *Nous n'avons...*, а вторая часть — просьба подарка: «дайте нам...», *Donnez-nous...*

Эти строки старинной песни предпосланы в качестве эпиграфа миниатюре Алоизиуса Бертрана «La Messe de minuit»²⁰ из цикла «Gaspard de la nuit». Причем текст самой новеллы описывает старинный обряд, подобный славянскому колядованию и включающий пение детьми рождественских песен, содержащих просьбу о подарке. Может быть, мы не слишком ошибемся, допуская, что «Нозель» Дебюсси в какой-то мере намекает и на этот старинный жанр.

¹⁹ Вот еще одна рождественская считалка в том же ритме и даже, как и текст Дебюсси, построенная трехстишиями:

Père Noël venu du ciel
Avez-vous pensé à nous?
Et que nous apportez-vous?
Pour papa des chocolats
Pour maman des diamants
Et pour moi, je n'sais pas.

(Источник: http://comptine.free.fr/#comptine/p%C3%A8re_no%C3%ABl_venu_du_ciel.html; дата обращения: 27.08.2013.)

²⁰ *Рождественская литургия*. Заголовок *Gaspard de la nuit* обычно переводят (в частности, если речь идет о цикле М. Равеля) как *Ночной Гаспар*.

И так как просьба обращена к *Père Noël*, который отождествляется с *Notre Père*, то возникает впечатление, что дети стучатся у дверей самого Бога. Не знаю, не будет ли слишком большой натяжкой, если у дверей Бога послышится напев *Dies irae*:

10 Такты 24–26

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains the lyrics: "tout pris, tout pris, jus-qu'à not-re pe-tit lit!". The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). There are slurs over "tout pris", "tout pris", and "not-re pe-tit lit!". The second staff is also in treble clef and contains the lyrics "Dies irae". The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). There are slurs over "Dies irae".

Фрейд говорит об определенной категории невротических пациентов: они не рассказывают своих воспоминаний, а бессознательно воспроизводят в поведении часть своего прошлого [4, 148]. Так же поступает в данном случае и Дебюсси: вместо того чтобы рассказывать о детстве, он — во *исполнение желания* быть ребенком — разыгрывает перед слушателями эпизод из детской жизни²¹ и таким образом заново реально проживает его, как будто в этот момент он действительно становится ребенком. «Подобно невротик, — пишет Фрейд, — художник удалился от неудовлетворяющей действительности в мир фантазии, но, в отличие от невротика, он сумел найти обратную дорогу из него» [11, 91].

Разумеется, считалка — только намек. Сама формула считалки разрушается — как сожженные дома — уже во второй строке из-за повторов слов *tout pris*: две стопы хорей (или спондеев) приобретают дополнительные четыре слога и четыре четвертные длительности (см. такты 6–9).

Разрушая структуру строфы, Дебюсси не только имеет возможность ввести важные в эмоциональном отношении повторы слов *tous pris*, но и *продемонстрировать* сам факт разрушения. Следовательно, разрушение домов символически воспроизводится здесь через разрушение структуры строфы. С точки зрения психоаналитического учения такая замена объекта представляет собой смещение — один из процессов бессознательного в целом и работы сновидения как бессознательной психической деятельности в том числе.

Дебюсси производит и еще некоторые разрушения в структуре пьесы. Последовательность музыкального материала в ней соответствует схеме: **aba₁ca₂b₁d**. Сочетание разделов **ab** при прослушивании воспринимается сначала как некая относительно законченная часть (хотя и не замкнутая тонально, тем не менее имеющая признаки завершенности: 1) относительно устойчивый каданс в тактах 15–16; 2) намек на замыкающий репризный повтор мелодического материала тактов 7–8 в тактах 15–16 в конце раздела **b**; 3) переход к паузированию у солиста по окончании раздела **b** в такте 16). И учитывая, что перед нами песня, эту часть можно было бы принять за песенную строфу. Повторение музыки **a** в такте 20 воспринимается как начало второй строфы («второй куплет»). Она, однако, не имеет ожидаемого продолжения **b**, вследствие чего появление материала **c** (т. 26)

²¹ И, возможно, даже не один, а смесь нескольких: сцена «колядования», вечерняя пред-рождественская молитва, игра с считалкой.

выглядит несколько неожиданным. Таким образом, происходит разрушение наматившейся строфической структуры композиции.

Логичен (и, вероятно, необходим) вопрос об интерпретации факта неожиданного появления нового материала вместо ожидавшегося продолжения развития в плане строфической композиции. Один из возможных ответов на него — в письме композитора в сентябре 1914: «...столько обрушивающихся один за другим ударов, столько возмутительных ужасов сжимает и разбивает сердце» [1, 229].

Мы уже видели, что центральное желание этой пьесы — желание возврата (требование военной победы или хлеба насущного, как мы поняли выше, символически показывают желание возвращения матери). Мы видели также, что Дебюсси находит способ вернуть детскую кроватку. Он находит и способ вернуть дом целым.

Исполнение желания восстановления дома, его целостности, неразрушенности демонстрируется в музыкальной форме целого. Желание исполняется не буквально — лишь символически. Но именно так исполняются желания и в сновидениях. Следовательно, в данном случае мы опять видим, что в художественном произведении действуют те же законы, что и в сновидениях. Именно в исполнении желания, как показал Фрейд [5], и заключается психический смысл сновидения, а художественное произведение сходно с ним также своей способностью и предназначенностью к исполнению желания.

Музыкальная форма «Рождественской песни», хотя и воспринимающаяся в начальной части как несколько размытая, в конце концов обретает черты крепкой симметричной постройки, завершенного архитектурного сооружения, целостного здания.

Мы отметили выше, что появление материала **C** кажется несколько неожиданным. Относительно большая продолжительность и свободное развертывание раздела **c** заставляют нас постфактум приписать разделу **a**₁ значение репризы простой первой части. Появление же репризы **a**₂**b** наконец показывает нам четко построенное здание целой формы **aba**₁ — **C** — **a**₂**b** + закл. (**d**) с симметричным расположением частей: $25 + 34 + 25^{22}$.

Сама конструкция пьесы — красивая и завершенная — тем самым, как представляется, символически осуществляет желание восстановить целостность дома или сохранить его нерушимым.

Создание репризной формы — то есть формы, содержащей повторы, возвращения некоторого материала — служит и еще одной цели: символическому исполнению главного желания — о возвращении матери. Композиция как будто бы говорит: нечто (неназываемый объект) должно вернуться, нечто возвращается. При подробном анализе видны возвраты и меньших структурных единиц. В частности, вокальная партия начального построения (раздел **a**, т. 3–9) сама имеет структуру, включающую повторяемый элемент: $x_1 x_2$. В ней x_1 (т. 6) — это обращение, а x_2 (т. 8) — транспозиция элемента x (т. 3). Причем обращение — движение в противоположном направлении — тоже может быть интерпретировано как возврат. Вокальная партия раздела **b** (т. 10–16) также содержит варьированные повторы основного тематического элемента x и его обращения.

²² Таким образом, по терминологии В. Бобровского, форма оказывается модулирующей.

Исполнение желания возврата также осуществляется путем смещения с заменой объекта: нельзя вернуть умершего, но можно вернуть рефрен или микро-рефрен. В таком случае возвращаемый объект (рефрен, тематический элемент, некоторое построение, элемент конструкции) будет служить символической заменой недоступного объекта, а сам возврат заменяющего объекта будет символически исполнять желание возврата утраченного и недоступного объекта.

Как взгляд назад можно расценивать и относительную простоту гармонического языка пьесы. В этой пьесе Дебюсси, после сделанных им открытий в области гармонии, в значительной степени возвращается к терцовой структуре вертикали, в которой большое место занимают трезвучия, к тонально-функциональным связям, к семиступенной мажорно-минорной диатонике с легкой добавкой дорийского и лидийского наклонений да мимолетным вкраплением целотоновости. Возможно, что таким образом композитор не столько возвращается к языку своей юности (см., например, романс «Fleurs des blés», 1881: фа мажор с *ми бемолем* и *си бемолем* и др.), сколько отсылает слушателя к прежним историческим эпохам, к образам своих предшественников, наследником (переносно: *сыном*) которых он себя считает.

Близость вокальной манеры к Мусоргскому также означает возвращение к музыкальным предшественникам, или — образно — «родителям». Восприятие музыкальных предшественников как родителей видно и в тексте статьи, написанной Дебюсси в качестве предисловия к книге «Pour la Musique Française»: «Где наши старые клавесинисты, которые исполняли так много истинной музыки? Они владели секретом того глубокого изящества, тех эмоций без эпилепсии, от которых мы отрекаемся, как неблагодарные дети <...>»²³.

Упомянутый выше намек на жанр старинной народной рождественской песни, вероятно, тоже можно расценивать как некоторый «возврат».

Музыка «Рождественской песни» ассоциируется не только с Мусоргским. В ней есть отзвуки и других музыкальных предшественников («родителей»). В частности, такты 40–42 и след. ассоциируются с «Лесным царем» (см. примеры 1а, б, в).

Это всего лишь мимолетное сходство, однако оно дополнительно указывает на образ ребенка, как и в пьесе Дебюсси, охватываемого злой силой и ищущего защиты у отца (Отца, *Père*). Мгновенное видение Шуберта здесь, говоря языком Фрейда, подобно дублету сновидения — показывающему ту же идею с помощью другого образа. Этим Дебюсси как будто еще раз намекает на то, что ребенок напуган и беспомощен (из письма Дюрану 8 августа 1915 года: «Я ощущаю себя лишь жалким атомом, подавляемым этим ужасным катаклизмом»²⁴), он ищет защиты у родителей — и Дебюсси опять не рассказывает, но *демонстрирует* обращение к ним. Намекая, сознательно или бессознательно, в большей или меньшей степени, на своих музыкальных предшественников («родителей»), он исполняет желание видеть их живыми, делает их живыми, оживляет их, возвращает их к жизни.

²³ Цит. по: <http://musicschool2.ru/category/debjussi-vojna/> (дата обращения: 27.08.2013). Под «старыми клавесинистами» имеются в виду Рамо и Куперен.

²⁴ Цит. по: [2, 22–23].

11a

Ф. Шуберт, «Лесной царь»

“Mein Va - ter, mein Va - ter,

116

ff
No-ël!
ff

11в

f
Punissezles!
dim.

Можно найти и другие ассоциативные нити, связывающие пьесу Дебюсси с предшественниками — Берлиозом («Хоровод шабаша»), Листом («Мефисто-вальс» E-dur) — и допускающие символическое толкование как «взгляд назад»²⁵.

Обратим внимание и на возврат Дебюсси к самому себе.

Жанр тарантеллы «Рождественской песни» отсылает нас в первую очередь к «Празднествам». Есть в «Рождественской» пункты, в которых эта аналогия доходит почти до цитирования.

²⁵ А также как намек на присутствие в пьесе «злых сил».

В приводимых тактах совпадают не только фактура (единый пласт), ритмическое движение (сплошные триоли) и мелодические ходы (кварта вниз, затем минорное трезвучие вверх): партии рожка и третьего фагота в «Празднествах» звучат даже на той же абсолютной высоте, что и соответствующие линии у фортепиано в «Рождественской песни» (мелодические ноты — *соль-ре-фа-ля*).

Такая явная аналогия с «Празднествами» появляется в «Рождественской» за 6 тактов до конца — при подготовке заключительной фразы солиста: *Donnez la victoire aux enfants*, — которая по ее скрытому смыслу, как уже было сказано, означает «дайте Викторину детям». Не означает ли эта цитата из «Празднеств» что наступает праздник — исполняется желание встречи с матерью, эта встреча осуществляется? Причем здесь, в заключительной, итоговой фазе пьесы, происходит слияние различных линий фортепианной фактуры в единый пласт, а также — уже в последнем такте — дуольное движение вокальной партии распространяется и на фортепианную, как будто бы овладевает ею. Не возможна ли опять интерпретация этих фактурных и ритмических событий с учетом механизма смещения — который предполагает, что действия овладения и слияния, показываемые данным «художественным сновидением» относительно ритма и фактуры, в действительности имеют другой объект?

Использованная литература

1. *Дебюсси К.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
2. *Лонг М.* За роялем с Дебюсси. М.: Советский композитор, 1985. 160 с.
3. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. СПб.: Азбука-классика, 2006. 480 с.
4. *Фрейд З.* Воспоминание, воспроизведение, переработка // Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций. Методика и техника психоанализа. СПб.: Алетейя, 1998. С. 145–155.
5. *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб.: Азбука-классика, 2006. 512 с.
6. *Фрейд З.* Художник и фантазирование // Фрейд З. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 199–216.
7. *Bertrand A.* La messe de minuit // Gaspard de la nuit. Paris, Mercure de France, 1920. P. 85–87.
8. *Debussy C.* Correspondance (1872–1918). P.: Gallimard, 2005. 2352 p.
9. *Debussy C.* Moussorgski // Debussy C. Monsieur Croche, antidilettant. P.: Dorbon-ainé, 1921. P. 37–40.
10. Formative Years / Biography // Centre de Documentation Claude Debussy. URL: http://www.debussy.fr/encd/bio/bio1_62-82.php (дата обращения: 27.08.2013).
11. *Freud S.* Selbstdarstellung. Wien, Internationalen psychoanalytischer Verlag, 1936. 124 S.
12. War and Illness / Biography // Centre de Documentation Claude Debussy. URL: http://www.debussy.fr/encd/bio/bio7_15-18.php (дата обращения: 27.08.2013).

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЗАКАДРОВОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КИНОМУЗЫКИ» (28–29 ноября 2012 года, Московская консерватория)

Марина Карасева

О ЛОЖНЫХ МАРКЕР-ПОЙНТЕРАХ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В ФИЛЬМАХ ТАРАНТИНО¹

ТАРАНТИНО: БРЕНД И ЛИЧНОСТЬ

Фигура Квентина Тарантино по-своему уникальна: немного найдется режиссеров, равно интересных как широкой публике, так и профессиональным ценителям кино. Тарантино — это сочетание несочетаемого, в частности, кассово-доходного и качественного авторского кинематографов. Устойчивая популярность режиссера породила процесс «брендинга» его имени далеко за пределами Америки: в Киеве и в Москве открылись рестораны «Tarantino»; на телеканале «Дождь», позиционирующем себя в качестве интеллектуально продвинутого, была запущена шоу-программа «Тарантинки»; в интернет-магазине *App Store* появилась игра, основанная на фильмах Тарантино.

Тарантино — редкий тип «живого классика». В наш цифровой век это обстоятельство оказывается для исследователя особенно важным: режиссер дает много интервью (большинство из них выкладывается в сеть Интернет), обрисовывая, в том числе, и некоторые особенности своего творческого метода. Тарантино органически театрален: даже встречи с журналистами он иногда готов выстроить в стиле своих фильмов². Его эпатажно-необузданный характер (похоже, специально выставляемый на всеобщее обозрение) заставляет вспомнить о другом знаменитом американце нашей эпохи, Стиве Джобсе, создателе корпорации *Apple*. Последний, что любопытно, также как и Тарантино, не обладал достаточным академическим образованием в той сфере, в которой добился главных профессиональных высот.

Карасева Марина Валериевна — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора Московской консерватории

Тарантино заразителен: «вирус Тарантино» поражает самые разные области авторского высказывания, широко раскрывая окно вольному смешению жанров, использованию метафор и стилизации «под кино» других видов искусства. Не избежал соблазна заразиться «фантазмагорической тарантиновщиной» и автор данной статьи: музыкально-теоретический, социокультурный и психологический анализ в ней прослаивается эпизодами-набросками «Неоконченного киносценария»². Основу этого понарошку-сценария (с аллюзиями на киноприемы Тарантино) составляют дополнительные «неакадемические» мысли и ассоциации, как бы оставшиеся на полях текста статьи. Следуя главной стратегии героя нашего исследования, оставляем читателю возможность самому выбирать и создавать смысловые связи между аналитической и креативной ее частями (последнюю также можно не читать вовсе)³.

Эпизод 1

В кадре — театральная сцена, ее задник расписан в дизайне картинке личной странички фотохудожника в «Живом журнале» (livejournal.com). Актеры на сцене озвучивают появляющуюся на заднике бегущую строку, которая отображает текст виртуальной беседы посетителей сайта:

Неискушенный зритель (*глядя на изображение деревьев, явно радуясь своей ассоциации и гордясь своей смысловой находкой*). Ой, эти стволы деревьев на вашем фото так похожи на мужские и женские ноги!

Друг фотохудожника (*отвечая жестко, в форме отповеди*). С чего вы взяли, что это должно быть на что-то похоже? Метафизическая фотография отражает чистые формы.

Сам Фотохудожник (*обращаясь к Неискушенному зрителю, устало*). Видите ли, вы, сами того не подозревая, затронули болевую точку нашего художественного сообщества: люди, приходящие на наши выставки, прежде всего, настроены на поиск «понимания смысла». Но дело в том, что наши фотоснимки этого вовсе не предполагают.

В кадре (наплывом) появляется аниме-фрагмент с Эдуардом Гансликом, держащим в руках свой трактат «О музыкально-прекрасном»⁴: лицо с портрета понимающе улыбается в камеру. Закадровый голос озвучивает фразу из Андрея Тарковского о том, что многие музыканты пытаются понять и лично интерпретировать музыку Баха, а Бах в этом не нуждается⁵.

¹ Видеозапись доклада, по материалам которого написана данная статья, доступна по адресу: http://youtu.be/_uV2KxCOgaI

² Так, например, начало видеointervью «Quentin Tarantino talks film music on the Culture Show» стилизовано под криминальную «разборку» журналистки с режиссером; см.: <http://youtu.be/gTF5XvwcYZI> (дата обращения: 01.07.2013).

³ В текстовых блоках, данных курсивом.

⁴ Имеется в виду раскритикованный в свое время за «апологию формализма» (в рамках советской эстетики) известный трактат Ганслика «О музыкально-прекрасном» («Vom Musikalisch-Schönen»), 1854.

⁵ См. об этом: [12].

Фильмы Тарантино вызывают у зрителей множество споров и полярных реакций. Так, типовыми являются следующие высказывания (присвоим им условные гендерные метки):

«Склонение по женскому типу»: «Тарантино — это ужасно. Потому что много крови». «Тарантино — это поверхностно и несерьезно. Много болтают ни о чем. Не видно ведущей идеи».

«Склонение по мужскому типу»: «Тарантино — это прикольно. Потому что весело, и много стреляют».

Интерес представляют не сами эти суждения (их как раз нетрудно предугадать в условиях эпатажной стилистики картин Тарантино), а отсутствие какой-либо связующей середины между ними. Мы также практически не встретим оценок фильмов режиссера под углом рассмотрения его философской позиции: она оказывается как будто скрытой от восприятия зрителей, многих из которых отпугивает «бездуховная», по их словам, форма подачи материала в картине.

С отношением к музыке в фильмах Тарантино дело обстоит примерно так же, как и с отношением к его фильмам: широкого зрителя привлекает, а «интеллигентно-элитарного» — часто отвращает тот нарочито «невысокий пошиб» музыки, которую Тарантино выбирает для своих фильмов. В одном из высказываний режиссер объясняет свою приверженность поп-жанрам в кино: «По мне, ультрареализм — такой же абсурд, как и сама жизнь — как разговоры, которые вы слышите в закусочной у Дэнни. Мои герои идентифицируют себя и общаются с другими, используя элементы поп-культуры, потому что все понимают их» [2, 63].

Тарантино говорит о поп-культуре как об *оболочке*, которая, в принципе, может быть какой угодно. Именно в этой поп-оболочке, на наш взгляд, и кроется одна из причин того, что стратегии использования музыки в фильмах Тарантино оказались вопросом, практически не исследованным с музыкально-теоретической точки зрения. Перед нами те же классические «ножницы», которые возникают и при анализе музыки к рекламным роликам:

— киножурналисты и маркетологи обычно ограничиваются «инвентаризованными» суждениями на тему «что и откуда заимствовано»,

— академические же музыковеды и вовсе не склонны считать эту музыку достойной серьезного изучения.

Подобное отношение, в большой мере, определяется привычкой «двигаться по заданному треку», обозначенному в произведении искусства определенными «топографическими знаками», более или менее явно в нем прорисованными. Назовем их *маркер-пойнтерами*⁶ и рассмотрим этот вопрос подробнее.

В случае с Тарантино музыкальная поп-оболочка фильмов как раз и оказывается одним из таких маркер-пойнтеров, на который, на первый взгляд, просто и удобно ориентироваться для вынесения эстетического суждения о «низкожанровости», «низкопробности» и обо всем прочем, что действительно часто имеет место в массовом искусстве. Вся тонкость вопроса состоит в том, не нарисован ли такой маркер-пойнтер автором специально, скажем, просто для того, чтобы с улыбкой проверить действие стереотипов в зрительском мышлении? Иными словами, не оказывается ли такой маркер-пойнтер иногда ложным?

⁶ Слово образовано нами от англ. *marker* — знак, метка и *pointer* — указатель.

Эпизод 2

В стиле рекламного ролика-анекдота.

В кадре: молодая блондинка едет на автомобиле по прямой дороге. Внезапно машина сворачивает вправо и упирается капотом в дверь стоящего на обочине магазинчика. К блондинке подходит полицейский.

Полицейский (*изумленно*). Мадам, почему Вы повернули, здесь же нет перекрестка?

Блондинка (*уверенно*). Мой навигатор показывает мне, что здесь есть поворот.

Голос за кадром: Чаше обновляйте свои дорожные навигаторы!

Специфика определения статуса маркер-пойнтера (по шкале «настоящий — ложный») в конкретном арт-продукте во многом обусловлена накопленными искусствовителем⁷ видами и формами когнитивных стереотипов. Одним из наиболее характерных стереотипов, выработанных в русле многолетней европейской традиции восприятия искусства, является первоустановка на поиск содержательного или смысловоразъясняющего *месседжа*⁸. Разгадывая его, при прочих эстетических удовольствиях, искусствовитель ублажает свою личностную идентичность и когнитивное тщеславие («я понял, о чем это!»).

Если *месседж* (с акцентом на *что*) — есть в той или иной степени завуалированное послание, которое источник информации / создатель художественного произведения (или образа) хочет донести до своей аудитории, то *маркер-пойнтер* (с акцентом на *как-куда-чем*) — это «прописывание прямого пути к файлу», которое часто используется для усиления коммуникативной составляющей художественного продукта.

Поясним сказанное на модели «от обратного» — восприятия зрителем фильма через *классическую* музыку, звучащую в нем.

1. Зритель слышит музыку Баха при просмотре фильма Бергмана или Тарковского.
2. Он идентифицирует эту музыку как классическую, или серьезную.
3. В зависимости от того, любит ли он такую музыку или отгораживается от нее (не идентифицируясь с ней по ценностям), зритель может сформировать собственное оценочное суждение о фильме в целом:
 - а) отнести его к жанру высокохудожественного «авторского кино» (иногда только по появлению в нем академической музыки),
 - б) по тем же причинам отвергнуть его, как скучную «эстетскую тяготию».

⁷ Если вспомнить, что слово *потребитель*, обретшее в российском быденном сознании негативную социально-ценностную коннотацию, — однокоренное со словом «потребность», то этическая проблема его соединения со словом *искусство* логически снимается, оставаясь при этом одной из лингвосоциальных проблем привычного мышления советской и постсоветской интеллигенции.

⁸ Европейское искусство само активно «приучало» к созданию данной модели его восприятия. В музыкальной сфере одним из каналов такого «приучения» стало развитие системы лейтмотивов.

В приведенной модели музыка Баха для зрителя — не столько меседж, сколько образец канонического маркер-пойнтера интеллектуального потребления, предлагающего зрителю ступить на путь «возвышения над собой» и приобщающего его к некоей виртуальной референтной группе: с *искомой* им идентичностью (в случае «а-оценки»), либо с *отвергаемой* (в случае «б-оценки»).

Всему свое время: еще вчера (в конце прошлого века) великие режиссеры и композиторы⁹ успешно использовали музыкальный маркер-пойнтер «высокой классики» как смысловспомогательное средство. Однако то, что смогло стать почти откровением в семидесятые годы, ныне рискует быть воспринятым как художественная тривиальность, дешевый коммуникативный штамп. Причем такой риск имеется как при повторном запуске подобного приема современным режиссером, так и при произвольном «артефактном» восприятии¹⁰ авторского кино прошлого века зрителем современным.

Позволим себе предположить, что такая когнитивная ситуация стимулирует сегодня: художника — создавать ложные маркер-пойнтеры, искусствопотребителя — признавать их право на существование.

Эпизод 3

Киномонтаж. В кадре, сменяя друг друга, появляются фрагменты из отечественной хроники недавнего времени: 1) «новые русские» парни выходят из машины в «золотых цепях»; 2) сотрудники сетевого кафе «Му-му», устанавливают перед входом в заведение пятнистую гипсовую корову: посетители и прохожие тотчас же начинают фотографироваться с ней; 3) интеллигентного вида женщина среднего возраста перебирает рингтоны на своем сотовом телефоне, останавливаясь на мелодии сольминорной симфонии Моцарта: MIDI-вариант Моцарта пищит одним голосом, дама радостно улыбается.

З а к а д р о в ы й г о л о с . Брендироваться и служить инструментами демонстрации личностного своеобразия владельца может все что угодно, тем более Моцарт.

Пока же привычка искать маркер-пойнтеры и «двигаться по треку» продолжает объединять представителей так называемой взыскующей интеллигенции (в том числе ценителей элитарного кино) с широким кругом любителей «народных картин». Не смеется ли над всем этим Тарантино? В одном из своих интервью он почти отвечает нам на этот вопрос: «Все мои фильмы лежат как бы в двух уровнях понимания. Вам выбирать, что именно вы хотите понять. Нужно прежде всего делать хорошее кино. Если же у режиссера достаточно ловкости, чтобы пронести между строк послание, — прекрасно. Но если это послание — самоцель, типа банального — “война — это плохо”, нет нужды ради этого снимать фильм!» [10]. То уникальное, что происходит в фильмах Тарантино,

⁹ Некоторые из них, подобно Шнитке, использовали полистилистику в качестве базового коммуникационного приема.

¹⁰ В музыке ярким примером такого *артефактного восприятия* (содержащего компоненты стилевой пересвязки: рождением ассоциативного ряда, который не мог предполагаться при создании оригинала) может служить тема второго эпизода рондо из финала Первого фортепианного концерта Бетховена. У современного российского слушателя она часто вызывает улыбку узнавания: он слышит в ней интонации типичных мелодий из одесских кабачков.

в определенной степени связано с осознанным или неосознанным применением им психотехники *разрыва шаблона*¹¹. Тарантино «подсовывает» зрителю ложные маркер-пойнтеры (например, в форме скрытой рекламы... несуществующих брендов); создает ситуации, в которых зритель попадает в ловушку собственных моделей восприятия и переживает ложные инсайты, говоря себе: «ах, вот оно что на самом деле», чтобы через пару экранных минут осознать, что он всего лишь поддался искушению ступить на проложенную лыжню своего психологического стереотипа¹². Найдем ли мы такие эффекты, исполненные в фильмах Тарантино средствами музыки?

Эпизод 4

Звучит закадровая «нарезка» из музыки к фильмам Тарантино. В кадре прокручивается текстовый монтаж высказываний Квентина Тарантино:

«Для меня музыка и кино идут рука об руку. Первое, что делаю, когда сажусь писать сценарий, — это нахожу подходящую музыку для начальных сцен. Я коллекционирую виниловые диски, в моем доме под пластинки даже отведена отдельная комната. И вот я отправляюсь туда, слушаю записи, ищу нужный ритм, потому что он задаст ритм всему фильму, он скрепит его, и это очень важно. Вообще подобранная верно музыка — это половина успеха картины» [7].

«Я люблю использовать музыку в кино. Я считаю, что правильное сочетание правильных сцен и правильный визуальный ряд с правильным музыкальным фрагментом позволяют с легкостью и простотой добиться того, чего вы хотите. Мне всегда нравилось брать классную песню и вставлять ее в сцену — в этом есть кинематографическая сила, настроение и напряжение. Это просто невероятно: с этих пор, как только вы слышите песню, вы думаете об этом фильме» (цит. по: [3, page_22]).

«...Я сделал то, что видел в фильмах братьев Шу, — надергал саундтреков из чертовых альбомов и вставил прямо в свою картину. Западные композиторы ничего не могли поделать с этим пиратством, потому что им пришлось бы лететь в Гонконг, чтобы вчинить иск. Нередко вторичное использование оказывается более изобретательным, чем исходное» [6, 316].

(О музыке к фильму «Убить Билла»)

¹¹ Под разрывом шаблона здесь понимается особый психотехнический прием, в момент которого (при каком-либо неожиданном для клиента действии оператора) эффективность проводимой в этот момент суггестии усиливается.

¹² Один из наиболее ярких примеров здесь — заключительная сцена из фильма «Убить Билла», где после сцены, в которой героиня реализовала свое намерение, она показана лежащей на полу в ванной комнате и, как кажется, безутешно рыдающей от пережитого душевного потрясения (убийства любимого и любившего ее человека). Здесь у зрителя уже готова сработать многократно оттренированная на материале классико-романтических сюжетов и блатных песен («Отелло», «Кармен», «Мурка...») реакция сопереживания злодею. Проходит несколько десятков секунд — и камера показывает вам героиню ближе: она лежит на полу... и смеется.

Действительно, Тарантино не просто уделяет огромное внимание подбору и комбинированию музыкальных треков — в ряде интервью он фактически говорит о триггерной¹³ роли музыки в своих фильмах. При этом режиссер, исповедуя принцип минимального допущения к процессу музыкального оформления «третьих лиц», почти не пользуется услугами специально приглашенного композитора как автора музыки к фильму¹⁴. Вся музыка тщательно подбирается самим режиссером. Последнее дает нам возможность составить более полное представление об особенностях его авторских предпочтений, а также выявить основные стратегии использования им музыки для создания психологических эффектов, так или иначе связанных с технологией «разрыва шаблона».

В том, как Тарантино работает с музыкой для фильмов, можно выделить четыре основных выразительных приема, которые как в отдельности, так и в совокупности прямо или косвенно помогают создавать эти эффекты. Назовем их условно приемами:

- иронического контрапункта,
- этнического декорирования,
- нецелевого использования цитат и аллюзий,
- слуховых «ловушек» полистроя.

Рассмотрим основные особенности применения каждого из этих приемов.

Иронический контрапункт

Выражение «иронический контрапункт» принадлежит самому Тарантино и, пожалуй, из всех высказываний режиссера это словосочетание наилучшим образом определяет суть его творческого метода: «Эти песни были хитами семидесятых. Меня увлекла идея использовать “баббл-гам” и рок-н-ролл для четырнадцатилетних. На нем я вырос в семидесятых. Я считал, что это станет великолепным ироническим контрапунктом грубости, насилию и разрушительной природе фильма. С одной стороны, она смягчает его, с другой — делает более эмоциональным» [8, 49–50] (о музыке из фильма «Бешеные псы»).

Одним из характерных методов контрапунктического сопряжения музыки и кадра в фильмах Тарантино можно считать сознательно выстраиваемые им парадоксальные соотношения музыки и сюжетного действия. Так, например, в фильме «Убить Билла» (в аниме-главе, посвященной истории О-Рен) жесткий, если не сказать жестокий, видеоряд совмещен с банально-красивой музыкой Эннио Морриконе. В этом же фильме сюжетная тема меча, который изготовил для героини японский мастер, будто в нарушение всех оперных канонов (начиная с вагнеровской тетралогии), возникает не под привычные героические фанфары, а под меланхоличный флейтовый «хит не первой свежести».

Среди аудиокomпозиций фильма «Бешеные псы» первое место по мастерству создания иронического контрапункта музыкальными средствами, вероятно, следовало бы отдать сопровождающему финальные титры фильма треку

¹³ Триггер (англ. trigger) как запускатель процесса (спусковой крючок) — технический термин, используемый в гуманитарной сфере в области современных психотехнологий.

¹⁴ Тарантино сделал несколько исключений из этого правила: для фильма «Убить Билла» небольшие фрагменты музыки он попросил написать своего друга, композитора, режиссера и сценариста Роберта Родригеса, а также Роберта Диггза (RZA), продюсера, владельца лейбла «Razor Sharp Records», ученика шаолиньского монаха.

«Coconut»¹⁵. Иронический контрапункт финального трека состоит в том, что эта безмятежная «музыка ни о чем» завершает сюжетную историю на пике ее драматизма: фильм, являющийся по внешнему жанру боевиком, по своему глубинному смыслу (открывающемуся зрителю, как это часто бывает у Тарантино, лишь к последней трети фильма) оказывается психологической трагедией.

Выскажем в качестве гипотезы: то, что реальная человеческая трагедия в фильме не обостряется и не выпячивается, является не только авторским приемом режиссерского мышления, но и характерной чертой, определяющей разницу в отношении к трагедии между веком двадцатым и двадцать первым. В прошлом веке (как и несколькими веками ранее) трагедия обозначала свое присутствие в сюжете открыто, заставляя себя, как минимум, уважать. В тренде века нынешнего меседж все чаще оказывается иным: трагедия может протекать где-то «параллельно» обозначенному сюжетному действию, причем, потребителю этого действия вполне дозволено ее как замечать, так и игнорировать, а также (следуя принципу «почему нет?») относиться к ней с долей иронии¹⁶.

Эпизод 5

В кадре дальним планом — журналист, беседующий с классическими музыкантами-исполнителями. Идет разговор о современных тенденциях в мировом исполнительстве. Журналист задает вопрос об особенностях исполнения музыки драматического характера (Бетховена, Шостаковича, Рахманинова и других репертуарных авторов). Кто-то из музыкантов, отвечая ему, говорит о нынешней непопулярности «накатно-открытого» звукового решения в выборе артикуляционных и динамических средств.

За кадровой голос от автора фильма произносит примерно следующее:

«Боязнь впадения в пафос можно считать одной из коллективных фобий современного музыкального исполнительства (прежде всего, европейского, и в меньшей степени, по понятным историческим причинам, отечественного)».

Этническое декорирование

Этнически окрашенная музыка может создавать не только общий колорит, но и добавлять новые смыслы в драматургии. Для Тарантино музыкальная этника — это прежде всего «нарисованный» декор, подлинность и уместность которого не всегда, казалось бы, подкрепляется сюжетно. В этническом декорировании «от Тарантино» можно выделить три основных географических направления: американское, японское и латиноамериканское.

Американский декор создается, в основном, с помощью наиболее репрезентативных для американской массовой музыки стилей, таких, как рок-н-ролл,

¹⁵ Автор музыки — Гарри Нилсон (Harry Nilsson). В композиции использована игра ладами: постепенно помимо блюзового лада проявляется лидийско-миксолидийский лад. Само же музыкальное развитие во многом напоминает известный принцип болеро Равеля (с расширяющимся к концу композиции регистровым звучанием). Прочитать текст песни и послушать ее музыку можно здесь: http://en.lyrsense.com/harry_nilsson/coconut (дата обращения: 01.07.2013).

¹⁶ Собственно, это не есть какой-то специальный постмодернистский прием: ситуация просто оказывается максимально приближенной к реальной жизни, в которой «уровни трагедий» могут быть разными, и не обязательно, что все из них всеми осознаются.

поп, блюз. Именно они, как отмечает в своих интервью Тарантино, придают его фильмам оттенок народно-популярных, будто специально созданных для простых американских «guys and chicks»¹⁷.

Японский музыкальный декор у Тарантино более многообразен и неоднороден по своим функциям. С одной стороны, здесь встречаются прямые музыкальные отражения сюжетной линии. Так, отчасти, происходит в сценах, связанных с японской мафией в фильме «Убить Билла»: грустная японская песня звучит после сцены убийства О-Рен, еще более печальная японская песня избрана режиссером для концовки фильма (в это время на экране медленно ползут длинные метры титров). С другой стороны, сам стиль выстраивания сюжета, стремление не показывать вторые планы смыслов, наводит на мысль о том, что режиссеру вообще импонирует эта черта японского мышления: вечное в мимолетном, в полуслове, полужесте.

Эпизод 6

В кадре фотография Тарантино, сидящего на могиле Пастернака.

За кадровой голос озвучивает цитату:

«Я иногда боюсь, что уж слишком я откровенен в своих работах. Я говорю об очень, очень личных вещах. Тарантино в моих фильмах по экрану не бегает, но я пишу, исходя в той или иной степени из собственного опыта. Как писатель я вижу одну из своих задач в том, чтобы говорить правду, как я ее понимаю, раскрывать вам свои секреты, но так, чтобы вы не заметили этого» [11].

Появление латиноамериканского стиля в фильмах Тарантино само по себе совершенно естественно в картинах художника из Америки, снимающего фильмы про Америку и про ее южные штаты. Однако музыкальный латино-декор у Тарантино также нестандартен по способам его использования. В привлекаемых режиссером саундтреках доминирует этикеточно-броский стиль фламенко, в котором часто подчеркивается его «попсовая» сторона, иногда вносящая элемент комизма. Такова, например, задающая тон всему фильму «фламенково-мавританская» начальная тема из «Криминального чтива». У российского слушателя ее гемиольная ладовая основа (мажор с двумя увеличенными секундами) способна вызвать ощущения «детски-восточного»¹⁸ колорита, в свое время так любимого советским сказочным кинематографом (вспомним, например, музыку к фильму «Старик-Хоттабыч»).

Приемы иронического контрапункта и этнического декорирования в музыкальных стратегиях режиссера в ряде случаев тесно соприкасаются. Тарантино и здесь может сочетать несочетаемое: для сцены сражения на японских мечях (заканчивающейся отрубанием головы О-Рен в фильме «Убить Билла»), он создает нечто подобное «фламенко-японскому» стилевому миксту. Причем начало фламенко в нем (достаточно шаблонное, напоминающее по звучанию

¹⁷ Парней и девиц («чувих»).

¹⁸ Заметим, что этим «условным востоком» в русле русской, в том числе оперной, традиции позиционирования ориентального (часто, читай, басурманского) начала мог быть как реальный географический Восток (Индия, с ее изумрудами и слонами, арабский мир с его коврами и шелками), так и такие географически западные по отношению к России страны, как Испания.

типичный «музыкальный разогрев» на хоккейных матчах) действует как «охлаждающая жидкость»: оно не повышает, а снижает тонусность и драматизм момента.

Нецелевое использование цитат и аллюзий

Эпизод 7

В кадре — врезка в жанре аниме. Основа — известный анекдот про доктора Фрейда, который беседует со своей дочерью.

Дочь. Папа, правда, что сны всегда что-то означают?

Доктор Фрейд. Конечно, дорогая.

Дочь. А мне вот приснилось сегодня, что вы с доктором Юнгом держите в руках бананы. У доктора Юнга банан крупный и свежий, а у тебя маленький и завялый.

Доктор Фрейд. Ну, знаешь... сны иногда и просто так снятся.

Стилистика фильмов Тарантино, как известно, во многом строится на активном использовании им киноцитат, автоцитат и визуальных аллюзий. Подобные приемы можно найти и в музыкально-звуковом ряде его картин¹⁹. Так, любопытной игрой с вторичным музыкальным материалом является эпизод поездки Невесты в Токио (из фильма «Убить Билла»). В качестве закадровой музыки в тембре трубы звучит легко узнаваемая тема из «Полета шмеля» Римского-Корсакова (главного «хита» из его оперы «Сказка о царе Салтане»). Интересно то, что в этой композиции используется даже два приема, для которых уместна приставка *мета*:-

- прием *метааранжировки*²⁰ (аранжировки имеющейся аранжировки) — поскольку классическим музыкантам хорошо известно академическое переложение «Полета шмеля» для трубы с фортепиано²¹,
- прием *метацитаты*, поскольку сам этот саундтрек «Зеленый шершень» (*The Green Hornet*), является прямым заимствованием музыки из одноименного телевизионного сериала.

В данном саундтреке (с цитатой из «Шмеля») тренированное музыкантское ухо может также уловить интонации главной темы из «Неоконченной симфонии» Шуберта. Считать ли это аллюзией или простым мелодико-гармоническим совпадением? Тема «Шмеля» в силу популярности самой мелодии, окажется легко узнаваемой широкими кругами зрителей, между тем как мотивные отголоски начальной темы симфонии Шуберта опознают только знатоки. (Сам Тарантино, скорее всего, с удивлением узнал бы, что в использованном им треке можно услышать тему из Шуберта.)

¹⁹ Поскольку практически вся музыка к фильмам Тарантино является заимствованной из других фильмов, а также из уже выпущенных альбомов известных исполнителей, нет музыкально-теоретического смысла детализировать фактологию заимствований, тем более что это уже сделано историками кино.

²⁰ Которую в данном стилевом случае не вполне корректно было бы назвать термином «кавер» (cover).

²¹ Блистательно исполнявшееся Т. Докшицером.

Добавим, что использование цитат и автоцитат у Тарантино не носит характер вкладывания в них определенных дополнительных (и, особенно, идеологических) смыслов. К такому просто-так-цитированию (или же к просто-так-аллюзиям) не привык еще ни отечественный зритель, воспитанный в условиях необходимости отыскивать маркер-пойнтеры эзопова языка в образцах советского кино шестидесятых-восьмидесятых годов XX века, ни среднестатистический исследователь, стремящийся за каждой цитатой и аллюзией увидеть, *зачем* она туда помещена²².

Что следует из такого нецелевого использования цитат или аллюзий? Для концепции фильма — вероятно, ничего (за исключением того, что декларируемое отсутствие целеполагания в области цитирования есть тоже философия). Для зрителя? Тот, кто слышит в треке шубертовский оттенок (и в своем сознании эту аллюзию актуализирует), может получить дополнительную порцию интеллектуального удовольствия от создаваемого в звучании «иронического контрапункта». Удовольствия, подобного тому, которое возникает на музыкальных капустниках-попурри. Сам «механизм радости узнавания» известной музыкальной темы, данной в ее измененном виде, во многом запускается вследствие того, что слушатель предстает (для себя и для других) человеком компетентным, хорошо знакомым с первоисточником²³. Впрочем, это уже остается делом самого слушателя: режиссер если и играет с ним, то ничего ему не навязывает. Он просто не мешает слушателю быть тем, кем ему хочется быть в то время, когда он смотрит фильм.

Слуховые «ловушки» полистроя

Эпизод 8

Закадровое чтение по ролям диалога Тарантино с его интервьюером:

Т а р а н т и н о. Мы, кстати, обыграли качество записи, которую имели в своем распоряжении. Я решил, что мы запишем музыку не с “мастера”, а прямо с моего альбома, даже не с CD [6].

И н т е р в ю е р. Ты, наверное, снимал «Доказательство смерти» тоже как-то по-особенному?

