МОСКОВСКАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ

1866

научный вестник
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

2014

1 (16)

nauchnyi vestnik MOSKOVSKOI KONSERVATORII

2014

Journal of Moscow Conservatory

1 (16)

ISSN 2079–9438

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
доктор искусствоведения, доцент
Г. И. Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент
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
И. Стоянова
доктор, профессор Университета Париж-8 (Франция)
Хайнц фон Лёш
доктор, профессор Берлинского технического университета
(Германия)

научный вестник МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1 (16) 2014

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

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

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.

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ISSN 2079–9438

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editorial Board:
Konstantin V. Zenkin
Editor-in-Chief, Deputy Rector for Science of Moscow Conservatory,
Doctor of Fine Arts, Professor
Marina L. Nassonova
Senior editor, Ph. D., Senior Researcher
Inna A. Barsova
Doctor of Fine Arts, Professor
Valery V. Berezin
Doctor of Fine Arts, Professor
Yury S. Bocharov
Doctor of Fine Arts, Leading Researcher
Natalia N. Ghilyarova
Ph. D., Professor
Margarita V. Esipova
Ph. D., Leading Researcher
Larissa V. Kirillina
Doctor of Fine Arts, Professor
Roman Yu. Kuzmin
Ph. D., Associate Professor
Sergey N. Lebedev
Ph. D., Associate Professor
Irina E. Lozovaya
Ph. D., Professor
Olga V. Loseva
Doctor of Fine Arts, Associate Professor
Grigory I. Lyzhov
Ph. D., Associate Professor
Daniil R. Petrov
Ph. D., Associate Professor
Svetlana I. Savenko
Doctor of Fine Arts, Professor
Mikhail A. Saponov
Doctor of Fine Arts, Professor
Alexander S. Sokolov
Rector of Moscow Conservatory,
Doctor of Fine Arts, Professor
Vladimir G. Tarnopolsky
Professor
Vladimir P. Chinayev
Doctor of Fine Arts, Professor
Violetta N. Yunusova
Doctor of Fine Arts, Professor
Dr. Heinz von Loesch
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
am Staatlichen Institut für Musikforschung,
Professor an der Technischen Universität Berlin
Dr. Ivanka Stoïanova
Professeur au Département Musique de l'Université de Paris 8

journal
OF MOSCOW CONSERVATORY

1 (16) 2014

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press
and Mass Communications
Registration certificate
ПИ ФС77–79474 of 5th April 2010

Editor:
Anna S. Loseva

Proofreader:
Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:
Mikhail M. Iglitsky

Layout:
Alexander N. Panov

Cover design:
Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

Bolshaya Nikitskaya street 13/6
125009 Moscow Russian Federation
Tel.: +7(495)629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Reproduction of publications, fully or
partially, in printed or electronic form,
strictly prohibited without the prior
written permission of the publisher.

© 2010–13 Moscow State Conservatory, all rights reserved.

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 150-ЛЕТИЮ КЛОДА ДЕБЮССИ

8 **Елена Ровенко.** Анри Бергсон: «музыка Дебюсси — это музыка “la durée”»

МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ «РАХМАНИНОВ И XXI ВЕК. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ»

34 **Елена Шабшаевич.** «Он любил делать людям добро…»: Рахманинов — участник московских благотворительных концертов

54 **Лариса Гервер.** Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме)

68 **Нина Свиридовская.** Фома Гартман: неизвестный композитор круга Танеева и Рахманинова

ДЖОН КЕЙДЖ: ТВОРЧЕСКИЕ ПЕЙЗАЖИ. МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

86 **Марина Переверзева.** «Алеаторный» путь Кейджа: от неопределенности к хаосу

108 **Джон Кейдж.** Признания композитора
Перевод и комментарии Марины Переверзевой

125 **Джон Кейдж.** Как появилось подготовленное фортепиано
Перевод и комментарии Марины Переверзевой

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

128 **Анна Демидова.** Ранние симфонии Й. Гайдна с концертирующими инструментами

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

168 **Галина Григорьева.** Последнее сочинение Н. Сидельникова

МУЗЫКА И КИНО

176 **Сергей Уваров.** Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер

192 Об авторах

196 Информация для авторов

198 To the Authors

CONTENTS

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE MARKING 150TH ANNIVERSARY OF CLAUDE DEBUSSY

8 **Elena Rovenko.** Henri Bergson: "...the Music of Debussy is the Music of 'la duree'"

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE "RACHMANINOV AND THE 21ST CENTURY"

34 **Elena Shabshaevich.** "He Loved Doing Good for People…": Rakhmaninov as a Participant of Moscow Charitable Concerts

54 **Larissa Gerver.** The Poetry of Romances by Rakhmaninov and Medtner (Notes on the Subject)

68 **Nina Sviridovskaya.** Thomas Hartmann: an Unknown Composer of the Circle of Taneev and Rakhmaninov

"JOHN CAGE: CREATIVE LANDSCAPES" PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE

86 **Marina Pereverzeva.** John Cage's "Aleatory" Way: from Indeterminacy to Chaos

108 **John Cage.** A Composer's Confessions
Translation and commentary by Marina V. Pereverzeva

125 **John Cage.** How the Piano Came to be Prepared
Translation and commentary by Marina V. Pereverzeva

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

128 **Anna Demidova.** Joseph Haydn's Early Symphonies with Concertante Instruments

FROM THE HISTORY OF 20TH CENTURY RUSSIAN MUSIC

168 **Galina Grigoryeva.** The Last Composition of N. Sidelnikov

MUSIC AND CINEMA

176 **Sergey Uvarov.** Wagnerism in Cinematography: Alexander Sokurov and Lars von Trier

192 Contributors to This Issue

198 To the Authors

Ровенко Елена Владимировна

rovenko-lena@mail.ru

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

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Elena V. Rovenko

rovenko-lena@mail.ru

Ph. D., Teaching Assistant of the Subdepartment of Foreign Music History, Junior Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

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)*

Abstract

Henri Bergson: “...the Music of Debussy is the Music of ‘la duree’”

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 duree). However, the philosopher chooses the music of Debussy as a sounding incarnation of la duree. 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)*

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.

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 первое: 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 — второе 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 концепции[4]. «...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 взаимообусловленность[5] компонентов реальности; на *эквивалентность* их сущности как следствие единого генезиса[6]. Не будет преувели-

---

[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 εἰσίτω) — так, 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, MDCCCLXXXXVII. 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» [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

чением констатировать, что вся философия Бергсона основана на утверждении *интуитивно устанавливаемой эквивалентности* реальности, длительности, сознания, изменения, субстанции, качества[7].

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 эстетики[8]. Поэтому стоит сделать третье 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 исследователи[9], вовсе не обязательно знавшие

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 эквивалентность 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» Парацельса, 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 его 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 соотнесении бергсоновского учения с *поэзией* и *литературой*, а не музыкой. Сам Бергсон не отвергал родства своих взглядов с некоторыми мировоззренчески определяющими моментами символизма; см. [10, *48*, при-

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, а акцент с бергсоновского учения смещается на проблематику современного

меч. 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 перекличках 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 творящим силам универсума, манифестирование плюрализма смыслов, излучаемых 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 обусловлена 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.

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 зрения[12], 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, вглядываясь 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. Яроциньский; такая трактовка искусства композитора дает гораздо больше оснований для сближения с бергсоновским учением, во многом перекликающимся с символистским взглядом на мир[13]. Впрочем, соотнесение творчества и воззрений мэтра с бергсоновской концепцией служит у Яроциньского глобальной цели: рассмотреть музыку Клода Французского в общекультурном контексте[14]. Возможно, поэтому Яроциньский 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 Бергсоном[15], 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 невыразимого*[16]. 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. 9.

[14] В свете решения примерно тех же задач, что и у Яроциньского, 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, напирающего 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 Яроциньский 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 Бергсона[17]. Эти фразы композитора приводятся в книге Яроциньского 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 бергсонианской 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 направленность[18].

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* временнóй концепции Бергсона. «Самый музыкальный из философов, Бергсон был сыном музыканта...» (цит. по: [10, *53*, примеч. 6]), — замечает М. Бартелеми-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

[17] Но если у Яроциньского 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.

некоторым источникам, стал для философа примером человека, погруженного в «глубинные» слои собственной личности[19]. 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 выражению[20]. 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 Дантек[21]); соотнесение 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*]. Сетуя на полное непонимание того языка, на котором говорит с читателями «знаменитый профессор *Collége 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 подрумяненном 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 конфектам», 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 выбранного 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

с мелодией, хоть и выраженное в форме метафоры, для Бергсона имеет статус установления онтологической эквивалентности. 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, предельной конкретностью облика — ибо длительность существует только как конкретно переживаемый поток жизни индивидуума, во всей неповторимости ее характеристик[22]. 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 обобщенным обликом. Иными словами, мелодия, репрезентирующая сущность *la durée* как метафизической категории в целом, — это скорее суммарный образ мелодии как феномена, но феномена, обладающего рядом специфических характеристик.

Следовательно, в этой мелодии должно очень тонко реализовываться диалектическое сочетание 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 длительности[23].

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, ценимых Бергсоном, по разным причинам не могут здесь послужить образцами; впрочем, эти музыкальные предпочтения мыслителя имели скорее эстетическую,

---

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.*).

[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 временнóго потока определенным индивидуумом — хотя бы и самим Бергсоном.

чем сугубо философскую направленность[24]. 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 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, приславшим Бергсону книгу о Дебюсси, философ замечает: «...можно полностью проникнуть в его музыку, только если принять ее *простой и неделимой, как абсолют* <...>» ([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, онтологическом, аспекте неделимость предстает как *абсолютная целостность субстанции la durée*. Однако в гносеологическом аспекте без качественного наполнения длительности не обойтись: наше *переживание* временнóго 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 временнóго потока с мелодией: ведь мелодия не существует как феномен без переживающего субъекта[29]; а совокупность звуков, в своем течении формирующих мелодию, становится

---

[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.