Т а р а н т и н о. Не то слово! Это был настоящий панк-рок! Если, например, оператор задевал камерой дверной проем и изображение в кадре подпрыгивало, мы не просили переснять этот эпизод, а дружно кричали «Пойдет! Это же Грайндхаус!».

И н т е р в ю е р. Говорят, ты еще и нарочно портил пленку?

Т а р а н т и н о. Ну да, поцарапал ее немного и полил грязью [9].

²² Традиция понимания цитаты как обязательного маркер-пойнтера связана, разумеется, не только с реалиями в отечественном искусстве, но и, как уже было сказано нами выше, с традициями общеевропейского понимания искусства. Исторические формы и особенности музыкального цитирования (как раз с позиции того, что цитата *неминусом* должна нести собой некий смысловой месседж) подробно описаны в статье О. Лосевой «Музыкальная цитата в “эпоху цитирования”» [4].

²³ Как это было показано нами ранее, здесь затрагивается достаточно высокий уровень самоидентификации: личностное своеобразие слушателя.

Проверка нашей гипотезы о существовании в некоторых саундтреках Тарантино слуховых «ловушек» — звуковых странностей непонятного происхождения, которые можно и не заметить — осуществлялась нами путем специального слухового эксперимента. Сначала автор статьи самостоятельно (на разных скоростях) отслушал те треки, которые его слух пометил как странные. Затем подобный эксперимент был проведен с группами студентов московских вузов. Основным образцом для тщательного слухового анализа выступила заключительная песня «Chick Habit» (из фильма «Доказательство смерти») в исполнении Эйприл Марч (April March).

Выбор песни был обусловлен как ее звучанием в фильме, так и особенностями ее создания. Сама песня после первого прослушивания способна вызвать ощущение примитивности и декларируемой пошлости «в три аккорда». Звуковые странности в ней можно обнаружить лишь при внимательном вслушивании²⁴.

Странность первая заключается в стилевом несоответствии: музыкальный материал песни представляет собой типичный образец поп-музыки шестидесятых годов прошлого века (песня и была написана в 1964 году²⁵). Однако певица поет эту песню в более позднем (относительно времени создания) стиле трэш, со специфической фальшью в зоне второй ступени и вводного тона (интонационно занижая их).

То, что в качестве трека в фильме использована музыка шестидесятых годов прошлого века, входит в общую винтажную стилистику картины: и одежда, и декорации, и машины в кадре — старомодные. В том, что в картине смешиваются десятилетия, также нет ничего необычного²⁶. Необычное, как всегда у Тарантино, скрыто от случайных глаз и ушей, так чтобы, как он и говорит, мы об этом не догадались. Странность вторая возникает при слуховом сравнении вступительных тактов аккомпанемента с началом мелодии песни: вдруг обнаруживается, что их звуковые высоты несколько не совпадают. Иначе говоря, в этой простенькой поп-песенке проявляется эффект *полистроя*.

Надо сказать, что это не единственный случай применения полистроя в саундтреках из фильмов Тарантино: другой такой образец отыскивается слухом в фильме «Убить Билла», в песенке «Woo Ho», звучащей в японском ресторане (перед сражением на мечях). Более ясный намек на использование похожего на полистрой эффекта можно обнаружить также в начальных интонациях «Socout», где четыре вступительных звука изначально функционально обрисовывают совсем другую тональность, нежели возникающее в дальнейшем звучании мотивное продолжение (впрочем, в этом случае, лучше говорить об эффекте *разнотональности*).

Обнаружение эффекта полистроя повлекло за собой два вопроса: о степени сознательности применения режиссером этого звукового приема и о том, способен ли среднестатистический зритель его уловить.

Каких-либо прямых высказываний режиссера о сознательном применении им эффекта обнаружить не удалось. Нет свидетельств и о том, какова доля

²⁴ Конечно, для этого требуется аудиотехника, достаточно качественно воспроизводящая низкие частоты.

²⁵ Автор музыки — композитор Серж Генсбург (Serge Gainsbourg), украинский эмигрант, семья которого осела во Франции. Оригинальное название песни — «Laisse tomber les filles».

²⁶ Аналогичный прием стилевых несопадений звучащей музыки и сюжетного ряда, кстати, был использован в отечественном фильме-мюзикле «Стиляги» (2008).

осознанного в звуковом искажении оригинальных²⁷ саундтреков, и имеется ли оно вообще. Единственным фактором, укреплявшим гипотезу о применении полистроя как специального приема, было соображение о том, что высокооплачиваемые и высокопрофессиональные голливудские звукорежиссеры просто не смогли бы пропустить такое откровенно нестройное звучание, если бы это был случайный брак записи. Косвенно на мысль о специальном *саундспойлинге* (назовем это так) указывает рассказ Тарантино о том, как он применял эффект ухудшения качества звука и киноплёнки в отдельных эпизодах своих картин.

Для получения дополнительной информации о том, насколько легко или трудно распознать слухом эффект полистроя, автором данной статьи в 2011–2012 годах был проведен ряд опросов. Респондентами в них являлись как немусыканты (студенты с факультета социологии НИУ ВШЭ), так и люди, обладающие профессионально развитым музыкальным слухом (студенты Московской консерватории). Коротко опишем сам процесс и его результаты.

Саундтрек «Chick Habit» в исполнении Эйприл Марч был предложен для анализа разным группам слушателей. Он был дан:

- для устного слухового анализа на занятии (социологам и хоровым дирижерам),
- для домашней письменной нотной расшифровки со слуха всей партитуры (студентам-музыковедам).

При прослушивании в классе студентам консерватории были предложены два варианта воспроизведения трека: на оригинальной и замедленной скоростях²⁸.

В целом полученные результаты опроса показали следующее.

Многие студенты-социологи смогли услышать и идентифицировать некоторую несогласованность звучания в песне, но произошло это *после* того, как на существующую странность было обращено их внимание. Общие результаты, полученные в опросе слушателей-немусыкантов, говорят о том, что эффект звукового несоответствия, вероятно²⁹, регистрировался ими лишь подсознательно³⁰.

Студенты-хоровики при двух-трехкратном прослушивании песни смогли самостоятельно предположить, что с общим интонационным строем происходит «что-то не то».

Студенты-музыковеды прекрасно справились с домашним заданием по аранжировке фактурно-гармонического и мелодического остова песни со всеми ее подголосками и ритмическими линиями³¹. При этом они самостоятельно не заподозрили никакого «подвоха» в звучании. Характерно, что однокурсники испытуемых, студенты-музыковеды из другой группы (ничего о задании не знавшие) после прослушивания данного саундтрека также не услышали в песне полистроя и оценили ее как примитивную и легкую для записи на слух.

²⁷ Поскольку все они, как уже говорилось выше, являются заимствованными и не написаны для фильмов Тарантино специально.

²⁸ Саундтрек воспроизводился на рекордере *Roland R-05*, технологически позволяющем сохранять высоту звука при изменении скорости звучания.

²⁹ Предположительность в трактовке результатов связана здесь с тем, что сам опрос не содержал статистического подсчета, а проводился как часть аудиторного занятия.

³⁰ Так же, как это часто происходило у них при слуховом реагировании на известные музыкальные цитаты и аллюзии в процессе наших практических занятий с ними в рамках темы: «Музыка в рекламе».

³¹ В одной из студенческих работ даже использовалась MIDI-обработка звуковых слоев.

Среди приведенных результатов особенно интересными и симптоматичными представляются те, которые были получены в группе студентов-музыковедов.

Интересными — поскольку факт неопознания музыковедами эффекта полистрою можно отнести не к меньшей развитости их музыкального слуха (по сравнению со слухом студентов-дирижеров), а к действию все того же маркер-пойнтера. В данном случае мы находим его проявления в одном из вариантов зонного слуха, а именно: *функциональном зонном слухе*³². Как равномерно-темперированный строй, с которым уже свыклось наше ухо, «затирает» погрешности звучания отдельных интервалов, так и зонный функциональный слух, простимулированный очевидной примитивностью гармонической формулы песни, выполнил здесь роль звуковысотного «адаптера-конвертера», «сравняв» в восприятии звуковые неровности краев полистрою.

Симптоматичными же — потому что выявилось, что у студентов-музыковедов фокус слухового внимания при слушании песни находился в области ее функционально-гармонических и ритмических свойств — то есть, в той зоне, в которой музыковеды чаще всего привыкли искать свои маркер-пойнтеры слухового анализа³³. Для студентов-хоровиков таким стандартным маркер-пойнтером, соответственно, оказались параметры интонационного строя.

Вернемся к полистрою как художественному средству, использованному Тарантино. Важно заметить, что между полистрою и политональностью существует большая разница, как эстетическая, так и стратегическая. Эффект политональности прежде всего несет в себе демонстрационную природу: это *явное* полизвучание, имеющее своей главной целью именно обратить на себя внимание слушателя и, в некотором смысле, поразить его. Следовательно, у политональности как выразительного приема очень высокий коэффициент коммуникативности; при этом, средства его создания достаточно грубые. Если, например, попробовать воспроизвести ту же песню «Chick Habit» в полутоновом политональном варианте, ее звучание приобретет характер нарочито искаженного, шаржированного³⁴. Представляется сомнительным, чтобы политональность как средство, когда-либо привлекла внимание Тарантино: в его фильмах нигде не идет речь о прямой пародии, даже если кому-то и захочется (привычно следуя одному из самых популярных из стереотипных маркер-пойнтеров «искажение — значит пародирование») оценить их таким образом.

Эффект полистрою, в отличие от политональности, почти незаметен, он как бы выстилает дно того самого второго пласта высказывания по Тарантино, который слушатель может обнаружить, а может и не заметить. И вновь, кто-то, слышащий острее, получит для себя в «Chick Habit» сенсорную зацепку для размышлений, а кто-то другой на своем уровне слухового восприятия подведет этот трек под разряд хитовых шлягеров (коим он по внешним параметрам и является). И далее либо с удовольствием интонационно «подсядет» на этот песенный мотивчик, либо с презрением отвергнет его как несоответствующий его эстетическим притязаниям.

³² Заметим, что эту разновидность зонного слуха Н. Гарбузов (автор целостной теории зонного слуха), не рассматривал.

³³ Происходит это вследствие многолетней практики запоминания и анализа гармонических «цепочек» — широко распространенной формы работы и квалификационной оценки на сольфеджио.

³⁴ Последнее также было практически опробовано на занятиях со студентами-музыковедами.

Приведенные музыкальные примеры говорят о том, что, применяя в них так или иначе технику разрыва шаблона, Тарантино не стремится воздействовать на сознание зрителя *целесообразно*³⁵. Это также подтверждается одним из его высказываний: «Самое главное для меня — делать “свое кино”, фильмы, которые могут повлиять на ваше мнение и, может быть, изменить вас самих. Вместе с тем я вовсе не хочу, чтобы все люди, посмотревшие мои фильмы, разделяли одни и те же взгляды. Гораздо интереснее, чтобы каждый мог отыскать в них то, к чему стремится, что соответствует его пониманию жизни. Я думаю, что богатство нашего мира идет от многообразия наших мыслей» [1].

Эпизод 9

Урок грамматики японского языка. Японский сэнсей демонстрирует пример абсолютного причастного оборота.

Японец (*по-японски*). Поезд, потерпев аварию, я опоздал.

Закадровый голос диктора зачитывает мысли об особенностях речевой и неречевой коммуникации японцев из работы Неверова³⁶ в свободном пересказе:

«Использование в японском языке абсолютного причастного оборота во многом ориентировано на размывание причинно-следственных связей в высказывании, что делает последнее в некотором смысле недосказанным, свободным для домысливания.

В японском языке также существует так называемое некатегорическое наклонение, в котором вместо указующего “ты должен” употребляют двойное отрицание “ты не можешь не”.

Make the difference, как говорят американцы».

Немая сцена в традиционном интерьере японского дома. Хозяйка молча ставит на стол разнообразные блюда, не предлагая гостю попробовать что-либо из них.

«Делать кино это то же самое, что заниматься живописью. Это живопись в движении. Попробуйте объяснить или проанализировать картину художника, и вы поймете, что существуют десятки тысяч способов увидеть что-то свое. В кино примерно то же самое. Оно идентично жизни, в том смысле, что существует множество способов ее прожить и только вам выбирать свой путь. По крайней мере, вы имеете право на такой выбор!»

Квентин Тарантино [10].

³⁵ В отличие от уже упомянутого оператора-суггестолога, применяющего эту психотехнику в конкретных терапевтических целях.

³⁶ Подробнее об этом см.: [5].

Использованная литература

1. *Агент Купер* [Корнеев В.] Квентин Тарантино: талант из местного видеопроката // FashionTime. 2006. URL: <http://www.fashiontime.ru/cinema/news/4430.html> (дата обращения: 01.07.2013).
2. *Брунетт П.* Интервью с Квентином Тарантино / пер. с англ. В. Клеблеева // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. 336 с. С. 61–67. Оригинал: Brunette P. Interview with Quentin Tarantino // Quentin Tarantino: Interviews. University Press of Mississippi, 1998. P. 30–34.
3. *Доусон Дж.* Тарантино. М.: Вагриус, 1999. 272 с. URL: <http://www.tarantino-films.ru/book/content.html> (дата обращения: 01.07.2013).
4. *Лосева О.* Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 123–139.
5. *Неверов С.* Особенности речевой и неречевой коммуникации японцев // Национально-культурная специфика речевого поведения. М.: Наука, 1977. URL: <http://www.ru-jp.org/neverov2.htm> (дата обращения: 01.07.2013).
6. *Олсен М.* Подсевший на кино / пер. с англ. Н. Цыркун // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 311–318.
7. *Сергеева М.* Комплекс полноценности: интервью [К. Тарантино] // Россия. № 32 (20.08.2009). URL: <http://www.russianews.ru/rest/26301> (дата обращения: 01.07.2013).
8. *Симен М., Ниогре Ю.* Интервью в Каннах / пер. с англ. В. Клеблеева // Квентин Тарантино. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 33–56. Оригинал: *Ciment M., Niogret H.* Interview at Cannes // Quentin Tarantino: Interviews. University Press of Mississippi, 1998. P. 9–26.
9. Тарантино и Роберт Родригес // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int30.html> (дата обращения: 01.07.2013). Оригинал: Chris Nashawaty 'House' Mates // Entertainment Weekly. 2006. Jun 23. URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,1206985,00.html>
10. Тарантино К. Интервью журналу «Калейдоскоп» (октябрь 1998) // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int11.html> (дата обращения: 01.07.2013).
11. [Тарантино о своем творчестве]. Интервью // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. URL: <http://www.tarantino-films.ru/interview/int9.html> (дата обращения: 01.07.2013).
12. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. 1990. № 9. С. 101–108.

Константин Рычков

4D-МОДЕЛЬ ГОЛЛИВУДСКОЙ КИНОМУЗЫКИ

Эстетика и терминология коммерческого кинематографа далеки от норм академического искусства, и юридическое поле, в котором приходится работать *кинокомпозитору* в США, порой вступает в жесткое противоречие с личным самосознанием *композитора академического*. Как говорил кинокомпозитор Дэвид Белл, «производство хорошего саундтрека предполагает сотрудничество целой армии профессионалов» [4, X], академические же авторы привыкли работать в одиночестве. Когда Арнольду Шёнбергу в 1937 году предложили написать музыку к фильму «Благословенная Земля» (продюсер Ирвин Тальберг, режиссеры Сидни Франклин и Виктор Флеминг) — он заявил, что сделает это только в том случае, если ему позволят контролировать всю звуковую часть, включая диалоги. На первом этапе переговоров его условие было принято, однако затем композитор запросил пятьдесят тысяч долларов вместо предложенных двадцати пяти и добавил, что даже при таком гонораре сочинение киномузыки для него останется пустой тратой времени. Тогда Тальберг предпочел обойтись без его услуг, перепоручив работу Герберту Стотарту — этот композитор сделал все по голливудским правилам, к которым мы и обратимся, чтобы разобраться в сути вещей, а также прояснить тонкости связанного с киномузыкой терминологического аппарата.

Рычков Константин Николаевич — редактор Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского

В Америке производство кино — это безупречно отлаженный механизм, индустрия грандиозных масштабов. Сегодня будущих кинокомпозиторов здесь обучают в таких вузах, как Музыкальный колледж Бёркли, где есть факультет кинокомпозиции (film scoring); их труд регламентирован и систематизирован, а музыка вскоре после написания анализируется исследователями в многочисленных — научных и популярных, печатных и электронных — изданиях. В таких условиях непременно должна была сформироваться четко дифференцированная терминология, соотношение которой с русскоязычной представляет немалый интерес. Впрочем, на поверку оказывается, что даже в Голливуде — при удивительной ясности критериев, свойственной американскому кинопроизводству в целом, — к настоящему времени успели разрешиться далеко не все терминологические споры.

Работа над музыкальным сопровождением к фильму в США начинается задолго до того, как кинокомпозитор приступит к выполнению своих обязанностей¹: сначала кинопроизводители с помощью музыкального супервайзера² и музыкального редактора³ решают, какого рода музыка может потребоваться в киноленте, и в соответствии с этим утверждают бюджет. Кинокомпозитор подключается к сотрудничеству только на этапе постпроизводства (post-production): он пишет партитуру (точнее, ее эскиз, так как непосредственно оркестровкой в подавляющем большинстве случаев занимаются другие люди), которая исполняется, записывается и становится *частью* саундтрека при заключительном

¹ В статье представлена стандартная практика создания саундтрека. В последние годы в Голливуде стала также пользоваться популярностью система «пакетного соглашения» (package deal), при которой все обязательства на себя берет кинокомпозитор. Внешне она кардинально отличается от «непакетной», но на практике во многом с ней совпадает. Конечно, пакетное соглашение не вынуждает кинокомпозитора к сотрудничеству с кем бы то ни было, но ограничения по времени все равно столь велики, что ему волей-неволей приходится работать в команде профессионалов; разница лишь в том, что сотрудников нанимает не продюсер, а сам композитор, у которого, таким образом, появляется больше свободы в действиях, но одновременно с этим — дополнительная административная нагрузка, несколько отвлекающая от творчества.

² Музыкальный супервайзер читает сценарий, обсуждает с кинопроизводителями детали будущего музыкального сопровождения к фильму, закладывает бюджет на музыку и координирует работу всех связанных с музыкой работников (в том числе музыкального редактора). В конечном счете, именно супервайзер склоняет режиссера к выбору того или иного композитора, в связи с чем его можно было бы сравнить с музыкальным агентом, без помощи которого сегодня не обходится ни один крупный американский кинокомпозитор. Будучи посредником во всех переговорах, супервайзер не обязан знать нотную грамоту, однако должен обладать внушительной фонотекой и хорошо в ней ориентироваться — чтобы суметь предметно обсудить возможное содержание саундтрека с режиссером и, в случае необходимости, изготовить предварительный саундтрек. Кроме того, в обязанности супервайзера входит подписание договоров с правообладателями песен, которые планируется использовать в фильме.

³ Музыкальный редактор, как правило, имеет музыкальное образование и хорошо знаком с компьютерными программами по обработке звука. Он делает заметки во время споттинга (встречи кинематографистов с композитором для определения фрагментов, где должна будет звучать музыка) и нумерует кадры, готовит к монтажу все необходимые для фильма аудиофайлы и помогает супервайзеру в работе над предварительным саундтреком (а в отдельных случаях делает его самостоятельно), подсчитывает хронометраж каждого фрагмента киноленты, в котором будут звучать композиции кинокомпозитора; отвечает за идеальную синхронизацию саундтрека с пением и игрой в кадре. Он — ассистент супервайзера и помощник композитора, работающий с последним плечом к плечу.

монтаже. Как правило, до создания оригинальной музыки супервайзер и / или редактор изготавливают *предварительный саундтрек* (temporary track), то есть снабжают видеоряд фрагментами, выступающими для композитора своеобразными ориентирами во время сочинения собственных тем. Это наиболее спорное и неоднозначное из изобретений голливудского кинематографа. Одним кинокомпозиторам предварительный саундтрек помогает достичь небывалых для киноискусства высот («Звездные войны» Джона Уильямса⁴), другие соглашаются с его существованием только в том случае, если при этом используется их музыка (Дон Дэвис перед началом работы над саундтреком к «Матрице» братьев Вачовски предоставил для предварительного саундтрека собственные композиции), третьи вообще стараются обходиться без такой «медвежьей услуги» (Элмер Бернштейн). Однако, так как предварительный саундтрек утверждается режиссером и продюсером (то есть отражает их видение музыкального сопровождения к фильму), большинство кинокомпозиторов, не желая терять работу, пытаются его «переписать своими словами».

Современный кинокомпозитор предоставляет сочиненную музыку чаще всего в виде MIDI-версии саундтрека (компьютерной имитации инструментального звучания), которая после синхронизации с фильмом демонстрируется продюсеру и режиссеру. Если все композиции получают их одобрение, к работе приступают оркестровщики и переписчики; исполнители же обычно получают ноты в день записи и, таким образом, вынуждены читать свои партии с листа. После записи музыки и проверки хронометража наступает последний этап, когда звукорежиссеры⁵ добавляют аудиоэффекты и осуществляют последующее сведение существующих дорожек.

Широко распространенный в США термин «film music» имеет несколько размытое значение (как и его русскоязычный аналог «киномузыка»), о чем свидетельствует знаковая статья Уильяма Розара⁶ «Film Music — What's in a Name?», напечатанная в 2002 году в качестве развернутого введения к первому выпуску *The Journal of Film Music*. «Подобно разным языкам, две дисциплины порой обозначают одно и то же явление разными терминами, — пишет Розар, — и авторы могут даже не замечать этого. <...> Если же исследователи не способны договориться о значении термина “film music” — мы имеем дело с фундаментальной проблемой определения сферы его применения» [16, 1]. Сложности,

⁴ Композитор намеревался создать музыку в авангардном ключе, но у режиссера Дж. Лукаса было другое видение ее стилиевой основы, которое он отразил в преимущественно неоромантическом предварительном саундтреке (элементы отдельных тем из него сохранились в кинопартитуре Уильямса). Подробнее о том, как создавалась музыка к «Звездным войнам», см. в: [2, 178–179].

⁵ В данном случае звукорежиссерами обобщенно названы все специалисты, в чьи обязанности входит техническая обработка звука, а также создание шумов. Однако, как верно пишет Антон Деникин, «в американском и европейском кинопроизводстве профессия звукорежиссера (в том виде как ее понимают в отечественном кино) не встречается». Далее автор поясняет: «Звук в современных киноблокбастерах, увлекательных видеоиграх, мультимедиапроектах настолько разнообразен и комплексен, что один специалист (даже очень хороший) физически не сможет выполнить в срок весь массив работ по озвучиванию экранного действия. Поэтому в киноиндустрии во всех ведущих кинематографических странах уже давно принято профессиональное деление на звуковых дизайнеров, звукорежиссеров записи музыки, звукорежиссеров перезаписи, звукооператоров, звукотехников» [1, 10].

⁶ Уильям Розар — учредитель *The Journal of Film Music* и основатель *The Film Music Society*.

возникающие при попытке очертить «границы владений» этого искусства, по всей видимости, связаны с тем, что *оригинальная киномузыка*⁷ существует в четырех ипостасях. Это *кинопартитура* (которую по заказу продюсера или режиссера создает кинокомпозитор), *саундтрек* (аудиозапись музыки к фильму), *компонент медиатекста* (то есть фильма как такового — в нем, как правило, используется не всё, что сочинил кинокомпозитор) и *концертные аранжировки* (не всегда авторские; для разных составов, но чаще — оркестровые). Интересно, что по краям выстроившейся цепочки располагается нотный текст, однако связанное с ним понятие опусности к киномузыке, за некоторыми исключениями, не применяется⁸; нет также спроса на ее дирижерскую интерпретацию. Казалось бы, киномузыка должна существовать в единственной версии — в раз и навсегда зафиксированном виде, как часть киноповествования, — но она многовариантна и многолика, причем вариантность эта свойственна всем ее ипостасям.

Кинопартитура (*film score*⁹) представляет собой нотную запись оригинальной киномузыки, преимущественно для симфонического оркестра. В США в обязанности кинокомпозитора входит написание тем в качестве эскизов партитуры на нескольких нотоносцах, после чего к работе приступают специально обученные сотрудники «музыкального цеха», расписывающие полную партитуру на типовой бумаге с предварительной разметкой оркестровых групп. Характер и степень завершенности материала, передаваемого оркестровщикам, могут быть различными. Так, работая с Чарли Чаплином (как композитором), Артуру Джонстону («Огни Большого города»), Мередиту Уилсону («Великий диктатор»), Дэвиду Рэксину («Новые времена»), Рэймонду Рашу и Ларри Расселу («Огни рампы») приходилось создавать весь музыкальный текст по мелодии, которую Чаплин

⁷ Как правило, под киномузыкой понимаются композиции, сочиненные *специально* для того или иного фильма. В кинопартитуре могут присутствовать заимствования, напоминающие цитаты в академических сочинениях, но если вся музыка была «собрана» из существующих фрагментов — говорят о *компилированной кинопартитуре* (compilation score). Следует, однако, учитывать, что американская киномузыка рассчитана прежде всего на массовую аудиторию, в связи с чем не просто допускает, но предполагает наличие завуалированных заимствований (вкусы широкой публики формируются на основе различного рода клише). При этом авторские права на киномузыку ревностно охраняются киностудиями, а значит, каждое произведение по определению должно быть оригинальным. К данной ситуации приложимо высказывание Теодора Адорно о популярной музыке: «Критерии, по которым определяют, может песня стать модной или нет, парадоксальны. <...> Издатель хочет получить музыку, которая по сути ничем не отличается от современных хитов и одновременно — принципиально отлична от них» [3, 28].

⁸ Опусные обозначения киномузыки встречаются только в творчестве академических композиторов; начало этому положил К. Сен-Санс, присвоив опус 128 своей музыке к кинофильму «Убийство герцога де Гиза» в 1908 году. У Д. Шостаковича из 147 опусов 35 являются кинопартитурами, при этом сюиты из кинофильмов обозначены теми же номерами, что и соответствующие кинопартитуры, но с добавлением литеры *a*, (так, кинопартитура к «Гамлету» идет под ор. 116, сюита из фильма — ор. 116а). В отдельных случаях номер присваивался и компилированным партитурам: в частности, в основе сюиты Б. Бриттена «Музыкальные вечера» ор. 9 лежат аранжировки произведений Дж. Россини, выполненные английским композитором для рекламного короткометражного анимационного фильма компании *General Post Office* «Приданое» (1937, режиссер Лотте Рейнигер).

⁹ Иногда симфоническую кинопартитуру называют в США не *score*, а *underscore*, но сами кинокомпозиторы этот термин недолюбливают, считая, что его использование лишний раз подчеркивает незначительность музыки по отношению к диалогам и аудиозффектам, «под» которыми она, таким образом, находится. Подробнее об этом см. в: [5, 88].

либо напевал, либо наигрывал¹⁰ — при этом, как заметил композитор Карл Дэвис, «существует единая линия, проходящая сквозь [все эти фильмы], независимо от того, с кем [из оркестровщиков] он сотрудничал» (цит. по: [6, 28]). Кинокомпозитор Бернард Херрманн, напротив, всегда делал оркестровки сам, избавляя студии от необходимости оплачивать труд дополнительных сотрудников, но при этом затрачивая больше времени на создание окончательного текста. Отдельные кинокомпозиторы оставляют за собой право на протяжении многих лет сотрудничать с одним и тем же оркестровщиком, который прекрасно знает стиль автора. В частности, Джон Уильямс начиная с шестидесятых годов поручал эту работу только Херберту Спенсеру¹¹ (их сотрудничество прервалось лишь в 1992 году, когда Спенсера не стало). И по свидетельству Дэвида Белла, видевшего, как Спенсер работал над эскизами Уильямса, композитор «полностью контролировал процесс оркестровки, зная каждую ноту, которая будет написана в конечной партитуре» [4, 47].

Существование в Голливуде оркестровщиков, справляющихся с любым материалом, нивелировало в глазах киноманов разницу между композиторами-профессионалами и талантливыми дилетантами. Как рассказывает Ширли Уокер (намекая на Дэнни Элфмана, совместно с которым она работала над многими кинопартитурами в качестве ассистента-соавтора и оркестровщика), некоторые «платят большие деньги только ради того, чтобы никто не узнал, что вы делаете это [за них], — для сохранения иллюзии, или, если угодно, ради обмана, что композитор X действительно выполняет работу, за которую получает гонорар» (цит. по: [6, 502]). Сотрудничество с неравным распределением обязанностей и последующим отказом от авторства всех «помощников композитора» в современной киноиндустрии США встречается довольно часто. И так называемые «хаммеры» (hammer) — композиторы, не имеющие музыкального образования, но наделенные талантом придумывать мелодии для будущих хитов, — в кинобизнесе чувствуют себя очень комфортно. Профессиональные музыканты относятся к ним с недоверием, однако по мнению многих продюсеров такие люди нужны — чтобы зрители, выходя из кинотеатра, насвистывали простенькую, легко запоминающуюся тему.

Количество оркестровщиков (которые работают параллельно с композитором, по мере поступления новых тем) может варьироваться в зависимости от объемов и сложности работы. Оркестровку музыки Корнгольда к фильму «Морской ястреб» (1940), к примеру, выполняли четыре специалиста (включая будущего оscarоносца Хьюго Фридохфера), музыки же Макса Стайнера к «Унесенным ветром» (1939) — целых пять. Некоторые, подобно Херрманну, пытались заниматься этим самостоятельно, но бессонные ночи рано или поздно заставляли их

¹⁰ Во всех перечисленных фильмах в качестве композитора значится только Ч. Чаплин, который не владел нотной грамотой. Он играл на рояле тремя пальцами и записывал свое пение на диктофон, однако все его мелодии требовали не только гармонизации и оркестровки, но также серьезной доработки, во время которой, по словам Дэвида Рэксина, Чаплин говорил: «Здесь было бы лучше пойти вверх, а здесь — вниз» (цит. по: [6, 29]).

¹¹ В 1953 году Херберт В. Спенсер (1905–1992) совместно с Эрлом Хэйгеном основал *Spencer-Hagen Orchestra*, а также компанию *Music Scoring Inc.* (MSI) и сконцентрировал свои усилия на оркестровке. Сначала Спенсер занимался оркестровками для телевизионных шоу («Где же Рэймонд?», «Дженис Пейдж», «Моя сестра Элен», «Шоу Дэнни Томаса»), затем для мюзиклов («Хэлло, Долли!», «Джентльмены предпочитают блондинок») и в итоге — для большого кино («Звездные войны», «Индиана Джонс»).

отказаться от подобной инициативы. Композитор Дж. Н. Ховард признавался, что у него оркестровка отнимает больше времени, чем собственно сочинение музыки: в частности, во время работы над фильмом «Выжить» (1994, режиссер Фрэнк Маршалл) он потратил пять недель на сочинение музыки и шесть — на оркестровку.

Образцовым для Голливуда представляется подход Миклоша Рожи — одного из самых востребованных кинокомпозиторов тридцатых–шестидесятых годов. Его сотрудничество с оркестровщиками началось в пятидесятые годы, когда Рожа не успевал дописать партитуру в срок, и директору музыкального отдела *Metro-Goldwyn-Mayer* Джону Грину пришлось пойти к продюсерам Э. Манниксу и Дж. Коэну, чтобы вымолить еще несколько дней. «Я сказал, что они не смогут получить эту картину к оговоренному сроку, — рассказывает Грин. — Просто не получают, и всё! Я думал, Эдди Манникс меня сейчас приберет, — он побагровел, спросив, что я имею в виду, говоря “не получите”? Я сказал: “Вы не получите этого, потому что не получите. Вы же работаете не с машиной по изготовлению колбасы, а с очень одаренным артистом, Миклошем Рожей”. [На что мне ответили:] “Ну так предложите ему какую-нибудь помощь, найдите для этого четверых или пятерых ребят”» (цит. по: [6, 72]). В итоге под давлением продюсеров Рожа был вынужден отказаться от самостоятельного выполнения оркестровки. «Я предоставляю эскиз, — рассказывал он в одном из интервью 1977 года, — правда, мне очень не нравится слово “эскиз”, потому что оно обозначает нечто незавершенное... Я предоставляю краткую нотную запись на нескольких строчках (от двух до шести), в которой точно отражено, что играет каждая оркестровая группа, — все гармонии, абсолютно всё. Мой оркестровщик лишь избавляет меня от огромной работы, требующей невероятных временных затрат, — он расписывает полную партитуру. Могу побиться об заклад, что [даже] пять разных музыкантов, имея дело с моей краткой записью музыкального фрагмента, придут к одному и тому же результату. Их оркестровки должны звучать одинаково, потому что им нечего добавить: всё зафиксировано — флейта есть флейта, а если мне нужна флейта с гобоем, я так и пишу» [7, 20]. В автографе партитуры к «Бен-Гуру»¹² (1959, режиссер Уильям Уайлер) композитором действительно указано практически всё (см. ил. 1), и оркестровщику — а именно Юджину Задору, с которым Рожа предпочитал работать, — требовалось лишь расписать текст на партитурных листах. Тем не менее, если оркестровщиков не контролируют, они способны на немалые вольности. По воспоминаниям кинокомпозитора Лео Арно, самые недобросовестные из них, видя в его эскизах триольные фигуры в размере 4/4, записывали каждую в отдельном такте на 3/8 — и это позволяло им получать от малосведущих в данных вопросах продюсеров (с учетом того, что гонорар рассчитывался по количеству тактов) оплату в четырехкратном размере [6, 74].

¹² Автограф композитора (с обозначением «для оркестра») хранится в Библиотеке Конгресса (MUSIC 3449 ITEM 784-M 1527. R7B45).

MIKLÓS RÓZSA

:00

LARGAMENTE

Handwritten musical score for Miklós Rózsa's "Ben-Hur" overture. The score is written on multiple staves for various instruments including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features dynamic markings like "mf" and "ff", and includes circled numbers 1 through 8. The tempo is marked "LARGAMENTE". The score is a sketch, with some parts written in pencil and others in ink.

Ил. 1. М. Рожа. «Бен-Гур», автограф «Увертюры»

Надо сказать, что полная партитура в Голливуде не всегда создается для использования дирижером во время записи: часто она оказывается необходимой только лишь переписчикам — для удобства извлечения партий; если же последние удастся расписать прямо по эскизу, партитура может вообще отсутствовать. Дирижерский экземпляр, как правило, напоминает композиторский эскиз, так как в нем сокращаются все дублировки, а инструменты вписываются в виде ремарок, наряду с темповыми указаниями (см. ил. 2, включающую композиторский эскиз, дирижерский экземпляр и полную версию партитуры фрагмента *End Cast* из музыки Хермана Стайна к фильму Джека Арнольда «Оно пришло из далекого космоса», 1953).

The image shows a handwritten musical score for the piece "End Cast" from the film "Far from the Madding Crowd". The score is written on multiple staves, including a conductor's part and several instrumental parts. Key elements include:

- Conductor's Part:** Labeled "CONDUCTOR" and "No. 2". It includes cues such as "1st horn", "2nd horn", "3rd horn", "4th horn", "5th horn", "6th horn", "7th horn", and "8th horn".
- Instrumental Parts:** Multiple staves for various instruments, with notes, rests, and dynamic markings like "mf", "f", and "p".
- Rehearsal Mark:** A large bracketed section labeled "END CAST" with the number "20420" below it.
- Handwritten Notes:** Various annotations in the margins, including "1st horn", "2nd horn", "3rd horn", "4th horn", "5th horn", "6th horn", "7th horn", and "8th horn".
- Tempo/Character Markings:** "Allegretto" and "Moderato" are written at the beginning of the score.
- Other Markings:** "1st horn from David Jones" and "1934" are written at the top right.

Ил. 2. Х. Стайн. «Оно пришло из далекого космоса», End Cast
 а) фрагмент композиторского эскиза
 б) фрагмент дирижерского экземпляра

Handwritten musical score for the 'End Cast' section (tacts 5-8) of the opera 'It Came From a Distant Cosmos' by X. Stain. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Horn, Harp, Piano, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with '134' at the top left, and measures 5, 6, 7, and 8 are indicated. The text 'END CAST' is written above measure 6. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Ил. 2в. Х. Стайн. «Оно пришло из далекого космоса», End Cast такты 5–8 полной партитуры

Несмотря на то, что партитура является наиболее универсальной формой фиксации киномузыки, ее не следует рассматривать как *opus perfectum et absolutum* — это своего рода «эскизная тетрадь второго уровня», требующаяся для записи саундтрека, и не более того. По словам Дж. Г. Пул, ««конечная» партитура не способна предоставить всех деталей, необходимых для того, чтобы понять, как создавался саундтрек, <...> и редко соответствует реальному порядку, содержанию музыки, звучащей в фильме» [14, 31]. Так, например, в партитуре Джерри Голдсмита к «Омену» 1976 года есть фрагмент под названием «Алтарь», который вошел в отдельное издание саундтрека, но в фильме был заменен «темой усыновления». В рукописи «Алтаря» повторяющиеся в партии фортепиано такты обозначены соответствующими номерами и не выписаны, а партия хора, доработанная оркестровщиком Артуром Мортоном, зафиксирована на отдельных листах. В т. 41–48, где хор с пения переходит на устрашающий шепот, многие оркестровые партии удалены — следует предположить, что во время записи шепот заглушался медью, ввиду чего и потребовалось облегчение оркестровки. Кроме того, в партитуре удален 54-й такт (см. ил. 3 на с. 108), благодаря чему заключительное *crescendo* звучит более эффектно; зачеркнут он во всех оркестровых группах, кроме кларнетов, однако это просто небрежность — в записи саундтрека данного такта нет. По словам Мортон, все эскизы Голдсмита, неполненные на девяти нотных станах, отличались такой степенью подробности, что ему требовалось только «переписать ее с желтой бумаги на белую» [11, 324]. Однако сам Голдсмит отзывался о работе своего бессменного оркестровщика более почтительно: «Он [Мортон. — К. Р.] так хорошо меня знает, что понимает мои сокращения, мой плохой почерк. <...> Во время работы над “Оменом” его помощь была просто бесценна. Я бы сказал, что примерно 65% хоровых партий были аранжированы Артуром. Я их сочинил, но он придал им такой вид, что они стали звучать гораздо лучше, чем у меня. Как вы понимаете, в последние 25 лет мне не много приходилось писать для хора — должен сказать, что несколько запустил это дело, — и он осуществил гигантскую работу в этой области один» [9, 230]. Нотографическим результатом сотрудничества композитора с оркестровщиком явилась, таким образом, партитура с явными признаками черновика, для верной интерпретации которой требуется знание рабочего контекста (что примечательно, на записи оркестром управлял не автор, а Лайонел Ньюман).

В большинстве случаев партитуры являются собственностью киностудий. Многие из них, вместе с промежуточными пленками саундтреков, уничтожаются сразу после выхода ленты в прокат — об интересе к нотам со стороны исследователей бизнесмены, конечно, не думают, партитуры же сильно захламляют студийные фонды. В связи с этим для сохранения полных версий, а также избранных эскизов кинопартитур в 1983 году в США было создано *Society for the Preservation of Film Music*¹³ (с 1997 года — *The Film Music Society*). Однако бóльшая

¹³ Общество имеет международный статус; в числе его членов — представители восемнадцати стран. Что немаловажно, президентами *The Film Music Society* после его основателя Уильяма Розара были кинокомпозиторы: Хершел Бёрк Гилберт (1989–1992), Дэвид Рэксин (1992–1996), Элмер Бернстайн (1996–2001), Кристофер Янг (2002–2007) и Дэвид Ньюман (с 2007 года по настоящее время). Свою миссию организация видит не только в «сохранении, реставрации кинопартитур и телевизионных партитур, манускриптов и оркестровок, записей и всех сопутствующих материалов», но также в «публикации научных и журналистских работ по темам, связанным с киномузыкой и телевизионной музыкой» (URL: <http://www>

часть существующих материалов разбросана по многочисленным университетским библиотекам и учреждениям США¹⁴. Издание таких материалов в настоящее время предпринимается редко — в связи со сложностями, описанными Беном Уинтерсом в статье 2007 года (речь в ней идет о публикации именно кинопартитур, а не концертных сюит). Он, среди прочего, отмечает, что редактору приходится постоянно делать выбор между несколькими вариантами одного фрагмента (чему должна предшествовать длительная текстологическая работа — прежде всего сравнение авторского эскиза и оркестровки) или, напротив, не имея на руках нотного материала, идти на компромиссы: «А что делать, если в фильме есть эпизод, соответствующая которому рукопись [партитуры] не обнаружится? — пишет Уинтерс, — следует ли его расшифровывать по слуху?» [18, 120]. Об этом также говорит Джером МакГран: «Полный [нотный] текст может быть недоступен или утерян, а возможно, он никогда и не существовал» [12, 89]. Причина данных проблем — отсутствие у продюсеров пиетета перед авторством как таковым и их потребительское отношение к творчеству кинокомпозиторов. Впрочем, аналогичный подход тех же продюсеров к работе сценаристов не мешает издательствам публиковать полные тексты сценариев (благодаря деятельности *The Wisconsin Center for Film and Theater Research*, в частности, были выпущены многие классические сценарии студии *Warner Bros. Pictures*).

Верной, взвешенной оценке авторского начала в голливудских партитурах мешает то, что порой кинокомпозиторы вынуждены сочинять собственные темы на основе предварительного саундтрека, получить доступ к которому гораздо сложнее, чем к авторской партитуре, — это закрытая мастерская, дверь в которую приоткрывается лишь изредка, как это произошло в случае с «Космической Одиссеей 2001 года» (1968). Партитура к этой ленте, сочиненная Алексом Норттом и записанная им со студийным оркестром, не понравилась режиссеру Стенли Кубрику, в результате чего в прокат фильм вышел с фрагментами из произведений Р. Штрауса, Д. Лигети и А. Хачатуряна — то есть с тем самым предварительным саундтреком, с которым до начала работы ознакомился Норт (композитор узнал о замене прямо в кинотеатре — на мировой премьере, на которую пригласил родственников и друзей). Ввиду того, что в официальное издание «Одиссеи» музыка Норта не вошла, — она, по сути, потеряла статус киномузыки в одной из своих ипостасей (как часть медиатекста)¹⁵.

filmmusicsociety.org/about/about.html; дата обращения: 16.05.2013). Масштабы деятельности общества отлично иллюстрирует один из его крупнейших проектов: в 1995–1996 годах была осуществлена работа по полной каталогизации архивов *Paramount Pictures*, в ходе которой удалось систематизировать и открыть для общего доступа все имеющиеся материалы к полутора тысячам фильмов студии (включая композиторские эскизы и дирижерские экземпляры партитур). Когда *Paramount Pictures* вступила в этот проект, в студию пригласили Элмера Бернштейна, предложив ему взглянуть на партитуру к «Десяти заповедям» (1956, режиссер С. Б. Демиль). Открыв коробку со своими рукописями, композитор прослезился и сказал, что даже представить не мог, что когда-либо еще их увидит. Существует видео, на котором Бернштейн показывает, как много разных фанфар сочинил в поисках одной единственной, которая бы удовлетворила Демиля (подробнее об этом см. в: [14, 48]).

¹⁴ Есть несколько интернет-ресурсов, помогающих найти место расположения конкретного архива, в том числе «Los Angeles Repositories of Film and Television Special Collections» ([URL: http://guides.library.ucla.edu/content.php?pid=22853&sid=312794](http://guides.library.ucla.edu/content.php?pid=22853&sid=312794); дата обращения: 16.05.2013).

¹⁵ Запись саундтрека Алекса Норта появилась благодаря инициативе Джерри Голдсмита (он выступил в качестве дирижера); более того, была предпринята и попытка его объединения с фильмом *post factum*.

Поиск и выбор композитора в голливудской системе напоминает кастинг актеров на ту или иную роль, и — подобно тому как актер может выучить свой текст от корки до корки, но впоследствии «не подойти» — музыка зачастую отвергается целиком, в готовом, оркестрованном виде. Решение о смене композитора чаще всего принимает продюсер¹⁶, но руководствуется он при этом не своим вкусом, а мнением фокус-группы, на которой в современном Голливуде несколько раз испытывают воздействие фильма. Музыка Габриэля Яреда к «Трое» Вольфганга Петерсена (2004) была отклонена после *единственного* просмотра фильма двенадцатью зрителями, нашедшими ее «старомодной» [6, 492] (в киноленте звучит саундтрек, созданный, вместо Яреда, Джеймсом Хорнером всего за две недели). А кинокомпозитора Ховарда Шора, ставшего одним из самых востребованных в Голливуде после успеха «Властелина колец» Питера Джексона, даже мировая известность не уберегла от подобных неприятностей. В 2005 году партитура Шора к другому проекту Джексона («Кинг Конг») была забракована продюсером Фрэнком Уолшем, и написание музыки перепоручили Джеймсу Ньютоу Ховарду. В киноиндустрии США — где кинокомпозиторам, музыка которых не принимается, выплачивается внушительный гонорар — подобные истории нередки¹⁷ — и они приводят к существованию *нескольких авторских кинопартитур к одному фильму*. В этой связи можно было бы серьезно рассматривать правомерность употребления различных предлогов: «саундтрек к фильму» и «саундтрек из фильма». Так, запись музыки Шора представляет собой саундтрек к фильму, однако саундтреком *из* этого фильма является только музыка Дж. Н. Ховарда.

Дэниел Голдмарк писал, что «с музыкальной точки зрения термин [“саундтрек”] ошибочен и возник в сороковые годы как [элемент] рекламного жаргона» [8, 3], однако этот «ошибочный термин» успел прижиться и в понимании многих обывателей стал синонимом результата творческого труда кинокомпозитора¹⁸. В США саундтреки в виде альбомов из нескольких композиций начали издаваться в тридцатые годы¹⁹, но популярность обрели лишь к концу пятидесятих; по иронии судьбы, случилось это тогда, когда в индустрии кино наметилось постепенное удаление от симфонического звучания. По-настоящему же влиятельное издание *симфонического* саундтрека состоялось в 1977 году — после выхода

¹⁶ Следует учитывать, что в США продюсер, по сути, *нанимает* на работу всех сотрудников, *включая режиссера* (и, соответственно, имеет право заменить последнего более подходящей, на его взгляд, кандидатурой). В Голливуде в съемках одного фильма иногда участвует несколько режиссеров и композиторов при одном продюсере. Над фильмом продюсера Д. Селзника «Унесенные ветром» работали три режиссера, а кроме композитора Макса Стайнера были «про запас» приглашены Франц Ваксман и Херберт Стотхарт.

¹⁷ Более полный список отвергнутых кинопартитур в период с 1966 по 2005 годы см. в: [6, 493].

¹⁸ Такие широко распространенные словосочетания, как «саундтрек этого композитора» или «когда композитор работал над саундтреком» не совсем точны, ведь на самом деле задача кинокомпозитора — написать партитуру.

¹⁹ Согласно Патрику Робертсону, первопроходцем в этом деле стал Макс Стайнер — в 1932 году была выпущена пластинка с его музыкой к фильму Кинга Видора «Райская птичка» [15, 181]. Дальнейшая история вопроса несколько туманна. Вероятно, второй по счету саундтрек появился в 1937 году (музыка к мультфильму «Белоснежка и семь гномов» Уолта Диснея; композиторы Ли Харлайн и Пол Дж. Смит), третий — в 1946 (мюзикл «Пока плывут облака», композитор Конрад Салинджер). Полное же издание музыки к «Волшебнику страны Оз» (1939), которое порой упоминают в ряду ранних саундтреков, было осуществлено лишь в 1956 году.

в прокат «Звездных войн» Джорджа Лукаса с музыкой Джона Уильямса. Именно с появления «Войн» началась новейшая история коммерчески успешного современного симфонического саундтрека, равно как и концертных аранжировок киномузыки. В сегодняшней системе кинопроизводства саундтреки к зарубежным фильмам, как правило, поступают в продажу в России чуть раньше выхода дублированной картины в прокат — и таким образом играют роль дополнительной рекламы, подогревающей интерес к кино²⁰. Им также присуща вариативность: нередко издаются расширенные версии саундтреков, подобно тому как после широкого проката выходят режиссерские версии фильмов.

Иногда в качестве саундтрека выпускаются записи заново исполненной кинопартитуры²¹; в отличие от них, сборник аудиокomпозиций, использованных в фильме, принято называть *The Original Soundtrack (OST)*²². Сегодня понятие саундтрека употребляется даже по отношению к немому кино, так как в случае обнаружения оригинальной кинопартитуры музыку исполняют, записывают и синхронизируют с фильмом (сам саундтрек при этом поступает в продажу отдельным изданием); если же партитуры нет — ее может написать современный автор, после чего картина нередко снова выходит в широкий прокат²³.

Центральным событием в судьбе любой киномузыки, вне всякого сомнения, становится ее включение в медиатекст. Даже слушая саундтрек до посещения кинозала, мы пытаемся вообразить себе, какова роль аудиокomпозиций в будущем фильме, о котором имеем или можем получить некоторое представление, посмотрев трейлер²⁴. Таким образом, киномузыка воспринимается нами

²⁰ Так, премьера фильма Питера Джексона «Хоббит: Нежданное путешествие» в англоязычных странах состоялась 28 ноября 2012 года, в России (с отличным дубляжом, производство которого заняло немало времени) — 19 декабря того же года. Саундтрек же Ховарда Шора появился в продаже восьмью днями ранее (11 декабря 2012 года) и успел получить широкое распространение до официального выхода в прокат киноленты с дубляжом.

²¹ В 1959 году вышла пластинка с музыкой из фильма «Бен-Гур» Миклоша Рожи (*MGM Records*), на которой значилось, что играет Римский симфонический оркестр, дирижер Карло Савина, — однако в фильме музыка звучала в исполнении *MGM Studio Orchestra* под управлением самого Рожи (эта запись появилась в продаже позднее). На конвейер же перезапись саундтреков впервые поставила фирма *RCA Records*, подготовившая в семидесятые годы серию дисков «*Classic Film Scores*» (Национальным филармоническим оркестром дирижировал Чарльз Герхардт, в качестве продюсера выступил Джордж Корнгольд — сын Эриха Вольфганга). В 1974 году появились еще два лейбла, специализирующихся на подобных изданиях: *Entr'acte Recording Society* и *Filmmusic Collections* (основатель проекта и дирижер — Элмер Бернстайн), а в 1977 году аналогичные диски стали выпускать на *Varese Sarabande*. В конце семидесятых уже сами композиторы стали обновлять существующие записи для официального релиза: так, в 1978 году появился диск с расширенным саундтреком Дж. Уильямса к фильму Брайана де Пальмы «Ярость» (1978), заново исполненным Лондонским симфоническим оркестром под управлением самого Уильямса.

²² Кроме того, существуют *Score Album* и *Soundtrack Album*: первый обозначает музыку, написанную кинокомпозитором, второй — всю музыку аудиодорожки, включая заимствованные песни.

²³ Среди композиторов, занимающихся воссозданием и сочинением музыки с немым фильмом, — Карл Дэвис. Он работал над кинопартитурами к таким фильмам, как «Бен-Гур» Фреда Нибло (1925), «Безопасность, наконец!» Фреда Ньюмайера и Сэма Тейлора (1923), «Жадность» Эрика фон Штрогейма (1924), «Плоть и дьявол» Кларенса Брауна (1927); кроме того, композитор заново оркестровал и исполнил музыку Ч. Чаплина к «Огням большого города» (1931).

²⁴ В связи с тем, что рекламный трейлер представляется публике еще до того, как кинокомпозитор завершит работу над партитурой, в нем чаще всего звучит либо «нарезка» из пред-

как прикладная, еще не успев де-факто приложиться к видеоряду. Внутри же медиатекста она должна быть *незаметна*, о чем говорил, среди прочих, один из крупнейших американских кинокомпозиторов Макс Стайнер: «Существует общеизвестный трюизм, что наибольшей убедительностью обладает та кино-музыка, которой вы не слышите. <...> Музыка же, которая настолько плоха или хороша, что отвлекает и уводит от действия, — опасна» [17, 81].

Чтобы верно проанализировать и интерпретировать музыку в медиатексте, необходимо учесть, что она является частью целого, причем — как это ни прискорбно — не самой важной его частью. Леонард Бернстайн, увидев, как во время монтажа «В порту» (1954, режиссер Элиа Казан) музыкальные композиции подкладываются под диалоги, был настолько обескуражен потребительским отношением к своему творчеству, что впоследствии обходил кино стороной. А Миклош Рожа, услышав, как во время работы над фильмом «Камо грядеши» (1951, режиссер Мервин Лерой) продюсер кричит музыкальному редактору: «Громче шумь! Я все еще слышу музыку!» (цит. по: [6, 77]), был, конечно же, уязвлен — ведь то была его музыка. Однако подобные вещи неизбежны — в медиатексте музыка так или иначе отличается дискретностью звучания, вовлекается в действие и не всегда отчетливо слышна. Поскольку к оформлению аудиоматериала, входящего в состав медиатекста, причастны саунддизайнеры и многие другие специалисты²⁵, мы не можем приписать все заслуги одному лишь композитору (что в 1937 году и настоярило Шёнберга). По сути, в американской киноиндустрии происходит то, что в теории капиталистического общества именуется «отчуждением от результатов труда»; как следствие, частично теряется авторское начало. «В случае с киномузыкой, — говорит Дэвид Хорн, — авторство важно внутри киноиндустрии, а также для академических исследователей, но это понятие — за незначительными исключениями — почти полностью отсутствует в лексиконе зрителей» [10, 23]. Впрочем, из рецензий рядовых киноманов, публикующихся

варительного саундтрека, либо специально сочиненная музыка другого автора. В Голливуде существуют композиторы, специализирующиеся на написании музыки к трейлерам; самый успешный из них — Джон Бил (Beal). Его работа заключается в сочинении и записи захватывающей музыки протяженностью порядка двух-трех минут в крайне сжатые сроки (около суток). Услугами Била пользуются многие студии, и сегодня он озвучивает до пятидесяти трейлеров в год. Конечно, мало кому из зрителей известно его имя, но музыку этого композитора слышал каждый, кто привык просматривать трейлеры перед походом в кинотеатр.

²⁵ Над саундтреком только лишь к фильму «Начало» 2010 года (режиссер Кристофер Нолан, композитор Ханс Циммер) работали: Лорки Бэлфи (помощник композитора, соавтор); Элизабет Финч, Брюс Фоулер, Уолт Фоулер, Рик Джовинаццо, Кевин Каска, Ивонн Морианти, Эд Ноймайстер и Карл Ридлунд (аранжировщики); Ричард Кинг (саунддизайнер); Фрэнк Маччия и Аарон Мейер (музыкальные оформители); Ник Делаплэйн, Эндрю Качиньский, Джейкоб Ши (программисты секвенсора); Ховард Скарр (программист синтезатора); Сэм Эстес, Адам Шмидт (разработчики семплов); Райан Рубин, Алекс Гибсон, Питер Осо Снелл (музыкальные редакторы); Райленд Эллисон (музыкальный программист); Джефф Фостер (звукооператор); Мэл Уэссон (дизайнер внешней среды); Марк Уэрри (дизайнер цифровых тембров); Крис Эткинсон, Брайан Робинсон (операторы шумовых машин); Майкл Митчелл, Брайан Уоткинс, Пол Беролцаймер, Брюс Таниш, Эндрю Бок, Кристофер Флик (редакторы звуковых эффектов и доп. звуков); Брайан Сигрейв (ответственный за постадаптацию звуков); Алан Майерсон, Майкл Бэбкок, Гэри Риццо, Лора Хиришберг, Стив Нельсон, Эд Новик, Эрик Поттер, Джон Пол Фэзил (звукорежиссеры, отвечающие за различные аспекты записи); Гэвин Гринауэй, Чак Чои, Майкл Хайэм, Эндрю Зак, Лори Чавез (аранжировщики-консультанты); Эрик Фликинджер и Скотт Льюис (специалисты по микшированию цифровых звуков).

в интернете, можно сделать вывод, что в последнее время аудитория стала обращать на киномузыку и ее создателей довольно пристальное внимание, более того — наострилась выделять ее из медиатекста прямо в кинотеатре (не исключено, что этому способствует возможность ознакомления с саундтреком до посещения кинозала).

Если в фильме музыка носит прикладной характер, а в саундтреке до некоторой степени «расправляет плечи», то в концертных обработках она способна обрести — насколько это вообще возможно исходя из ее свойств — самостоятельность. Однако далеко не все кинокомпозиторы стремятся создавать такие опыты. В большинстве своем этим занимаются авторы, получившие академическое образование, то есть изначально ориентированные на концертную практику (и как правило, именно они чаще других удостоиваются «Оскара»). Дальновидные кинокомпозиторы стали использовать фильмы в качестве своеобразной рекламы собственной киномузыки (ведь наряду с тем, что она помогает зрителям воспринимать события фильма, — фильм, в свою очередь, делает киномузыку родной и близкой). Ими создаются разные версии партитуры: одна — непосредственно для кино, другая — для последующего издания саундтрека (без купюр), а в некоторых случаях даже третья, более продуманная в плане симфонического развития, — для концертной сюиты. Учитывая большой спрос на фортепианные переложения основных тем из фильмов, ведущие авторы также дают добро на незамедлительное издание клавиров.

Один из немногих американских кинокомпозиторов, чья музыка публикуется не только в клавирах, но и в партитурах, является Джон Уильямс, сотрудничающий с издательством *Hal Leonard*. Более того, порой в сети (на фан-сайте композитора) размещаются замечательные клавиры еще до появления официального издания. Некоторые из них — например, сделанные аранжировщиком под ником *WilliamsMusicLover1138*²⁶ (см. пример 1 на с. 114) — вполне годятся для исполнения с концертной эстрады, однако вряд ли будут изданы официально. Несмотря на это, их можно использовать при анализе киномузыки — и в ряде случаев они оказываются даже точнее клавиров *Hal Leonard*, так как последние создаются для домашнего музицирования и рассчитаны на пианистов средней руки, на которых *WilliamsMusicLover1138* явно не ориентируется. Тем не менее, при анализе такого рода продукции требуется ее предварительная верификация, ведь в чем-то «неофициальные» клавиры сродни информации, почерпнутой из Википедии.

²⁶ После создания нескольких удачных клавиров *WilliamsMusicLover1138* стал выполнять аранжировки по просьбам пользователей сайта. См. его интернет-страницу «Мои фортепианные транскрипции» на форуме *John Williams Fan Network*. URL: <http://www.jwfan.com/forums/index.php?showtopic=21503&hl=%2Bmy+%2Bpiano+%2Btranscriptions> (дата обращения: 16.05.2013).

Дж. Уильямс. «Снежок» из «Приключений Тинтина»
(переложение WilliamsMusicLover1138)

Light and Playful Throughout

f p

Инструментальных аранжировок фрагментов киномузыки, созданных по заказу для исполнения тем или иным составом, великое множество; они в разной степени отражают композиторский замысел, и их создатели, как правило, не ставят перед собой задачу сохранить каждую ноту авторского клавира, эскиза или утвержденной композитором оркестровки. И если, по мнению Миклоша Рожи, к эскизам его «Бен-Гура» (см. ил. 1) оркестровщикам добавить было нечего — то аранжировщики с легкостью позволяли себе «подкорректировать» композиторский текст. Кеннет Дай²⁷, в частности, изменил тональность, размер и ритмический рисунок (см. пример 2). Сам он объяснил свой метод работы следующим образом: «Аранжировка “Бен-Гура” была выполнена мной для марширующего ансамбля университета Нотр-Дам. Исходя из этой концепции в качестве композиторского материала мной была использована только мелодическая линия. Работая над гармонией и оркестровкой, я прежде всего ставил перед собой задачу поддержать идею исполнения “в марше”. Создавая партитуру для подобного ансамбля, мы должны учитывать акустику открытых пространств с ее ограничениями в том, что касается распространения звука. Я добавил некоторые аккорды, а при выполнении инструментовки максимизировал звуковые комплексы. Основные инструменты здесь — труба, тромбон и туба; дополнительные звуковые краски и контрапункты обеспечивают валторны, саксофоны и деревянные духовые; а партия ударных написана для инструментов, с которыми можно маршировать»²⁸.

²⁷ Кеннет Дай (Kenneth Dye) — профессор Университета Нотр-Дам (Саут-Бенд, Индиана), автор нескольких сотен аранжировок, а также учебных курсов «Музыка посредством технологий» (*Music Through Technology*) и «Музыкальный бизнес» (*The Business of Music*). Сотрудничает с рядом музыкальных издательств и оркестров, в том числе с Далласским симфоническим оркестром.

²⁸ Из личной переписки автора статьи с Кеннетом Даем.

Maestoso (♩ = 72)

Flute/Piccolo
B ♭ Clarinet
E ♭ Alto Sax
E ♭ Tenor Sax/
Baritone T.C.
1
B ♭ Trumpets 2
3
Horn in F
1
Trombones
2
Baritone
Tube
Snare Drum
Quad-Toms
Cymbals
Quad-Toms
Gong

ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.

Успех концертных аранжировок киномузыки прямо пропорционален популярности самого фильма. И при создании концертной версии той или иной темы кинокомпозиторы и аранжировщики заинтересованы в том, чтобы слушатель о нем не забыл, — это проявляется, среди прочего, в исполнении киномузыки с одновременной проекцией фрагментов киноленты на большой экран. Зрители на таком концерте получают возможность одновременно воспринимать музыку и изображение — однако, по сравнению с аналогичной ситуацией в кинотеатре, акцент смещен: здесь «ведет игру» кинокомпозитор (часто именно он дирижирует). Нередко в концертах выступают солисты, участвовавшие в записи саундтрека, — среди них скрипачи Айзек Стерн («Юмореска», 1946; режиссер Жан Негулеско, композитор Франц Ваксман), Ицхак Перлман («Список Шиндлера», 1993; режиссер Стивен Спилберг, композитор Джон Уильямс), Джошуа Белл («Красная скрипка», 1998; режиссер Франсуа Жирар, композитор Джон Корильяно) и Хилари Хан («Таинственный лес», 2004; режиссер М. Найт Шьямалан, композитор Джеймс Ньютон Ховард). В 2006 году в Лос-Анджелесе была предпринята попытка организовать оркестр, который бы исполнял в концертах только киномузыку, но, к сожалению, этот проект не получил должного финансирования, и после нескольких выступлений оркестр перестал существовать. А в 2009 году на Втором фестивале киномузыки в Кракове концертному исполнению партитуры к фильму «Парфюмер» Тома Тыквера сопутствовала демонстрация всей киноленты; здесь музыка с картинкой словно поменялись местами — вспомогательную роль играл уже видеоряд.

Существование киномузыки во всех четырех ипостасях не обязательно, причем может отсутствовать и кинопартитура (если саундтрек полностью электронный, необходимости в нотной записи нет), и медиатекст с этой музыкой (если она не была принята), и саундтрек (если нет специального издания, а промежуточная запись уничтожена киностудией). Появление концертных аранжировок тем более факультативно и требует особых условий, «склонности» к этому жанра фильма. Скажем, для фэнтези характерны неоромантическая стилистика, обилие лейтмотивов, звучание симфонического оркестра и наличие сквозных симфонических фрагментов (такая детальная проработка саундтрека обычно приводит к рождению концертной симфонической сюиты); из драм, напротив, чаще всего «извлекается» лишь одна тема, а музыка из фильмов ужасов и вообще редко обретает успех на концертной эстраде (впрочем, история Фестиваля киномузыки в Кракове свидетельствует о том, что это явление — временное²⁹).

К настоящему моменту в США сформировалась удобная, прекрасно функционирующая модель создания и распространения современной симфонической киномузыки. Она отлична от модели академического искусства, однако в отдельных аспектах с ней перекликается: есть композитор, есть партитура, есть возможность услышать запись, иногда — купить клавишник, поиграть темы, посетить концерт, где эта музыка будет исполнена вживую. Тем не менее, академические нормы анализа киномузыки, являющейся «элементом общей панорамы музыки

²⁹ Первые четыре года на Фестивале киномузыки в Кракове (проходит с 2008 года) исполнялась преимущественно неоромантическая киномузыка — Э. Морриконе, Дж. Уильямса, Г. Шора, Тан Дуна, — но на последнем концерте Пятого фестиваля прозвучали сонористические композиции из фильмов ужасов; вечер состоял из двух отделений под названиями «Чужой: биомеханическая симфония» и «Киномузыка: искусство и кровь» (см. официальный сайт фестиваля: URL: <http://www.fmf.fm/>; дата обращения: 16.05.2013).

двадцатого столетия» (Роберт Хёрвитц, цит. по: [13, 279]), неуместны — ориентир на них неизбежно приводит к необходимости преодолевать психологические барьеры, связанные хотя бы с тем стереотипом, что сочинение должно иметь одного автора. К примеру, когда мы говорим, что кинокомпозитор Ханс Циммер написал ту или иную кинопартию, — эта формулировка нуждается в уточнении: ведь, несмотря на то, что основные темы действительно сочиняет и обсуждает с режиссером он, их дальнейшая доработка (в том числе создание промежуточных, второстепенных музыкальных образов) — дело рук многочисленной армии музыкантов, трудящихся в роскошной студии мэтра (среди них — около пятидесяти композиторов со всего мира, включая прославившихся собственными проектами Гарри Грегсон-Уильямса и Джона Пауэлла). Понятие «музыка Циммера» имеет право на существование лишь с поправкой, что «Ханс Циммер» — это корпорация под названием *Remote Control Productions*, функционирующая как музыкальная фабрика и производящая качественные саундтреки для фильмов, а также компьютерных игр («людям Циммера» принадлежит музыка чуть ли не к большинству современных кассовых голливудских фильмов).

Беспрецедентная популярность симфонических саундтреков, исполнение музыки из фильмов на крупных фестивалях с проекцией киноленты как вспомогательного элемента, сотни узкоспециальных исследований — всё это свидетельствует о постепенном изменении отношения к кинокомпозитору и его труду. Но главной задачей современного музыковедения является не осмысление киномузыки, а своего рода каталогизация — подготовка детально аннотированных академических публикаций ее во всех существующих ипостасях. Следует иметь в виду, что в США после съемок фильма оставшиеся материалы (в том числе ноты, пленки, диски) систематизируют и помещают в студийный архив. Хранители таких архивов редко относятся к исследователям с сочувствием и могут отказать в доступе к той или иной партитуре, мотивируя это стремлением защитить авторские права. Но с каждым днем становится все больше открытых фондов и библиотек, в которых можно ознакомиться с богатым материалом³⁰. «Подлинные манускрипты (написанные композиторской рукой) являются наиболее ценными источниками для изучения ранней киномузыки, — пишет Дж. Г. Пул, — которое позволяет сформировать ясную идею о том, как музыка задумывалась, сочинялась, аранжировалась, оркестровалась, записывалась и синхронизировалась» [14, 26]. Множество ценных материалов уже исчезло, в том числе ряд

³⁰ Практически все существующие на сегодняшний день в открытом доступе источники, связанные с киномузыкой, находятся в библиотеках следующих учреждений (приводятся в алфавитном порядке): *Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Baylor University; Boston Public Library; Brandeis University; Brigham Young University; California State University, Long Beach; California State University, Northridge; Film Music Society; Franklin and Marshall College; Free Library of Philadelphia; Idaho State University; Institute of the American Musical; Joann Kane Music Service; Kansas State University; Kurt Weill Foundation for Music; Library of Congress; Middle Tennessee State University; Museum of Modern Art; New York Public Library; New York University; Northern Illinois University; Princeton University; Santa Clara University; Southern Illinois University at Edwardsville; Syracuse University; University of California, Los Angeles; University of California, Santa Barbara; University of Cincinnati; University of Illinois at Urbana Champaign; University of Minnesota; University of Missouri at Kansas City; University of Oregon; University of Rochester; University of Southern California; University of Texas at Austin; University of Washington; University of Wisconsin, Madison; University of Wyoming; Washington University; Wisconsin Center for Film and Theater Research; Yale University.*

студийных библиотек немного кинематографа³¹. Иногда пропадают и материалы из личных архивов кинокомпозиторов. Так, после смерти Херберта Стотхарта в подвале его дома прорвало трубу, в результате чего многие документы повторили судьбу «Титаника».

Наряду с «чистой кинопартитурой» в архивах можно обнаружить множество других источников: авторские эскизы, аранжировки, дирижерскую версию партитуры, оркестровые партии, журнал сессий звукозаписи (в них перечисляется использованное оборудование и исполнители); заметки звукорежиссеров, инженеров, музыкального редактора; так называемые *cue sheets* (перечень всех фрагментов фильма, требующих музыкального сопровождения, и комментарии к ним); отчеты о саундэфектах и сведениях. Это целый мир документов, который по непонятным причинам до сих пор остается за бортом мировой науки и на который не обращают внимания издатели. Как сообщается в книге «A Research Guide to Film and Television Music in the United States», на английском языке издано более 150 книг только по истории киномузыки (85 из них — после 1990 года); с 2000 года — согласно *International Index to Music Periodicals* — напечатано 1793 статьи о киномузыке; за последние десять лет написано около ста диссертаций о роли музыки в кино [14, XV]. Но к первоисточникам с целью их комплексного исследования никто из авторов не обращался...

Использованная литература

1. Деникин А. А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. 394 с.
2. Рычков К. «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №3. С. 177–193.
3. Adorno T. (With the assistance of George Simpson) On popular music // *Studies in Philosophy and Social Science*. Vol. IX (1941). P. 17–48.
4. Bell D. A. Getting the Best Score for Your Film: A Filmmakers' Guide to Music Scoring. L. A.: Silman-James Press, 1994. 112 p.
5. Bernstein C. H. Film Music and Everything Else. Beverly Hills, California: Turnstyle Music, 2000. 131 p.
6. Cooke M. A History of Film Music. 4th printing. Cambridge; N. Y.: Cambridge University Press, 2011. 584 p.
7. Elley D. The film composer. Miklós Rózsa // *Films and Filming*. 1977. May, 23.
8. Goldmark D. Introduction // *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. D. Leppert. Berkeley: University of California Press, 2007. P. 1–12.
9. The Hollywood Film Music Reader / ed. by Cooke M. 2010. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 382 p.
10. Horn D. Some Thoughts on the Music in Popular Music // *The Musical Work: Reality or Invention?* / ed. by M. Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. P. 14–34.
11. Karlin F., Wright R. On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring. 2nd ed., rev. N. Y.; L.: Routledge, 2013. 560 p.
12. McGann J. A Critique of Modern Textual Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 146 p.
13. Mermelstein D. In Hollywood, Discord on What Makes Music // *The Routledge Film Music Sourcebook* / ed. by J. Wierzbicki, N. Platte, C. Roust. N. Y.; L.: Taylor & Francis, 2012. P. 278–281.

³¹ Одну из таких библиотек передал *The Film Music Society* Луис Б. Шнаубер (с 1910 по 1927 годы он успел поработать музыкальным директором в двадцати пяти кинотеатрах города Омаха).

14. *Pool J. G., Wright H. S.* A Research Guide to Film and Television Music in the United States. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2011. 174 p.
15. *Robertson P.* Film Facts. N. Y.: Billboard Books, 2001. 256 p.
16. *Rosar W. H.* Film Music — What's in a Name? // The Journal of Film Music. Vol. I (2002). №1. P. 1–18.
17. *Thomas T.* Film Score: The View from the Podium. N. J.: A. S. Barnes, 1979. 266 p.
18. *Winters B.* Catching Dreams: Editing Film Scores for Publication // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 132 (2007). P. 115–140.

Джеймс Вьежбицки

ЗВУКОВОЙ РЯД КАК МУЗЫКА: О НОВЫХ ПУТЯХ В ИЗУЧЕНИИ КИНОИСКУССТВА

Перевод *Дарьи Седовой*

В этой статье я хочу предложить читателям один из возможных теоретических подходов к изучению киномузыки¹. Зерном этого разговора стало воспоминание, и питалось это зерно неотступным любопытством — не столько по отношению к природе самой «вспоминаемой вещи», сколько к причинам, по которым данное воспоминание оказалось особенно сильным.

По правде говоря, за последние лет двадцать мне редко приходилось слышать или читать о сталелитейном заводе без того чтобы в памяти всплыл эпизод, в котором оглушительный шум станков почти — но не полностью — перекрывает звуки ожесточенной ссоры рабочего с начальником. Я всегда отдавал себе отчет в том, что эта картина — не впечатление из жизни и не отголосок сна. Другими словами, я знал, что это было воспоминание о киносцене, однако, пока мне не напомнили о ней, не догадывался, из какого именно фильма.

Напоминанием стало случайно попавшее мне в руки несколько лет назад эссе Чарльза Шрегера об эстетическом воздействии так называемой системы Долби — четырехканальной стереофонической звуковой системы с высокой точностью воспроизведения, которая постепенно вошла в голливудский обиход в конце семидесятых годов [18]. Это эссе, написанное одновременно с наступлением эпохи Долби-звука, было посвящено в основном творчеству Роберта Олтмена, однако там говорилось также о творчестве дюжины других режиссеров, интересовавшихся возможностями системы Долби. Думаю, их имена в большинстве своем известны киноманам; наряду с Олтменом среди перечисленных звуковых экспериментаторов — Майкл Чимино, Фрэнсис Форд Coppola, Милош Forman, Филип Кауфман, Стэнли Кубрик, Джордж Лукас, Терренс Малик, Алан Дж. Пакула, Кен Рассел, Мартин Скорсезе, Ежи Сколимовски и Стивен Спилберг.

В названном эссе трижды упомянут фильм Терренса Малика «Дни жатвы»; первый раз автор говорит, что саундтрек полон стрекота сверчков (на самом деле это саранча), второй — предполагает, что сильный чикагский акцент рассказчицы вполне мог бы звучать неразборчиво, если бы не ясность звука, обеспечиваемая технологией Долби. Третье упоминание столь же кратко, но сразу привлекло мое внимание. Автор смело утверждает: «Ни в одном фильме звук не использован разумнее, чем в «Днях жатвы»» [там же, 353].

Как музыковед, чья сфера исследовательских интересов включает в себя не только киномузыку, но и так называемую «конкретную музыку» (*musique concrète*)², основанную на шумах, я просто стремился к решению очередной научной задачи, когда спросил владелицу ближайшего видеопроката, нет ли у нее записи некоего фильма под названием «Дни жатвы». Обращай я больше внимания на фотографии с обложки, я бы знал, что когда-то уже видел этот фильм. На поверку же момент узнавания настал только после того, как я вставил кассету в видеоманитон и просмотрел начальные сцены. И это был случай не *déjà vu* (уже виденного), но *déjà entendu* (уже слышанного).

Покачивающаяся, словно на волнах, музыка, которая более двух минут сопровождает начальные титры и черно-белые фотографии, конечно, пробуждала смутные реминисценции, но я помнил ее только в виде пышной оркестровой версии «Аквариума» из «Карнавала животных» Сен-Санса, а не как киномузыку. Однако, когда видеоряд стал цветным и подвижным и когда финальные пассажи оркестровой музыки растворились в равномерном журчании медленно движущегося городского потока, время от времени прерываемого звяканьем металлолома, бросаемого в ведро, я почувствовал, что слышал этот фильм раньше.

Иными словами, слуховая память пробудилась, и у меня появилось сильное подозрение, что мягкие журчащие звуки были лишь прелюдией к чему-то куда более мощному. На самом деле лишь когда действие переместилось на сталелитейный завод, визуальная составляющая фильма начала казаться знакомой. Однако убедили меня в этом только громкие ритмичные удары, сопровождавшие монтажные переходы между сценами, — а не сама картина ссоры, обрамленная блеском расплавленного металла. Чувство узнавания появилось и тогда, когда *crescendo* шипения, лязга и скрежета достигло кульминации в глухом звуке смертоносного удара по голове бригадира.

Если поразмыслить, эти приливы радости узнавания должны были бы вступить в противоречие с тревожным содержанием фильма (оно казалось не особенно интересным); выход «положительной» звуковой энергии, заключенной в том смертельном ударе, точно совпал с «отрицательным» действием, которое по сюжету фильма вынуждает главных героев к бегству; однако такие приемы с использованием эмоционально противоположных средств были вполне обычны для кино начиная с тридцатых годов.

¹ Некоторые из идей, изложенных в данной статье, были впервые представлены мной в публикации: *Wierzbicki J. Sound as Music in the Films of Terrence Malick // The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America / ed. by H. Patterson. L.: Wallflower Press, 2003. P. 110–22.* (Здесь и далее примечания автора.)

² Этим термином обозначают музыку, в которой в качестве элементов композиции используются аудиозаписи звуков реальной жизни — с электронной обработкой либо без таковой. Техника и эстетика *musique concrète* были разработаны после Второй мировой войны в парижских телевизионных студиях *Radiodiffusion-Française* и *Groupe de Recherches Musicales*.

С другой стороны, казалось весьма интересным, что моя эстетическая реакция на этот эпизод была столь схожа с опытом, который я склонен связывать с посещением не кинотеатра, но концертного зала. Я ощущал себя захваченным звуками — чередованием фаз статики, напряжения и окончательного разрешения, динамичным противопоставлением «консонанса» и «диссонанса», — и они не только косвенно зависели от эмоционального содержания фильма, но и в точности отражали феноменологическую модель музыкальной выразительности, как ее понимали Леонард Мейер, Джозеф Керман и другие (см.: [10; 14]).

Разумеется, каждый человек по-своему воспринимает множество составляющих фильма, и было бы эгоцентрично утверждать, будто отклик всех зрителей на особую наполненность какой бы то ни было сцены звуковыми, визуальными, семантическими или вербальными элементами может быть одинаковым. Однако для меня как слушателя повторный просмотр начала «Дней жатвы» стал значимым музыкальным опытом. И этот музыкальный опыт был получен благодаря саундтреку, материал которого в продолжение тех 90 секунд, о которых идет речь, составляли исключительно *шумы, звучащие в кадре*.

Шумы, что мы слышим в фильмах, по большей части служат единственной цели: сделать экранное действие более правдоподобным. Очень редко эти шумы бывают подлинными. Как напоминает нам французский исследователь Мишель Шион, «звук подлинный и звук, кажущийся подлинным зрителю, — разные вещи», и мы склонны оценивать реалистичность звуков в фильме не по отношению «к собственному жизненному опыту, который у нас предположительно имеется», но по отношению к «кодам, установленным самим кинематографом» [6, 107]. Добавляя к двумерному изображению аналог третьего измерения, банальный кинозвук придает изображению правдоподобие.

Рэймонд Беллур в эссе 1975 года классифицировал такой «квази-реалистичный» звук как «мотивированный шум» (поскольку он оправдан или необходим в силу сценических обстоятельств); также он проводит важное разграничение между этим видом шума и — как он его называет — «произвольным шумом». Его терминология не вполне удачна, так как и «произвольный» шум — всегда результат сознательных решений создателя фильма. И все же высказывание Беллуря убедительно. По его словам, «произвольный шум, если применить его с умом, может служить своего рода музыкой и в таком случае будет совершенно непереводим, поскольку не кодифицирован» [2, 23–24].

Киномузыка, практически с самого начала своего существования призванная представлять определенные эмоциональные состояния средствами мелодических, гармонических и ритмических клише, способна внести существенный вклад в произведение искусства, частью которого она является³. Имея в своей основе прочно устоявшуюся систему символов, такая музыка может либо подкреплять драматургию сцены, либо, в соответствии с намерением режиссера,

³ Вот лишь некоторые из книг, связанных с историей киномузыки и семиотикой: *Thomas T. Music for the Movies*. Cranbury, N. J.: A. S. Barnes and Co., 1973; *Evans M. Soundtrack: The Music of the Movies*. N. Y.: Hopkinson and Blake, 1975; *Prendergast R. M. Film Music: A Neglected Art*. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1977; *Palmer C. The Composer in Hollywood*. L.: Marion Boyars, 1990; *Burt G. The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994; *Brown R. S. Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.

вступать с ней в противоречие; также она может обозначать присутствие — в кадре или за кадром — ключевых для киноповествования «объектов». В качестве формообразующего инструмента киномузыка может отмечать границы одних сцен и обеспечивать плавный переход между другими; может она и устанавливать между сценами психологические и драматургические связи, которые при этом не всегда бывают отражены в том, что касается видеоряда, персонажей и языка.

Но помимо того факта, что киномузыка обогащается за счет культурных кодов, чем еще она отличается от хорошо продуманного саундтрека, содержащего «произвольные шумы», по терминологии Беллура?

Обычно музыка в фильме лишь изредка выходит на первый план. Конечно, предполагается, что ее должно быть хорошо слышно, когда идут титры, или когда главные персонажи выступают в своих предсказуемых амплуа⁴, или же когда вводятся либо повторяются определенные сюжетные линии. Если киномузыка хорошего качества, она выполняет свои выразительные и структурирующие функции, оставаясь при этом незаметной. Как напоминает нам Клаудия Горбман в своей книге с метким названием «Неслышимые мелодии», «киномузыка, как правило, второстепенна по отношению к более “значимым” в прямом смысле слова звукам саундтрека» [9, 59]. Второстепенна киномузыка или нет, но она приходит откуда-то из-за экрана; такую музыку часто называют «закадровой», так как она представляет собой явление, внешнее по отношению к киноповествованию.

«Произвольные» шумы, которые не имеют никакого отношения к повествованию, обычно воспринимаются как назойливые, и чем они дальше от контекста сцены, тем более заметны. Могут ли такие шумы быть «переводимыми», зависит от их включения в контекст (например, тиканье в фильме Терренса Малика «Тонкая красная линия» (1999) связано с сюжетом только в начале, когда герой вспоминает смерть своей матери, — кажется, что оно исходит от часов; в другие же моменты, когда часов не видно, этот звук служит напоминанием о той сцене и, возможно, символизирует течение времени или приближение смерти). В любом случае шумы, не связанные непосредственно с повествованием, привлекают куда больше внимания, чем закадровая музыка.

Однако «произвольные» шумы, связанные с повествованием, — то есть такие, которые воспринимаются как неожиданные не оттого, что неуместны, а из-за способа их подачи, — скорее следует отнести к роду квазиреалистичных шумов. Они могут быть как преувеличенно громкими (усиленный шорох ветра по траве в «Днях жатвы» и в «Тонкой красной линии»), так и приглушенными (звук выстрела в «Пустошах» Малика (1973), где отец одной из главных героинь убивает ее собаку). Однако эти шумы связаны с сюжетной линией фильма. Наряду с диалогами они принадлежат к «значимым в прямом смысле» звукам повествования. Говоря словами Кристиана Метца, это «акустические объекты», заключенные в пространство фильма⁵. Определять ли их как сливающиеся или не сливающиеся с действием, как созвучные эмоциональному настрою повествования

⁴ Вспомним «героическую» тему, которую Джон Уильямс сочинил для фильмов «Индиана Джонс». Она звучит — и звучит на самом что ни на есть первом плане — только тогда, когда главный герой обнаруживает выход из непростой ситуации и начинает действовать.

⁵ Более подробно об идее «акустических объектов» см. в: [13].

или нет⁶ — эти шумы являются компонентами мизансцен, поскольку они так же функциональны, как костюмы, освещение и реквизит.

Я хочу доказать, что такие шумы, когда они умело скомпонованы, в самом деле могут служить киномузыкой и выполнять функции, схожие с теми, что обычно приписываются закадровой музыке. Однако, поскольку такая «музыка» тесно связана с повествованием, она еще более неуловима для внимания, чем закадровая. Когда такая «музыка» эффективна в музыкальном отношении, то ее эффективность еще возрастает по причине неуловимости.

Но вернемся к первым кадрам «Дней жатвы» и рассмотрим их компоненты детально. В частности, обратим внимание на «звуковой дизайн» следующих отрывков:

1. музыка Сен-Санса, сопровождающая титры;
2. сцена на сталелитейном заводе, сопровождаемая только внутрикадровым шумом, во время которой персонаж по имени Билл убивает бригадира;
3. всю последовательность целиком: титры с музыкой, сопровождаемую шумами сцену на сталелитейном заводе и предшествующую ей краткую сцену на берегу реки — вплоть до начала повествования, когда в кадре появляется крупным планом сестра Билла Линда.

Музыка Сен-Санса — она будет появляться вновь и вновь на протяжении всего фильма — начинается в ля миноре, хоть и с оттенком тональной неопределенности. Мелодия движется волнообразно, спускаясь в продолжение первых восьми тактов сначала от *ми* к *ля*, а затем от *ми* к *си*. Далее следует четырехтакт на доминантовом органном пункте; однако каскад музыкальных фигур на его фоне — в основе которого лежит последовательность уменьшенных септаккордов, движущихся по квинтовому кругу, — значительно ослабляет ощущение тонального центра.

Затем эти два фрагмента (восьмитакт и четырехтакт) в точности повторяются.