[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.

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 звуки должны сливаться, вплоть до полной неразличенности.

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. Чащина) 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 обертонами[31]. Концентрируясь на природных акустических закономерностях угасания звука, Дебюсси заставляет по-особому отнестись к фазе затухания, *прожить* ее[32]. Пристальное внимание к этой фазе звука подчеркивается композитором и графически: очень часто в его произведениях после выдержанных тонов идут повисающие лиги, словно бы

[30] Согласно комментарию Н. Лосского, бергсоновские два рода множественности — это «два возможных смысла слова “различать” (distinguer), два понимания, одно качественное и другое количественное, разницы между тожеством и инакостью» [25, *21*]. В качественной множественности (разнородности) число содержится лишь потенциально, «как сказал бы Аристотель; сознание в таком случае просто проводит качественное различение, 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 мере находится в пространстве; в чистой длительности существуют, в известном смысле, только *проживаемые ряды* (*séries vécues*)» ([5, *243–244*]; курсив оригинала). По мысли И. Блауберг, Бергсон «фактически разделил 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.

В качестве одного из «классических способов» размывания передней границы звука С. Чащина называет «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.

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 «границ»[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. <...> 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 взаимопроникают 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 «Сиринкс». По мысли С. Чащиной, в этих произведениях Дебюсси подходит к воплощению системы

---

[33] Подробнее см: [31, *142–154*].

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

[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, Владимирова 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 спациализованным 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*].

ритмоинтонационного параллелизма[37]. В таких случаях взаимоперетекание звуков дает возможность максимально приблизиться к бергсоновскому идеалу мелодии, воспринимаемой как неделимое[38].

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 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 обособить 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 дирижер[39].

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,

---

[37] В системе ритмоинтонационного параллелизма для музыкальной длительности характерна «*невыделенность 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*].

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

слетающимся к матке[40]. <...> 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 гроздья 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 от *пространства*[42]) с помощью параметра континуальности[43]. Сопряженность

---

[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. Яроциньский: «Благодаря постоянному движению бóльших или меньших звуковых долей в этой музыке непрерывно что-то происходит, живет и замирает, а ее форма неустанно обновляется, меняются значения, ничего 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 «Целым»; 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

с длительностью обуславливает специфику протяженности как *качественной*, *разнородной* среды (см. [10, *95*]), насыщенной *колебаниями*, *вибрациями* материи[44]; среды, «расцвеченной красками, оказывающей сопротивление, делимой 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 нераздельности[45]. По мысли Н. Колмогоровой [20, *167*], «произведения Дебюсси демонстрируют образец так называемого *рассредоточенного тематизма*, характерными признаками которого являются невыделенность, отсутствие четких границ, слитность с фоном и контекстом» (курсив оригинала)[46].

как сетью, петли которой могут как угодно сплетаться и расплетаться; сеть эта, наброшенная 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 défuit). 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 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*].

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 «мелодия» 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 дления, воплощающего непрерывность эстетико-психологического переживания[47]. 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 Мессиана, во многом наследующего традициям Дебюсси: «...музыка есть прежде всего Мелодия...» (цит. по: [30, *41*]).

Итак, мелодия в бергсоновском осмыслении скорее служит не строгим музыкальным термином, а идеальным именованием развертывающегося 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 самого́ 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 онтологическому аспекту *самой* длительности. Конечно, искомая элиминация невозможна; более того, она имеет место именно в случае привычного, спациализованного восприятия длительности, не направленного на познание ее[49]. Но онтологический вектор

---

[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].

[49] Сам же Бергсон, скрыто противореча себе, дает пример такой элиминации в сочетании именно с пространственноподобным восприятием длительности. Характеризуя типичное, спациализованное слышание далеких ударов колокола, философ замечает: «...последовательные звуки мы рядополагаем 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 лишенные своих качеств и как бы опорожненные звуки оставляют при проходе своем тождественные следы» (цит. по: [25, *25*]).

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, довлеет себе[51] и не имеет никакой цели, кроме субстанциального творческого изменения[52] и непрерывного изобретения нового[53] — двух других важнейших, взаимообусловленных атрибутов *la durée*. А следовательно, звуковой образ, идеально воплощающий признаки данных атрибутов, должен характеризоваться постоянным изменением, обновлением и развитием музыкальной ткани[54]; причем это перманентное становление[55] 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 «*передавать объект в движении, непрестанном становлении в условиях усиления фонизма гармоний*» (курсив оригинала)[56]. По мере

[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», — замечает 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 задачей Дебюсси «воплотить движение, изменение, размывающее очертания реальности» [13, *55*]. Впрочем, следует заметить, что, говоря о движении, Бобровский применяет метод, который

интенсификации фонической стороны и, соответственно, ослабления функциональных тяготений[57] возрастает непредсказуемость гармонического развития, что определяет эффект новизны и постоянного обновления как структуры, так и «краски» аккордов[58]. Ведь изобретается буквально каждое созвучие — среди них нет «проходных», незначимых, ибо диссонансы и консонансы для Дебюсси совершенно равноценны[59], 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 смысле[60]. Апеллируя 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

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 уравнял консонансы и диссонансы в правах. Рети «сказал <...> однажды Клоду: “<...> вы считаете, что диссонирующие аккорды 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.