Что же происходит после этого? В противоположность первому фрагменту с его нисходящей мелодией и тональной неопределенностью, в следующем мелодия движется вверх, и возникает явное ощущение тональности с центром *ля*. Мелодическая линия верхнего голоса поднимается от *ля* к *ми*, в то время как

⁶ Мишель Шион впервые ввел понятие «созвучности/несозвучности» (или «эмпатичности/неэмпатичности») шума в издании «Le Son au cinéma» [7, 122–126] и развил эти идеи в книге «L'Audio-Vision» [6]. В исследованиях Шиона также фигурирует понятие синхронного/асинхронного звука, но эта идея восходит к «Теории кино» Бельи Балаша, изданной в 1952 году. Балаш пишет: «В крупных планах, когда не видно, что окружает [персонажа], звук, проникающий в кадр, порой кажется нам таинственным просто потому, что мы не видим его источника. За счет этого возникает напряжение, идущее от любопытства и ожидания. Иногда зрители не знают, что за звук они слышат, — герой же фильма, услышав его, оборачивается и видит источник звука раньше зрителей. Такое обращение с картинкой и звуком дает широкие возможности для нагнетания напряженности и создания эффекта неожиданности. Асинхронный звук (то есть несоответствие между видимым и слышимым) может играть важную роль. Если звук голоса не связан с изображением говорящего, то приобретает куда большую значимость — он перестает быть голосом конкретного человека и воспринимается как утверждающий нечто всеобщее. <...> Для режиссера лучший способ передачи пафоса или символического значения человеческого голоса — это как раз асинхронное использование последнего» [1, 209–210].

нижнего — от *ре* к *ля*, то есть возникает плагальный каданс в *ля* миноре. Этот отрывок очень краток — всего два такта, и он тоже повторяется.

Далее следует трехтакт, также повторенный и также отчетливо кадансирующий, но иным образом. В гармонии первых двух тактов дважды повторяется терцовое сопоставление трезвучий: до мажор — ми мажор. В третьем такте гармонии меняются чаще: *ля* мажор, *ре* мажор, *ля* минор, ми мажор. Мелодическое движение и последовательность гармоний здесь подготавливают каданс на тоне *ля*. В первый раз каденция, разумеется, «ложная», поскольку ми-мажорное трезвучие переходит в до-мажорное; при повторе же совершенно «истинная» (authentic) каденция ведет нас к заключительному фрагменту в *ля* мажоре.

Эффект каскада, который мы слышали ранее, получает здесь отражение в рядах параллельных тритонов. Но в басу на протяжении трех тактов просто-напросто чередуются звуки *ля* и *ми*; последние же два такта представляют собой не более чем арпеджио по звукам *ля*-мажорного трезвучия.

Зачем же нам понадобился столь элементарный анализ такого короткого и простого музыкального построения?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сделать замечание о музыкальной структуре. Предположим, что «музыкальную структуру» иногда можно услышать, воспринимая многоплоскостной саундтрек фильма — состоящий не из одной только музыки *per se*, но также из диалога и звуковых эффектов и шумов — в целостности его воздействия. Предположим также, что воздействие на слушателя будет наиболее сильным, если та или иная часть многоплоскостного саундтрека структурирована «музыкально».

Рассмотрим в этой связи структуру пьесы Сен-Санса, использованной в качестве музыки к титрам.

Первый фрагмент — «волнообразная» мелодия протяженностью 8 тактов, — согласно секундомеру, длится 25,5". Представим этот отрывок графически в виде «блока», отображающего как временной, так и музыкальный параметры.

Следующий фрагмент — «каскадная» фигура протяженностью 4 такта — длится 12,5". В нашей схеме это второй «блок»; вместе с первым он образует модуль протяженностью 12 тактов (38").

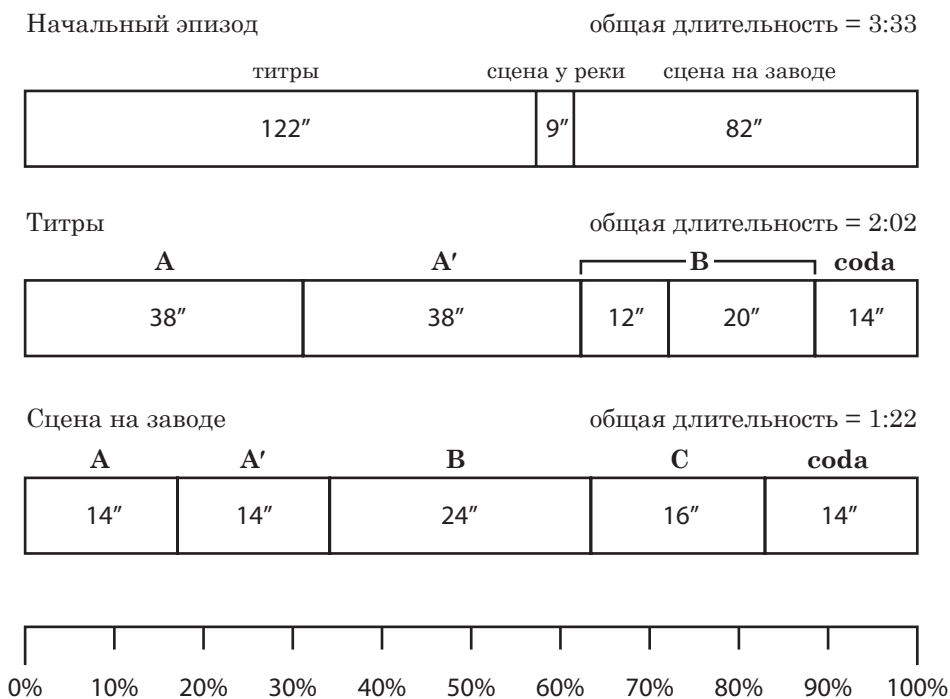
Модуль и его точное повторение мы обозначим как *A* и *A₁*. Каждый из этих модулей характеризуется нисходящей мелодией, движением от минорной тонике к доминанте и, что более существенно, общим ощущением гармонической неустойчивости.

Оставшаяся часть этой небольшой пьесы характеризуется, по контрасту, восходящей мелодикой, направленностью гармонического движения от доминанты к тонике и ясным в тональном отношении, убедительным окончанием. Обозначим этот модуль буквой *B*.

Повторенный плагальный каданс составляет четырехтактный блок (его общая длительность — 12"). За ним следует трехтакт, завершающийся оборотом I–IV–I–V, который может ввести наш слух в заблуждение. Вместе со своим повтором этот фрагмент образует шеститакт, длящийся 20" вследствие небольшого замедления темпа.

Наконец, пятитакт, где происходит разрешение — ясное и недвусмысленное — в тональность ля мажор. Это кода с характерной для нее заключительной каденцией. В титрах в начале фильма она длится 14".

Схема 1



Таким образом, музыка, сопровождающая титры, делится на две части. Первая — «темная»: намекающая на тональность ля минор, но при этом гармонически неустойчивая; во второй части тональность ощущается довольно определенно; в коде же утверждается «светлый» ля мажор. Важно также соотнести эти две части по их временной протяженности. Весь фрагмент длится ровно 2'2". Соотношение двух частей, устойчивой и неустойчивой, можно увидеть на схеме 1, во второй строке.

Теперь рассмотрим *конкретную музыку* — шум, сопровождающий сцену на сталелитейном заводе. Она довольно существенно отличается от музыки, звучавшей в начале фильма, — и не только тем, что ее звуковой материал полностью состоит из производственных шумов и нескольких едва уловимых криков. Если принять во внимание контраст эмоционального содержания титров в начале фильма и сцены убийства, неудивительно обращение к разным темпам: если у Сен-Санса размеренные 80 ударов в минуту, то в сцене с заводом — энергичные 120 ударов в минуту, отмеряемые тяжелым грохотом техники. Музыкальная структура также различается (моя транскрипция звуковых элементов сцены на заводе представлена в схеме 2).

Схема 2

Сцена на сталелитейном заводе

A $\text{♩} = \text{ca. } 120$ длительность: 14"

Вот так. Налегай!

время от начала фильма: 2:11

B длительность: 14"

Налегай!

время от начала фильма: 2:25

C длительность: 24"

— Эй!
— Ты это мне?

время от начала фильма: 2:39

D длительность: 16"

Смертельный удар

время от начала фильма: 3:03

закадровое повествование длительность: 14"

Люди повсюду страдали от боли и голода.

время от начала фильма: 3:19

Как и музыка Сен-Санса, сопровождающая титры, сцена на сталелитейном заводе открывается двумя предложениями одинаковой длительности, каждое из которых начинается более или менее «целостным» звучанием, затем неким образом рассеивающимся. С «волнообразной» мелодией Сен-Санса, которая сменяется тонально размытой каскадной фигурой, коррелирует равномерный ритм, замедляющийся практически до остановки (схема 2, модули *A* и *B*). В сцене завода, однако, предложения достаточно короткие — всего по 14" каждое. Что более примечательно, они отделены от четвертой части сравнительно длинной интерлюдией в 24", состоящей из ровных ударов и продолжительных скрипов (модуль *C*). После чего следует 16-секундный кульминационный фрагмент, с *crescendo* и *accelerando*, который непосредственно предшествует убийству (см. такт 6 после буквы *D*). Завершается сцена «тихим» 14-секундным фрагментом, в котором начинается повествование (от лица героини по имени Линда — младшей сестры человека, совершившего убийство).

Оставим образный ряд и вернемся к анализу звуковой составляющей. Первый фрагмент длится 14": ровный ритм сменяется *ritardando*. Затем следует похожий музыкальный фрагмент ровно такой же протяженности, после чего в течение 24" звучит визгливая дробная интерлюдия. Следующий 16-секундный отрывок представляет собой агрессивное *crescendo*, подводящее к убийству. Все завершается 14-секундным *diminuendo*. Весь отрывок длится 1' 22".

Итак, перед нами — два похожих раздела в начале, длинная и скрипучая интерлюдия, кульминация и тихое окончание. Мы могли бы обозначить эти части буквами, как в пьесе Сен-Санса: *A*, *A*₁, *B*, *C*, кода. И эта структура отличается от той, что была у Сен-Санса (*A*, *A*₁, *B*, кода). На первый взгляд, в композиции обеих сцен много различий. Но есть и некое сходство, представляющееся мне значимым.

Когда мы анализировали музыку Сен-Санса, я указал на пропорциональное соотношение между гармонически неустойчивым началом и гармонически устойчивым заключением. Разумеется, по отношению к конкретной музыке в сцене сталелитейного завода говорить о гармонической устойчивости и неустойчивости было бы неправомерно. Но в данной сцене мы можем использовать категории устойчивости и неустойчивости по отношению к экранному действию. И этот сдвиг — от одной крайности к другой — отражается в звуках, сопровождающих сцену.

На протяжении первых двух фрагментов и интерлюдии мы едва ли догадываемся о смысле происходящего. В начале четвертой части, когда мы видим лицо кричащего бригадира, когда мы слышим, как шум усиливается и становится более интенсивным, — мы уже точно знаем, что должно случиться нечто ужасное. Убийство еще не произошло, но тем не менее именно в этот момент тон повествования меняется. Используя театральную лексику — именно в этот момент наступает развязка.

При сравнении пропорций в графиках сцены на заводе и музыки Сен-Санса из титров (см. схему 1, строки 2 и 3) мы обнаруживаем, что переломный момент в обоих случаях оказывается в одной и той же точке. Если исходить из временных пропорций, ясное ощущение тонального центра в музыке Сен-Санса устанавливается практически в тот же момент, когда мы явственно осознаем роковой характер сцены на сталелитейном заводе.

В том, что подобие пропорций не случайно, можно убедиться, рассмотрев открывающий картину эпизод в целом — он длится чуть дольше трех с половиной минут. Титры занимают 2'2", то есть 122". Сцена на заводе длится 1'22", то есть 82". Их разделяет небольшая спокойная сцена на берегу, которая длится всего 9".

Переход от старой фотографии Линды, показанной крупным планом, к долговому кадру с заводом — очень плавный; таким же образом тихая конкретная музыка в сцене на берегу, кажется, очень естественно «вытекает» из протяженной коды оркестровой музыки. Резкий монтажный переход к кадру с заводом, напротив, подчеркнут не только неожиданной сменой визуального ряда и действия, но и раздражающим ухо вторжением производственных шумов. Эта смена аудиовизуального фокуса, которая, надо полагать, задает тон сюжету всего фильма, происходит приблизительно в тот же момент, с точки зрения временных пропорций, в который в музыке, сопровождающей титры, устанавливается тональный центр, а в сцене на заводе обнаруживается, что Билл — убийца.

С некоторым допущением, во всех трех случаях большая часть (материал, звучащий в начале) относится к целому так же, как меньшая часть (материал, звучащий в конце) — к большей. Образцом подобного вида пропорциональных соотношений является знаменитая числовая последовательность, описанная в XIII веке итальянским математиком Леонардо Пизанским по прозвищу Фибоначчи; любое число этой последовательности является суммой двух предыдущих. Мы начинаем с единицы и, прибавив к ней еще одну, получаем 2; далее: $1 + 2 = 3$, $2 + 3 = 5$, $3 + 5 = 8$, затем 13, затем 21 и так далее.

Отношение предпоследнего числа в этой прогрессии к последнему называется «божественной пропорцией» или «золотым сечением». В физическом воплощении такое соотношение часто обнаруживается в форме листьев, раковин и других природных объектов; в области визуального искусства оно использовалось еще в Древней Греции. Во временном воплощении — это соотношение мы находим в некоторых музыкальных произведениях начиная с конца XVIII века, а также у таких композиторов XX века, как Антон Веберн, Эдгар Варез, Джон Кейдж и, самое неожиданное, — Бела Барток⁷. Это соотношение представляется совершенно очевидным во всех трех частях, образующих первую сцену «Дней жатвы».

Еще один великолепный пример умело организованного «шума-как-музыки» в «Днях жатвы» мы встречаем на временной отметке 9'30", когда речь заходит о работе на ферме, где скрывается Билл с сестрой и подругой.

К этому моменту звуковая атмосфера фермы уже определилась, и средства, за счет которых она создана, необычны: неясное стрекотание насекомых перетекает в ритмичное жужжание анемометра⁸ и неожиданную «почти-тишину», которая сопровождает кадр с бизонами. Тем не менее, на протяжении целой минуты — пока Линда разговаривает со своим новым приятелем и пока Линда, Билл и Эбби добродушно подшучивают друг над другом, окруженные журчанием иностранной речи других работников, — звуки полностью оправданы действием.

⁷ Более подробно о так называемом «золотом сечении» в музыке см.: [17, 156–171].

⁸ Анемометр (от др.-греч. άνεμος — ветер и μετρέω — измеряю) — метеорологический прибор для измерения скорости ветра.

Настроение резко меняется, когда в кадре появляется пугало в развевающейся одежде и затем — люди, машущие сигнальными флажками. Хотя образный ряд передает ощущение ветреной погоды, первые 10 секунд мы слышим удивительно тихое жужжание насекомых. В каждом из трех десятисекундных фрагментов, следующих далее, громкость и многослойность звучания возрастают. Приглушенные звуки насекомых сменяются гипертрофированным хрустом пшеницы, которую фермер срывает и перемалывает в руках, а затем развеивает по воздуху. Далее в жужжание насекомых, более громкое, чем раньше, вторгается молитва священника. В последнем, четвертом, десятисекундном фрагменте оркестровая закадровая музыка (вариация «волнообразной» мелодии из титров) вмешивается в многозвучие и добавляет ему насыщенности.

После этих четырех десятисекундных фрагментов, на протяжении которых громкость и многослойность звучания постепенно возрастают, следует 50-секундный калейдоскоп картин энергичной работы, состоящий преимущественно из длинных кадров и сопровождающийся оркестровой музыкой беззаботного характера.

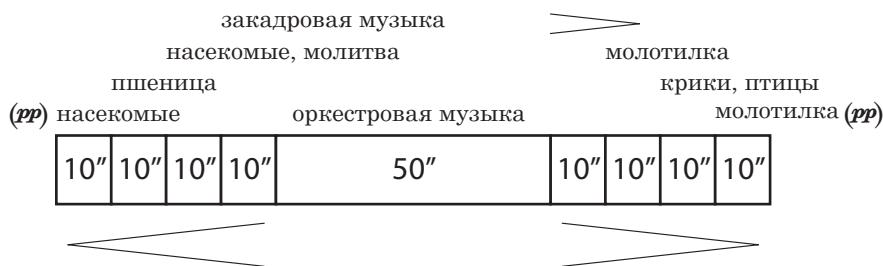
Затем камера фокусируется на Эбби, подруге главного героя, и саундтрек изменяется. В течение 10 секунд оркестровая музыка стихает, завершаясь полукладансом (что, несомненно, имеет эмоциональное значение). В следующем десятисекундном фрагменте на первый план выходит нарастающий шум молотилки; в этот самый момент Эбби становится центральной фигурой образного ряда. В следующие 10 секунд шум молотилки делит звуковое пространство с отдаленными криками и хлопаньем крыльев улетающих птиц. В последнем десятисекундном фрагменте звук молотилки полностью затихает.

Общая длительность данного эпизода составляет 2' 10". Это идеально симметричный звуковой отрывок: в первой части громкость звука нарастает, в последней — убывает. Заключение эпизода, как и его начало, отмечено наступлением почти полной тишины. Ровно в той точке равновесия *конкретной музыки* в концентрической форме — то есть в самом конце эпизода, отраженного в диаграмме (см. схему 3), фермер в первый раз бросает страстный взгляд в сторону Эбби. В следующий момент ничего не происходит. Затем Линда простодушно поясняет, как ей видятся отношения между Эбби и фермером, и тихие закадровые звуки фортепиано переводят киноповествование в совершенно новую плоскость.

СХЕМА 3

Сцена на ферме

общая длительность = 2:10



Третий пример отлично срежиссированной звуковой организации в «Днях жатвы» мы встречаем на втором часу фильма, в протяженной кульминационной сцене, в которой нашествие саранчи приводит к убийству Биллом фермера. Как и только что рассмотренная краткая сцена, эта относительно длинная и сложная «шумовая пьеса» предваряется более или менее реалистичным диалогом (на этот раз между Биллом и Эбби), который время от времени прерывает сильный свист анемометра на доме фермера. Так же, как в предыдущем случае, камера фокусируется на дворе фермы, а «шумовая пьеса» начинается неожиданным и резким снижением громкости.

Схема 4

Сцена с саранчой (часть первая)

общая длительность = 2:05

A	A'	B	B'	C	C'	D	D'	E	F	F'
24"	24"	12"	8"	11"	7"	6"	4"	5"	14"	10"

pp ————— *ff*
accelerando

На протяжении 24 секунд ничего не слышно, кроме тихого шума ветра и звуков, издаваемых животными. В следующие 24 секунды, когда действие перемещается в кухню, где хозяйничает Линда, слышны лишь тихие звуки шинковки, да едва заметное жужжание насекомых. Благодаря схожести этих двух фрагментов по темпу, протяженности, насыщенности визуального ряда, звуковому материалу и уровню громкости, их можно обозначить как части *A* и *A'* (см. схему 4).

Но затем смена образов учащается, и это впечатление усиливается за счет повышения уровня громкости и возрастания экспрессии. В разделе, который можно обозначить буквой *B*, Билл видит появление саранчи, а в части *B'* павлин начинает ее есть. В разделах, которые мы обозначим соответственно как *C* и *C'*, Эбби обнаруживают саранчу в ванной комнате, а Линда пытается уничтожить саранчу на кухне. В подводящих к кульминации разделах (обозначим их как *D* и *D'*) крупным планом показаны сначала утки, поедающие саранчу, а затем саранча, поедающая пшеницу. В кратком фрагменте, который мы обозначим буквой *E*, звучит сирена. Наконец, остаются два раздела, *F* и *F'*, общая длительность которых составляет 24"; это точно соответствует длительности двух начальных сцен. По мере того как в кадре нарастает паника, в обеих сценах *F* шум достигает максимального уровня. Общая длительность фрагмента — 2'5".

Середина сцены с саранчой начинается с неожиданного сдвига в сюрреалистичную звуковую плоскость, контрастирующую с этой почти натуралистической прелюдией. После крика фермера «Выкуривайте их!» и рычания трактора уровень громкости резко падает, и следующие 30 секунд звуковой дорожки

состоят по большей части из непрерывного жужжания насекомых, к которому примешиваются кластеры скрипок находящегося за кадром оркестра — тоже как бы жужжащие в высоком регистре. Ближе к концу этого тридцатисекундного раздела громкость звучания струнных возрастает, и в течение 35 секунд после того, как крупный план саранчи сменяется кадрами с работниками фермы, — весь оркестр продолжает играть *crescendo*. «Белый шум» от клубящегося над полем облака саранчи взрывается *sforzando*, появление которого знаменует начало третьей части, на протяжении которой оркестр, недвусмысленно выходя на первый план, играет богатую по фактуре созерцательную композицию, которая длится 96”.

В четвертой части, длящейся 83”, натуралистичный шум и звучание оркестра уравниваются; кинематографическое повествование здесь особенно богато, а видеоряд напоминает начало кульминационной сцены на заводе. В то время как рабочие сбрасывают ведрами саранчу в костер, камера фокусируется на пылающем ненавистью к Биллу фермере. Билл и фермер вступают в диалог, но их, по видимости, горячая перебранка — подобная ссоре на заводе — тонет в окружающем грохоте. Закадровая музыка полна соответствующих ситуации напряженных гармоний, но затем — когда огонь случайно перекидывается на пшеницу — музыка неожиданно уступает место «сырому» шуму. После того как выясняется, что огонь невозможно взять под контроль, музыка возвращается, образуя наводящий ужас контрапункт с криками, звоном пожарных колоколов, шумом от огня и ветра. В конце части уровень звука понижается, чтобы зритель мог слышать, как Эбби говорит Биллу: «Он знает!». И сразу же, вместе с удалением камеры в сторону от любовного треугольника Билл-Эбби-фермер и ее возвращением к катастрофе происходит заметный сдвиг в темпе и громкости музыки, отмечающий начало заключительного фрагмента средней части. Средняя часть «сцены с саранчой» длится 4’34”.

Заключительная часть сцены с саранчой начинается — на слух и визуально — с трепетания птиц, пытающихся вылететь из огня. Камера задерживается на пламени в течение 80 секунд. Оркестровая музыка здесь, как полагается, мощна и зловеща, и при этом относительно тиха, даже тише, чем шум пожара, уровень которого, по иронии, понижается, хотя пламя становится все более интенсивным.

После того как шум катастрофы стихает до едва заметного шелеста, видеоряд меняется: в фокусе оказывается внутреннее пространство дома, где происходит конфликт между Эбби и фермером; здесь нет закадровой музыки, и на протяжении 56 секунд доминируют отчетливые ударные звуки — шагов, небрежно переносимых предметов, щелчка пистолета. Оркестровая музыка вводится в тот момент, когда действие вновь переносится на улицу, где Билл вступает с фермером в ссору, но оркестр быстро уступает место сравнительно мягкому стуку — жестяному дребезжанию и цоканью лошадиных копыт. Этот последний раздел длится 116”, и большая ее часть проходит в почти полной тишине. Смена времени и места киноповествования — когда Билл убегает с места убийства, а в кадре снова, как и в начале этой развернутой сцены, оказываются кони, — красноречиво отмечена возвращением «волнообразной» мелодии Сен-Санса. Целиком заключительная часть «сцены с саранчой» длится 4’12”.

По сравнению с прочими, эта сцена — довольно долгая. В общей сложности эпизод с саранчой, начиная с кадров, где лошади прогуливаются во дворе фермы, и заканчивая испуганными лошадьми в медленно догорающем поле, длится 10’51”.

Первые две части отмечены значительным повышением уровня динамики и одновременно — усложнением звуковых комплексов; наиболее громкие и напряженные моменты сцены расположены в завершениях этих двух частей; при этом завершение второй части дополнительно обострено за счет резкого ускорения музыкального темпа. В третьей части уровень громкости меняется в обратном направлении. Таким образом, переход от второй части к третьей (исключительно с точки зрения звучания) представляет собой динамический пик — точку, к которой стремится весь предшествующий материал и с которой начинается спад. Существенно, что этот звуковой пик точно совпадает с кульминационной точкой визуального ряда и киноповествования, то есть с тем моментом, начиная с которого камера надолго задерживается на созерцании неуправляемого, но на удивление беззвучного пожара.

Вернемся к схеме сцены с саранчой и обратим внимание на то, где расположен динамический пик (см. схему 5). Если сравнить эту схему с другими, обнаруживается сходство пропорций, которое наводит на дальнейшие размышления.

Может ли быть простым совпадением то, что расположение кульминаций и временные пропорции одинаковы как в довольно длинной сцене, так и внутри последовательности относительно кратких начальных сцен фильма?

Схема 5

Сцена с саранчой (целиком)

общая длительность = 10:51

Первая часть

общая длительность = 2:05

24"	24"	12"	8"	11"	7"	6"	4"	5"	14"	10"
-----	-----	-----	----	-----	----	----	----	----	-----	-----

pp

accelerando

ff

Вторая часть

общая длительность = 4:34

30"	35"	96"	83"	30"
-----	-----	-----	-----	-----

sf

(оркестр)

(шум + оркестр)

fff
accel.

Третья часть

общая длительность = 4:12

80"	56"	116"
-----	-----	------

(оркестр + шум)

(ударные)

(оркестр)

(ударные)

mp

p

pp

На схеме к титрам выделен момент, когда музыка Сен-Санса «просветляется» и ощущение тональности проясняется. В схеме сцены на заводе отражено начало четвертой части *конкретной музыки* — момент, когда производственные шумы

становятся агрессивными и камера показывает крупным планом рассерженное лицо мужчины, которого вот-вот убьют. Наконец, на графике всего первого эпизода фильма выделен важный момент, следующий за музыкой из титров, — смены нежного журчания воды сильным заводским шумом. Очевидно, мы имеем дело с довольно тщательным структурированием пропорций хронометража.

Американский композитор-экспериментатор Джон Кейдж известен своей эстетикой индетерминизма. Прежде чем обратиться к произвольному выбору вариантов исполнения и к так называемым «случайным действиям», Кейдж был по преимуществу композитором-детерминистом. Если что-то и отличало его от более консервативных современников в начале карьеры, то главным образом это был выбор звуковых элементов. И действительно, эссе «Будущее музыки: Кредо» (1937) свидетельствует о том, что в отношении процесса сочинения он был скорее традиционалистом.

Кейдж писал: «Где бы мы ни находились, всё слышимое нами по преимуществу является шумом. Когда мы не обращаем на него внимания, он беспокоит нас. Когда же мы прислушиваемся к нему, то находим его завораживающим. Звук грузовика, движущегося на скорости 50 миль в час. Помехи между радиостанциями. Дождь. <...>

У каждой киностудии есть коллекция звуковых эффектов, записанных для фильмов. Благодаря изобретению фонографа, сделавшего возможным контроль амплитуды и частоты любого из этих звуков, мы можем также придать этим звукам самый немыслимый ритм. Имея четыре фонографа, мы можем сочинить и исполнить квартет для двигателя внутреннего сгорания, ветра, сердцебиения и оползня» [5].

Кейдж выбирает в качестве примера звуковые эффекты кино. Для него, как, впрочем, и для меня, не имеют значения сфера использования и источник шума. Проще говоря, Кейдж в своем «Кредо» отстаивал право на использование шума для сочинения музыки. Он писал: «[Но] если слово “музыка” священно и используется исключительно в отношении инструментов XVIII и XIX веков, <...> мы можем заменить его более выразительным термином: организация звука» [там же].

Чарльз Шрегер в статье, которую я цитировал ранее, утверждает: «в “Днях жатвы” Терренса Малика звук используется осмысленнее, чем где бы то ни было» [18, 353]. Это категоричное утверждение, под которым я не подпишусь. Я просто попытался показать, что именно в этом фильме использование звука — если не самое разумное, то по крайней мере в высшей степени разумно. И эта «разумность», с которой Терренс Малик и музыкальный редактор его фильмов Билли Вебер⁹ используют звук, в полной мере отражена в композиции некоторых фрагментов, звучание которых можно изъять из кинематографического контекста и использовать в качестве надолго запоминающихся композиций в жанре *конкретной музыки*.

⁹ Б. Вебер работал в качестве помощника музыкального редактора над фильмом «Пустоши» и в качестве редактора — над «Днями жатвы» и «Тонкой красной линией».

С точки зрения Джона Кейджа, слово «музыка» — когда речь идет о шумовых композициях — можно с легкостью заменить термином «организация звука». И безусловно, не во многих фильмах организация звука столь же очевидна и убедительна, как в фильме Терренса Малика «Дни жатвы».

Использованная литература

1. *Balazs B.* Theory Of The Film (Character And Growth Of A New Art). L.: Dennis Dobson Ltd., 1952. 292 p.
2. *Bellour R.* The Unattainable Text // *Screen* 16. №3 (Autumn, 1975). P. 23–24.
3. *Brown R. S.* Overtones and Undertones: Reading Film Music. Berkeley: University of California Press, 1994. 396 p.
4. *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.
5. *Cage J.* The Future of Music: Credo // *Silence*, 3. P. 3–6.
6. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen, trans. Claudia Gorbman. N. Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.
7. *Chion M.* Le Son au cinema. P.: Cahiers du cinéma, 1985. 224 p.
8. *Evans M.* Soundtrack: The Music of the Movies. N. Y.: Hopkinson and Blake, 1975. 303 p.
9. *Gorbman C.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 190 p.
10. *Kerman J.* Write All These Down: Essays on Music. Berkeley: University of California Press, 1994. 359 p.
11. *Kramer L.* Musical Meaning: Toward a Critical History. Berkeley: University of California Press, 2002.
12. *McClary S.* Conventional Wisdom: The Content of Musical Form. Berkeley: University of California Press, 2001. 205 p.
13. *Metz C.* Aural Objects / trans. by G. Gurreri // *Film Sound: Theory and Practice*. N. Y.: Columbia University Press, 1985. P. 154–161.
14. *Meyer L. B.* Emotion and Meaning in Music. Chicago: University of Chicago Press, 1956. 307 p.
15. *Palmer C.* The Composer in Hollywood. L.: Marion Boyars, 1990. 346 p.
16. *Prendergast R. M.* Film Music: A Neglected Art. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1977. 268 p.
17. *Rothstein E.* Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics. N. Y.: Avon Books, 1995. 263 p.
18. *Schreger C.* Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution // *Film Sound: Theory and Practice* / ed. by E. Weis and J. Belton. N. Y.: Columbia University Press, 1985. P. 348–355. Первоначально эссе имело другое название: «The Second Coming of Sound»; первая публикация: *Film Comment* 14, №5 (September–October 1978).
19. *Thomas T.* Music for the Movies. Cranbury, N. J.: A. S. Barnes and Co., 1973. 270 p.

Григорий Моисеев**П. И. ЧАЙКОВСКИЙ
И ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ
КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ
К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

Одна из ключевых задач современной музыкальной историографии — обновление и уточнение источниковедческой базы для исследований, посвященных русским классикам, в частности П. И. Чайковскому. По словам Б. В. Асафьева, «жизнь Чайковского была настолько яркой, настолько связанной со всевозможными уголками эпохи, столько вокруг него централизовалось, что нужно воссоздать эту жизнь во всем ее огромном масштабе» [20, 263]. В предлагаемой статье на основе ранее неизвестных архивных документов сделана попытка осветить взаимоотношения композитора с одним из представителей императорской династии Романовых, великим князем Константином Николаевичем (1827–1892) — активным музыкантом-любителем, с 1873 по 1892 год — президентом Русского музыкального общества (РМО)¹ и инициатором ряда музыкальных преобразований. История некоторых произведений Чайковского семидесятих годов, рассмотренная в контексте этих взаимоотношений и инициатив, приобретает новое измерение, новое «звучание».

ЧАЙКОВСКИЙ И АВГУСТЕЙШЕЕ ПОКРОВИТЕЛЬСТВО

«Чайковский и Романовы» — исследовательская тема, без изучения которой творческая биография композитора будет неполной. Наиболее известные факты, ныне ставшие хрестоматийными, относятся к восьмидесятым-девяностым годам, то есть к периоду правления Александра III. Чайковский встречался лично как с самим императором, так и с императрицей Марией Федоровной. Императорская чета благоволила к композитору. По инициативе Александра III в октябре

Моисеев Григорий Анатольевич — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория».

1884 года на сцене петербургского Большого театра была поставлена опера «Евгений Онегин»². По желанию императора Чайковский создал хоровой цикл «Девять духовно-музыкальных сочинений» (1884–1885). С января 1888 года государь (по ходатайству директора императорских театров И. А. Всеволожского) назначил композитору пожизненную пенсию в три тысячи рублей серебром в год. На этот же период приходится личное и творческое общение Петра Ильича с великим князем Константином Константиновичем (августейшим поэтом, известным под криптонимом К. Р.). Опубликована их переписка, тематика которой весьма разнообразна [5, 31–86]. Широко известны произведения Чайковского восьмидесятых годов, адресованные августейшим особам: Двенадцать романсов ор. 60 на стихи русских поэтов посвящены императрице Марии Федоровне; Шесть романсов ор. 63 на стихи К. Р. — великому князю Константину Константиновичу.

Но история отношений Чайковского с императорской фамилией восходит к более раннему периоду его жизни. Учебные заведения Петербурга, в которых будущий композитор получил образование в пятидесятые-шестидесятые годы, имели опосредованную связь с царствующим домом. Училище правоведения, где Чайковский воспитывался с 1850 по 1859 год, периодически посещали императоры Николай I и Александр II и основатель училища принц Петр Георгиевич Ольденбургский. Петербургская консерватория, одним из первых выпускников которой был Петр Ильич (1865), находилась под покровительством великой княгини Елены Павловны. Однако о каких-либо тесных контактах с августейшими особами в этот период неизвестно. А сразу после выпускных экзаменов в Петербургской консерватории молодой музыкант, только начинающий свою профессиональную деятельность, был приглашен в Москву, где проработал профессором Московской консерватории с 1866 по 1878 год.

Москва не была местом постоянного пребывания Двора, но царственные особы время от времени приезжали туда с разными целями. С начала семидесятых годов одним из неизменных посетителей Первопрестольной столицы стал *великий князь Константин Николаевич* — младший брат императора Александра II, председатель Государственного совета, генерал-адмирал и глава морского ведомства. Поскольку великий князь был покровителем музыкальных организаций Москвы и Петербурга, практически все его визиты имели серьезную музыкальную составляющую, связанную с Московским отделением РМО и Московской консерваторией, ее преподавателями и профессорами (подробнее об этом: [7, 12–19; 8, 128–154]).

В исследованиях, посвященных Чайковскому, более заметна личность вел. кн. Константина Константиновича — сына вел. кн. Константина Николаевича. Между тем, по признаниям самого композитора, сделанным им в разное время разным лицам (в том числе самому Константину Константиновичу), именно вел. кн. Константин Николаевич являлся его *первым августейшим покровителем*: «Было время, когда меня знать не хотели и, если бы не покровительство Великого Князя, отца Вашего, — ни одной моей оперы не приняли бы на сцену. Теперь меня балуют и всячески поощряют» [37, 258]; «Обе мои первые оперы³ были поставлены по настоянию в[еликого] к[нязя] Конст[антина] Ник[олаевича],

¹ В 1873 году РМО получило статус Императорского (ИРМО).

² Первое представление «Евгения Онегина» на сцене Большого театра состоялось 19 октября 1884 года под управлением Э. Ф. Направника.

³ Имеются в виду оперы «Опричник» и «Кузнец Вакула».



Ил. 1. Великий князь Константин Николаевич, 1870-е годы

Источник иллюстрации—альбом: Великий князь Константин Николаевич. Петербург; Петергоф: Абрис, 2002. С. 40. (серия: альманах «Сокровища России»; вып. 52).



Ил. 2. Петр Ильич Чайковский, 1874

Источник иллюстрации—альбом: Петр Ильич Чайковский / сост. П. Е. Вайдман, К. Ю. Давыдова, И. Г. Соколинская; общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. М.: Музыка; Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1978.

питающего сочувствие к моей музыке»; «Великий князь <...> всегда протезировал мою музыку» (из писем к Н. Ф. фон Мекк [32, 364; 33, 84]). Действительно, в наследии Чайковского можно выделить целую группу «константиновских» сочинений, имеющих прямое отношение к великому князю. Это Второй струнный квартет, Вторая симфония (первая и вторая редакции), оперы «Опричник» и «Кузнец Вакула». Но и многие другие сочинения этих лет (в их числе столь знаменитые, как «Евгений Онегин», Первый и Третий квартеты, «Орлеанская дева», Четвертая симфония, «Буря», Первый фортепианный концерт) находились в поле зрения президента РМО и обрели в нем одного из самых внимательных слушателей своего времени.

Свои впечатления от встреч с великим князем композитор описывал в превосходной степени: «он, как и всегда, был ко мне до крайности внимателен и любезен» [33, 89]; «трудно быть приятнее и милее его в обращении»; «удивительно умен, мил и приятен этот человек» [35, 20, 18]. Эпитеты «милейший», «донельзя милый и любезный», «очаровательно любезный» звучат рефреном в этих письмах. С другой стороны, благодаря личным дневникам великого князя до нас дошли в нетронутном виде многочисленные записи Константина Николаевича о Чайковском. Из них мы узнаем о ранее неизвестных фактах исполнения музыки Чайковского, реакции на эти исполнения как самого автора дневника, так и публики, о других подробностях биографии композитора. Взятые в совокупности, источники (письма, дневники, воспоминания, а также нотные издания, периодика того времени) позволяют воссоздать основные вехи их взаимоотношений.

ПРЕДЫСТОРИЯ (1865–1872)

Характерные танцы, кантаты, Первый квартет

Личные и творческие контакты Чайковского и вел. кн. Константина Николаевича продолжались около пятнадцати лет (1873–1888), то есть почти весь период президентства великого князя в РМО. Но не менее важна *предыстория* этих отношений. С одной стороны, она связана с первыми годами развития русских консерваторий и РМО, почетным членом которого Константин Николаевич был с момента его основания в 1859 году; с другой, обусловлена близким общением великого князя с петербургскими музыкантами и учителями музыки — пианистами, дирижерами, квартетистами, солистами театральных оркестров (в том числе с А. Г. Рубинштейном, Р. В. Кюндингером, Э. Ф. Направником, И. И. Зейфертом, членами семьи Альбрехт, участниками «Русского квартета»), которые знали Чайковского лично. Некоторые из них, будучи соучениками Петра Ильича по консерватории и первыми исполнителями его студенческих композиций (скрипач Д. А. Панов, виолончелист А. В. Кузнецов и другие), могли обратить внимание великого князя на молодого, подающего надежды автора. Важен и еще один фактор — постоянный интерес Константина Николаевича к современной ему русской и европейской музыке и ее творцам. Учитель Чайковского, всемирно известный и авторитетнейший музыкант Антон Рубинштейн, знавший Константина Николаевича еще с сороковых годов, на склоне лет дал великому князю емкую характеристику: «Константин всегда музыкой интересовался, был умницей, интеллигентным человеком» [21, 70]⁴.

Обратим внимание на два важных факта, относящихся к последнему году обучения П. И. Чайковского в Петербургской консерватории. Один из них касается премьеры написанных в студенческие годы «*Характерных танцев*» для оркестра.

⁴ Эти слова были произнесены осенью 1889 года.

Она состоялась в Павловске — придворном городе, который находился в личном владении вел. кн. Константина Николаевича. Дата этого события — 30 августа 1865 года, место — Павловский вокзал, исполнители — оркестр Павловского вокзала под управлением знаменитого дирижера Иоганна Штрауса (сына). Премьера «Характерных танцев» была первым публичным исполнением произведения Чайковского; его имя впервые появилось на концертных афишах. Впоследствии в Павловске прозвучали многие зрелые симфонические сочинения Чайковского.

Второй факт также относится к 1865 году. Как следует из дневника великого князя, 29 декабря он присутствовал «во дворце [великой княгини] Елены П[авловны]⁵ на заключительном экзамене первого выпуска консерватории». Как известно, в тот день исполнялась дипломная работа Чайковского — *Кантата «К радости»* на слова Ф. Шиллера. К сожалению, дневниковая запись Константина Николаевича лишена каких-либо подробностей (имен, названий произведений и т. д.) и передает только общее впечатление августейшего слушателя от экзамена: «Есть весьма замечательные таланты, но всё вместе было порядочно скучно»⁶. Чем вызвана такая реакция? По сути, экзамен представлял собой концерт выпускников, программа которого была довольно продолжительной и однообразной. Она включала девять номеров (преимущественно концертов для фортепиано и скрипки), последним из которых была «Кантата для соло, хора и оркестра, написанная г. Чайковским для экзамена» и исполненная под управлением автора. Несмотря на лаконизм дневниковой записи, можно с уверенностью сказать, что Константин Николаевич *был* среди слушателей кантаты Чайковского, поскольку в Отчете РМО, опубликованном по окончании экзамена, отмечалось: «по приглашению Августейшей Покровительницы [вел. кн. Елены Павловны] некоторые члены Императорской фамилии удостоили экзамены своим высоким присутствием и соблаговолили выразить свое полное удовольствие» [15, 11]. Во всяком случае, имя молодого русского композитора, напечатанное в программе, могло привлечь к себе внимание.

В дневниках великого князя за 1866–1871 годы упоминаний Чайковского нет. Причина очевидна: в тот период сочинения композитора (жившего и работавшего в Москве) звучали в Петербурге довольно редко. Тем не менее, один из таких «редких» концертов Константин Николаевич посетил 17 марта 1869 года. Это было девятое симфоническое собрание ПО РМО под управлением М. А. Балакирева, где помимо произведений зарубежных композиторов (симфонической поэмы Ф. Листа «Прелюды», кантаты Л. Росси «Gelosía», Скрипичного концерта Дж. Б. Виотти, Увертюры, скерцо и финала Р. Шумана) были исполнены сочинения русских авторов, в том числе увертюра П. И. Чайковского «Фатум». Но для вел. кн. Константина Николаевича (судя по его дневнику) главным объектом внимания был Виолончельный концерт №3 К. Ю. Давыдова, прозвучавший в виртуозном исполнении автора. Остальные номера программы в дневнике не прокомментированы⁷.

Регулярные упоминания имени П. И. Чайковского в дневниках великого князя начинаются с весны 1872 года, в связи с Первым струнным квартетом и кантатой

⁵ Михайловский дворец (ныне — Русский музей).

⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1156. Л. 93 об.

⁷ «Вечером в концерте Русского музыкального общества, чтобы послушать концерт Давыдова, который мне чрезвычайно понравился», — записал Константин Николаевич в своем дневнике. — ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 18 об.

«К Политехнической выставке в Москве». К этому времени относятся первые выступления «Русского квартета» — молодого коллектива, одной из приоритетных задач которого было исполнение новых сочинений отечественных авторов. Константин Николаевич оказывал ансамблю личную поддержку. Виолончелист этого квартета Александр Кузнецов — в недавнем прошлом (как уже говорилось) соученик Чайковского — был неизменным партнером великого князя по домашнему музицированию. Неслучайно сочинения Петра Ильича украшали репертуар этого квартета с момента его основания: композитор доверил музыкантам петербургскую премьеру своего Первого струнного квартета оп. 11 (1871), и на протяжении полугода они исполняли его несколько раз. 2 апреля 1872 года на концерте в Санкт-Петербургской консерватории великий князь впервые слушал квартет Чайковского — «новинку еще не игранную», после чего «поздравил молодых артистов с успехами и советовал им работать и работать»⁸.

Примечательно, что на предыдущем концерте своих подопечных (19 марта) Константин Николаевич познакомился с Николаем Рубинштейном — другом Чайковского и активным пропагандистом его сочинений. Впоследствии Н. Г. Рубинштейн был одним из основных помощников великого князя в деле развития РМО, что способствовало продвижению музыки Чайковского в Петербурге. Рубинштейн систематически приезжал к Константину Николаевичу на совещания как директор Московской консерватории, принимая также участие в его домашнем музицировании (подробнее об этом см.: [10, 69–81]).

Между тем личное знакомство Константина Николаевича с Чайковским откладывалось. Оно могло произойти в Первопрестольной столице на открытии юбилейной выставки в честь 200-летия Петра Великого. 31 мая 1872 года в присутствии великого князя под управлением К. Ю. Давыдова была исполнена написанная Чайковским специально для этого события кантата «К Политехнической выставке в Москве»⁹. Отметив в кантате «прекрасные места», Константин Николаевич выразил желание познакомиться с автором. Петр Ильич узнал об этом слишком поздно и не использовал представившейся возможности. В письме к Давыдову композитор поблагодарил Карла Юльевича за «труды и лестное внимание» к своему сочинению и извинился за отсутствие: «Я слушал кантату снизу; наверх не пошел»¹⁰, ибо убоился сделаться предметом общего любопытства». При этом Чайковский обратился к коллеге с просьбой: «Если Вам случится говорить с великим князем (который, говорят, хотел меня видеть), то потрудитесь и ему передать, что я весьма сожалею, что лишился чести быть ему представленным, — этой чести я никак не ожидал» [30, 279–280].

Другая возможность для сближения, по-видимому, также не была реализована: 24 октября 1872 года в камерном концерте Петербургского отделения РМО, где вновь исполнялся Первый струнный квартет, присутствовали и великий князь¹¹, и П. И. Чайковский [30, 288]), но свидетельств об их встрече нет.

Знакомство (выражаясь официальным языком, «представление») состоялось уже в следующем, 1873 году, когда Константин Николаевич занял пост президента Русского музыкального общества и посетил Московскую консерваторию.

⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 22–22 об.

⁹ 14 июня кантата была повторена в московском Большом театре.

¹⁰ Кантата исполнялась на открытом воздухе — недалеко от Кремля, на Троицком мосту.

¹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 66 об.

Под знаком Второй симфонии (1873–1881)

15 мая 1873 года Константин Николаевич записал в дневнике: «Представили мне профессоров (Лауб, Чайковский, Разумовский, Фитценгаген), осмотрел всё, весьма для них удобно расположенное здание (дом Воронцова на Никитской), а затем слушал учеников и учениц. Чрезвычайно хороших результатов достигла Москва <...>». В тот же день он впервые услышал *Вторую симфонию* Чайковского, специально исполненную для него в экстренном собрании МО РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. В своем дневнике великий князь сразу дал этому произведению наивысшую оценку, назвав его «чрезвычайно интересным и красивым сочинением»¹².

В свою очередь Чайковский поделился новостями о большом московском успехе с петербургскими знакомыми и родными. «...Вчера у нас целый день провел великий князь и очень остался доволен всем, и в том числе моей симфонией <...>» (из письма к В. В. Бесселю [30, 319]). В письме к своему отцу Чайковский был более откровенен: «Он [великий князь] был со мной чрезвычайно любезен, остался в восторге от моей симфонии и наделал мне множество комплиментов» [30, 323]. Содержание беседы Константина Николаевича с Петром Ильичом неизвестно. Но наверняка оно не ограничилось похвалами в адрес «Журавля». Из дальнейшей переписки Чайковского видно, что разговор мог идти о творческих планах композитора и о поддержке его начинаний со стороны великого князя.

Вторая симфония, которую Константин Николаевич называл «Русской»¹³, практически сразу вошла в число его самых любимых музыкальных произведений. О неизгладимом впечатлении, которое это сочинение — тогда еще неизданное — произвело на августейшего президента РМО (очень эмоционального слушателя!), можно судить по тому, с каким нетерпением он ждал выхода из печати его четырехручного фортепианного переложения (СПб.: В. Бессель, 1873). Как только это произошло (начало ноября), великий князь одним из первых получил новое издание и тут же устроил в Мраморном дворце проигрывание симфонии силами фортепианного дуэта: Р. В. Кюндингера (пианиста, преподавателя музыки в семье Константиновичей)¹⁴ и Э. Ф. Направника (первого капельмейстера Мариинского театра и дирижера концертов РМО, постоянного участника великокняжеских музыкальных матине). 17 ноября 1873 года Константин Николаевич отметил, что это переложение требует от исполнителей высокого уровня технической подготовки: «Очень красиво, но невозможно трудно»¹⁵.

Не менее символично, что «константиновская эра» в истории концертов Петербургского отделения Русского музыкального общества началась с «Русской» симфонии Чайковского: 23 февраля 1874 года по желанию Константина Николаевича ею открылся первый симфонический вечер сезона под управлением Э. Ф. Направника [27, Приложение, 13].

Более того, 1874 год в целом стал для Петербурга *годом Чайковского*: помимо симфонии тогда впервые были исполнены опера «Опричник», Второй струнный

¹² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 61–62.

¹³ Обычно эту симфонию называют «Малороссийской», так как её финал построен на теме шуточной украинской народной песни «Журавель».

¹⁴ Рудольф Васильевич Кюндингер (1832–1913) на протяжении многих десятилетий считался одним из лучших фортепианных педагогов Петербурга. В 1855–1858 годах Чайковский, будучи воспитанником Училища правоведения, брал у него регулярные частные уроки.

¹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 56 об.

квартет, симфоническая фантазия «Буря», многие инструментальные миниатюры. Никогда до этого произведения Петра Ильича не звучали в северной столице так часто. О том, как это связано с именем вел. кн. Константина Николаевича, будет показано далее.

Летом того же года по настоянию великого князя Вторую симфонию разучил и показал широкой публике оркестр Павловского вокзала под управлением известного немецкого дирижера Вениамина Бильзе (16 июля 1874 года). Репетиции, предшествовавшие петербургскому и павловскому исполнениям, проходили в присутствии великого князя. Дневниковые записи не только отражают эволюцию его собственного отношения к этому произведению, но и доносят до нас особенности репетиционного процесса и публичного исполнения, а также знакомят с реакцией слушателей:

Петербург.

21 февраля, четверг. Утром в 9 ч[асов] ездил в дворянскую залу на репетицию Русской симфонии Чайковского. Очень она мне нравится. Репетиция была черновая, и очень интересно смотреть, каким молодцом Направник ее ведет, слышит малейшие ошибки и тотчас их исправляет.

22 февраля, пятница. В 9 ч[асов] опять ездил на репетицию концерта Р.М.О., чтоб слушать симфонию Чайковского, которая мне всё более и более нравится.

23 февраля, суббота. Вечером первый концерт Р.М.О. Несказанно жуировал от «Русской симфонии» Чайковского, и публика ее очень хорошо приняла¹⁶.

Павловск.

22 мая, среда. От ½ 9 до ¼ 10 в воксале. Говорил Бильзе, чтобы он выучил симфонию Чайковского.

10 июля, среда. Утром в ½ 11 ходил в воксал послушать репетицию оркестром Бильзе симфонии Чайковского. Шло недурно.

16 июля, вторник. Вечером в воксале бенефис Бильзе, и он сыграл отлично симфонию Чайковского, которую публика очень хорошо приняла¹⁷.

Завоевав за короткий срок широкую известность, Вторая симфония в концертах ПО РМО семидесятых годов больше не звучала, уступив место другим оркестровым сочинениям Чайковского («Буря», Первый фортепианный концерт, «Франческа да Римини», Четвертая симфония, Первая сюита), премьеры которых Константин Николаевич неизменно посещал (1874–1880)¹⁸. Однако для него самой любимой оставалась Вторая симфония. Не случайно спустя пять лет Константин Николаевич пожелал, чтобы она была восстановлена в репертуаре ПО РМО. Но именно в это время (1879) Чайковский планировал приступить к ее радикальной переработке. Композитор вспоминал: «Великий князь потребовал, чтобы 2-я симф[ония] была включена в программу, о чем мне сообщил Направник при свидании. Я, имевши тогда в виду переделку, просил отложить до будущего сезона» [33, 296].

Вскоре рукописная партитура второй редакции была завершена. В марте 1880 года Константин Николаевич вновь вернулся к этой теме, на сей раз — в личной беседе с композитором: «Когда я весной обедал у вел[икого] кн[язя], он

¹⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л. 26–26 об.

¹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л. 76; Ед. хр. 107. Л. 12, 15.

¹⁸ См. дневниковые записи от 16 ноября 1874 года и 2 сентября 1878 года («Буря»), 1 ноября 1875 года (Первый фортепианный концерт), 17 февраля и 11 марта 1878 года («Франческа да Римини»), 25 ноября 1878 года (Четвертая симфония), 12 января 1880 года (Первая сюита).

спрашивал о ней». При этом он обнаружил неподдельный интерес к обновленной партитуре и, по признанию Чайковского, «очень интересовался ее новым видом»¹⁹. Встреча закончилась тем, что Константин Николаевич «еще раз при мне сказал Напр[авнику], чтобы она была включена в программу» [там же]. Таким образом великий князь стал инициатором премьеры симфонии в ее новой версии.

Ощутимое препятствие заключалось в том, что партитура симфонии существовала на тот момент только в рукописном виде: ее публикацию затягивал В. В. Бессель. Однако композитор совершенно резонно отмечал, что «...вел[ико]му кн[язю] нет никакого дела до моих пререканий с Бесселем, и ему совершенно всё равно, по писанным или печатным нотам она играет». Откладывать исполнение не представлялось возможным. «...Будет очень неловко, если я теперь буду просить, чтобы симф[онию] не играли», — писал композитор 9 октября 1880 года П. И. Юргенсону [там же]. В итоге она исполнялась по рукописным голосам в заключительном (десятом) симфоническом собрании ПО РМО под управлением Эдуарда Направника 31 января 1881 года. В дневнике великого князя отмечено: «Вечером в дворянском собрании на последнем концерте Р.М.О. Шла вторая, моя любимая симфония Чайковского. <...> Весь концерт был отличный»²⁰.

После исполнения симфонии публика настойчиво вызывала автора, но композитор в собрании не присутствовал. И «тогда вызвали Направника» [26, 509].

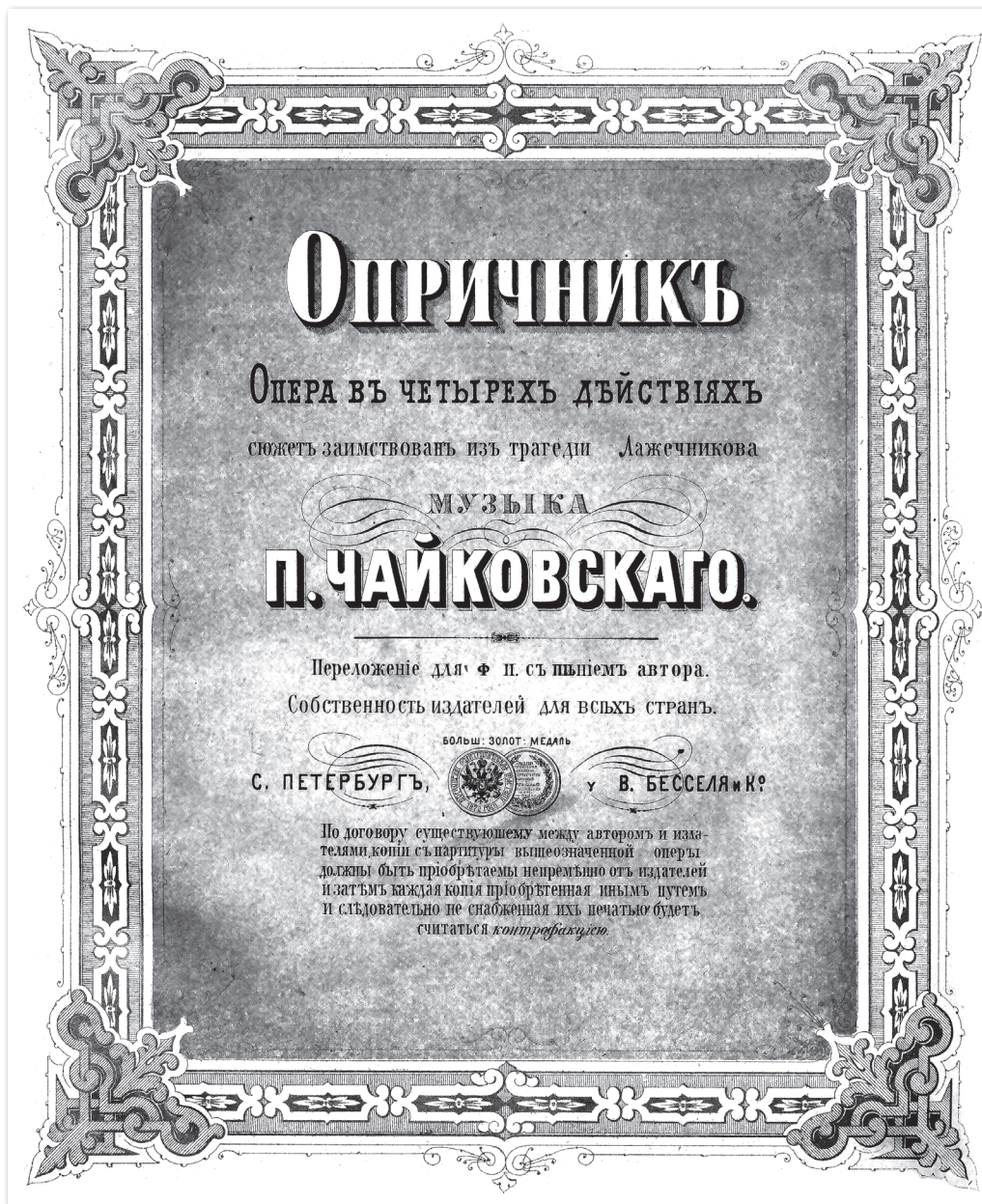
В чайковиане закрепилось недостоверное утверждение, будто в Петербурге в тот вечер Второй симфонией дирижировал Карл Зике (см.: Альшванг А. А. [1, 252]; ЖЧ [28, 449]; Туманина Н. В. [23, 256]; коммент. 5 к письму 1671 [34, 25]; МНЧ [13, 216]; ЧМ, коммент. 1768 к письму 609 [26, 739]; Указатель [22, 293] и др.). В действительности симфоническими собраниями ПО РМО 1880–1881 года (в том числе и десятым) руководил Э. Ф. Направник — бессменный дирижер всех оркестровых произведений Чайковского на протяжении 1871–1881 годов [27, Приложение, 19–20].

«ОПРИЧНИК». ОПЕРНЫЙ ПРОЕКТ ВЕЛ. КН. КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА

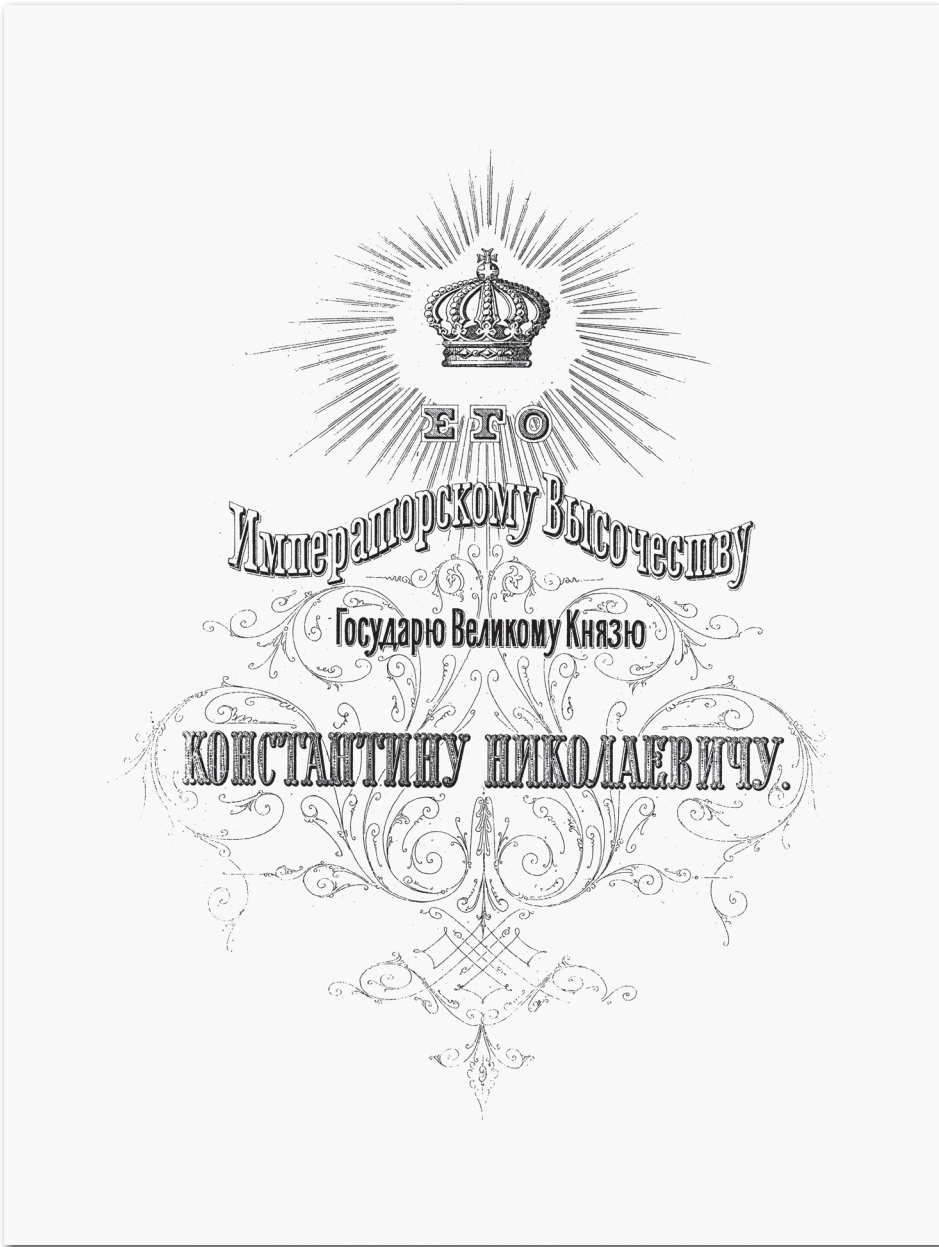
Вернемся в 1873 год. Осенью Чайковский решил посвятить великому князю свою новую, еще неизданную оперу «Опричник»; об этом мы узнаем из письма к В. В. Бесселю от 3 сентября 1873 года: «Касательно посвящения, я полагаю, что лучше всего посвятить Константину» [30, 327]. Такое решение было продиктовано тем, что композитор нуждался в высоком покровителе, который бы содействовал продвижению его творений на петербургскую императорскую сцену. До этого все сочинения Чайковского, представленные им в театральную дирекцию, по разным причинам отклонялись. Та же участь ожидала «Опричника». В одном из октябрьских писем к Бесселю композитор делился с ним своими сомнениями: «Кажется, мне на роду написано никогда не услышать ни одной моей оперы в хорошем исполнении. Напрасно ты надеешься, что она будет идти в будущем году; его [«Опричника»] никогда не дадут по той причине, что ни с кем из сильных мира вообще, и из петербургского театрального в особенности, я не знаком». Однако в том же письме конфиденциально сообщал: «...поощренный необыкновенной

¹⁹ Некоторые петербургские музыкальные критики не расслышали изменений, внесенных автором, а «Ц. А. Кюи почти дословно повторил свой отзыв 1872 года» [28, 450].

²⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1165. Л. 105.



Ил. 3 а, б. Опера «Опричник». Клавир.
Титульный лист и шмуцтитул с посвящением
великому князю Константину Николаевичу.
СПб.: В. Бессель, [б. г.]



любезностью ко мне велик[ого] кн[язя] К[онстантина] Н[иколаевича], я на днях написал Оболенскому²¹, чтобы он попросил великого князя похлопотать о постановке оперы. Но прошу тебя никому об этом не говорить. Полагаю, что из этого ничего не выйдет» [30, 330–331].

Спустя короткое время композитор убедился в обратном. В дневнике Константина Николаевича от 16 октября 1873 года примечательна реплика: «Поговорили потом с Оболенским про музыкальные дела»²². В этом разговоре Д. А. Оболенский (который, по собственному признанию, всегда «крайне интересовался русской музыкой» [3, 461]), мог рассказать великому князю о просьбе Чайковского, ибо вскоре она нашла положительный отклик²³. Уже в двадцатых числах октября Петр Ильич получил радостное известие о «благоприятном повороте дела с оперой» [30, 332]. Чайковский не называет виновника «благоприятного поворота», но из его позднейших писем следует, что им был великий князь Константин Николаевич²⁴. А ведь еще несколько дней назад композитор почти разубверился в успехе: «Касательно посвящения оперы великому князю, — не странно ли посвящать ее теперь, когда судьба ее так неопределенна. По-моему, опера, не идущая на сцене, — то же, что рукописная книга» [30, 330–331].

Наступает 1874 год, период предпремьерной подготовки под руководством Э. Ф. Направника, и тон писем композитора становится победным: «Затруднения с цензурой устранены благополучно. Вообще с оперой покончено; со второй недели (Великого поста. — Г. М.) каждый день начнутся репетиции, и я знаю на верное, что Направник будет лезть из кожи» [30, 341]. Такая уверенность, несомненно, обусловлена ощущением поддержки, исходящей от августейшего покровителя: его неоднократные посещения оперных репетиций говорят о живой заинтересованности судьбой нового произведения²⁵. 12 апреля Константин Николаевич слушал премьеру в бенефис Э. Ф. Направника: «Вечером на первом представлении “Опричников”. Я очень жуировал. Публика приняла оперу хорошо, и Чайковского вызывали несколько раз в каждом антракте». Через день (14 апреля) «Опричник» был повторен в бенефис хора, участникам которого великий князь подарил 500 рублей «от себя». Во время спектакля он «следил по нотам и жуировал»²⁶, — клавир «Опричника» с посвящением великому князю вышел из печати незадолго до этого (см. ил. 3 а, б).

Опера Чайковского могла быть поддержана не только по причине личного расположения Константина Николаевича к композитору. В рассматриваемый период великий князь был поглощен своим *оперным проектом*: он желал переподчинить Русскому музыкальному обществу императорскую Русскую оперу, материальное и моральное положение которой было в те годы неутешительным. Проект разрабатывался с 1872 по 1881 год, особенно активно — в сентябре–октябре

²¹ Князь Дмитрий Александрович Оболенский (1822–1881) — вице-президент РМО.

²² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 41 об.

²³ Примечательно, что годом ранее (февраль 1872) вмешательство великого князя сыграло решающую роль в судьбе другой русской оперы — «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова (подробнее об этом см.: [19, 74–75]).

²⁴ Отрывки из двух писем Н. Ф. фон Мекк и поэту К. Р. процитированы выше. См. с. 137.

²⁵ См., например, дневниковые записи от 21 марта и 3 апреля 1874 года (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 106, Л. 40–41; Л. 49). Репетиционный период продолжался около шести недель — с конца февраля по начало апреля 1874 года.

²⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л. 54–55.

1873 года, когда великий князь привлек к нему ведущих представителей Дирекции императорских театров и Русского музыкального общества, а также городские власти Петербурга с целью создать новый «театр РМО» (подробнее об этом см.: [8, 142–143]). В этом контексте поддержка «Опричника» воспринимается не как великокняжеская милость, а как след реформаторских усилий, призванных содействовать русскому национальному искусству в лице его ведущих представителей, к которым великий князь уже тогда причислял и П. И. Чайковского. Со временем проект корректировался. Хотя театр построить не удалось, великий князь не терял надежды укрепить обветшавший организм Русской оперы молодыми воспитанниками учебных заведений РМО. Обратившись к дневниковой записи 1878 года (это уже эпоха «Евгения Онегина»), сделанной после очередной беседы Константина Николаевича с Н. А. Лукашевичем (ключевой фигурой ДИТ в семидесятые годы), мы встретим слова «о полной возможности образовать персонал для Русской оперы и здесь (в Петербурге. — Г. М.) и в Москве из сил, приготовленных обеими консерваториями»²⁷.

ЧАЙКОВСКИЙ В МРАМОРНОМ ДВОРЦЕ. ВТОРОЙ КВАРТЕТ (1874)

В период подготовки к репетициям «Опричника» Чайковский посвятил Константину Николаевичу еще одно произведение — Второй струнный квартет F-dur op. 22. Ему было хорошо известно, что великий князь страстно увлечен квартетным музицированием, регулярно посещает квартетные собрания РМО, следит за новинками, сам исполняет в камерных ансамблях партию виолончели на своих еженедельных матине в Мраморном дворце. 2 марта 1874 года Петр Ильич *впервые в своей жизни посетил Мраморный дворец*²⁸. Он был приглашен на музыкальное собрание великого князя, в котором принимали участие «Русский квартет», Э. Ф. Направник, Р. В. Кюндингер, а также великая княгиня Александра Иосифовна (супруга Константина Николаевича)²⁹. В присутствии московского гостя были исполнены фрагменты его Второй симфонии. «От 2 до $\frac{3}{4}$ 6 музыка, — зафиксировал великий князь в своем дневнике 2 марта 1874 года. — Сперва прослушал Септет Бетговена (так в оригинале. — Г. М.), играный Пановым с компаниею. <...> Потом пришел Чайковский, приехавший из Москвы на репетиции “Опричников”, и Направник с Кюндингером сыграли в 4 р[уки] для жены несколько частей его симфонии». По заведенному великим князем обычаю музыкальное собрание завершалось дружеской беседой и совместной трапезой. Впервые близко общаясь с композитором в столь непринужденной обстановке, Константин Николаевич был очарован личностью Петра Ильича: «Обедал

²⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1159. Л. 76 об.

²⁸ В специальных исследованиях «Чайковский в Петербурге» факты, связанные с посещением композитором Мраморного дворца, либо отсутствуют вовсе [4], либо отнесены к 1880 году [17, 527] и связаны с великим князем Константином Константиновичем. Благодаря обнаруженным нами сведениям эта дата отодвигается на 6 лет назад. В общей сложности Чайковский бывал у вел. кн. Константина Николаевича в Мраморном дворце не менее пяти раз.

²⁹ Вел. кн. Александра Иосифовна (1830–1911) так же, как ее супруг, обладала музыкальным талантом и была композитором-любителем. Среди ее музыкальных произведений — симфонический фрагмент «Титан» (по Жан-Полю) для большого оркестра, «Псалм» для хора, солистов и оркестра, «Гимн (воспоминание о часовне цесаревича Николая Александровича в Ницце)» для органа, Кантата памяти родителей, ряд миниатюр для голоса и фортепиано и т. д. (см.: ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 954, 957).

с артистами и Чайковским, который очень милый и приятный человек»³⁰. Вероятно, тогда и было получено согласие на посвящение Второго квартета, завершено в январе 1874 года, великому князю.

Сразу после московской премьеры квартета (10 марта 1874 года) Чайковский переслал автограф партитуры и рукописные голоса адъютанту великого князя А. А. Кирееву. Особого внимания заслуживают обстоятельства, при которых вел. кн. Константин Николаевич слышал посвященное ему сочинение, а также его впечатления от услышанного. 16 марта 1874 года в Мраморном дворце он сам принял участие в первом проигрывании как виолончелист: «От 2 до $\frac{3}{4}$ 6 музыка. Сперва второй квартет Бетговена, потом мне посвященный новый квартет Чайковского, который только что получил. Невозможно про него судить, потому что он страшно труден, и мы его очень дурно играли. Но скерцо с первого же раза очень понравился»³¹. Через неделю (23 марта) состоялось повторное исполнение квартета с участием князя: «От 2 до 6 музыка. <...> Еще раз квартет Чайковского. Некоторые места в этот раз более понравились»³². 8 мая Константин Николаевич был уже не исполнителем, а слушателем: «В 2 ч[аса] у меня Русский квартет, которые играли для меня новый, мне посвященный квартет Чайковского. Он мне чрезвычайно понравился кроме середины аллегро и адажио. Остальное, особенно скерцо, просто прелесть!»³³.

24 октября 1874 великий князь был на публичной петербургской премьере, осуществленной уже другими, более именитыми музыкантами (Л. Ауэром, И. Пиккелем, И. Вейкманом, К. Давыдовым): «Прослушал квартет Чайковского, мне посвященный. Они его сыграли с грехом пополам <...>»³⁴. Впрочем, неудачное исполнение не помешало ему, по свидетельству Модеста Чайковского (младшего брата композитора, присутствовавшего на этом вечере), «громко восхищаться» гениальной музыкой посвященного ему сочинения (подробнее об этом см. коммент. 2 к письму 101 [29, 571]). Коллективом, исполнение которого полностью удовлетворяло Константина Николаевича, оставался «Русский квартет». 8 марта 1875 года он еще раз слушал своих подопечных (на сей раз в Придворной певческой капелле): «...в 9 ч. с Костей [вел. кн. Константином Константиновичем] в Русский квартет, к певчим. Слышали фортепианный квартет Шумана <...> и второй квартет Чайковского, посвященный мне. Они его превосходно сыграли, и он мне чрезвычайно понравился»³⁵. В октябре 1875 года квартет был опубликован в Москве фирмой «П. Юргенсон». На титульном листе издания золотыми буквами напечатано: «Его Императорскому Высочеству Государю Великому Князю Константину Николаевичу».

Рассматривая то или иное посвящение, всегда стараешься понять, как запечатлелся образ его носителя в партитуре. Уже при жизни Чайковского некоторые исполнители отмечали присущую музыке квартета, в особенности его финалу, мужественную силу («was für die Beethovenische Kraft»³⁶ [29, 571]). Облик этой

³⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л. 29 об.–30.

³¹ Там же. Л. 38.

³² Там же. Л. 42.

³³ Там же. Л. 69.

³⁴ Там же. Ед. хр. 107. Л. 81 об.

³⁵ Там же. Ед. хр. 108. Л. 57.

³⁶ «Что за бетховенская сила!» (нем.). Восклицание Леопольда Ауэра после исполнения квартета в октябре 1874 года.

A son Altesse Impériale
le Grand Duc CONSTANTIN NICOLAÉWITSCH.

2^{me}

QUATUOR

(F-dur)

DE

P. Tschaiïkowsky.

OP. 22.

Partition, in 16°. Rb.—50
Parties. " 4—
Piano à 4 mains (*arr. par A. Avramow*). " 4—
Scherzo du 2-me Quatuor. *Transcrit*
pour le Piano à 2 mains par A. R. " —50



1900. Exposition univers.
de Paris.



"Grand prix"
et Médaille d'or.

1896
Propriété de l'éditeur

P. Jurgenson,

Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale musicale russe et du
Conservatoire de Moscou.

MOSCOU, LEIPZIG,

Neglinny pr., 14. Thalstrasse, 19.

St.-Petersbourg, chez J. Jurgenson. | Varsovie, chez E. Wende & C^o.

Kiew, chez L. Idzikowski.

Imprimerie de musique P. Jurgenson à Moscou.

Ил. 4. Второй струнный квартет. Партитура.
Обложка с посвящением великому князю Константину Николаевичу.
М.: П. Юргенсон, [б. г.]

части, безусловно, определяет побочная тема, своими мелодическими контурами напоминающая «Славу» из скерцо Квартета ор. 59 №2 Бетховена. Нельзя не согласиться с точной характеристикой Л. Н. Раабена: «широкая, величественная мелодия покоряет необыкновенной властностью» [18, 261]. Ритм аккомпанемента подобен ритму кавалерийской скачки — всё это невольно заставляет вспомнить о царственном носителе посвящения.

1

П. И. Чайковский. Квартет №2, финал, т. 24–29

[Allegro con moto]

Но окончательная «идентификация» возникает в коде финала, когда побочная тема перерастает в русскую *величальную* песню, изложенную в виде двухголосного канона первой скрипки и виолончели (с размахом в четыре октавы) и исполняемую, согласно авторским указаниям, «*ff*» и «*largamentissimo*», — истинный апофеоз всего сочинения (пример 2).

Написанный в период подготовки к репетициям «Опричника», Струнный квартет ор. 22, по моему мнению, был задуман Чайковским как благодарность великому князю за внимание к этой опере и ко Второй симфонии, создавался с мыслью о нем. Квартет всегда оставался для композитора одним из самых любимых произведений московского периода, наравне со следующим опусом, «Кузнецом Вакулой» — оперой, сочиненной для конкурса РМО.

The image displays a musical score for the finale of Tchaikovsky's Quartet No. 2, measures 205-218. The score is arranged in four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper voices and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

«КУЗНЕЦ ВАКУЛА»: ОПЕРА С РЕСКРИПТОМ

Оперный конкурс РМО был первым и принципиально новым для отечественного музыкального театра второй половины XIX века событием. Его предыстория связана с неосуществленным сочинением А. Н. Серова по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» (либретто Я. П. Полонского), заказанным ему в конце шестидесятих годов покровительницей РМО вел. кн. Еленой Павловной: она выразила готовность пожертвовать композитору 2000 рублей из собственных средств в качестве гонорара. Неожиданная смерть Серова (1871) перевела идею создания оперы в новое русло — Главная дирекция РМО решила учредить общероссийский конкурс. При жизни Елены Павловны (в сентябре 1872 года) был осуществлен его подготовительный этап — определены основные цели состязания. Доработка и окончательная редакция условий конкурса относятся к началу 1873 года, когда президентом РМО стал великий князь Константин Николаевич.

Партитуры предлагалось представить в конкурсную комиссию анонимно, под девизами. Лауреатам назначались две премии: первая — 1500 рублей и право постановки оперы в Мариинском театре; вторая — 500 рублей. Конкурсанты должны были использовать готовое либретто Я. П. Полонского, которое принадлежало Главной дирекции РМО. Дирекция распоряжалась также правами на издание и исполнение оперы. Дата представления опер на конкурс менялась несколько раз: первоначально был объявлен срок *1 декабря 1873 года* (см. коммент. 2 к письму 367 [30, 371]); затем ее перенесли на *1 января 1875 года*³⁷; в окончательном варианте, утвержденном вел. кн. Константином Николаевичем, определена дата *1 августа 1875 года* [11].

Чайковский с самого начала знал о конкурсе. В 1873 году он был привлечен в качестве эксперта для составления отзыва на проект конкурсных условий, наряду с Н. А. Римским-Корсаковым, Э. Ф. Направником, Н. Г. Рубинштейном. Очевидно, тогда у него появились намерения стать «одним из вероятных конкурентов» [30, 308–309]. Приступив к сочинению «Кузнеца Вакулы» в июне 1874 года, Чайковский очень увлекся сюжетом (Гоголь был одним из его любимых писателей) и испытывал страстное желание увидеть свою оперу на сцене. При этом он искренне полагал (очевидно, пропустив известие об очередном переносе), что срок конкурса — 1 января 1875 года. Окончив оперу к концу августа 1874 года и вернувшись в Москву с готовой партитурой, он оказался в анекдотичном положении: конкурсное рассмотрение отодвигалось на целый год!

В этих обстоятельствах он решил «совершенно частным образом» посоветоваться с главным режиссером Мариинского театра Г. П. Кондратьевым: «не может ли <...> опера быть принята в театр помимо конкурса», прося его «при случае» поговорить с Э. Ф. Направником [14, 96–97]. Хотя письмо носило сугубо конфиденциальный характер, в Петербурге молниеносно распространились слухи о невероятно коротком промежутке времени, в течение которого опера Чайковского появилась на свет, и о том, что композитор якобы пренебрегает конкурсом Русского музыкального общества.

Все это стало известно августейшему президенту РМО. Но как и в какой форме? Незадолго до того Константин Николаевич вернулся из-за границы. Примечательно, что первым делом он «с большим удовольствием» посетил

³⁷ См.: Журнал заседаний Главной дирекции РМО, 19 февраля 1873 года // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 34 об.

«Опричника», шедшего на сцене Мариинского театра в обновленном исполнительском составе³⁸. В Мраморном дворце возобновилась «музыка» и собрания членов Главной дирекции РМО. В субботу, 12 октября великий князь принял директора Петербургской консерватории Михаила Азанчевского; тогда же состоялось очередное матине и традиционный «обед с артистами» (Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман, Э. Направник, И. Венявский и другие), где обсуждались свежие новости из артистического мира. Спустя три дня Азанчевский сообщил Модесту Чайковскому, «что у вел[икого] кн[язя] “громко” говорят о “Кузнеце Вакуле”, и все удивляются той быстроте, с какой [композитор] написал эту оперу» [2, 107].

А 16 октября Константина Николаевича посетил директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн, с которым великий князь «болтал о музыкальных делах»³⁹. Разговор этот коснулся и Чайковского, что следует из взволнованного обращения Петра Ильича к Э. Ф. Направнику (19 октября 1874 года): «Многоуважаемый Эдуард Францевич! Сегодня я узнал от Рубинштейна, что Вы и великий князь были очень недовольны моей попыткой провести мою оперу в театр помимо конкурса. Мне очень жаль, что совершенно частное сообщение мое к Вам и Кондратьеву было доведено до сведения великого князя, который думал, что я как бы хотел выразить нежелание мое подчиниться правилам конкурса». Оправдываясь перед петербургским коллегой («...напрасно Вы не написали или не поручили Кондратьеву написать мне, что я очень глуп, и вместо того заподозрили меня в каких-то коварных умыслах, которых у меня и в помышлении не было»), Чайковский завершает письмо просьбой «разувериться в этом, а также разуверить великого князя, который, как говорит Рубинштейн, был очень недоволен моим поступком» [30, 370–371].

Если бы Чайковский действительно подал оперу, минуя конкурс, он нарушил бы обязательства перед Русским музыкальным обществом, поскольку либретто было собственностью Главной дирекции. Это обстоятельство могло породить интриги в музыкальном мире. Очевидно, инцидент удалось загладить стараниями Э. Ф. Направника и Н. Г. Рубинштейна, убедивших великого князя в отсутствии у Чайковского каких-либо «умыслов». Тем не менее, Чайковский в течение года чувствовал себя ущемленным в своих авторских правах и называл свою партитуру «злосчастной[:] потому, что нет более глупого положения для автора, как, написавши оперу, не иметь до времени права признавать ее своею» [30, 404]. Может быть, из-за этого неприятного жизненного казуса, возникшего в силу «обстоятельств времени», опере был присвоен философический девиз о быстротечности жизни и вечности искусства — «*Ars longa, vita brevis*»? В нем можно видеть скрытый биографический подтекст.

Прошел год. Состязание завершилось безоговорочной победой Чайковского. Между тем среди музыкантов циркулировали слухи о том, что результаты конкурса были predeterminedены «сверху». Н. А. Римский-Корсаков (один из членов жюри) спустя много лет вспоминал:

Я был приглашен в комиссию, в которой участвовали также Н. Г. Рубинштейн, Направник, Азанчевский и другие под председательством вел. кн. Константина

³⁸ «В первый раз Барцал тенор и Каменская в роли Морозовой. Прослушал два первые акта с большим удовольствием. Но публика холодна» (запись от 4 октября 1874 года. ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 71).

³⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 107. Л. 77.

Николаевича. Представленные оперы роздали для просмотра нам на руки. Из них две оказались имеющими преимущество. Когда, однако, комиссия собралась во дворце великого князя, то говорилось открыто, что одна из этих опер принадлежит Чайковскому⁴⁰. Как стало это известно до вскрытия пакетов — я не помню; но премия единодушно была присуждена ему. Его опера и была несомненно лучшая из представленных, так что из неправильного ведения дела беды не вышло никакой; но всё же это было не по законному порядку. Оперу Чайковского разыгрывали перед вел. князем Направник и Н. Г. Рубинштейн в 4 руки. Зная, что это музыка Чайковского, все заранее ею восхищались. При словах либретто: «А эта вещь какого сорта?» «Убирайтесь к чёрту!» (дуэт Солохи и школьного учителя) Направник уморительно хихикал [19, 87].

Для сравнения приведем дневниковую запись вел. кн. Константина Николаевича. В отличие от сообщения в «Летописи» Римского-Корсакова она сделана на следующий день после заседания. Налицо ряд расхождений, но авторы едины в одном: фаворитом был Чайковский.

В 1 ч[ас] у меня собрание Главной дирекции Р.М.О. с комиссией, назначенной для присуждения премий по опере «Вакула Кузнец». Единогласно предложено присудить первую премию в 1500 [рублей] опере под девизом *ars longa vita brevis*, а остальным вовсе отказать. Небольшой спор с Ф. Толстым⁴¹, который полагал вовсе премий не давать. Заставил всех поодиночке высказаться и тогда Толстой на своем отдельном мнении более не настаивал. Когда комиссия удалась, мы в Главной дирекции окончательно решили вопрос, и под вскрытым девизом оказалось, как и ожидали, имя Чайковского. Решили, как это будет нами публично объявлено. Потом Н. Рубинштейн и Направник в 4 руки нам проиграли главные и лучшие места из оперы Чайковского <...>. Тоже проиграли некоторые места из забракованных опер, чтоб показать, до какой степени они слабы⁴².

В записи также отражена коллективная оценка нового произведения Чайковского в сравнении с его предыдущим опытом в этом же жанре: «действительно это чрезвычайно талантливое произведение, и все нашли в нем огромный шаг вперед против “Опричников”»⁴³.

Сфокусируем свое внимание на ранее неизвестных фактах, касающихся честования победителя. 1 ноября 1875 года в петербургском Дворянском собрании открывался очередной сезон симфонических концертов РМО. Программа первого вечера включала премьеру сочинения, ныне ставшего поистине «знаковым» для русской музыки, — Первого фортепианного концерта Чайковского (солист Густав Кросс, бывший консерваторский однокурсник Петра Ильича). Сам композитор, безвыездно прошедший предыдущие месяцы в Москве, наконец-то вырвался в Петербург. На концерт прибыли великие князья — Константин Николаевич вместе со своим 17-летним сыном Константином Константиновичем: «Вечером <...> я с Костей в Дворянский дом на первый концерт Р.М.О. “Divina

⁴⁰ Всего комиссией было рассмотрено пять опер. Вторая опера, отмеченная Римским-Корсаковым, принадлежала преподавателю Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьеву.

⁴¹ Феофил Матвеевич Толстой (1809–1881) — музыкальный критик и композитор.

⁴² Дневниковая запись от 17 октября 1875 года. ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 82 об.-83.

⁴³ Там же.