[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*].

и их сопряжений[62]. 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. Как необычность 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!”» (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*

[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.

изменением и развитием[64]. Такое «развитие формы» Дебюсси противопоставляет «раздуванию материала»[65] и называет «логичным, уплотненным и дедуктивным» (цит. по: [36, *153*]). А дедукция 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 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

---

[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 беспрерывно 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*].

[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,

«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, *нерасчленимого* 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 обоснованна. В конечном счете, именно в искусстве Дебюсси, где процессуальный аспект преобладает над архитектоническим, ставшая форма действительно в каком-то смысле 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 проницательному 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

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*].

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 длящегося настоящего 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 элементов[71] (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.: РОССПЭН, 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. *Джемс 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. Малахиевой-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 Форе, 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 созидающий 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°, 1912. С. 31–35.

30. *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. 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. *Яроциньский 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 téndances 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)

Шабшаевич Елена Марковна

shabsh@yandex.ru

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория»

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Elena M. Shabshaevich

shabsh@yandex.ru

Doctor of Fine Arts; Associate Professor of the Moscow State A. G. Schnittke Institute of Music; Senior Researcher of Moscow Conservatory Publishing

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

«Он любил делать людям добро...»: Рахманинов — участник московских благотворительных концертов

В статье рассматривается благотворительная концертная деятельность Рахманинова в его русский период, протекавшая преимущественно в московском концертном пространстве. Устанавливается ее взаимосвязь с основными этапами творческой эволюции исполнителя и композитора (в частности, подчеркивается значимость его выступлений в благотворительных концертах для преодоления первого творческого кризиса) и с общественно-политической обстановкой в стране (особой интенсивностью благотворительной деятельности отмечены последние годы пребывания Рахманинова на родине, совпавшие с Первой мировой войной и революционным событиями 1917 года). В Приложении к статье дается перечень всех благотворительных концертов с участием Рахманинова, состоявшихся в Москве с 1891 по 1917 год.

Ключевые слова: *Рахманинов, благотворительные концерты, Москва, Зилоти, Шаляпин, Кусевицкий, Скрябин*

Abstract

"He Loved Doing Good for People...": Rakhmaninov as a Participant of Moscow Charitable Concerts

This paper deals with Rakhmaninov's charitable activity in his Russian period which he carried on mainly in Moscow. The author fixes a connection between charitable concert activity of Rakhmaninov and main stages of his creative evolution as a composer and a performer (in particular, she emphasizes the significance of his charitable performances in overcoming his first creative crisis) and also with social and political situation in Russia of that period (the composer's most intensive charitable activity coincided with the First World War and the revolution of 1917). In Appendix there is a list of all charitable concerts in Moscow from 1891 to 1917 in which Rakhmaninov had participated.

Keywords: *Rakhmaninov, Moscow, charitable performances, Ziloti, Chaliapin, Koussevitzky, Scriabin*

Елена Шабшаевич

«ОН ЛЮБИЛ ДЕЛАТЬ ЛЮДЯМ ДОБРО...»

РАХМАНИНОВ — УЧАСТНИК МОСКОВСКИХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ КОНЦЕРТОВ

Слова, вынесенные в заголовок, — фраза из мемуарного эссе А. В. Оссовского. Именно ими автор заканчивает свои воспоминания о Рахманинове. Полностью фраза звучит так: «Обладавший высокоразвитым этическим чувством, Рахманинов был беспощадно требователен к себе во всем: в творчестве, в пианизме, дирижировании, отношении к людям, к семье. Он любил делать людям добро, но старался делать его по возможности тайно. Явными были только бесчисленные “благотворительные” концерты — его собственные или в форме его участия в общественных “благотворительных” начинаниях» [6, *384*].

Мы знаем, сколь многим людям и в России, и за рубежом Рахманинов помогал, будучи за границей[1]. Гораздо меньше известно о его деятельности на поприще благотворительных концертов во время жизни в России. Формат данной статьи вынуждает ограничиться почти исключительно московскими концертами, поскольку подавляющее их большинство состоялось именно в Первопрестольной; только один — 21 февраля 1917 года прошел в зале Тенишевского училища в Петербурге, отмечу также ряд концертов по крупным городам России вместе с оркестром Кусевицкого в конце ноября — декабре 1916 года.