Comedia” Листа чудесное произведение, пение Скальковской, фортепианный концерт Чайковского и A-dur симфония Мендельсона»⁴⁴.

Здесь и произошла встреча Константина Николаевича и Петра Ильича: «Сам Чайковский тут был, и я его поздравил с премией “Вакулы” и предоставил ему ее издание»⁴⁵. По-видимому, заранее было спланировано устроить чествование в Дворянском собрании, при стечении многочисленной публики, оркестрантов во главе с Э. Ф. Направником. Неизвестно — случайно или намеренно, но совпадение чисел подчеркивало *идею первенства* (первое ноября, первое симфоническое собрание, первый лауреат первого конкурса, первый фортепианный концерт и т. д.).

Общение Петра Ильича с великим князем продолжилось на следующий день — 2 ноября, в Мраморном дворце. «Чайковский приходил поблагодарить за “Вакулу”», — отметил Константин Николаевич в дневнике⁴⁶. Это был второй визит композитора в великокняжескую резиденцию. С момента предыдущей встречи прошло полтора года. Главной темой разговора могло быть предстоящее издание оперы и ее постановка в Мариинском театре. Напомним, что накануне великий князь «предоставил Чайковскому издание» оперы. Это означало, что композитор получает карт-бланш для выбора издателя. Данное юридическое обстоятельство было особенно актуальным: осаждаемый навязчивыми требованиями петербуржца В. В. Бесселя, Чайковский отдал предпочтение московской фирме «П. Юргенсон».

2 ноября в беседе с Чайковским великий князь, кроме того, «дал ему мысль посвятить издание памяти Елены Павловны»⁴⁷. Именно великая княгиня была учредительницей конкурса и его единственным спонсором, и память о ней следовало всячески поддерживать. После ее смерти деньги оставались в неприкосновенности и ждали своего часа⁴⁸. Получив вознаграждение, Чайковский вернулся в Москву.

Но чествование на этом не завершилось: в начале ноября столичные газеты («Московские ведомости», «Новое время», «Музыкальный листок») опубликовали поздравительный рескрипт, которым «Его Императорское Высочество Великий Князь Константин Николаевич, Председатель Императорского Русского Музыкального Общества, удостоил известного композитора, профессора Московской Консерватории П. И. Чайковского». Уникальность этого документа не только в том, что это редкий пример обращения члена императорской фамилии к представителю артистического мира, но и в том, что это *единственное известное нам письмо* великого князя к Петру Ильичу. Обратим внимание на то, как подчеркивается в этом тексте преемственность традиций августейшего покровительства. Но главное, на то, как автор рескрипта, искусно обыгрывая изречение «Ars longa, vita brevis», переходит к идее «бессмертия гениальных служителей искусства» (также восходящей к античности: «*non omnis moriar*» Горация), тем самым подчеркивая *гениальность* своего адресата. Несомненно, к этому времени в композиторской иерархии великого князя Константина

⁴⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 8.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ См.: ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Ед. хр. 165. Л. 100.

Николаевича Чайковский занял одно из высших мест среди ценимых им современных русских и зарубежных авторов.

Петр Ильич!

Главная Дирекция Императорского Русского Музыкального Общества, выслушав заключение Комитета, назначенного для рассмотрения представленных на конкурс сочинений музыки оперы Вакула-Кузнец, единогласно определила назначить первую премию в тысячу пятьсот рублей автору сочинения под девизом: *Ars longa, vita brevis*.

При вскрытии конверта с упомянутым девизом оказалось, что удостоенное премии сочинение принадлежит вам. В Бозе почившей Покровительнице Русского Музыкального Общества Государыне Великой Княгине Елене Павловне, по мысли и на средства которой учрежден был конкурс, не суждено было приветствовать вас, бывшего воспитанника основанной Ее попечениями С.-Петербургской Консерватории, с сим новым успехом. На Мне лежит теперь приятная обязанность искренно поздравить вас.

Высоко ценя прекрасный талант ваш, Я надеюсь, что ободренные лестным отличием, вы с новым рвением будете продолжать служение вашему искусству, которое наперекор избранному вами девизу ведет за собой в бессмертие гениальных своих служителей.

На подлинном Собственною рукой Его Императорского Высочества написано: «КОНСТАНТИН». С.-Петербург, 5-го ноября 1875.

(Газета «Московские ведомости» от 7 ноября 1875 года [12, 3])

В следующем сезоне (осень 1876 года) «Кузнец Вакула» был принят к постановке на сцене Мариинского театра. Константин Николаевич активно посещал репетиции и первые представления, встречаясь на них с Чайковским, огорчился слабому успеху оперы, знакомился с ней по клавиру, фиксировал в дневнике свои впечатления. Выстроенные в хронологической последовательности, они свидетельствуют об эволюции слушательского восприятия (от сдержанной симпатии — до «восхищения» и «несказанного удовольствия»):

16 ноября, вторник. [Днем] в Мариинский театр на оркестровую репетицию «Вакулы», причем был и сам Чайковский. Есть хорошие вещи, но оперу по музыке нельзя назвать комической.

23 ноября, вторник. Весь день от 1/2 1 до 4 был на последней репетиции «Вакулы», который мне теперь сделал очень хорошее впечатление.

24 ноября, среда. Вечером на первом представлении «Вакулы»... Я был в восхищении, и публика принимала недурно, хотя одна партия и шикала.

29 ноября, понедельник. Вечером с детьми в «Вакулу». Он мне с каждым разом всё более и более нравится, но публика очень холодна.

2 декабря, четверг. Играл «Вакулу».

8 декабря, среда. Вечером ездил в «Вакулу» и слушал его с несказанным удовольствием⁴⁹.

Обобщая эти наблюдения, Константин Николаевич писал 1 декабря 1876 года своему сыну вел. кн. Константину Константиновичу: «Здесь единственная новость, это новая опера Чайковского “Кузнец Вакула”. Мне она ужасно нравится и [с] каждым разом всё более и более, но публика ее принимает очень холодно

⁴⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 112. Л. 19, 22, 22 об., 24 об., 26, 30 об.

и явно не понимает ее. Я уверен, что Тебе она понравилась бы так же, как и мне, и Ты мне ужасно доставал в театре во время ее представления»⁵⁰.

Теперь зададимся вопросом: как оперный конкурс РМО был связан с планом реформы русской оперы? Документальных свидетельств на эту тему пока не обнаружено, но можно предположить, что конкурс был неким этапом внедрения РМО в театральные структуры. РМО впервые диктовало Дирекции императорских театров свои условия, связанные с постановкой произведения отечественного автора, и первый опыт увенчался успехом.

К этому остается добавить, что, несмотря на недолгую сценическую жизнь (опера удержалась в репертуаре Мариинского театра до октября 1879 года и была показана 18 раз)⁵¹, «Кузнец Вакула» оставался любимым детищем композитора. Чайковский, «сознавая недостатки его как оперы», ставил «Вакулу» «в первом ряду между своими вещами», так как «писал эту музыку с любовью, с наслаждением» [26, 257]. Спустя десять лет, желая усовершенствовать оперу, он сделал ее вторую редакцию — «Черевички» (1885). Премьера «Черевичек» состоялась 19 января 1887 года в Москве в Большом театре под управлением автора. Однако великому князю познакомиться с этой версией не довелось.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН». ПЕРВОЕ ДОМАШНЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ (Н. Г. Рубинштейн, 1878)

Неизвестные эпизоды сценической судьбы оперы «Евгений Онегин» также связаны с именем Константина Николаевича как президента РМО и покровителя консерваторий.

Чайковский с самого начала не желал отдавать «Онегина» на большую сцену, опасаясь ее «рутины», «бестолковых традиций» [25, 131], и склонялся к идее исполнить эту оперу силами учащихя Московской консерватории (что и произошло 17 марта 1879 года под управлением Н. Г. Рубинштейна). Таким образом, «Евгений Онегин» не нуждался в поддержке со стороны великого князя для преодоления барьеров в Дирекции императорских театров, цензуре и т. д. По мысли композитора, опера на столь популярный русский сюжет должна была завоевать успех благодаря приватному любительскому музицированию. Поэтому сразу по окончании сочинения, в феврале 1878 года он убедил П. И. Юргенсона в необходимости незамедлительного издания фортепианного переложения «Онегина»: «Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху. Т[о] е[сть] не театр сделает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда *театр* поставит оперу, чтобы удовлетворить потребности публики»; «Опера эта, мне кажется, скорее будет иметь успех в *домах*» [31, 97].

Чайковский не ошибся. Сразу же после публикации в начале октября 1878 года ее тираж стал расходиться. В числе самых первых «домов», куда попали ноты новой оперы, были Мраморный дворец и дом на Английском проспекте⁵². Днев-

⁵⁰ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 2. Ед. хр. 114. Л. 8 об.

⁵¹ Спустя 110 лет, в 1989 году, в Великобритании была выпущена единственная запись оперы «Кузнец Вакула» в исполнении западноевропейских и американских солистов, хора оперной компании *Opera North* и оркестра *BBC Philharmonic* под управлением Эдварда Даунса.

⁵² В частном доме на Английском проспекте, 18 жила вторая семья великого князя Константина Николаевича.

ник Константина Николаевича дает уникальную возможность детально проследить и проиллюстрировать проникновение «Евгения Онегина» в то домашнее пространство, которое подразумевал Чайковский:

7 октября, суббота. Приходил Оболенский и принес мне *clavier-Auszug* новой оперы Чайковского «Евгений Онегин».

10 октября, вторник. Разбирал «Евгения Онегина» Чайковского, в котором есть прелестнейшие вещи.

17 октября, вторник. Поиграл на фортепианах «Евгения Онегина» Чайковского.

18 октября, среда. Играл <...> «Евгения Онегина» <...>⁵³.

Столь заинтересованное самостоятельное изучение музыки служило конкретной цели — подготовиться к прослушиванию всей оперы, которое должно было произойти в ближайшие дни. Но что имеется в виду? Ведь премьера состоялась в следующем, 1879 году.

Речь идет о единственном в своем роде исполнении «Евгения Онегина» в «домашнем кругу» силами одного музыканта. Однако по своей значимости и яркости оно наверняка не уступало любому концертному или оперному представлению, поскольку этим музыкантом был Николай Рубинштейн.

Исполнение состоялось 20 октября 1878 года на дружеском вечере, устроенном Константином Николаевичем *en petit comité* по случаю приезда Н. Г. Рубинштейна в Петербург после его парижских выступлений⁵⁴. Всемирная выставка стала местом триумфа не только русской музыки, но и отечественной технической мысли: сенсацией стала «свеча Яблочкова», которую решено было распространять на родине, учредив общероссийскую акционерную компанию. Рубинштейн приехал к великому князю не только для показа новой оперы Чайковского, но и для подписания «яблочковского контракта»: Николай Григорьевич должен был координировать действия компании в Москве.

Встреча проходила не в Мраморном дворце, а в доме на Английском проспекте. Кроме хозяйки дома (Анны Васильевны Кузнецовой, бывшей балерины Мариинского театра), здесь присутствовали поэт и переводчик Платон Александрович Кусков, управляющий репертуарной частью Петербургских императорских театров Николай Алексеевич Лукашевич и несколько музыкантов-любителей из морских офицеров — всего не более десяти человек. Они-то и стали первыми слушателями «Евгения Онегина». Гости собрались около 9 часов, а разошлись в 2 ночи. «Весь вечер был один из самых приятных, которые у нас когда-либо были», — удовлетворенно отметил Константин Николаевич в дневнике. Вначале «много разговаривали и про Парижские концерты, и про электричество, и было очень оживленно».

⁵³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1161. Л. 31, 32, 34 об., 35.

⁵⁴ В мае 1876 года русское правительство объявило о своем участии в Парижской всемирной выставке 1878 года. Великий князь Константин Николаевич был августейшим куратором всего «русского отдела», в том числе музыкальной части (серии «русских концертов»). Первоначально предложение принять на себя должность музыкального делегата получил П. И. Чайковский, но он, сославшись на болезненное состояние, отказался от этой миссии и доверил ее Н. Г. Рубинштейну [31, 15]. В 1878 году Константин Николаевич утвердил программы трех концертов, куда вошли сочинения Чайковского: Первый фортепианный концерт, симфоническая фантазия «Буря», «Меланхолическая серенада» и Вальс-скерцо для скрипки с оркестром.

Разумеется, Н. Г. Рубинштейн оказался в центре внимания, а исполнение новой оперы стало главным событием вечера. «Потом Рубинштейн сел за фортепиано и сыграл нам большую и лучшую часть “Евгения Онегина”, в котором есть действительно прелестнейшие вещи и чрезвычайно мелодичные. Неимоверно, как он играл и как справлялся с страшными трудностями и чтения, и исполнения. Потом ужинали»⁵⁵.

Исходя из общей продолжительности встречи, можно допустить, что исполнение длилось не менее часа, причем Николай Григорьевич играл не всё подряд, а остановился на ключевых сценах («большой и лучшей части» оперы), вероятно, комментируя их для слушателей.

Константин Николаевич не фиксирует, по каким нотам играл Рубинштейн, — скорее всего, по только что изданному переложению. Но в описании великого князя проскальзывает, что это была не просто «игра по клавиру», а воссоздание на рояле вокальных и симфонических партий со всеми красками, доступными инструменту: исполнительские трудности были «страшными»; уровень исполнения и впечатление от услышанного — «неимоверными», потрясающими; выявление лирического мелоса — убедительным до «чрезвычайности». Факт данной интерпретации «Евгения Онегина» важен, с одной стороны, в контексте истории виртуозных фортепианных фантазий на темы этой оперы: в 1879 году Пауль Пабст создал Концертную парафразу, посвятив ее Н. Г. Рубинштейну [6, 2–5]. С другой — это было исполнение не только гениального пианиста, но и непревзойденного капельмейстера (симфонического, оперного, хорового): необходимо отметить, что до этого Николай Григорьевич многократно проигрывал оперу на рояле по рукописной партитуре.

Показ «Евгения Онегина» великому князю не ограничился камерно-домашними рамками. Спустя несколько месяцев он познакомился с трактовкой «Евгения Онегина» Рубинштейном-дирижером. К очередному великокняжескому визиту в Москву был приурочен эксклюзивный спектакль под управлением Н. Г. Рубинштейна. 12 июня 1879 года Константин Николаевич записал в своем дневнике: «В ½ 8 в Малый театр, где собственно для меня консерваторское представление “Евгения Онегина” Чайковского. Более чем удовлетворительно, и я жуировал несказанно. Климентова замечательно хороша и симпатична в Татиане. Несколько раз ходил на сцену и благодарил»⁵⁶.

Чайковского на этом спектакле не было. Москва давно перестала быть местом его постоянного пребывания; он посещал ее эпизодически, стараясь не афишировать свои приезды.

Восьмидесятые годы. (В России и за границей)

Напротив, посещения Петербурга были связаны с деловыми визитами. В 1880 году Чайковский прожил в столице с 7 марта по 1 апреля, практически ежедневно совершая великосветские визиты ради предстоящей постановки на сцене Мариинского театра «Орлеанской девы»: «Приношу для оперы всевозможные жертвы <...>. Кажется, что оперу дадут. А впрочем бог его знает» [33, 87]. На сей раз свидетельств о том, насколько активным было содействие великого

⁵⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1161. Л. 36.

⁵⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1162. Л. 70 об.

князя, немного. В письмах к близким Петр Ильич сообщает, что по настоятельной рекомендации Э. Ф. Направника он посетил Константина Николаевича: «Это нужно для моей оперы» [там же, 82]. Визит в Мраморный дворец состоялся 21 марта; в этот день «на музыке» у великого князя исполнялась оратория «Иоанн Дамаскин» композитора-любителя Б. А. Фитингоф-Шеля, воспоминания которого донесли до нас фрагмент диалога между великим князем и Петром Ильичом о превратности карьеры композитора:

В 1880 году я встретился с Чайковским у великого князя Константина Николаевича, у которого исполнялась на органе, фортепиано и струнным квартетом моя оратория «Иоанн Дамаскин». Партию виолончели исполнял лично великий князь.

В антракте зашла речь о трудности, с которой сопряжена вообще артистическая карьера, и великий князь, обратясь к Чайковскому, сказал: «И карьера композитора не без шипов».

На что Чайковский ответил: «Да, Ваше Высочество, и много этих шипов и больно они колются. Но всё же свет не без добрых людей». И при этом он назвал Николая Рубинштейна [24, 147].

2 апреля 1880 года Константин Николаевич прибыл в Первопрестольную ради генеральной репетиции оперы Бетховена «Фиделио» в исполнении консерваторцев и Н. Г. Рубинштейна. Чайковский также на несколько дней приехал в Москву, намереваясь провести время в полном одиночестве, но его планы «расстроились самым странным образом»:

Пообедавши в 2 часа, я предпринял прогулку по Замоскворечью в той надежде, что никого не встречу. Когда я шел по набережной, — вдруг показалась коляска и в ней ласково приветствующий меня адмирал, в котором я тотчас же узнал [великого] к[нязя] Константина Николаевича. Оказалось, что после консерваторского спектакля он поехал кататься, и судьба, как нарочно, столкнула меня с ним. Подозвав меня, он выразил изумление, что встречает меня за Москвой-рекой, удивился, что я не был на спектакле, и предупредил, что на обеде у генерал-губернатора расскажет Рубинштейну про нашу странную встречу. Таким образом инкогнито мое было нарушено, и скрепя сердце я поехал тотчас же отыскивать Рубинштейна, дабы предупредить его обидчивость и объясниться. В театре его уже не было. Мне сказали, что он в Эрмитаже, но там вместо него я нашел всё общество консерваторских преподавателей. Удивлению и расспросам не было конца. В 8 часов от меня потребовали, чтобы я поехал провожать вел[икого] кн[язя], где много смеялись все при нем находившиеся, в том числе и Рубинштейн, моему неудавшемуся инкогнито [33, 98–99].

Как ни комична эта история, но апрельское свидание 1880 года стало последним перед продолжительным расставанием великого князя и великого композитора. Судьбе было угодно, чтобы вновь они встретились лишь спустя три года и вновь совершенно случайно. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 5/17 января 1883 года из Парижа Чайковский рассказывал:

Я вчера был в «Opéra Comique» и испытал тем более сильное наслаждение, — что исполнение оперы («Свадьба Фигаро» Моцарта. — Г. М.) превосходно. В первом антракте я услышал, что кто-то сидящий зади меня в партере зовет меня по

фамилии. Поворачиваюсь в испуге, что натолкнулся на знакомого, и не сразу узнаю обращающегося ко мне. Это был вел[икий] кн[язь] Конст[антин] Николаевич, недавно приехавший сюда из Италии. Я был непомерно изумлен встрече этой. Он был необычайно мил, любезен, очарователен. В начале каждого антракта затем он уводил меня на площадку курить и беседовал со мной как самый простой смертный. Оказывается, что он ужасно любит Париж именно за то, что здесь его не замечают и ему беспрепятственно можно держать себя частным человеком [35, 18]⁵⁷.

К тому времени многое изменилось. Гибель Александра II и воцарение Александра III (1881) привели к опале вел. кн. Константина Николаевича, — он был вынужден покинуть Петербург. Напротив, Чайковский обрел в лице Александра III нового покровителя. Однако композитор продолжал быть желанным гостем в Мраморном дворце, но уже не как молодой протеже, а как друг великокняжеского дома, всемирно известный мастер⁵⁸. Его отношения с семьей Константиновичей стали глубже. Во-первых, он сблизился с сыном Константином Николаевича — вел. кн. Константином Константиновичем (К. Р.). Во-вторых, племянница Чайковского (Вера Львовна Давыдова) вышла замуж за морского офицера Николая Александровича Римского-Корсакова, адъютанта Константина Николаевича, причем великий князь активно содействовал свадьбе. Этот матримониальный сюжет нашел яркое отражение в эпистолярной Петра Ильича [34, 233, 241–245, 251, 272, 275, 286].

И для Чайковского, и для великого князя большой потерей была смерть Н. Г. Рубинштейна. Присутствуя весной 1883 года на коронации Александра III в Москве, Константин Николаевич посетил консерваторию, где специально для него 13 мая был устроен небольшой концерт, в котором прозвучало неизвестное ему Фортепианное трио «Памяти великого художника»: «От 3 до 6 в консерватории. Слышал весьма замечательные таланты, на фортепиано, скрипке, кларнете, виолончеле (sic! — это постоянное написание в великокняжеских дневниках. — Г. М.) и в пении <...>. Потом профессора Гржимали, Фитценгаген и Танеев сыграли новый трио Чайковского, в память Рубинштейна. Есть красивые места, но длинно и путано»⁵⁹.

В январе 1885 года великий князь обсуждал с А. Г. Рубинштейном и С. М. Третьяковым⁶⁰ кандидатуру Чайковского в качестве желательной на пост директора

⁵⁷ Неожиданная встреча с великим князем была неординарным событием в повседневной жизни композитора, что отражено в письмах разным лицам [см.: 35, 23, 25, 28, 30]. Наиболее колоритно он рассказал об этом П. И. Юргенсону: «В первом антракте слышу, что кто-то сзади меня в партере зовет меня по фамилии. Оборачиваюсь и вижу какого-то штатского, ничем не отличающегося от всякого штафирки (sic!). Какого было мое изумление, когда в этом штатском узнал я вел[икого] кн[язя] Конст[антина] Никол[евича]. <...> Каждый антракт он бегал со мной курить, как самый простой смертный, и болтал без умолку» [см.: 35, 20].

⁵⁸ Например, в феврале 1887 года Чайковский присутствовал на очередной «музыке» в Мраморном дворце, куда «московская пианистка Муромцева привезла из своего музыкального училища четырех учениц: Кашперову, Брокер, Тальгрэн и Булатову. Все они играли недурно, Булатова же просто поразительно. Она 14 всего лет и совершенный феномен, и колоссальной силы с артистическим огоньком. Все были поражены, в том числе бывший тут Чайковский <...>» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 117 об.).

⁵⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 112 об.

⁶⁰ Третьяков Сергей Михайлович (1834–1892) — известный московский предприниматель, общественный деятель, коллекционер, меценат, благотворитель, действительный статский

Московской консерватории. Это еще один неизвестный факт, который открывает нам дневник великого князя:

19 января 1885, суббота. К завтраку Санны [вел. кн. Александра Иосифовна] пригласила А. Рубинштейна с женою. Много, разумеется, толковали про музыку. Его мысль о назначении Чайковского в Московскую консерваторию.

25 января 1885, пятница. Был у меня Третьяков и говорили про мысль Рубинштейна о постановке Чайковского во главе Московской консерватории. Есть надежда, что это окажется возможным⁶¹.

В итоге по рекомендации Петра Ильича ее директором избрали С. И. Танеева, а новые контакты самого Чайковского с Константином Николаевичем были связаны с деятельностью композитора как одного из директоров МО РМО.

В восьмидесятые годы великий князь слушал известные ему сочинения Чайковского в новых трактовках. 7 февраля 1882 года в Париже он был свидетелем исполнения увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» на концерте из произведений русских композиторов под управлением Антона Рубинштейна; 19 ноября 1883 года в Петербурге слушал свою любимую Вторую симфонию под управлением Леопольда Ауэра; 17 ноября 1884 года — Первый фортепианный концерт в исполнении Н. Н. Калиновской (дирижер Н. А. Римский-Корсаков); 30 марта 1885 года — «Франческу да Римини» под управлением К. Ю. Давыдова. С октября 1884 года «Евгений Онегин» шел на петербургской императорской сцене, и великий князь старался присутствовать на его представлениях:

6 ноября 1884, вторник. Вечером в Большой театр смотреть «Онегина». Ужасно мне понравилось, хорошо поставлено и хорошо играно. Сионицкая очень мила и хорошо поняла роль Тани.

21 ноября 1885, четверг. Вечером в «Евгении Онегине» с Павловской, Прянишниковым и Васильевым-3. Шло очень хорошо и кончилось только в 1/2 12.

6 декабря 1885, пятница. Вечером в Большом театре в «Онегине» с симпатичной Климентовой. Замечательно умная артистка и провела всю роль Татьяны необыкновенно умно и мило. Сцена отповеди Татьяны вышла у нее особенно прелестна. И их Величествам и всей семье она чрезвычайно понравилась.

14 февраля 1887, суббота. Вечером в «Евгения Онегина». Московский Хохлов лучший Онегин, а Павловская вовсе не Татьяна, что я ей и высказал.

25 февраля 1888, четверг. К 8 ч[асам] в театр в «Онегина». Превосходное представление. Красотка Мравина — идеальнейшая Татьяна, совершенно пропела роль и превосходно играла. Онегин — Яковлев и Ленский — Фигнер вполне хороши. Фигнер, не обладая большим голосом, поет прелестно. Была императрица с сыновьями и много других⁶².

Его привлекали и новые творения композитора. В частности, опера «Мазепа», которую он сравнивал с «Нероном» Антона Рубинштейна: «Вечером в 1/2 8 в Большой театр на первое представление “Мазепы” Чайковского. <...> Нам опера чрезвычайно понравилась, и публика принимала ее недурно. Представление

советник. Близкий друг Н. Г. Рубинштейна. Один из директоров Московского отделения Русского музыкального общества.

⁶¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 52 об., 55.

⁶² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 11; Ед. хр. 118. Л. 119, 127; Ед. хр. 120. Л. 107 об.; Ед. хр. 122. Л. 55, 55 об.

было отлично, и все артисты превосходно делали свое дело. Я нахожу оперу куда как музыкальнее и мелодичнее против “Нерона”» (6 февраля 1884 года)⁶³.

На третьем собрании ПО РМО 14 декабря 1885 года он слушал «преинтересную» Третью оркестровую сюиту под управлением Ганса фон Бюлова; 4 июля 1886 года в Павловском вокзале — «Манфреда», который ему «чрезвычайно понравился своею оригинальностью и мощью инструментовки и оркестровки»⁶⁴. 21 марта 1887 года в Ореанде (крымском имении) знаменитый русский тенор Д. А. Усатов спел для него «несколько прелестных детских песен Чайковского, между прочим, чудную легенду о Христе и забавный “Пустарнак” вроде “Трепака”»⁶⁵.

...Последним сочинением Чайковского, которое довелось услышать великому князю, была I часть Четвертой симфонии. Символично, что это случилось в Павловске — городе, где прошло «боевое крещение» Чайковского как композитора: «Вечером на прощании в вокзале. Слышал красивый allegro 4ой симфонии Чайковского» (2 сентября 1888 года)⁶⁶. Неосуществленным желанием Константина Николаевича, которое он высказал в конце 1888 года, было увидеть «Опричника» в постановке учащимися С.-Петербургской консерватории: «Я надеюсь, что А. Рубинштейн повторит для меня представление “Опричников”»...⁶⁷

В октябре 1889 года П. И. Чайковский в письме к вел. кн. Константину Константиновичу выразил великокняжескому семейству сочувствие по поводу тяжелой болезни, постигшей его отца: «Верьте, что я принимаю живейшее участие в семейной горести Вашей» [36, 200].

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась...», — эти слова знакомы каждому, кто когда-либо соприкасался с творческим наследием Чайковского. В жизни композитора великий князь Константин Николаевич сыграл особую роль. Он был первым представителем семьи Романовых, оказавшим необходимую и своевременную поддержку в важнейшем для Чайковского деле — *распространении его музыки* в тот период, когда композитор начинал приобретать известность (семидесятые годы).

Примечательно, что оперы «московского периода» создавались параллельно «оперному проекту» Константина Николаевича. Особенно интересно в этом контексте рассмотрение «Кузнеца Вакулы» и «Евгения Онегина» — произведений, фактически написанных для Русского музыкального общества. Читая дневниковую запись великого князя (февраль 1878) «о полной возможности образовать персонал для русской оперы» в Петербурге и в Москве «из сил, приготовленных обеими консерваториями», трудно не поддаться естественному

⁶³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 132 об.-133.

⁶⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 119. Л. 117.

⁶⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 131 об.

⁶⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 43 об.

Десятью годами ранее, присутствуя на премьере симфонии (25 ноября 1878, пятое собрание ПО РМО), великий князь отзывался о ней иначе: «Аллегро тяжело и некрасиво; остальные части хороши и интересны, особенно прелестный скерцо-пиццикато, который публика заставила повторить» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1161. Л. 54 об.).

⁶⁷ Письмо вел. кн. Константина Николаевича к сыну Константину от 30 декабря 1888 года (ГАРФ. Ф. 660. Оп. 2. Ед. хр. 114. Л. 66).

желанию сопоставить ее с авторским предназначением «Евгения Онегина» для учащихся консерватории.

Совершенно очевидно, что личное общение Чайковского с великим князем Константином Николаевичем заложило основу для его контактов с великим князем Константином Константиновичем. В восьмидесятые годы это привело к творческому союзу композитора и августейшего поэта К. Р.

Дальнейшая работа в данном направлении приведет к расширению знаний в таких малоизученных областях, как «Чайковский и Романовы», «Чайковский и придворная музыкальная культура», «Чайковский и Русское музыкальное общество».

Список сокращений

Вел. кн.	великий князь
ГАРФ	Государственный архив Российской Федерации
ДИТ	Дирекция императорских театров
ЖЧ	<i>Чайковский М. И.</i> Жизнь Петра Ильича Чайковского=[28]
МНЧ	Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений=[13]
РМО (ПО, МО)	Русское музыкальное общество (Петербургское отделение, Московское отделение).
Указатель	Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского=[22]
ЦГИА СПб	Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЧМ	П. И. Чайковский — Н.Ф. фон Мекк. Переписка. В 4 т. Т. 3. 1879–1881=[26]
ЧПСС	Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка=[30–37]

Использованная литература

1. *Альшванг А. А.* П. И. Чайковский. 3-е изд. М.: Музыка, 1970. 816 с.
2. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
3. Записки князя Дмитрия Александровича Оболенского. 1855–1879 / отв. ред. В. Г. Чернуха. СПб.: Нестор-История, 2005. 504 с.
4. *Конисская Л. М.* Чайковский в Петербурге. Л.: Лениздат, 1974. 320 с.
5. *К. Р. [Романов К. К.]* Избранная переписка / сост. Л. И. Кузьмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 528 с.
6. *Меркулов А.* [Предисловие] // *Пабст П.* Четыре концертные парафразы на темы произведений П. И. Чайковского. М.: Дека-ВС, 2004. 80 с. (Шедевры фортепианной транскрипции. Вып. 1)
7. *Моисеев Г. А.* Великий князь Константин Николаевич и Московское отделение Русского музыкального общества // *Музыковедение.* 2009. № 10. С. 12–19.
8. *Моисеев Г. А.* Великий князь Константин Николаевич — президент Императорского Русского музыкального общества // *Наследие. Русская музыка — мировая культура: сборник статей, материалов, писем и воспоминаний.* Вып. 1 / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 620 с.
9. *Моисеев Г. А.* Нотные коллекции августейших покровителей Императорского Русского музыкального общества // *Музыковедение.* 2010. № 8. С. 8–14.
10. *Моисеев Г. А.* Н. Г. Рубинштейн и президенты Русского музыкального общества // *Николай Рубинштейн и его время: альбом / сост., текстол. ред. и коммент. М. Д. Соколовой.* М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 69–81.

11. Московские ведомости. 1873. 8 мая. № 113.
12. Московские ведомости. 1875. 7 ноября.
13. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / редкол.: К. Ю. Давыдова, В. В. Протопопов, Н. В. Гуманина. М.: Издательство АН СССР, 1958. 544 с.
14. *Направник Э. Ф.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / сост. Л. М. Кутателадзе. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 448 с.
15. Отчет Русского музыкального общества за 1864–1865 год. СПб.: [б. и.], 1867. 102 с.
16. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1880–1881 год. СПб.: Типография Р. Голике, 1882. 206 с.
17. *Познанский А. Н.* Чайковский в Петербурге. СПб.: Композитор, 2011. 544 с.
18. *Раабен Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музыка, 1961. 476 с.
19. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 7-е изд. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. 398 с.
20. *Риттих М. Б.* Асафьев и научные сессии клинского Дома-музея // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. 512 с.
21. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. / сост. Л. А. Баренбойм. Т. 1. М.: Музыка, 1983. 216 с.
22. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: Музыка, 2003. 992 с.
23. *Гуманина Н. В.* Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877. М.: Наука, 1962. 560 с.
24. *Фитингоф-Шель Б. А.* Мировые знаменитости. СПб.: тип. Пайкина, 1899. 276 с.
25. П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка: в 4 т. / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П. Е. Вайдман. Т. 1. 1876–1877. Челябинск: МРИ, 2007. 704 с.
26. П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка: в 4 т. / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П. Е. Вайдман. Т. 3. 1879–1881. Челябинск: МРИ, 2010. 782 с.
27. *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб.: Типография Главного Управления Уделов, 1909. 112, 119 с.
28. *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. По документам, хранящимся в архиве имени покойного композитора в Клину: в 3 т. Т. II (1877–1884). М.: Лейпциг: П. Юргенсон, 1901. 695 с.
29. *Чайковский П. И.* Письма к близким. Избранное / ред. и коммент. В. А. Жданова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. 672 с.
30. ЧПСС. Т. V / Том подготовлен Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. З. Корабельниковой. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 518 с.
31. ЧПСС. Т. VII / Том подготовлен Е. Д. Гершовским и И. Г. Соколинской. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 644 с.
32. ЧПСС. Т. VIII / Том подготовлен К. Ю. Давыдовой, Г. И. Лабутиной и Н. Н. Синьковской. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 552 с.
33. ЧПСС. Т. IX / Том подготовлен Н. А. Викторовой, Н. Б. Горловым и Е. А. Пустовит. М.: Музыка, 1965. 408 с.
34. ЧПСС. Т. X / Том подготовлен Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1966. 360 с.
35. ЧПСС. Т. XII / Том подготовлен Л. В. Музылевой и С. С. Муравич. М.: Музыка, 1970. 595 с.
36. ЧПСС. Т. XV-a / Том подготовлен К. Ю. Давыдовой и Г. К. Лабутиной. М.: Музыка, 1976. 296 с.
37. ЧПСС. Т. XVI-a / Том подготовлен Е. В. Котоминим, С. С. Котоминой, Н. Н. Синьковской. М.: Музыка, 1978. 376 с.

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«НЕИЗВЕСТНЫЙ РЕНЕССАНС: К 450-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Я. П. СВЕЛИНКА»
(11-12 апреля 2013 года, Московская консерватория)

Инна Барсова

ИСКУССТВО МУЗЫКИ И VANITAS

Посвящаю
Аркадию Иосифовичу
Климовичу

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 местá вступления остальных голосов.

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 века до нашей эры; перевод на латынь был выполнен в конце IV века блаженным Иеронимом, изучившим для этого еврейский язык. Латинский перевод сыграл «особую роль в истории европейской культуры; <...> из его соединения с некоторыми частями более старого перевода возникла т. н. Вульгата — «общепринятое издание» <...>» [1, 104].

Барсова Инна Алексеевна — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского



Ил. 1. Ян Питерсзон Свелинк. Canon a 4. Автограф (факсимиле)

Почему Свелинк обратился к этому изречению? Быть может, оно заинтересовало его как текст, вошедший в Священное 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 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 этом изречении — *Суета сует, — всё суета!*¹ — современники композитора и сам он — великий нидерландский музыкант Ян Питерсзон Свелинк?

Язык иносказаний был широко распространен в нидерландском искусстве. Такие категории, как аллегория, символ, войдя в круг культурных представлений, изменили само восприятие живописи. В XVII веке ярким примером этого стал жанр *natura morta* — «мертвая природа», *натюрморт*. Ранее, в XV–XVI веках,

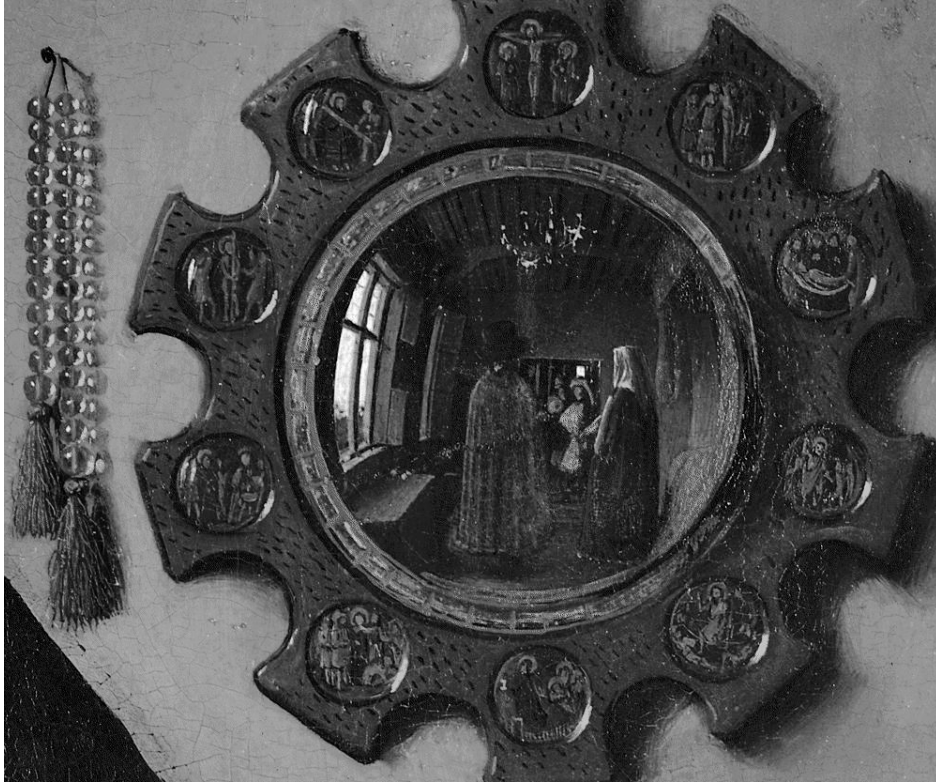
¹ Книга Екклесиаста, или Проповедника. Цит. по изданию: Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. Четвертое издание. Брюссель: Жизнь с Богом, 1989.

появление в сюжете живописного полотна, предположим, плодов или зеркала, обычно также имело второй смысл, чаще всего — религиозно-этический. В знаменитой картине Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434), изображен, по мнению Э. Панофски, обряд бракосочетания [4, 116].



Ил. 2. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини (1434).
Лондон, Национальная галерея

Лежащие на подоконнике апельсины трактовались тогда как символ райского блаженства. В выпуклом зеркале, висящем на стене, видны фигуры вступающих в брак (со спины) и далее — входящие в комнату персонажи.



Ил. 3. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Деталь

На округлой раме зеркала — десять эпизодов из Страстей Христовых. Четки, висящие на стене, — символ благочестия. Буквально все предметы имеют эмблематическое значение [там же].

Эмблематика была в эти столетия чрезвычайно актуальна не только в Нидерландах. В 1705 году по повелению Петра Первого в Амстердаме вышел в свет сборник «Символы и Эмблемата» (*Symbola et Emblemata...*), составленный на основе западноевропейских образцов. Он включал гравюры с изображениями эмблем и пояснения к ним. Сборник переиздавался в России вплоть до 1811 года.

В начале XVII века 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, то есть — эмблемам скоротечности *Времени*, стоило появиться зеркалу (символу бренности красоты) и другим атрибутам, как картина оказывалась в рамках жанра 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» [3, 10].



Ил. 4. Маттиас Витхос (1627–1703). Vanitas.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Картина голландского художника Маттиаса Витхоса (Matthias Withoos, 1627–1703) названа «Vanitas». Как указал шведский исследователь И. Бергстрём, источником для композиции Витхоса послужило полотно Сальватора Розы «Демокрит в раздумье» (1650) с латинской надписью: «Демокрита, насмешника над всем и всеми, пронзает мысль о всеобщем конце» [7, 184–186]. «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 черепа человека и животных, и обозначающие конец, предел песочные часы, погасший фонарь, увядший лист чертополоха и цветы, поскольку они недолговечны» [6, 102].

Современники Свелинка владели искусством прочтения этого «эзотерического языка». Они действительно умели *читать эмблемы* 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. Знаковость пронизывала прежде всего произведения пластических искусств, но также и литературу, и театр. В эту систему была вовлечена и музыка — в первую очередь через аллегорические композиции с музыкальными инструментами. Такова «Аллегория слуха» (*Allegoria dell'udito*) из цикла «Пять чувств» Яна Брейгеля Младшего (см. ил. 5 на след. стр.).

На картине изображен условный интерьер, за которым открывается меланхолический пейзаж с убегающей вдаль рекой. В комнате музицируют: молодая дама играет на лютне, рядом с ней дитя с нотной тетрадкой на коленях поет, отбивая рукой такт; с правой стороны, в глубине — другая группа музыкантов у переносного органа. Множество птиц и олень внимают музыке. Повсюду — на стене, у дивана, на полу — расположены многочисленные музыкальные инструменты: клавесин, виолы, гамбы, тромбоны, шалмеи, корнеты, пошетт, охотничьи рожки, барабан, колокольчики. Возле них — раскрытые музыкальные рукописи. Но в правом верхнем углу на стене висят 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 в глубь этого понятия. К подобному углублению призывает сам текст Экклезиаста. Это одна из самых философских книг Ветхого Завета. Ведь слова «*Суета сует...*» — лишь своего рода эпиграф к последующему обширному изложению, в котором Экклезиаст подвергает испытанию, скептически пересматривает всю привычную систему жизненных ценностей перед лицом неминуемой смерти. 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 <...>» [1, 509].

Необходимо сказать, что тема *vanitas* во всем многообразии ее мотивов не была в XVII веке локально ограничена одними лишь Нидерландами и соседними с ними северными странами. За пределами региона интерес к ней был особенно велик в Италии. Культурная, торговая, религиозная жизнь Италии и Нидерландов издавна были тесно связаны. Вспомним, например, что супруги Арнольфини (см. ил. 2) были родом из Лукки. Джованни — представитель банкирского дома Медичи — поселился в Брюгге в 1420 году. Столь же интенсивные контакты можно наблюдать и в музыке. Столетием позже, в 1527 году, 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 Царлино, композитор Андреа Габриели и многие другие.



Ил. 5. Ян Брейгел Младший. Аллегория слуха (ок. 1645–1650).
Женева, частная коллекция

О том, сколь велика была увлеченность идеями *vanitas* в Риме XVII–XVIII столетия, свидетельствуют картины из грандиозной живописной коллекции Дориа-Памфили (Doria Pamphilj). Создание коллекции связано с именем кардинала Джованни Баттиста Памфили (1572–1655), в 1644 году избранного папой² под именем Иннокентий X. Подлинным же вдохновителем этого собрания живописи 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 «суеты сует». Становится ясно, что «от Ветхого Завета до барочной иконографии силами богословов и проповедников *vanitas* выделилась в особую тему, которая, пережив множество метаморфоз, оставила абсолютно узнаваемый след не только в изобразительном искусстве, но и во всей культуре католической Европы» [9, 10].

По сути дела, в собрании картин и скульптур галереи, составленном отчасти согласно вкусу Бенедетто Памфили, отчасти же согласно пониманию нынешнего поколения, запечатлелась своего рода классификация разнообразных мотивов *vanitas*, представленных в картинах различной тематики. Сквозь первый план сюжета: красота модели, ее привлекательность — будь то цветы или фрукты в натюрморте, будь то прекрасное женское лицо или мудрое смирение старца в портрете — просвечивает эмблема *vanitas*.

Группа картин посвящена *покаянию Марии Магдалины*, в западной традиции фигуры противоречивой: великая грешница и великая святая; «напряжение между этими двумя полюсами придает ее образу особенную силу» [10, 21]. Итальянская живопись барокко раскрывает данный сюжет во множестве вариантов. На полотне Караваджо «Кающаяся Магдалина» (см. ил. 6 на след. стр.) изображена молодая женщина, словно бы только что отрешаясь от суетных радостей. У ее ног — сброшенные золотые цепи, жемчуг; рядом — свеча.

Иное настроение в картине Доменико Фетти с тем же названием (см. ил. 7 на след. стр.). Мария Магдалина погружена в глубокое раздумье. В одной ее руке — череп, другой она опирается на книгу.

Довольно популярным в XVII веке стал мотив *размышления над бренностью знаний*. Этой теме посвящен ряд прекрасных мужских изображений. Среди них — проникнутый меланхолией «Портрет мужчины с черепом и книгой (Аллегория *Vanitas*)» работы Пьетро делла Веккья (см. ил. 8 на с. 178).

И наконец, особую тему в круге сюжетов *vanitas* составили *портреты старцев* — мудрецов, философов, ученых. Франческо Джовани (Francesco Giovanni, 1639–1667) — ныне почти забытый художник, чьи полотна некоторое время приписывали Рембрандту, — создал целую серию подобных картин. Это изображение Ликурга, Пифагора, Архимеда, Эмпедокла, Платона и других мыслителей. На иллюстрации 9 (см. с. 179) перед нами портрет еврейского религиозного философа Филона Александрийского.

² Его известный портрет, написанный Веласкесом, хранится ныне в Галерее палаццо Дориа-Памфили.



Ил. 6. Микеланджело Меризи да Караваджо. Кающаяся Магдалина (1596–1597).
Рим, Галерея Дориа-Памфили



Ил. 7. Доменико Фетти. Кающаяся Магдалина (1617–1619).
Рим, Галерея Дориа-Памфили



Ил. 8. Пьетро делла Веккья. Портрет мужчины с черепом и книгой
(Аллегория *Vanitas*; ок. 1640 или ок. 1660).
Рим, галерея Дориа-Памфили



Ил. 9. Франческо Джовани (1639–1667). Филон Александрийский.
Рим, Галерея Дориа-Памфили

Тема *vanitas* получила развитие в европейской музыке. Ян Питерсзон Свелинк был, вероятно, одним из первых, кто положил на музыку текст Экклезиаста (1608). Впрочем, и в XVI веке Адриан Пети Коклико (Adrianus Petit Codico) поместил в трактате *Compendium musices* (1552) нотный пример полифонической композиции на текст *Vanitas* [2, 216]. Полная картина обращения композиторов к теме *vanitas* начинает приоткрываться лишь в последние десятилетия.

В XVII веке к тексту *Vanitas* обратился римский композитор Джакомо Кариссими (1605–1674). В 1629 году он получил должность *maestro di Cappella* в церкви Св. Аполлинария в Риме, где служил до конца своих дней. В 1637 году 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 заглавиями *Vanitas vanitatum I* (первоначально названная *Mottet – sur La Vanité des hommes – a deux voix et la Basse Continue*) и *Vanitas vanitatum II*. Оба сочинения (даты их написания не сохранились) долгое время не были известны в литературе о Кариссими. Их первое издание, осуществленное Лино Бьянки, появилось только в 1973 году³.

В 1707 году 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 del Disinganno*⁴; напомним, «Триумф времени» — одна из излюбленных в живописи сеиченто тем круга *Vanitas*). 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 году либретто оратории с указанием «положено 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*) [8, 45–53].

Вероятно, в архивах и библиотеках Европы хранятся и другие, более поздние неизвестные музыкальные рукописи, связанные с темой *Vanitas*. В наше время традиция таких сочинений продолжена итальянским композитором Сальваторе Шаррино. Его композиция *Vanitas*⁵ на тексты Мартина Опица, Кристиана Гюнтера и Кристофеля фон Гриммельсхаузена имеет подзаголовок «Натюрморт в одном акте» (*natura morta in un atto*); вар иант заглавия — «Последние розы» (*Ultime rose*). Произведение прямо перекликается с натюрмортами XVII века. Оно кажется своего рода переводом «натюрморта с цветами» на язык музыки XX столетия.

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

³ 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).

⁴ Эта версия оратории Генделя известна как ее первая редакция — впоследствии композитор еще дважды (1737 и 1757) возвращался к своему произведению, перерабатывая его.

⁵ Sciarrino S. *Vanitas: partitura*. Per voce, violoncello e pianoforte. Milano: Ricordi, 1981.

Юрген Вис в статье «Свелинк и реформация» [12] 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 беспокойных волн (*“saevus tranquillus”*)» [12, 52].

Но тема *vanitas* не ограничивается, как говорилось выше, конфессиональными рамками. Вернемся к четырехголосному канону Свелинка *Vanitas vanitatum*.

В современном Собрании сочинений Свелинка⁶ вслед за композициями «на случай» (*Occasional compositions*) помещен раздел «*Canons*». Здесь воспроизведены факсимиле автографов, а также расшифрованы и опубликованы в партитурной форме несколько канонов на латинские тексты; два из них написаны на текст *Vanitas vanitatum*. Нас интересует сейчас четырехголосный канон в дорийском ладу, приводим его современную расшифровку (см. нотный пример на след. стр.).

Автограф этого канона (см. ил. 1 на с. 169) некоторое время считался утраченным во время Второй мировой войны. Именно поэтому редактор упомянутого издания Аннет Верхувен воспроизвела факсимиле автографа по изданию Макса Зейферта⁷ со ссылкой на него. Обратим внимание на пометку, сделанную рукой композитора: «написано 24 мая 1608 года 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, 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 Экклезиаста, который утверждал:

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

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

⁶ *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.

⁷ *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck. Uitgegeven door de vereniging voor noord-nederlands muziekgeschiedenis. Deel IX. Verschillende Gelegenheids-Composities uitgegeven met inleiding door Dr. M. Seiffert.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1901. S. 81.

Vanitas vanitatum (1)

canon a 4

Vanitas vanitatum (1)
canon a 4

Va - ni - tas va - ni - ta - tum 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.

- a va - ni - tas.

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

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

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, поддай каждому то, что принесет нам пользу и блаженство, на время — здесь и навеки — там. Аминь» [11, 58]⁸.



Ил. 10. Портрет Яна Питерсзона Свелинка работы неизв. художника⁹ (1606)

Гаага, Муниципальный музей

На портрете 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 неподвластна.

⁸ Полный перевод трактата Свелинка на русский язык, выполненный Е. О. Дмитриевой (Поповой), см. в III томе ее диссертации [5].

⁹ Авторство портрета приписывается брату композитора, Герриту Питерсзону Свелинку.

Использованная литература

1. *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений: в 4 т. / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. [Т. 4]. София-Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. *Коклико, Адриан Пети.* *Compendium Musices (1552)* / публикация, перевод, исследование и комментарии Н. И. Тарасевича. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. 484 с.
3. *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // *Вещь в искусстве: материалы научной конференции* / под общей ред. И. Е. Даниловой. М.: Советский художник, 1986. С. 6–14. (Вишневские чтения-84, вып. 17).
4. *Никулин Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи. XV век. 2-е изд., пересмотренное и дополненное. М.: АСТ, 1999. 288 с.
5. *Попова Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Дисс. ... канд. искусствоведения: в 3 т. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. 919 с.
6. *Сененко М. С.* Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Собрание живописи. Голландия. XVII–XIX века. М.: Галарт, 2000. 500 с.
7. *Bergström I.* Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century / Transl. by Ch. Hedström and G. Taylor. L.: Faber & Faber, 1956. XIX, 330 p.
8. *Mercantini A.* Il Trionfo del Tempo e del Disinganno. Benedetto Pamphilj e la vanitas // *Vanitas: Lotto, Caravaggio, Guercino nella collezione Doria Pamphilj* / ideazione e coordinamento di M. Floridi, cataloga a cura di A. Mercantini. Milano: Silvana Editoriale, 2011. P. 45–53.
9. *Sinagra F. R.* Introduzione // *Vanitas: Lotto, Caravaggio, Guercino nella collezione Doria Pamphilj* / ideazione e coordinamento di M. Floridi, cataloga a cura di A. Mercantini. Milano: Silvana Editoriale, 2011. P. 10–12.
10. *Stagno L.* Vanitas e santità. Maddalena, beata peccatrix, speculum poenitentiae // *Vanitas: Lotto, Caravaggio, Guercino nella collezione Doria Pamphilj* / ideazione e coordinamento di M. Floridi, cataloga a cura di A. Mercantini. Milano: Silvana Editoriale, 2011. P. 21–34.
11. *Sweelinck J. P.* Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling / Naar drie duitsche bronnen bewerkt en voor het eerst uitgegeven met inleding en aanteekeningen door Dr. H. Gehrmann // *Werken van Jan Pieterszn Sweelinck. Deel X.* Uitgegeven door Dr. M. Seiffert. Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis. 's-Gravenhage: Nijhoff, Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1901. VI, 106 p.
12. *Vis J.* Sweelinck and the Reformation // *Sweelinck Studies: Proceedings of the International Sweelinck Symposium, Utrecht, 1999* / ed. by P. Dirksen. Utrecht: STIMU (Foundation for Historical Performance Practice), 2002. P. 39–54.

Григорий Лыжов

ПРАЗДНИК НА УЛИЦАХ РУССКОЙ КАСТАЛИИ

А. М. С. Боэций. Основы музыки / подготовка текста, перевод с латыни и комментарии С. Н. Лебедева. М.: Московская консерватория, 2012. XL, 408 с., ил.

Знакомство с комментированным переводом «Основ музыки» Северина Боэция, выполненным Сергеем Николаевичем Лебедевым¹, не оставляет сомнений в том, что этот труд достоин войти в золотой фонд отечественной музыкальной науки.

Отрадно сознавать, что наше музыковедение видимым образом возвратилось к той интенсивности и свободе научной жизни, которая существовала в России с первых десятилетий после открытия консерваторий вплоть до революционных лет. Одним из свидетельств этой интенсивности являются органичные контакты со «старшими сестрами» — западноевропейскими ветвями музыкальной теории. Об этом говорит, например, известный факт: пособие по музыкальной форме немецкого педагога и композитора Людвиг Бусслера вышло в России дважды — в 1883 году в Санкт-Петербурге в переводе А. Юскевича-Красовского и в 1884 году в Москве в переводе Н. Кашкина и С. Танеева.

В новейшее время обе столицы невольно избрали в качестве предмета научного соперничества несравненно более трудный текст; честь первопроходца принадлежит здесь Е. В. Герцману, чей первый полный перевод на русский язык музыкального трактата Боэция был опубликован в Санкт-Петербурге в 1995 году [2]. Однако, если две русскоязычные версии книги Бусслера отстоят друг от друга всего на год, то между двумя переводами Боэция пролегает не просто два десятилетия, но водораздел исторических эпох, после которого в нашей стране фактически оказался оспоренным сам прежний высокий общественный и государственный статус наук и искусств. Конечно, такое свидетельство актуальности древнего источника прозвучит мрачновато, но за истекшее двадцатилетие

¹ Ссылки на рецензируемое издание даются в круглых скобках. Ссылка, указывающая номер книги в трактате Боэция и ее раздел, делается при помощи римской и арабской цифр: I, 2 — Первая книга, второй раздел.

фигура Боэция, творившего в эпоху сокрушительного слома прежней культуры и сделавшего своей целью сохранение в этих условиях античного наследия — в результате чего и появились «Основы музыки», — стала нам, пожалуй, более близкой. Кроме того, за названное время в стране и мире изменились способы общественной коммуникации и передачи информации, что оказалось решающим для наступления нового этапа в развитии гуманитарных наук, и в частности музыкальной медиевистики, достигшей в наши дни совершенно нового качества, позволяющего погрузиться в прошлое с гораздо большей степенью приближения.

Жанр комментированного перевода музыкального трактата в течение последних 30 лет довольно прочно утвердил себя в русском музыковедении, правда, опубликованных трудов здесь значительно меньше, чем созданных. Обстоятельство, которое выводит рассматриваемую работу в ряд выдающихся, — в ней, пожалуй, впервые в истории русский ученый задает тон мировой музыкальной медиевистике: С. Н. Лебедев подготовил и опубликовал² *критическое издание латинского текста* одного из самых значительных для истории европейской музыкальной теории трактатов³. Опубликованная С. Н. Лебедевым версия текста «Музыки» Боэция стала результатом изучения одиннадцати древнейших (так называемых контрольных) списков трактата, с которыми ему удалось ознакомиться в мюнхенских библиотеках⁴, а также некоторых чуть более поздних рукописей (XI века)⁵.

Вторая существенная особенность книги состоит в том, что в нее включен (в виде Приложения I) публикуемый С. Н. Лебедевым впервые перевод избранных глав другого трактата молодого Боэция — «Основы арифметики». «Музыка» и «Арифметика» составляют так называемые квадравиальные трактаты Боэция, в корпус которых должны были бы входить еще два — по геометрии и астрономии, по всей видимости, не написанные. Публикация «Арифметики» принципиально важна, поскольку без нее, по утверждению исследователя, нельзя понять числовую пифагорейскую теорию «Музыки».

² Келвин Бауэр предпринял в восьмидесятые годы XX века ревизию «Музыки» Боэция по рукописям и на основании ее сделал свой перевод, однако до сих пор по каким-то причинам не предложил свою версию критического издания.

³ Обсуждая в кулуарах выход в свет современного критического издания латинского текста «Музыки» Боэция в России, коллеги сравнили это событие с первым исполнением бетховенской Торжественной мессы, которое, как известно, состоялось не на родине автора, но в Петербурге.

⁴ В Архиве Музыкально-исторической комиссии Баварской академии наук и в Баварской государственной библиотеке. Сравнив древнейшие рукописи, С. Н. Лебедев пришел к уверенному выводу о существовании некоего единого прототипа, о чем свидетельствуют повторяющиеся описки.

⁵ К слову сказать, Готфрид Фридляйн, автор «классического» на сегодняшний день критического издания трактата (1867), видел только один из упомянутых манускриптов! Именно издание Фридляйна взято за основу и параллельно воспроизведено (со всеми опечатками) в имевшихся к настоящему времени русском, итальянском и французском переводах. Лебедев указывает, какими именно исправлениями и конъектурами отличается подготовленный им текст: «скорректированы типографские опечатки и описки Фридляйна, которые очевидны из сравнения его редакции с контрольными рукописями», «исправлены описки и пропуски, содержащиеся в контрольных рукописях» (с. XXXV). Отдельную заботу представляли графические схемы и таблицы: «Труженики средневековых скрипториев подходили к графике весьма своеобразно, по-видимому, вообще не вникая в существо копируемого текста» (с. XXXVI).



Ил. 1. Бозций с монохордом. Рукопись середины XII в. из Кентерберийского аббатства⁶

Читатель рецензии, возможно, заметил, что наряду с полным наименованием трактата «Основы музыки» здесь мы вслед за переводчиком употребляем на равных правах и «домашнее имя» — просто «Музыка» (между тем в русскоязычной литературе до сих пор фигурировали другие варианты перевода, наиболее популярный — «Музыкальные установления»). Оказывается, что сам выбор латинской формы названия трактата — это целая проблема (у древних книг не было названия, обобщающего их содержание так, как мы к этому привыкли), а его перевод — еще одна проблема. Первая ставится и решается исследователем с помощью впечатляющей исторической реконструкции того, как передавалось в веках название Бозэциева трактата, кто и как ссылался на него, начиная от первого (!)

⁶ Gb-Cu Ii.3.12, f. 61v.

дошедшего до нас случая, относящегося к IX веку⁷. При обсуждении второй проблемы подробно аргументируется перевод слова *institutio*⁸ в составе заглавия.

С. Н. Лебедев предусмотрел в своей книге всё; продумана и тщательно выстроена не только текстовая композиция и приложения, включающие цветные иллюстрации, схемы⁹, справочный материал¹⁰, но также чисто внешние полиграфические детали. Опрятный темно-синий переплет, который приятно держать в руках, снабжен двумя закладками-тесемочками: красной и синей. Это приспособление напрямую связано с внутренней структурой книги: центральное место в ней по праву занимает собственно текст Боэция, для него предназначена красная закладка-тесемка. Далее помещены многочисленные подробные комментарии; для них — синяя закладка.

Основной корпус книги двуязычен; оригинальный текст и перевод оформлены в виде билингвы: на четных сторонах разворота — латинский текст, на нечетных — русский перевод (для удобства текст поделен переводчиком на пронумерованные абзацы). Однако за латинским текстом невидимо¹¹ стоят греческие тексты-прототипы — Боэций переводил, пересказывал, излагал, дополнял, книги

⁷ Примеры того, как сам Боэций ссылается на свои квадривиальные трактаты, говорят о свободной замене *institutio musica* («наставления в музыке») на *ex institutionis musicae libro* («из книги наставлений в музыке»), а выражения *in arithmeticalis libris* («в арифметических книгах») — просто на *arithmetica* («арифметика») (см. с. XXIII–XXIV). Среди множества имен знаменитых музыкальных теоретиков Средневековья и Возрождения, именовавших трактат в подобной же краткой форме, С. Н. Лебедев указывает на жившего в XV веке знатока и почитателя Боэция Якоба Фабера, который в своем труде вначале называет трактат «Основами музыки», а затем ссылается на него сокращенно просто как на «Музыку» (с. XXV–XXVI). Далее ученый замечает: «Тысячелетняя традиция именования, глоссирования и научного обсуждения квадривиальных учебников Боэция дает мне полное право не придумывать сколько-нибудь специальное заглавие для них. Наоборот, называть первый просто «Арифметикой», а второй «Музыкой», как выясняется, дело обыденное и тривиальное» (с. XXVII).

⁸ Существующая в русском музыковедении с XIX века традиция передавать *institutio* как «установление» не удовлетворяла С. Н. Лебедева (см. с. XXVII–XXVIII). По его признанию, было важно удержать в переводе как трактата, так и заглавия «оттенок начинательности курса» и сохранить присущее труду Боэция «соединение в одном тексте учебно-назидательного и научного стилей» (с. XXVIII). Поэтому активно используется другое значение глагола *instiitio* — закладывать основы. Переводчик указывает на прототип Боэция — учебники римского права, которые «традиционно носили заголовок “Institutiones” (в наши дни такие учебники принято именовать просто “институциями”») (там же). В подтверждение возможности того, что Боэций именно это значение имел в виду, исследователь ссылается на другой его труд — комментарии к «Топике» Цицерона, в которых цитируются институции римских юристов II–III веков. Таким образом, в данном контексте *Institutiones musicae* можно с полным правом передать как *Основы музыки*.

⁹ Особо отметим вклейку в конце книги, которая представляет собой схему звуковысотной шкалы Боэция. Она дана в двух вариантах — латинском (с римскими цифрами, которыми пользовался Боэций) и русском (с арабскими цифрами) под названием: «Полная и совершенная схема деления линейного монохорда по всем трем родам (Mus. IV, 11)».

¹⁰ Кажется, что книге не помешал бы расширенный именной указатель, охватывающий всех упомянутых в ней персон, а не только тех, кого называет Боэций. Хотя, разумеется, авторское решение не перегружать издание справочным материалом, и без того богатым, тоже вполне понятно.

¹¹ Иной раз и вполне зримо: в комментариях читателю порой предоставляется уникальная возможность познакомиться с фрагментами из трудов греческих предшественников Боэция, чаще всего в переводе самого С. Н. Лебедева, — например, с пространным абзацем из Никомаха Герасского, где излагается квинтэссенция платоновско-пифагорейской концепции (с. 374, коммент. 45).

греческих авторов, далеко не всех из которых он называет: «Сам же я не следую покорно замыслам другого [автора] и не связываю сам себя строжайшим законом перевода, но, чуть свободней отклоняясь с чужого пути, ступаю не след в след» (Arithm. Praef., 3; с. 345). Отсюда проблематика работы исследователя: не только перевести, но, сличив с первоисточниками (а ведь их во многих случаях еще надо найти среди античных музыкально-теоретических, философских, математических текстов, большая часть которых доступна лишь на языке оригинала), по возможности дать русскоязычному читателю в каждом конкретном случае исчерпывающее представление о дистанции, отделяющей латинский текст Боэция от греческого прототипа. Пройти путь Боэция, оценить степень точности его перевода и только после этого перевести трактат на русский язык — задача, согласимся, грандиозная. Но именно так исследователь понял свою миссию; ключом к его подходу (и девизом всякого вообще перевода научного текста) может быть следующий высказанный им тезис: «Аргументация перевода одного конкретного места напрямую зависит от того, как переводчик интерпретирует Боэциеву науку в целом» (с. XXXVIII). Краеугольным камнем исследовательской концепции книги является метод историзма; по словам С. Н. Лебедева, адекватно подойти к предмету означает рассмотреть его «обязательно в историческом контексте» (с. VIII). Единственное число в данном случае вполне можно заменить на множественное — «в исторических контекстах», ведь в книге так и происходит. Методологической основой, обеспечивающей как универсальность, так и единство, цельность научного подхода к предмету, исследователю послужили, по его собственному признанию, музыкально-теоретические труды и взгляды Ю. Н. Холопова¹², чьей памяти и посвящена книга.

Прежде всего, С. Н. Лебедев позаботился о том, чтобы дать читателю верную «настройку» на жанр трактата, метод его автора и, в конечном счете, на осознание роли Боэция в истории музыкальной теории. Картина развития науки сложнее, чем это часто представляется, убеждает исследователь. Судьба знаний и представлений «всем известных», «само собой разумеющихся» связана с тем, что они получают такой статус, будучи однажды включены в «бескорыстную компиляцию», делающую их известными и понятными читающему большинству¹³. Компилятивность при этом становится одним из необходимых пунктов на пути исторического отбора и собирания знания, осуществляемого культурой на определенном историческом этапе.

Защитая своего героя, ученый, однако, не склонен идеализировать его, но, напротив, временами критикует «за дело». Тем самым происходит развенчивание «презумпции исторической неприкосновенности», у читателя появляется

¹² Своего учителя, Ю. Н. Холопова, исследователь называет автором «универсальной концепции гармонии, которая охватывает не только классико-романтическую тональность, но и иные звуковысотные системы, в том числе античные» (с. XXXVIII). Свой же научный метод С. Н. Лебедев по справедливости видит как «воплощение, развитие, а кое-где и уточнение исторического метода Холопова — применительно к одному, и притом важнейшему в истории науки, артефакту» (там же).

¹³ Стратегия «добросовестного компилятора» охарактеризована следующим образом: «Он не прикрывает авторитетом худое, сомнительное или намеренно ложное собственное утверждение (как это делали многие компиляторы до и после Боэция, и делают вплоть до наших дней), а приводит авторитет в дидактических целях — для закрепления в отношении несобственной предъявляемой сущности (метода, максимы, теоремы, термина) статуса общепринятого знания» (с. XIII).

чувство снятия временной дистанции и драгоценная иллюзия того, что будто он, читатель, — чуть ли не современник Боэция; по крайней мере, сам С. Н. Лебедев держит себя с Боэцием как младший коллега по цеху, которому позволено критиковать старшего тем более, чем более он сознает его авторитет и заслуги. Так, например, исследователь замечает, что элементарная математика излагается Боэцием в первой половине Второй книги «Музыки» избыточно подробно, отмечает «откровенную схематичность пересказа», «отдельные и весьма досадные неточности» (с. XVII) при передаче учения Птолемея в Пятой книге, мягко порицает Боэция за допущенное им упрощение, отчего мысль Никомаха лишилась двух характерных деталей (с. 373, коммент. 35), сетует, что «музыкально-космическую» дискуссию между Цицероном и Макробием, «имеющую прямое отношение к модальности древнегреческой музыки, Боэций в своей “мировой музыке” не отражает» (см. с. 294–295, коммент. 195). Давая читателю возможность сравнить Боэциев пересказ мысли Платона с тем, как она изложена у самого Платона (в переводе С. С. Аверинцева), С. Н. Лебедев успевает заочно полемизировать и с Аверинцевым, и с Боэцием, но при этом выступает и как адвокат своего героя, жалея, что тот не сделал из чтения Платона выводов, которые еще лучше бы фундировали его, Боэция, собственную концепцию трех родов музыки (с. 296, коммент. 206). Однако рядом с этим читателю не перестают напоминать, например, что «именно Боэций передал Птолемею гармонику в актив музыкальной науки на целое тысячелетие, сохранив тем самым драгоценную преемственность древней научной традиции. За это европейская цивилизация должна быть ему благодарна» (с. XVII).

С. Н. Лебедеву свойственно точное слово; его живая русская речь, пересыпаемая иногда уместными латинизмами, ясна и лишена туманностей¹⁴. Чувствуется, что, при всей своей въедливости и пунктуальности, исследователь — человек отнюдь не сухой. Сдержанный юмор слышен, например, в аннотации к последней из иллюстраций, которыми снабжено издание (гравюре из книги Г. Райша «Философская жемчужина» 1505 года), — здесь комментатор, блестяще выполнивший свой научный долг, позволил себе расслабиться и впустить чуточку субъективного взгляда, обнаружив полную солидарность с героем своего труда (речь идет об изображении двух философов с аллегорией Арифметики между ними): «... Пифагор (справа) использует “старомодный” абак, Боэций же (слева) — перо и арабские цифры <...>. Судя по довольному лицу Боэция и досадливой мимике Пифагора, чаша весов склоняется в пользу первого, о чем свидетельствует и Арифметика, благосклонно улыбающаяся Боэцию» (с. 384).

Не могу отделаться от впечатления, что стиль изложения во Введении напоминает столь любимый мной строй речи из энциклопедии Брокгауза и Ефрона: информация не так дистиллирована и объективизирована, как в позднейших словарях и энциклопедиях, но допускает личную интонацию, неожиданное яркое замечание, оценку, причем научному уровню это не вредит ни в коей мере. Оттого, что исследователь пытается, например, посмотреть на структуру Боэциева труда глазами простого читателя-неспециалиста, предупреждая его, какие главы трактата ему будет читать труднее, а какие легче (с. XIV), читатель

¹⁴ Как переводчик С. Н. Лебедев не чуждается присутствующих в латинском оригинале разговорных словечек, передавая как бы «речь живого Боэция»: «Ну а теперь вернемся к консонансу октавы» (II, 22; с. 107) — или «Таким образом, пусть они располагаются (раз уж на то пошло) в кратном роде» (II, 23.2; с. 109).

чувствует, что о нем не забыли, и с удовольствием считает, пусть самонадеянно, что ему присвоено звание «младшего давидсбюндлера».

Отношения научного братства связывают С. Н. Лебедева с его коллегами — читателями и переводчиками Боэция разных времен и народов, причем с некоторыми из них он поддерживает отнюдь не виртуальные профессиональные контакты¹⁵. Хроника переводов Боэция, помещенная во Введении, может быть своего рода индикатором состояния музыкальной медиевистики, темпов и этапов ее развития (речь идет о полных переводах трактата).

Вторая половина XIX века отмечена первенством немецкой науки и появлением первого полного перевода «Музыки» Боэция на живой европейский язык.

1872 Германия: Оскар Пауль

Серия переводов, осуществленных после большой паузы, говорит о новом этапе, свидетелями которого мы являемся сегодня¹⁶.

1989 Америка: Келвин Бауэр (под редакцией Клода Палиски)

1990 Италия: Джованни Марци

1995 Россия¹⁷: Евгений Герцман

2004 Франция: Кристиан Мейер (преимущественно по Бауэру)

2012 Россия: Сергей Лебедев

Не менее интересны и даты ключевых публикаций латинского текста трактата. Первая была осуществлена в Венеции в 1492 году. Важнейшей вехой явилось критическое издание, выпущенное Готфридом Фридляйном в 1867 году, на него опиралось большинство переводчиков. Однако почти полтора века — срок для быстро развивающейся гуманитарной науки значительный. Уже в восьмидесятых годах XX века заговорили о необходимости современного критического издания. Теперь оно перед нами.

Впрочем книга Лебедева — это не только критическое издание трактата и его перевод, но, как уже ясно из сказанного, и научное исследование высшей пробы.

С одной стороны, собственно научное исследование сосредоточено в шести разделах Введения, где имеется все, что нужно «взять в дорогу» читателю, направляющемуся в сторону Боэция. Помимо емкого и наглядного перечня тех научных положений, которые сегодня либо признаны достижениями самого Боэция, либо впервые в его труде входят в латинскую музыкальную науку, здесь имеется обзор содержания трактата (другим его дайджестом является подробное оглавление, с. 404–406).

С другой же стороны, лебедевское исследование рассредоточено в комментариях, помещенных, как уже сказано, после текста трактата. Фактически это

¹⁵ «В декабре 2010 г. в стенах Баварской академии наук мировые знатоки Боэция К. Бауэр и М. Бернхард любезно согласились “пройти” со мной список спорных мест в нормативном издании Фридляйна. Результаты этого научного совещания нашли отражение в моей скромной латинской ревизии» (с. XXXVI, примеч. 105). Ревизия текста коснулась и другого трактата Боэция — «Арифметики», где изредка С. Н. Лебедев предлагает свое прочтение оригинала, в сравнении с предложенным Гийоменом.

¹⁶ То же с «Арифметикой»: в 1983 году она была переведена на английский (Майкл Мази), в 1990 — на немецкий (Тильман Кришер, частично), в 1995 — на французский (Жан-Ив Гийомен).

¹⁷ Фрагменты «Музыки» и «Арифметики» в переводе В. П. Зубова были опубликованы в антологии В. П. Шестакова в 1966 году [1].

научный труд, написанный как бы в жанре гиперссылок¹⁸. Именно здесь читатель встречается с текстологически-лексическим анализом, так сказать, нового поколения. Постоянный контроль за тем, как Боэций интерпретирует оригинальную греческую терминологию, как он мог бы и должен был (на основании сравнения с его же переводами аналогичных выражений в других местах) перевести то или иное слово и почему в каких-то случаях он делает это иначе, приводят исследователя к интересным выводам.

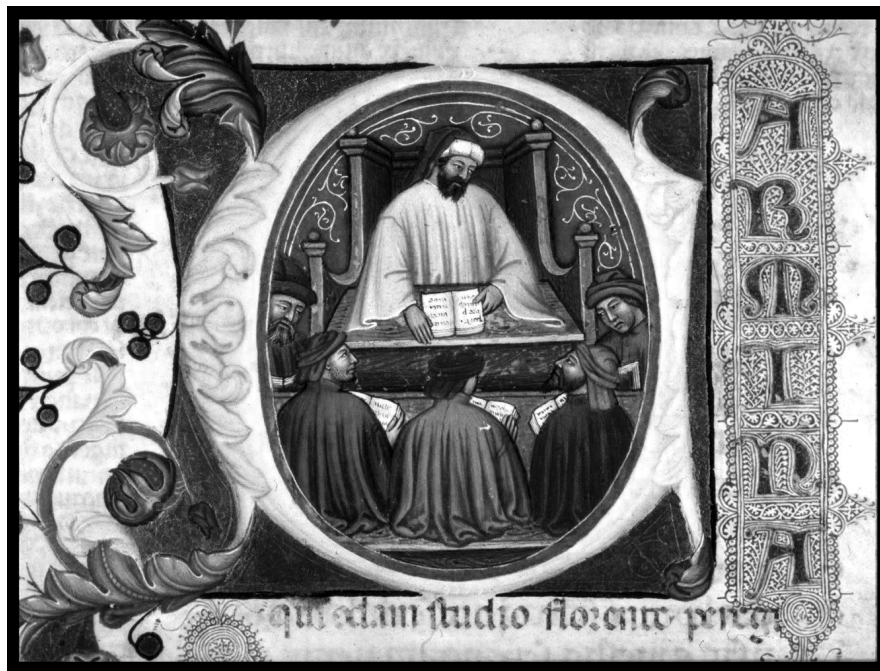
Так, говоря о четырех элементах мироздания, Боэций цитирует Лукреция, однако не вполне точно. Как замечает переводчик, цитата сделана, по всей видимости, «по памяти, по тексту римского грамматика Сервия Гонората (IV в.)», который в одном из своих трудов ссылается на Лукреция в той же «формулировке», что и Боэций (с. 374–375, коммент. 4).

Еще один смысловой «зазор» между прототипом и текстом Боэция, незаметный невостребованным глазом, обнаруживается в комментарии к «Арифметике» (с. 371–372, коммент. 20) в связи с глаголом *modulari*. Исследователем обсуждается здесь терминологическая замена, осуществленная Боэцием по сравнению с Никомахом, на которого в этом трактате Боэций в целом последовательно опирается. Комментатор утверждает, что Боэций вполне мог буквально — и более точно — перевести Никомахово выражение αἱ μουσικαὶ συμφωνίαι («музыкальные благозвучия») — как *symphonie musicae* или *consonantiae musicae*. Далее приводятся примеры из других мест «Арифметики», где фигурирует именно такой перевод с греческого на латынь; он же встречается и в «Основах музыки». В отличие от этих напрашивающихся вариантов Боэций неожиданно переводит выражение Никомаха как *musica modulatio*! На основании своего наблюдения за этой «неточностью» С. Н. Лебедев приходит к важному выводу: Боэций в своей передаче мысли Никомаха заменил статичное представление о музыкальном числе динамическим определением лада — «не как звукорядной таблички (*modus*), а как процесса мелодического развертывания» (с. 371–372, коммент. 20). При этом, конечно, нужно иметь в виду, что понятие модуляции трактуется здесь в древнем смысле — как движение *внутри* лада, по консонансам лада. Следуя за Ю. Н. Холоповым [10, 19], С. Н. Лебедев говорит: «*Musica modulatio* можно, на мой взгляд, понимать как размеренное в интервалах развертывание музыки» (там же); в другом месте он предлагает так выразить по-русски значение глагола *modulari*: «“ладно” петь и играть, т. е. (в старинном значении) “модулировать”» (с. 326, коммент. 104).

Продемонстрированный только что пример очевидно подтверждает необходимость рассмотрения квадравиальных трактатов молодого Боэция в единстве: важнейшее музыкальное понятие (*modulatio*) фигурирует именно в «математическом» трактате!

Работа переводчика часто оказывается подобной технике реставрации древних изображений, при которой современный мастер стремится максимально восстановить рисунок и ансамбль красок, насколько это возможно, избегая нанести вред цельности артефакта. Иногда переводчику приходится брать на себя осуществление сложнейшей задачи — коррекции высказывания самого Боэция,

¹⁸ Оформление результатов исследования в виде целостных текстов автор вынес за пределы рассматриваемой книги, окружив ее семью статьями, к которым он периодически отсылает читателя, — своего рода модель научного космоса, состоящего из спутников перевода «Музыки» Боэция (см.: [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]).



Ил. 2. Бозций с учениками.
Итальянская рукопись «Утешения философией». 1385 год.
Университетская библиотека Глазго¹⁹

допустимой в случае аргументированной уверенности, что его мысль верно понята. Так происходит, например, при обсуждении восходящей к Аристоксену²⁰ дифференциации так называемых разновидностей голоса. Фактически речь идет о характеристиках разных типов интонирования — речевого и певческого, нестабильно скользящего и высотно определенного. После описания того и другого Бозций делает любопытное замечание о некоем третьем («среднем») виде голоса — компромиссном между первыми двумя (можно вспомнить *Sprechstimme*).

ГЕРЦМАН:

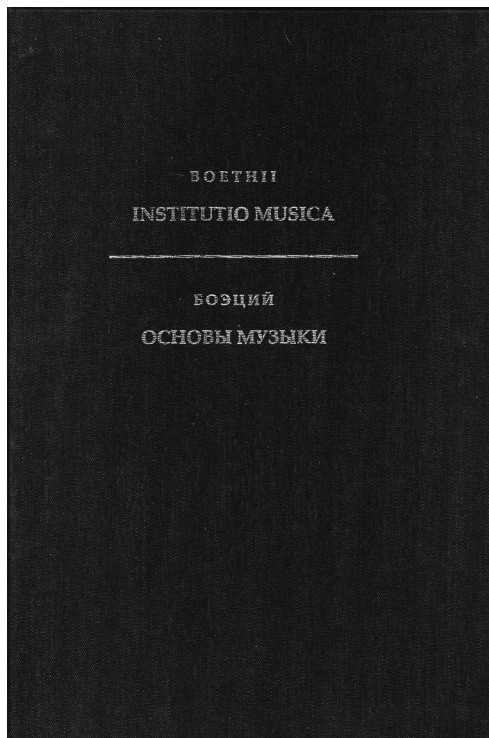
...К этим [двум формам звучания] добавляется третья разновидность, которая могла бы включать [некие] срединные голоса: когда мы читаем героическую поэму ни слитным движением [голоса], как прозу, ни [интервально] направленным и более *протяжным* звучанием, как пение [2, 312].

ЛЕБЕДЕВ:

К этим двум <...> добавляется третья разновидность, которая может включать в себя некие средние виды голоса. Она бывает, когда мы, например, читаем стихи о героях — не слитным потоком (как в прозе) и не в *выдержанно-размеренной* вокальной манере (как в песне) (I, 12.4; с. 29).

¹⁹ MS Hunter 374 (V.1.11), f 4r (инициал).

²⁰ То, что данный фрагмент восходит к Аристоксену, идеи которого, скорее всего, были известны Бозцию в изложении Никомаха, мы узнаем не от самого Бозция, а из комментариев С. Н. Лебедева — один из многочисленных примеров самостоятельного раскрытия исследователем генеалогии идей.



Выражение, раскрывающее отличие «среднего вида голоса» от вокально-песенного интонирования, в оригинале содержит некую неясность (речь идет о месте, выделенном нами в переводах курсивом): «...neque suspenso *segniorique* modo vocis, ut canticum» (*segnior* — сравнительная степень прилагательного *segnis* — медленный, вялый). Спрашивается, почему пение следует непременно связывать с медленным темпом, как это следует, если перевести фразу Боэция буквально?

Используя обычный для него способ работы с неясным местом — сравнительный анализ переводов на европейские языки и соотнесение их с прототипами Боэция, на основании чего делается собственный выбор (при этом предпочитается не буквальность перевода, но точность смысла), Лебедев дает следующий комментарий. «Соблазнительно перевести здесь *segnior* <...> как “замедленный”. Бауэр переводит *segnior* как “slower”, Мейер как “plus nonchalant”, Марци как “abbastanza lenta”. Но в прототипах (у Аристоксена, Никомаха) тип музыкального (размеренного в интервалах) голоса никак не связывается с темпом! Да и странно было бы ограничить музыку медленным темпом (не говоря уже о том, что и речь может быть весьма замедленной)» (с. 285, коммент. 122).

«Понятно, что всякий перевод — это интерпретация» (с. VII). Метод Лебедева, однако, — отнюдь не модернизация, но актуализация смысла; его переводу присущ напряженный стиль мышления современного интеллектуала, необходимый для того, чтобы дать возможность своему далекому коллеге быть услышанным сегодня.



Сергей Николаевич Лебедев

Междисциплинарная широта и уровень квалификации переводчика-исследователя обнаруживаются также в его аргументации датировки трактатов. Значительные недосмотры и ошибки, которые отмечаются в квадравиальных и отсутствуют в философских (логических) трудах Боэция, уверенно датированных последними годами его жизни, считаются косвенным свидетельством принадлежности квадравиальных трактатов к более раннему периоду творчества их автора. Эту общепринятую точку зрения С. Н. Лебедев конкретизирует, утверждая, что между «Арифметикой» и «Музыкой» также имеется некая временная дистанция, в ходе которой у «последнего римлянина» несколько изменилось отношение к транслируемому им источнику и мера свободы в изложении греческих понятий на латыни. Свое утверждение ученый подкрепляет тремя аргументами²¹. Таким образом, еще одно научное достижение

²¹ Вот вкратце эти аргументы. Во-первых, «Если «Арифметика» Боэция это, без сомнения, перевод одного источника [«Арифметики» Никомаха], то «Музыка» — не перевод, а сумма всех известных Боэцию античных источников о музыке» (с. XXXIII) и, следовательно, труд более опытного читателя греческих книг.

Во-вторых, погружаясь в совсем уж специфическую филологическую материю — сравнивая различную «степень ассимиляции расхожих [греческих] прилагательных, которыми обозначались числовые отношения» (там же), — исследователь высказывает наблюдение о существовании в этом аспекте разницы между самими квадравиальными трактатами: в «Арифметике» Боэций более скован, в «Музыке» — более свободен (в первом трактате преобладают грецизмы, а во втором — их латинские переводы; см. с. XXXIII–XXXIV), что является еще одним — согласимся, весьма изысканным — критерием датировки.

исследователя — аргументированная его филологическим анализом гипотеза: между квадрививальными трактатами «пролегал некоторый временной промежуток, возможно, несколько лет» (с. XXXV).

Вызывает уважение готовность ученого глубоко погрузиться в проблемы математики²² и филологии, как того потребовал предмет его исследования. Междисциплинарное слияние ампула текстолога, полиглота, филолога, историка и теоретика музыки, сведущего в математике, какое продемонстрировал в своем исследовании С. Н. Лебедев, представляется нам уникальным для современной российской музыкальной науки.

В какой-то момент ловишь себя на мысли: поразительно то, насколько глубоко эта книга заглядывает в прошлое и в будущее. Под взглядом в будущее мы подразумеваем такие способы работы с информацией, которые были либо труднодостижимы, либо вообще немислимы в недалеком прошлом и которые связаны с глобальными транснациональными проектами объединения гуманитарных исследований, создания источниковедческих и иных электронных баз данных²³. Но парадоксальным образом через эту устремленную в будущее тенденцию в пределах объединить и строго учесть *все имеющиеся на земле знания*, конвертировав их в единицы информации, мы получаем возможность ощутить себя на небывало близком расстоянии по отношению к прошлому²⁴. Комментарии Лебедева

В-третьих, «стремление употреблять термины последовательно в “Музыке” более очевидно, чем в “Арифметике”» (с. XXXIV). Примером служат два важнейших термина, в перевод которых С. Н. Лебедев также внес принципиальное уточнение: *proportio* — не «пропорция», но *отношение*, а вот *proportionalitas* — это и есть знаменитая Боэциева *пропорция* — арифметическая, гармоническая, гармоническая (исследователь также подчеркивает, что *proportionalitas* — неологизм Боэция).