Благотворительные концерты — исключительно интересный культурный феномен, который, к сожалению, до нынешнего времени остается на периферии интересов отечественной музыкальной науки[2]. В России их история началась

[1] В частности, это стало предметом моего доклада на конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России», проведенной Научно-музыкальной библиотекой имени С. И. Танеева в Московской консерватории в марте 2013 года.

[2] Мне уже приходилось обращаться к этой теме в своей монографии и докторской диссертации, а также в статье, опубликованной в журнале «Музыкальная академия» [13; 14; 15]. Однако рахманиновская тема в этих исследованиях была затронута лишь по касательной, что, конечно, побуждает к новым размышлениям. Некоторые их результаты я представляю в настоящей работе.

в первой половине позапрошлого столетия и была все время тесно связана с развитием благотворительных институтов — как государственных (прежде всего под эгидой императорской фамилии), так и частных, которые особенно активизировались в послереформенный период. Тогда же, в последней трети XIX века, отмечается бурный рост благотворительных концертов.

Этот всплеск привел к своеобразной реакции официальных властей. Дирекции театров, учебных заведений, сначала государственных, а потом — по их примеру — и частных, охраняя свои финансовые интересы, стали издавать различные указы, регламентируя и даже запрещая участие своих сотрудников в благотворительных спектаклях и концертах.

В артистической среде к благотворительным концертам отношение тоже не было однозначным. С одной стороны, принятые в социуме нормы морали и собственная совесть поощряли участие в подобных акциях; кроме того, выступления в этих концертах, не требуя значительных материальных затрат на аренду зала (что было чрезвычайно актуально!), позволяли молодому артисту «сделать себе имя». С другой — это участие порой напоминало «десятину», которую крестьянин (то есть артист) должен был отдать барину (общественному мнению и антрепренеру), чтобы впоследствии заслужить право на другие — более выгодные в материальном отношении и свободные в плане выбора репертуара публичные выступления.

Отношение Рахманинова к благотворительным концертам отражено в его эпистолярии разных лет. Бросается в глаза большое количество вежливых отказов, исключительно из чувства самосохранения.

Письмо С. В. Рахманинова А. Б. Гольденвейзеру от 17 января 1901 года: «...я должен отказаться от участия в концерте, устраиваемом гр[афиней] Софьей Андреевной [Толстой]. Мне предстоит все это время много работы, не говоря уже о том, что в начале марта опять благотворительный концерт, где я уже обещал участвовать, и опять два рояля и опять много репетиций» [8, I, *304*][3].

Письмо С. В. Рахманинова З. А. Прибытковой от 8 января 1915 года [Москва]: «Милая моя Зоечка, участвовать у предводительши, вместе с епископом не согласен. Концерт благотворительный, в пользу раненых. Гонорар потребовать не позволяет совесть. А играть даром — не позволяет здоровье. Я быстро старею и слабею и чувствую себя все последнее время очень неважно. Кроме того, в пользу раненых дал уже пять концертов. Предстоит еще шестой в Петрограде. Довольно! Кажется, придет скоро время, когда придется устраивать концерты в пользу старого больного композитора Р.» [8, II, *78*].

Но ориентироваться надо не на слова, а на дела, а они были поистине великолепны!

Плавно перейдя к деятельности Рахманинова на поприще благотворительных концертов, надо констатировать, что она в общем контексте русской музыкальной жизни имела ряд как типичных, так и достаточно нетривиальных черт[4].

---

[3] Речь идет о концерте, устроенном С. А. Толстой в пользу одного из приютов. Концерт состоялся 17 марта 1901 года в Большом зале Благородного собрания, но без участия Рахманинова [8, I, *561*].

[4] Данные, на которые я буду опираться, к сожалению, не совсем однородны. Период до 1901 года был изучен мной лично достаточно подробно: я имею в виду составленную в моей докторской диссертации хронику московских концертов XIX века на примере концертов с участием фортепиано. Анализируя период 1901–1917 г., я опиралась на Хронологическую таблицу «Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы» в Истории русской музыки [2, *581–964*], ко-

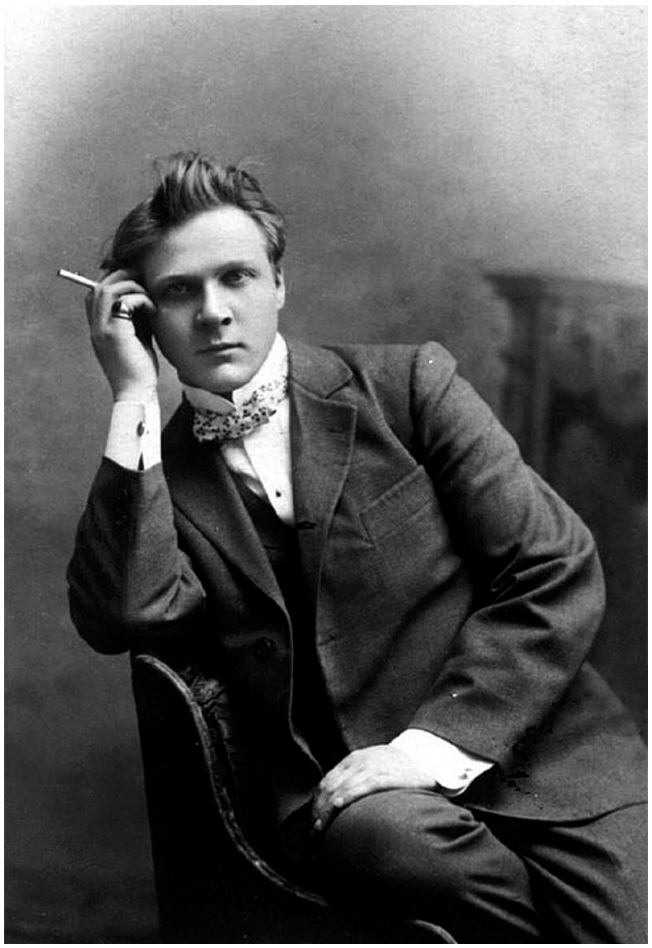
Я разделила весь период с 1891 (когда Рахманинов впервые участвовал в благотворительном концерте) до 1917 года (когда он навсегда покинул Родину) на четыре этапа, в соответствии с обстоятельствами творческой биографии композитора и, конечно, общественно-политическими событиями.

Ил. 1. Сергей Рахманинов (1901)

торая, как выясняется, неполна и репрезентативной по отношению к общей ситуации с благотворительными концертами считаться не может. Приведу только один пример. По данным из таблицы, в 1890-е годы в обеих столицах благотворительных концертов состоялось в среднем около трех в год; исключение — 1899-й (всего 7, из них 3 дал Падеревский и 1 — Шаляпин с Рахманиновым). Афиши, объявления и рецензии в газетах за 1890-е годы дают только по Москве (!!!) в среднем не менее полутора десятков концертов в год, одних ежегодных концертов разных обществ — около 8–10, плюс экстренные: 1891 год — 6, 1892-й — 14 (их них 5 в пользу пострадавших от неурожая), 1893-й — 17, 1894-й — 15, 1895-й — 16, 1896-й — 21. Отмечу рекордные в этом отношении годы: 1897 — 28!, 1898 — 26! Однако данная погрешность, хотя и досадна, но принципиального влияния на исследование роли Рахманинова в благотворительной концертной деятельности не играет: *рахманиновские* концерты отслежены во многих источниках. Особую ценность представляют труды, подготовленные к печати З. А. Апетян: [1; 7; 8].

Первый этап: 1891–1898 — это период творческого формирования композитора и пианиста.

На первых порах своей карьеры, то есть на последних курсах консерватории и первые годы после ее окончания (1891–1895), Рахманинов находится в числе самых активных артистов-благотворителей, наряду с Ф. Шаляпиным, И. Гофманом, М. Долиной, Ф. Литвин, И. Падеревским. В среднем половина из данных им концертов в этот период — благотворительные. Это концерты в пользу недостаточных (то есть нуждающихся) учащихся Московской консерватории (24 февраля 1891 года; 17 марта 1892 года), профессиональных сообществ (фонда санитарных столовых при Обществе врачей 29 января 1893 года, Вспомогательной Фармацевтической кассы 11 февраля 1895 года, Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям 30 марта 1893 года и Литературно-художественного кружка 3 апреля 1893 года), а также в пользу организации для помощи бедным (Убежище для малолетних детей при Первой городской больнице 16 февраля 1894 года).



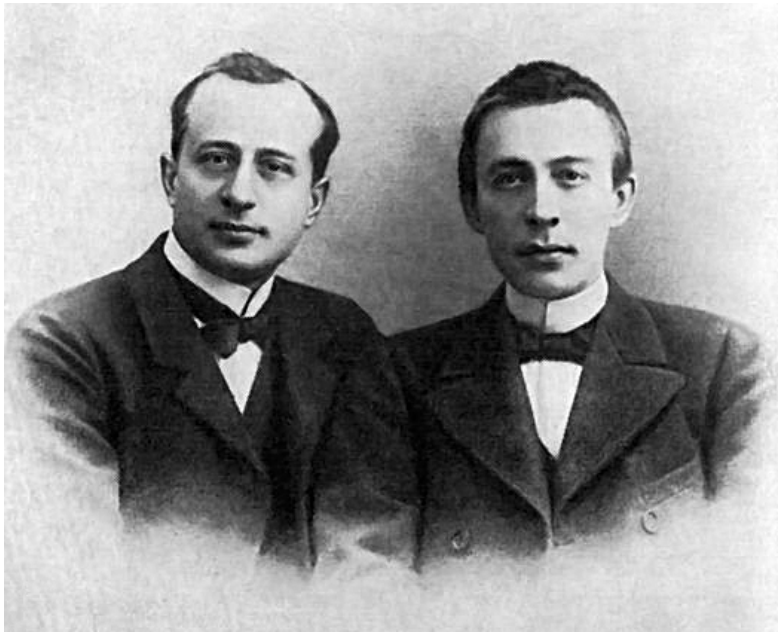
Ил. 2. Федор Шаляпин

1896–1898 годы — период для Рахманинова очень тяжелый, когда он испытывает жесточайшие страдания морального и физического свойства, колебания в правильности выбранного пути и сомнения в способности сочинять. Рахманинов вообще не выступает, следовательно, и в благотворительных концертах тоже. Напомню (см. примеч. 4), что именно на это время приходится пик благотворительных концертов! Отсутствие Рахманинова в артистической жизни становится очень заметным.

Однако выход из депрессии — 1899 год, знаменателен для нашей темы. *Именно благодаря состоявшемуся 15 декабря 1899 года благотворительному концерту* Дамского благотворительного тюремного комитета и персонально его председательнице княжне Александре Андреевне Ливен он начинает вновь играть и сочинять. Более того: как мне представляется, этический императив Рахманинова последующих лет сформировался во многом как благодарственный ответ на то добро, которым тогда окружили его друзья и знакомые.

Скажу несколько слов об этой женщине и этой организации.

Княжна Александра Андреевна Ливен (?–1914) — родственница Александры Николаевны Стрекаловой — видной деятельницы филантропического движения в России, основательницы многих благотворительных организаций, в частности, Тюремного комитета. Комитет занимался устройством судеб освободившихся из мест заключения. Ливен председательствовала также в Обществе поощрения трудолюбия, в благотворительном обществе «Московский муравейник». Во всех этих обществах активно сотрудничала и Варвара Аркадьевна Сатина — тетя С. В. Рахманинова, которая и познакомила его с А. А. Ливен.



Ил. 3. Александр Зилоти и Сергей Рахманинов

Александра Андреевна приняла самое живое участие в судьбе начинающего композитора. В 1898 году она обратилась к Льву Толстому с просьбой поддержать Рахманинова, и они вместе с Шаляпиным навестили Толстого в Хамовниках. Как и предчувствовал Сергей Васильевич, визит оказался безуспешным: общение с Толстым не только не придало молодому музыканту уверенности в своих силах, но, скорее, привело к обратному результату.

Тогда А. А. Ливен способствовала участию Рахманинова в концерте в пользу Комитета 15 декабря 1899 года. Рахманинов аккомпанировал Шаляпину, который пел, в частности, каватину Алеко, и играл вместе с Гольденвейзером свою Фантазию (картины) ор. 5 для двух роялей.

Весной 1900 года Ливен пригласила Рахманинова отдохнуть на ее даче в Ялте. В это время в Крым приехала на гастроли труппа Художественно-общедоступного театра. Здесь Рахманинов общался с А. П. Чеховым, К. С. Станиславским, А. И. Куприным, К. М. Станюковичем, Д. Н. Маминым-Сибиряком, А. М. Горьким, И. А. Буниным, В. С. Калинниковым.

Параллельно осуществлялся придуманный Сатиными план с доктором В. И. Далем. Лечение у Даля помогло — 2 декабря 1900 года Рахманинов сыграл вместе с оркестром под управлением А. И. Зилоти на концерте Тюремного комитета вторую и третью части только что сочиненного Концерта №2 (первая часть еще не была готова); в концерте также участвовал Ф. И. Шаляпин.

Концерт привлек небывалое количество слушателей. Рецензент газеты «Новости дня» писал: «На нашем музыкальном горизонте это яркое созвездие, их концерт — своего рода событие. Всё, начиная от программы и кончая исполнением, представляло в этом концерте глубокий интерес и новизну» [9]. Приведу и фрагмент рецензии Н. Д. Кашкина: «Трое молодых артистов представляли яркие образцы и задатки того, что музыкальная Россия может и должна сделать в близком будущем» [4].

«Две части моего Фортепианного концерта были приняты публикой весьма благосклонно, — вспоминал композитор. — Это обстоятельство настолько укрепило мою веру в себя, что я снова и с большим увлечением начал сочинять. <...> В течение двух лет я непрестанно сочинял и написал много крупных и небольших вещей: Сонату для виолончели (ор. 19), кантату “Весна” на слова Некрасова (ор. 20), двенадцать романсов (ор. 21), “Вариации на тему Шопена” (ор. 22) и прелюдии для фортепиано (ор. 23). Кантата впервые была исполнена в Москве на концерте, который давало Московское филармоническое общество. Все остальные сочинения я впервые исполнял на “Тюремных концертах” <...>» [7, *90–91*][5].

1899–1907 годы — первый период творческой зрелости Рахманинова. Продолжается его работа в качестве оперного дирижера у С. И. Мамонтова и начинается — в Большом театре. Поскольку Рахманинов в это время занят регулярной

---

[5] Действительно, Рахманинов в первые годы часто играл в благотворительных концертах свои новые сочинения, без обычной для многих артистов «оглядки» на статус мероприятия:

* В стенах Московской консерватории: 17 марта 1892 года — I часть своего Первого фортепианного концерта (с оркестром под управлением Сафонова).
* В пользу Дамского благотворительного тюремного комитета:
  - 2 декабря 1900 года — II и III части только что написанного Второго концерта с оркестром под управлением Зилоти (премьера сочинения целиком состоялась почти через год в рамках концерта Филармонического общества);
  - 2 декабря 1901 года — Соната для виолончели и фортепиано ор. 19 (с Брандуковым);
  - 10 февраля 1903 года — Вариации на тему Шопена ор. 22 и несколько прелюдий ор. 23.

дирижерской деятельностью в театре, собственных концертов у него не так много, снижается и количество благотворительных — в среднем до одного в год[6]. Кроме регулярных концертов в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета (1899, 1900, 1901, 1903), каждый из которых мог по праву считаться одним «из самых боевых вечеров музыкального сезона» [2][7], это концерты в пользу студентов: Московского университета 17 декабря 1900 года, училища фельдшериц при Екатерининской больнице 16 февраля 1904 года. В них он выступает в разнообразных ипостасях: играет соло, аккомпанирует, участвует в камерном ансамбле, дирижирует.

Сезон 1904/1905 года, когда количество благотворительных концертов в России резко увеличивается в связи с войной на Дальнем Востоке, отмечен и повышением активности в этом направлении Рахманинова. Будучи главным дирижером Большого театра, Рахманинов провел «по должности» и два ставших уже традиционными мартовских концерта, организуемых императорскими театрами в пользу инвалидов, — 27 и 29 марта 1905 года. 18 декабря того же года Рахманинов дирижировал в концерте Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов.

Конец 1906 и 1907 год — дрезденское «отшельничество» Рахманинова. Утомленный бесконечными репетициями, спектаклями, концертами, он отказывается от должности в Большом театре и уезжает в Дрезден, где рьяно принимается за сочинение. Отсюда естественная пауза и в благотворительной концертной деятельности.

Отмечу еще ряд филантропических акций Рахманинова этого периода, непосредственно не связанных с концертной деятельностью.

В 1900 году старшины и председатель Фонда вдов и сирот артистов при ИРМО обратились к ряду композиторов с просьбой напечатать одну или несколько пьес в сборнике, издаваемом в пользу Фонда. Рахманинов ответил согласием[8] и послал рукопись романса «Ночь» на слова Д. М. Ратгауза.

В том же 1900 году Рахманинов принял живое участие в печальной судьбе композитора В. С. Калинникова. Он не только, будучи в Ялте, навещал его и играл для него, знакомил с новинками русской музыки, но и старался поддержать его материально, насколько мог. Не обладая в то время собственными денежными ресурсами, Рахманинов пытался выяснить недоразумение с посланными Шаляпиным 200 рублями[9], а также оказывал Калинникову помощь в издании его произведений. Так, в письме С. Н. Кругликову от 19 мая 1900 года Калинников сообщает: «...за 3 романса мне Юргенсон уже прислал 120 р[ублей], взялся издать 2-ю симфонию в партитуре, голосах и 4-руч[ном] форт[епианном] переложении и в будущем обещает быть моим постоянным издателем. Мало того: Рахманинов умудрился еще содрать с Ю[ргенсона] 50 р[ублей] за 4-ручное переложение, на

---

[6] Если не считать концертов основанного А. М. и М. С. Керзиными Кружка любителей русской музыки, проводившихся по очень демократичным ценам, фактически общедоступных. В 1905 году Рахманинов участвовал в четырех собраниях Керзинского кружка. Также он играл в других общедоступных концертах, устраиваемых ИРМО, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицким, П. А. Щуровским, графом А. Д. Шереметевым.

[7] Так охарактеризован в анонимной рецензии концерт, состоявшийся 2 декабря 1901 года, на котором бельгийский скрипач Изаи, Рахманинов и Брандуков сыграли Трио Чайковского.

[8] См. письмо С. В. Рахманинова в Канцелярию Московской консерватории от 27 марта 1900 года [8, I, *293*].

[9] См. письмо С. В. Рахманинова В. С. Калинникову от 20 октября 1900 года [8, I, *302*].

что уже Ю[ргенсо]н согласился и обещал на днях выслать деньги. Каково? Вот что значит слово Рахманинова» (цит. по: [8, *559*]).

Слово Рахманинова действительно начинает значить очень многое. Используя свое близкое знакомство с А. А. Ливен, в 1902 году он хлопочет за племянника С. И. Танеева, оказавшегося в тюремном заключении в результате студенческих волнений[10]; в 1911 году пытается, хотя и безуспешно, устроить М. А. Слонова на работу в Филармоническое училище[11]. Особенно важную роль его конкретная помощь и просьбы к сильным мира сего — не за себя, а за своих друзей, приятелей и даже малознакомых людей — начнут играть в зарубежный период жизненного пути. Но вернемся в Россию.

1908–1913 годы в биографии