²² Так, например, в III, 5.1 (с. 135) Боэций упоминает «чрезвычайно почитаемое у пифагорейцев число» — 27, не указывая свойств, побудивших древних к такому почитанию. Лебедев дает интересный комментарий по этому поводу (с. 310, коммент. 23), причем его советчиками выступают как Алексей Зубов, современный молодой математик, так и Авл Геллий, древнеримский писатель II века. Тут мелькает и тень Платона, так как в качестве одного из объяснений статуса числа 27 приводится «небесная гамма» из «Тимея»: 1 2 3 4 8 9 27, где последнее число является суммой предыдущих, тоже весьма славных чисел.

Далее утонченная игра в бисер из области пифагорейской теории чисел переходит в область истории математики, и причиной этого является неожиданное эпизодическое появление в изложении Боэция *дробей* (III, 2.3, 3, 4, 13; с. 131 и далее). «При том, что в “официальной” пифагорейской математике деления единицы быть не могло» — ее, кстати, не было ни в «Арифметике» Никомаха, ни в аналогичном труде самого Боэция, — оказывается, что «в римской торговле и в инженерном деле дроби употреблялись (например, в труде Фронтинана “О римском акведуке”, 93 г. н. э.)» (с. 309, коммент. 14).

²³ Не будем забывать, что Сергей Николаевич — один из отечественных пионеров в области профессионального «приручения» компьютера для помощи музыкантам и музыковедам. Без работы с электронными базами данных вряд ли были бы возможны свидетельствующие о фантастическом научном уровне книги многочисленные констатации — например, первого употребления того или иного слова в истории музыкальной теории («квадривий» в «Арифметике» (с. 370, коммент. 9), «схизма» в «Музыке» (с. 311, коммент. 28) и других), использования некоего слова, которое «в классической и позднеантичной литературе больше нигде не встречается» (с. 308, коммент. 117), хронологического первенства определения того или иного понятия (об определении гармонии у Никомаха; с. 375, коммент. 9).

²⁴ Предположим, научная общественность склонится к мнению об истинности Боэциева свидетельства о Филолае (Mus. III, 8) — а это один из тех случаев, когда об утраченном оригинале мы знаем из сохранившейся цитаты или ссылки в трактате Боэция, — ведь «параллельных и более ранних источников для него нет» (с. 310, коммент. 22). Тогда, хотя мы и не узнали ничего нового об оригинале Филолая, но узнали наверняка, что на сегодняшней день — это

косвенно напоминают: существует очень много оставленного, покоящегося под спудом знания, к которому часто очень трудно добраться. Нужен многолетний труд человека высочайшей квалификации, способного замечать бледные свидетельства древних смыслов, чтобы осторожно реставрировать их, доставая со дна истории, куда читатель сам по себе проникнуть не может, как не может он по одному лишь своему желанию выполнить труд аквалангиста или шахтера. То, что мы находим в книге, о которой идет речь, — потрясающее свидетельство о сегодняшнем положении в истории науки (не только музыкальной) и о судьбе научных знаний вообще.

Комментарии Лебедева абсолютно немаргинальны по сути; это «центровая» книга в книге, затрагивающая множество существенных вещей, касающихся трактата Боэция прямо или косвенно. Кроме прочего, они — справочник и по истории музыкально-теоретических топонимов²⁵, и по этимологии музыкальных терминов. Мы остановимся только на одном примере.

Интереснейшая оригинальная гипотеза Лебедева связана с этимологией термина «хрома». Изменение интервальных отношений между звуками тетрахорда при смене рода (в частности, с диатонического — например, *e-d-c-h* — на античный хроматический — *e-des-c-h*), сравнивается у Боэция с тем, как меняется цвет некоей поверхности, здесь и появляется слово «хрома» (χρῶμα — «цвет», греч.): «*vocabulum <...> a superficiebus, quae cum permutantur, in alium transeunt colorem*» (I, 21.3; с. 50). К. Бауэр переводит *superficies* просто как *surface* — плоскость, поверхность. Очевидно, что ассоциация с изменением цвета получила бы особые смысловые оттенки, если бы вдруг стала известна причина, почему воображаемая поверхность, о которой идет речь, меняет цвет. В интерпретации К. Бауэра вопрос об этой причине не встает, по крайней мере, она вполне может быть внешней (иное освещение), но не следствием свойств самой поверхности. Все это, может быть, кажущиеся странными и умозрительными соображения на самом деле имеют свое значение, ибо окружающий смысл прячется в само слово, которое впитывает в себя всю ту модальность, все те контекстуальные оттенки, которые оно имело к тому моменту, как стало термином. Вступая в заочную полемику со своими коллегами, С. Н. Лебедев дает следующий комментарий. «Мне кажется, речь идет не о какой-то абстрактной “поверхности, на которую падает свет”, а о коже чувствительного, эмоционального человека: он бледнеет от страха, зеленеет от злости, краснеет от стыда и т. д., то есть его кожный покров меняет цвет, как диатон обретает цвет (“хромому”) с изменением интервальной структуры» (с. 292, коммент. 180).

Блестящая осведомленность в древних текстах помогает догадливому переводчику обосновать свою гипотезу. «Именно так трактует хроматический мелос Никомах: “...хрома лишь слегка меняется — всего-то на полутон по сравнению с диатоном; вот мы и говорим, что людей, легко подверженных перемене [чувств], отличает цвет (χρῶμα)” (Harm. 12)» (там же). И, наконец, самое интересное:

предел нашей осведомленности, который, скорее всего, никогда не будет преодолен; таким образом, мы осознали свое знание как максимально полное. Это похоже на то, как если бы мы, не располагая знанием об определенной планете, точно высчитали расстояние до нее.

²⁵ Чего стоит хотя бы сравнение классификаций звука у Боэция, Адрата и Птолемея (с. 279, коммент. 72), дополненное констатацией (с. 280, коммент. 74), что определение звука Боэций цитирует из Никомаха, у которого оно в свою очередь восходит к Аристотелю! Увлекателен комментарий, посвященный знаменитой легенде об изобретении Пифагором музыки, прототипам и источникам Боэция и тому, насколько точно он им следует (с. 282, коммент. 100). Отдельная тема — проблема генезиса и толкование ладовой теории Боэция, которое исследователь снабдил оригинальными наглядными схемами (с. 387–389).

С. Н. Лебедев обнаружил, что средневековые толкователи Боэциевой «Музыки», приписывавшие к ее тексту свои глоссы, «прилагают к слову *superficiebus* прилагательное *scenicis* (и *scenicis faciebus*) — возможно, они имеют в виду театральные маски разного цвета, символизировавшие различные аффекты» (там же). Таким образом, мы узнаём, что интонационная разница между тетра хордами трех интервальных родов считалась столь же естественным проявлением аффекта, как изменение оттенка кожи при различных эмоциональных реакциях, а это уже несколько иное, гораздо более органичное и «антропологичное» понимание этимологии термина.

* * *

Культура — возделанная почва, которая питает и поддерживает жизнь общества. Но в какие-то периоды она словно бы размывается и выветривается, меняется ее состав и уровень; заносится песком города, разрушаются башни, затопляются храмы. И если поколение сегодняшних отцов теряется, ища ответ на вопрос, как передать детям свою память и опыт, то что говорить о культурном ландшафте полуторатысячелетней давности! Переводчик и комментатор древнего текста подобен мудрому мелиоратору культуры, сочетающему в своей деятельности нечто от ремесел археолога и агронома, но на почве филологии и истории науки.

Перевод «Основ музыки» Боэция и научное исследование, осуществленное С. Н. Лебедевым, — труд громадного масштаба, а его автор — выдающийся музыкальный ученый нашего времени. Масштаб этот сказывается не только в сочетании свойств превосходного научного труда, как то: совершенного владения сложной проблематикой предмета и ее продуманного и выстроенного преподавания — но и в том, что ансамбль достоинств рождает некое новое качество, благодаря чему выход в свет этой книги воспринимается как большое культурное событие. Рано или поздно рядом с домом этой книги, надо верить, вырастут другие дома, образовав еще одну улицу Русской Касталии. *Vivat ludi magister!*

Использованная литература

1. *Боэций* [А. М. С. Фрагменты «Музыки» и «Арифметики»] / пер. с лат. В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. и вст. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 24–29.
2. *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб.: Глагол, 1995. 478 с.
3. *Лебедев С. Н.* Ладовая теория Боэция. Опыт реконструкции // Старинная музыка. 2010. № 1–2. С. 39–45.
4. *Лебедев С. Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 52–65.
5. *Лебедев С. Н.* Монохорд Боэция // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 168–172.
6. *Лебедев С. Н.* О методе и стиле раннего Боэция (на материале «Музыки» и «Арифметики») // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 24–39.
7. *Лебедев С. Н.* Птолемей и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция // Музыка и время. 2011. № 5. С. 8–14.
8. *Лебедев С. Н.* Почему нужен новый перевод музыкального трактата Боэция // Старинная музыка. 2009. № 3. С. 1–12.
9. *Лебедев С. Н.* Спартанский декрет против Тимофея Милетского в музыкальном трактате Боэция // Музыковедение. 2010. № 9. С. 18–21.
10. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С.* Музыкально-теоретические системы: учебник для музыкальных вузов / ред. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.). М.: Композитор, 2006. 632 с.

Зенкин Константин Владимирович

Родился в 1958 году в Москве. Окончил ЦСМШ и Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (в 1981 году — по специальности «фортепиано», в 1983 — по специальности «музыковедение»). В 1982–2002 годах преподавал музыкальную литературу в ЦСМШ. С 1990 работает на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории (с 2000 года — профессор), с 2009 года — проректор по научной работе. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе», в 1996 году — докторскую «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (обе впоследствии были опубликованы как монографии). Автор более 130 статей по истории музыки XVIII–XX веков, философии музыки (А. Ф. Лосев) и истории фортепианного исполнительства (М. В. Юдина), разделов «Фридерик Шопен», «Фортепианное творчество Листа», «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века», «Музыкальная культура Польши» в книге «Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия» (М., 2008).

zkenkin@list.ru

Ровенко Елена Владимировна

Окончила историко-теоретическое отделение Академического музыкального Колледжа при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2005, с отличием), историко-теоретический факультет Московской консерватории (2010, с отличием). В 2010–2012 годах обучалась в аспирантуре МГК (класс профессора К. В. Зенкина); в 2013 году защитила диссертацию на тему «Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон)». С 2006 по 2011 г. — преподаватель теоретических дисциплин в АМК при МГК, с 2010 — младший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыковедения при кафедре истории зарубежной музыки МГК, с 2011 — преподаватель кафедры истории зарубежной музыки МГК.

rovenko-lena@mail.ru

Чинаев Владимир Петрович

Окончил фортепианный факультет Киевской консерватории в 1974 году. В 1977 году защитил кандидатскую диссертацию «Фактурные прин-

ципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации». В 1994 году защитил докторскую диссертацию «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков». Профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (с 1997 года), заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства (с 2004 года).

tchinaev@mail.ru

Иглицкая Инна Михайловна

Родилась в Москве, окончила ГМПИ (ныне РАМ) имени Гнесиных, Институт Психологии и Психоанализа; музыковед, педагог, член Европейской Конфедерации Психоаналитической Психотерапии. Диплом музыковедческий связан с вопросами структурного сходства произведений различных видов искусства, диплом психоаналитический — с проявлением характерных черт сновидений в искусстве. В 1993–2004 г. преподавала полифонию в ГЕА имени Маймонида. Среди опубликованных работ — статьи о симметричных конструкциях на основе золотого сечения в фугах Баха (1997, 2006, 2013), об имитационной форме в пьесе Шекспира «Много шума из ничего» (2006), о творчестве композитора И. Жванецкой (1998, 2007), о психоаналитическом толковании рассказа Чехова «Смерть чиновника» (2013) и др. Подготовила к печати Учебник полифонии А. Г. Чугаева (2009), книгу воспоминаний об А. Г. Чугаеве (2010), второе издание книги А. Г. Чугаева «Особенности строения клавирных фуг Баха» (выход в свет планируется в 2013 г.). Участвовала в составлении французско-русского словаря музыкальных терминов (5 тыс. слов; не опубликован). В настоящее время работает над диссертацией на тему «Психология сновидения и его характерные черты в произведениях искусства».

ahhn@mail.ru

Карасева Марина Валериевна

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы Фулбрайта (США). Автор методики слухового освоения современной музыки, в том числе учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития

музыкального слуха», а также методических пособий, программ и статей о развитии музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Сооснователь и куратор социальной сети для музыкантов Spraup (spraup.com) со стороны Московской консерватории. Ведет авторские курсы «Социальная психология для музыкантов «Артистическое само моделирование» в Московском государственном университете (факультет психологии) и «Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии). Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое само моделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в разных городах России, в Европе, США, Китае, Японии.

karaseva@mosconsrv.ru

Рычков Константин Николаевич

Родился в 1984 году в Москве. Окончил Государственное музыкальное училище имени Гнесиных (2004, с отличием), историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2009, с отличием). Тема дипломной работы — «Композитор Джон Уильямс: знаменитый и неизвестный». С 2009 по 2012 год обучался в аспирантуре Московской консерватории в классе доцента Р. А. Насонова (тема диссертационного исследования: «Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории»). Преподавал музыкальную литературу в ЦССМШ при Московской консерватории (2006–2012), музыкальную литературу и сольфеджио в ДМШ имени С. И. Танеева (2007–2012). С 2012 года — редактор Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского.

konstantin.n.rychkov@gmail.com

Вьежбицки Джеймс

Музыковед, преподаватель Сиднейского университета (Австралия). Ранее работал в Мичиганском университете и Калифорнийском университете в Ирвайне. Более двадцати лет является ведущим музыкальным критиком ряда американских периодических изданий, в том числе *St. Louis Post-Dispatch*. В настоящее время область научных интересов исследователя составляет в основном современная музыка, в особенности киномузыка. Автор монографий об электронной музыке к фильму «Запретная планета» (2005) и о композиторе Эллиоте Картере (2011), а также книги «Киномузыка: история» (*Film Music: A History*; 2009). Принимал участие в составлении изданий *The Routledge Film Music Sourcebook* (2011) и *Music, Sound, and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (2012).

james.wierzbiicki@sydney.edu.au

Моисеев Григорий Анатольевич

Родился в Москве. Окончил историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2002) и аспирантуру Московской консерватории (2006, класс проф. Е. М. Царевой). Кандидат искусствоведения. Старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория». Обладатель исследовательского гранта Российского гуманитарного научного фонда («Президенты Русского музыкального общества (XIX век): материалы и документы»). Автор двух монографий, в том числе — «Камерные ансамбли П. И. Чайковского» (М.: Музыка, 2006), а также более 40 статей. Член Общества имени П. И. Чайковского в Тюбингене, Германия (Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.), член Научного совета по проблемам истории музыкального образования.

gmoiseev@yandex.ru

Барсова Инна Алексеевна

Родилась в 1927 году в Смоленске. Окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1951), аспирантуру Московской консерватории (1954; класс проф. И. В. Способина). С 1954 года преподает в Московской консерватории — на кафедре инструментовки, затем на кафедре теории музыки. Читает лекции по истории оркестровых стилей и истории нотации, ведет чтение симфонических партитур и авторский курс на кафедре истории русской музыки (авангард 1920-х годов). Доктор искусствоведения (1978), профессор (1981). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1994). Награждена орденом «Профессионал России» (2008). Автор нескольких книг и многочисленных статей.

barsovaia@mail.ru

Лыжов Григорий Иванович

Родился в 1969 году в Воронеже. По окончании Воронежской Детской музыкальной школы №1 обучался в старших классах ЦССМШ при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по специальностям «фортепиано» и «теория музыки» (выпуск 1988 года). В 1995 году окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории по специальности «теория музыки», в 1998 году — аспирантуру, в 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Теоретические проблемы мотетной композиции в “Magnum opus musicum” Орландо ди Лассо» (научный руководитель — проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре теории музыки Московской консерватории (с 2005 — доцент); ведет курсы гармонии, чтения партитур, музыкально-теоретических систем, истории оркестровых стилей.

voxhumana2005@yandex.ru

Константин Зенкин. *Дебюсси в диалогах с Бахом и Вагнером: ощущение музыкального времени*

В статье анализируются опубликованные высказывания Дебюсси о Бахе и Вагнере. Сопоставление имен двух немецких композиторов, заданное текстами самого Дебюсси, позволяет прикоснуться к глубинной проблематике творчества французского новатора — а именно к его специфическому ощущению музыкального времени как в чистой музыке, так и в синтетических музыкально-театральных жанрах. Подвергается анализу понятие арабески, применяемое Дебюсси к музыке Баха и выражающее его идеал музыкального развития, в противоположность вагнеровской оперно-симфонической технике.

Ключевые слова: *Дебюсси, Бах, Вагнер, арабеска, опера, лейтмотив, разработка, музыкальное время*

Елена Ровенко. *Анри Бергсон: «Музыка Дебюсси — это музыка “la durée”»*

Среди современников Дебюсси, интересовавшихся его музыкой, Анри Бергсон занимает особое место. Утвердив в правах психологическое время, философ отразил общие тенденции эпохи рубежа XIX–XX веков, которые нашли воплощение и в искусстве. Поэты и художники-символисты отправились на поиски не только вечности, но и времени жизни сознания — последнее эквивалентно бергсоновскому феномену длительности (*la durée*). Однако сам философ выбирает именно музыку Дебюсси в качестве звучащего воплощения *la durée*. В настоящей статье предпринимается попытка выявить основания подобного сопоставления, исходя из характеристик звукового мира Дебюсси.

Ключевые слова: *Клод Дебюсси, Анри Бергсон, la durée, художественное время, мировоззрение эпохи, воспринимающее сознание, концепция «соответствий» (correspondances)*

Владимир Чинаев. *Арабески невыразимого: Дебюсси, Малларме, символистский контекст*

Черты стилистической и поэтологической общности К. Дебюсси и С. Малларме рассматриваются под углом зрения французской символистской эстетики. Цель статьи — показать, что креативность Дебюсси, утверждающая принципиально новую систему музыкальной выразительности, во многом родственна революционности поэтического творчества Малларме. В центре внимания находятся такие имманентные художественные метафоры и понятия символизма, как *Невыразимое*, *Тайна*, *непознаваемая Идея*; согласно символистской концепции творчества, духовные «истины» и «идеи» бытия, скрытые за видимостями конкретных явлений, могут быть выражены с помощью *Суггестии*, *Намека*, но также — посредством *абстрактной Арабески* как символистской аллегории Чистого искусства. В статье прослеживается, как именно эти, наиболее общие, принципы символизма способны формировать многомерный и вместе с тем отвлеченный характер художественного образа. Предпринята попытка показать, как суггестивно-неоднозначная глубина содержания и самоценная красота музыкального звука, поэтического слова могут образовывать напряженное поле взаимодействия даже в условиях одного произведения. В основе сравнительного анализа, сопоставлений и аналогий — фортепианные Прелюдии Дебюсси, поэтические сочинения позднего Малларме, их теоретические статьи и корреспонденция; главные положения статьи подкрепляются некоторыми концепционными идеями и образно-смысловыми параллелями творчества единомышленников Малларме и Дебюсси (П. Верлен, М. Метерлинк, О. Редон, Дж. Уистлер и др.), а также мыслями современных исследователей. Многие цитируемые источники фигурируют в русскоязычном искусствоведении впервые.

Ключевые слова: *Дебюсси, Малларме, французский символизм, символизм в музыке, арабеска*

Инна Иглицкая. *Дебюсси: между жизнью и смертью (психоаналитическая фантазия)*

Статья представляет собой опыт применения психоаналитического подхода к музыкальному сочинению. На примере анализа вокальной пьесы К. Дебюсси автор показывает присутствие в художественном произведении принципов и признаков сновидения, какими они представлены в теории З. Фрейда. В процессе анализа в рассматриваемой пьесе обнаруживаются такие механизмы работы сновидения, как сгущение, смещение и др.; делается попытка проникновения в ее скрытое содержание.

Ключевые слова: *Дебюсси, Фрейд, Рождество, сновидение, смещение, сгущение, исполнение бессознательного желания*

Марина Карасева. *О ложных маркер-пойнтерах: музыкальные стратегии в фильмах Тарантино*

Основным концептуальным объектом рассмотрения в статье является музыкальный язык и особенности его слухового восприятия. Главным материалом для исследования служат саундтреки к фильмам Тарантино, рассматриваемые в предлагаемом аспекте впервые в публикации на русском языке. Проблематика статьи строится на сочетании музыкально-теоретического, социокультурного и психологического подходов. Автор вводит понятие маркер-пойнтера (от англ. *marker* — «знак», «метка» и *pointer* — «указатель») как коммуникационного и психотехнического приема, выявляет специфику применения данного прие-

ма в классической и современной звуковой драматургии. В контексте фильмов Тарантино рассматриваются вопросы стереотипизации, использования цитат и аллюзий, этнической стилизации и особенностей авторского месседжа. По результатам практического эксперимента выявляются и анализируются музыкально-выразительные эффекты полистроя.

Ключевые слова: *киномузыка, полистрой, музыкальная стилизация, маркер-пойнтер*

Константин Рычков. 4D-модель голливудской киномузыки

Принятая в США практика создания музыки к фильму имеет ряд отличительных черт, связанных как со спецификой работы композитора и его многочисленных сотрудников в системе коммерческого кинопроизводства, так и с многоликостью самого продукта под названием «киномузыка». В статье последовательно анализируются четыре формы существования киномузыки (кинопартитура, саундтрек, компонент медиатекста и концертные аранжировки); сравниваются композиторские эскизы, оркестровки и аранжировки отдельных тем; освещается концертная «судьба» некоторых кинопартитур, а также — нынешнее состояние источников киномузыки.

Ключевые слова: *Голливуд, киномузыка, кинопартитура, саундтрек, медиатекст, кинокомпозитор, оркестровка, аранжировка, источники, предварительный саундтрек, музыкальный редактор, музыкальный супервайзер, Арнольд Шёнберг, Миклош Рожа, Алекс Норт, Джерри Голдсмит, Джон Уильямс, Ханс Циммер, Remote Control Productions*

Джеймс Вьежбицки. Звуковой ряд как музыка: о новых путях в изучении киноискусства

Перевод Дарьи Седовой

В статье предлагается новая концепция восприятия звукового пространства фильма в качестве упорядоченной шумовой партитуры — своего рода *конкретной музыки*. Логичность пропорций, а также общие закономерности развития, присущие такого рода шумовому саундтреку, можно рассматривать как результат продуманной творческой работы. Подробный анализ «Дней жатвы» Терренса Малика подтверждает идею о том, что сформулированное Кейджем понятие «организация звука» в полной мере применимо к саундтрекам фильмов, где диалоги по воле режиссера могут отходить на второй план.

Ключевые слова: *киномузыка, конкретная музыка, саундтрек, золотое сечение, «Дни жатвы», Терренс Малик, Сен-Санс, Джон Кейдж*

Григорий Моисеев. П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений

В предлагаемой статье впервые проанализированы личные и творческие контакты П. И. Чайковского с одним из ярких представителей императорской династии Романовых, великим князем Константином Николаевичем (1827–1892) — президентом Русского музыкального общества (с 1873 по 1892), инициатором музыкальных преобразований, активным музыкантом-любителем. Творческие истории ряда произведений Чайковского московского периода — Второй симфонии, Второго струнного квартета, опер «Опричник», «Кузнец Вакула», «Евгений Онегин», рассмотренные в контексте этих взаимоотношений и инициатив, приобретают новое измерение, новое «звучание». Процесс общения композитора и великого князя последовательно прослежен начиная с середины 1860-х и до конца 1880-х годов. Константин Николаевич был первым августейшим покровителем Чайковского, оказавшим необходимую и своевременную поддержку в важнейшем для композитора деле — распространении его музыки в тот период, когда он начинал приобретать известность (1870-е годы). Оперы московского периода создавались параллельно «оперному проекту» Константина Николаевича. Так, оперы «Кузнец Вакула» и «Евгений Онегин» фактически были написаны для Русского музыкального общества. Общение Чайковского с семьей великого князя положило начало творческому союзу с его сыном, великим князем Константином Константиновичем (поэтом К. Р.). Статья подготовлена на основе ранее неизвестных архивных документов.

Ключевые слова: *П. И. Чайковский, великий князь Константин Николаевич, Н. Г. Рубинштейн, Э. Ф. Направник, Русское музыкальное общество, августейший патронаж, династия Романовых, музыкальная жизнь Санкт-Петербурга, музыкальная жизнь Москвы, придворная музыкальная культура, Мраморный дворец, Московская консерватория*

Инна Барсова. Искусство музыки и *vanitas*

Слова из Книги Экклезиаста о «суете сует» (*vanitas*) представлены в статье как одна из важных духовных тем западноевропейского искусства XVI–XVIII веков, размышления над которой объединили художников и музыкантов, протестантов и католиков, итальянцев и жителей северных стран Европы. Объясняется эмблематика живописных полотен, очерчивается круг сюжетов, связанных с мыслью о бренности бытия. Особое внимание уделено канонам Яна Питерсзона Свелинка на текст *Vanitas vanitatum*: радикальный пессимизм автора библейской Книги не был близок великому композитору; его вера в спасительную силу музыки, отрешающую человека от суеты жизни, оправдывала труд музыканта и придавала ему смысл в собственных глазах мастера и в глазах его многочисленных учеников.

Ключевые слова: *vanitas, Книга Экклезиаста, Ян Питерсзон Свелинк, натюрморт, Ян ван Эйк, Маттиас Витхос, Ян Брейгель Младший, Бенедетто Памфили, коллекция Дориа-Памфили, «Триумф Времени и Разочарования»*

Konstantin V. Zenkin

Born in Moscow in 1958. Graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory (Piano Department in 1981, Department of Music Theory and History in 1983). Ph. D. thesis: «Chopin's Piano Miniature and its Role in the Historical Artistic Process» (scientific advisor Prof. E. M. Tsareva, 1987). Doctor of Fine Arts; thesis: «Piano Miniature and the Ways of Musical Romanticism» (1996). From 1982 to 2002 Dr. Zenkin taught at the Central Music School of Moscow Conservatory. Since 1990 he has been teaching at the Subdepartment of the History of Foreign Music, Moscow Conservatory (Professor since 2000). Deputy Rector for Science since 2009. Dr. Zenkin is the author of more than 130 papers on various aspects of music history, music philosophy (A. F. Losev) and history of piano performance (M. V. Yudina). He is also one of the co-authors of the book *European Music of the 19th Century: Poland, Hungary* (Moscow, 2008).

kzenkin@list.ru

Elena V. Rovenko

Graduated from the Department of Music Theory and History of Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (2005, with honors), Department of Music Theory and History of Moscow Conservatory (2010, with honors). In 2010–2012 — a postgraduate student of Moscow Conservatory (scientific advisor Prof. K. V. Zenkin). Ph. D. thesis: «New epochal mindset at the turn of XIX–XX centuries in French philosophy (H. Bergson) and art (C. Debussy, O. Redon)». Taught at Academic Music College of Moscow Conservatory (2006–2011). Junior research fellow of the Research center for methodology of historical musicology at the Department of History of Foreign music at Moscow Tchaikovsky Conservatory (since 2010). Teaches at the Subdepartment of History of Foreign Music, Moscow Conservatory (since 2011).

rovenko-lena@mail.ru

Vladimir P. Chinaev

Graduated from the Piano Department of Kiev Conservatory in 1974. Ph. D. thesis: «Principles of Soviet Piano Sonata in their Connection with Interpretation Problems» (Moscow Conservatory, 1977). Doctor of Fine Arts; thesis: «Performance Styles in the Context of Artistic Culture of the 18th Century and the Turn of the Century» (1994). Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of the Subdepartment of History and Theory of Musical Performance.

tchinaev@mail.ru

Inna M. Iglitskaya

Born in Moscow, graduated from the Music History and Theory Department of Russian Gnessins Academy of Music and also from the Institute of Psychology and Psychoanalysis. Musicologist, pedagogue, member of European Confederation of Psychoanalytic Psychotherapies.

Musicological Diploma deals with problems of structural resemblance of works of different art forms; psychoanalytical — with manifestation of characteristic features of dream in works of art. In 1993–2004 taught polyphony in State Maimonides Classic Academy. Among published works — articles concerning symmetrical structures based on golden section in Bach's fugues (1997, 2006, 2013), imitation form in Shakespeare's comedy «Much Ado About Nothing», works of the composer I. Zhvanetskaya (1998, 2007), psychoanalytical interpretation of A. Chekhov's short story «The Official's Death» (2013). Collaborated in compiling of French-Russian Dictionary of Music Terms (5 thousand terms; not published). Prepared for publication the Polyphony Manual by A. Chugaev (2009), the book of Memoirs about A. Chugaev (2010), the second edition of Chugaev's book «The structural peculiarities of keyboard fugues by Bach» (to be published in 2013). Currently working on the Ph. D. thesis «The Psychology of Dream and Its Characteristic Features in Works of Arts».

ahhn@mail.ru

Marina V. Karaseva

Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory; Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar. Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph. D. thesis: «Theoretical Problems of Contemporary Ear Training» (scientific advisor — Prof. Yu. N. Kholopov). Doctor of Fine Arts; thesis: «Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training» (2000). Dr. Karaseva's scientific activity is mainly concentrated on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is the author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics). Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume *Modern Solfeggio* (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled *Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training* (1999, 3rd ed. 2009) — a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad. Co-founder and curator of the social net for musicians Splayn (splayn.com). See also Dr. Karaseva's websites: <http://mosconsrv.ru/en/person.aspx?id=8816>
<http://marinola.mylivepage.ru>

karaseva@mosconsrv.ru

Konstantin N. Rychkov

Born in Moscow in 1984. Graduated from the Gnessins State Music College (2004, with honours), the Music Theory and History Department of Moscow Tchai-

kovsky Conservatory (2009, with honours); master thesis: «Composer John Williams – famous and unknown» (scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nassonov). In 2009–2012 he was a post-graduate student of Moscow Conservatory (Ph. D. thesis: «Music in the contemporary American commercial cinema: historical and theoretical problems»). In 2006–2012 he taught at the Central Music School of Moscow Conservatory (music literature), in 2007–2012 – at S. I. Taneev Music School (music literature, solfeggio). Currently – the editor of Tchaikovsky Symphony Orchestra (since 2012).

konstantin.n.rychkov@gmail.com

James Wierzbicki

James Wierzbicki is a senior lecturer in musicology at the University of Sydney. Previously on the musicology staffs of the University of Michigan and the University of California-Irvine, and for more than twenty years the chief classical music critic for the St. Louis Post-Dispatch and other large American newspapers, he currently focuses on XX-century music in general and film music in particular. His books include «Film Music: A History» (Routledge, 2009) and monographs on the electronic score for the 1956 film «Forbidden Planet» (Scarecrow Press, 2005) and on the American composer Elliott Carter (University of Illinois Press, 2011). Books he has edited or co-edited include «The Routledge Film Music Sourcebook» (2011) and «Music, Sound, and Filmmakers: Sonic Style in Cinema» (Routledge, 2012).

james.wierzbicki@sydney.edu.au

Grigory A. Moiseev

Born in Moscow. Graduated from Moscow Conservatory, Music Theory and History department (2002). After postgraduate course defended Ph. D. thesis on Tchaikovsky's chamber music (2006, scientific advisor Prof. E. M. Tsareva). Senior research fellow at Moscow Conservatory Publishing Centre. Grant of Russian Foundation for Humanities for research «Presidents of Russian Musical Society (XIX century): materials and documents». Author of two books, including «Chamber

ensembles of P. I. Tchaikovsky» (Moscow, 2006), and more than 40 articles. Member of *Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.* (Tübingen, Germany), member of *The Scientific Council on the problems of history of music education*.

gmoiseev@yandex.ru

Inna A. Barsova

Born in Smolensk in 1927. Graduated from the Music Theory and Composition Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1951), where she attended Prof. I. V. Sposobin's class, and in 1954 completed her post-graduate studies with the same Professor. Since 1954 she has been teaching at Moscow Conservatory, first at the Instrumentation Subdepartment, then at the Music Theory Subdepartment. She conducts symphonic score reading and gives lectures on the history of orchestral styles and the history of notation. She also directs a special course in the avant-garde Soviet music of 1920^{ies} at the History of Russian Music Subdepartment. She is the author of several books and numerous articles. Doctor of fine Arts (1978), Professor (1981). Honored Art Worker of the Russian Federation (1994). In 2008 she was awarded the order «Professional of Russia».

barsovaia@mail.ru

Grigory I. Lyzhov

Born in Voronezh in 1969. Graduated from the Central Music School of Moscow Tchaikovsky Conservatory (Departments of Piano and Music Theory) in 1988, then from Moscow Conservatory (the Department of Music Theory and History) in 1995. Ph. D. thesis: «Theoretical Problems of Motet Composition in *Magnum opus musicum* by Orlando di Lasso» (scientific advisor – Prof. Yu. N. Kholopov). Since 1996 teaches harmony, symphonic score reading, theoretical concepts in music and history of orchestral styles at the Subdepartment of Music Theory of Moscow Conservatory (Associate Professor since 2005).

voxhumana2005@yandex.ru

Konstatin Zenkin. *Debussy in His Dialogues with Bach and Wagner*

Debussy's published statements about Bach and Wagner are analyzed in the article. The juxtaposition of these two German composers suggested by Debussy allows to touch upon some issues underlying the French innovator's oeuvre: namely, his specific feeling of musical time both in purely musical genres and in synthetic musical-dramatic genres. Also, the notion of an arabesque, which Debussy applies to Bach's oeuvre and which expresses his ideal of musical development, is analyzed as opposed to Wagner's composition technique.

Keywords: *Debussy, J. S. Bach, Wagner, arabesque, opera, leitmotif, development, musical time*

Elena Rovenko. *Henri Bergson: «...the Music of Debussy is the Music of "la durée"»*

Among Debussy's contemporaries, who were interested in his music, Henri Bergson holds a special place. By approving the rights of psychological time, the philosopher reflected the general tendencies of the epoch of the late 19th to early 20th century era. These tendencies were embodied both in philosophy and in science and art. Poets and painters of Symbolism were in search not only of eternity, but time and of life time of the mind — this time is equivalent to the phenomenon of Bergson's duration (*la durée*). However, the philosopher chooses the music of Debussy as a sounding incarnation of *la durée*. In this article the author attempts to identify the possible reasons for such a comparison, appealing to the characteristics of Debussy's sound world.

Keywords: *Claude Debussy, Henri Bergson, la durée, time of the work of art, world outlook period, perceiving consciousness, the concept of «correspondences» (correspondances)*

Vladimir Tchinaev. *Inexpressibility and its Arabesques: Debussy, Mallarmé, the Context of Symbolism*

The article aims at showing that Debussy's creativity, establishing a fundamentally new system of musical expressivity, bears much in common with Mallarmé's revolutionary poetic work. The stylistic and poetological features shared by Debussy and Mallarmé are considered in the larger framework of French Symbolism and its aesthetics. The author focuses attention on such immanent artistic metaphors and concepts of Symbolism as *Inexpressibility, Mystery, the unfathomable Idea*. According to the Symbolist notion of creation, spiritual «truths» and the «ideas» of the existence are concealed by the sheer visibility of concrete facts, but they can be expressed by the use of *Suggestion* and *Hint*, as well as by means of *abstract Arabesques*, the Symbolists' allegory of pure art. The comparative analysis brings out an analogy between Debussy's Piano Preludes, Mallarmé's late poetry, and their theoretical works and letters. This article's main assumptions are based both on current research and on the conceptions and metaphorical parallels drawn by other artists of the same epoch (among them P. Verlaine, M. Maeterlinck, O. Redon, J. M. Whistler). Many of the sources are quoted in Russian for the first time.

Keywords: *Debussy, Mallarmé, French Symbolism, Symbolism in music, arabesque*

Inna Iglitskaya. *Debussy: Between Life and Death (Psychoanalytic Fantasy)*

The paper represents an attempt of applying psychoanalytic approach to a musical composition. By means of analysis of vocal piece by Debussy the author shows the presence of the principles and indications of dream, as they are set forth in S. Freud's theory, in the work of art. In the course of study the mechanisms of dream-work (such as condensation, displacement and so on) are revealed in the piece under consideration and an attempt is made to penetrate its concealed content.

Keywords: *Debussy, Freud, Nativity, dream, displacement, condensation, fulfilment of repressed wishes*

Marina Karaseva. *On False Marker-Pointers: Musical Strategies in Films by Tarantino*

The language of music in its cognitive specifics is the main conceptual object of this paper. Soundtracks from Tarantino's films have been chosen as the basic material for this research which may be considered as a new aspect of investigation on Tarantino's creative works. The core of this paper is based on intersection of music-theoretical, social-cultural, and psychological approaches to the problem. The concept of marker-pointer as communicative and psychotechnical method has been introduced by the author. The specific points of application of such a method to classical and contemporary sound dramaturgy have been disclosed. Issues of stereotypes, usage of quotations and allusions, ethnic stylization and the film director's message are considered in the context of Tarantino's films. The musical expressive effects of the poly-pitch sound have been exposed and analyzed on the basis of the practical experiments carried out by the author.

Keywords: *film music, poly-pitch, music stylization, marker-pointer*

Konstantin Rychkov. 4D-Model of the Hollywood Film Music

The established practice of producing film music in the USA has a number of distinctive features related both to the specificity of a composer's (and his collaborators') work in the system of commercial cinema and to the diversity of film music as such. In this paper the author consecutively analyses the four forms of existence of film music: film score, soundtrack, component of mediatext and concert arrangement. Composer's sketches, orchestrations and arrangements of certain themes are compared; the concert «fortunes» of some film scores and the present state of the sources of film music are reported.

Keywords: *Hollywood, film music, film score, soundtrack, mediatext, film composer, orchestration, arrangement, sources, temporary track, music supervisor, music editor, Arnold Schoenberg, Miklos Rozsa, Alex North, Jerry Goldsmith, John Williams, Hans Zimmer, Remote Control Productions*

James Wierzbicki. Hearing Sound as Music: on New Directions in Film Studies

The author of this paper suggests a new concept of perception of the film «sound space» — as a systematized «noise score», a kind of *musique concrète*. Logicality of proportions and general appropriateness of progress which are characteristic of such «noise score» can be considered as a result of well thought-out creative work. The detailed analysis of «Days of Heaven» by Terrence Malick approves the idea that John Cage's concept of «organization of sound» is entirely suitable for film soundtracks — in such cases when the conversations recede to the background.

Keywords: *film music, musique concrète, soundtrack, Golden ratio, «Days of Heaven», Terrence Malick, Camille Saint-Saëns, John Cage*

Grigory Moiseev. P. I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia. The History of Relationship

The paper is devoted to the personal and creative relationship between P. I. Tchaikovsky and one of the members of the Romanov royal dynasty, the Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia (1827–1892) — the President of the Russian Musical Society (1873–1892), active musician-amateur, the initiator of musical reforms. The creative history of such works by Tchaikovsky as the Second Symphony, the Second string quartet, operas «The Oprichnik», «Vakula the Smith», «Eugene Onegin» considered in the context of these initiatives, have acquired a new dimension. The relationship of the composer and the Grand Duke is observed sequentially since the middle of 1860s until the end of the 1880s. The Grand Duke Konstantin Nikolaevich was the first august patron of Tchaikovsky, who provided the necessary and timely support in the most important concern for the composer — actually spreading his music during the period when Tchaikovsky began to acquire a reputation (1870s). Aforementioned operas of Moscow period were created in parallel with the «operatic project» of Konstantin Nikolaevich. In this context it is important to review «Vakula the Smith» and «Eugene Onegin» which were written for Russian Musical Society. Tchaikovsky's relationship with the family of Grand Duke marked the beginning of creative contacts with his son, Grand Duke Konstantin Konstantinovich (who was a poet writing under the pen name «K. R.»). This article was prepared on the basis of previously unknown archival documents.

Keywords: *P. I. Tchaikovsky, Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia, N. G. Rubinstein, E. F. Napravnik, Russian Musical Society, august patronage, the Romanov Dynasty, the musical life of St. Petersburg, the musical life of Moscow, the court musical culture, Marble Palace, Moscow Conservatory*

Inna Barsova. The Art of Music and Vanitas

In this article the words from the Book of Ecclesiastes about «vanity of vanities» (*vanitas*) are interpreted as one of the important sacred subjects of the European art of the 16th–18th centuries. The reflections on the subject unified artists and musicians, Protestants and Catholics, Italians and inhabitants of northern European countries. The emblematic of pictorial canvas is explained and the range of subjects associated with the idea of frailty of life is outlined. Special attention is focused on the canons set to the text *Vanitas Vanitatum* by Jan Pieterszoon Sweelinck: the drastic pessimism of the Biblical book's author was not congenial to the great composer — his faith in the saving power of music which deliver man from vanity of this world justified the musician's work and gave meaning to it in the master's own opinion as well as in the opinion of his numerous pupils.

Keywords: *vanitas, the Book of Ecclesiastes, Jan Pieterszoon Sweelinck, still life, Jan van Eyck, Matthias Withoos, Jan Bruegel de Jonge, Benedetto Pamphili, Doria Pamphilj Gallery, «Il Trionfo del Tempo e del Disinganno»*

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ ЖУРНАЛА «НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статьи большего объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии.

Авторам необходимо также предоставить:

1) Краткие сведения о себе: Ф. И. О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации);

2) Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;

3) Перевод названия статьи на английский язык;

4) Ключевые слова на русском и английском языках;

5) Краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке).

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес: journal@mosconsrv.ru) или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикацию текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (.doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, использование переносов нежелательно.

Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.

Для знака тире используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (между цифрами) — комбинация [Ctrl+минус].

Кавычки — «», кавычки внутри цитат — обычные “”.

Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.

Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.

Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2, Второй фортепианный концерт op. 29.

Тональности обозначаются латинскими буквами обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.

Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.

Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавиты, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство, а также количество страниц — для книг, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры и иллюстрации представляются в виде отдельных файлов .mus, .sib, .tif (разрешение для grayscale — 300 dpi, bitmap — 600 dpi), .eps. Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)

(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Статьи поступают на рассмотрение в редколлегию журнала и в случае вынесения предварительного решения о возможности публикации передаются на рецензирование специалистам максимально близкого профиля. Рецензент дает окончательное заключение о целесообразности публикации статьи, возможно — после доработки и редактирования материала. В случае необходимости внесения существенных изменений статья после авторской доработки направляется на повторное рецензирование тем же специалистом.

Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно, рукописи не возвращаются.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.

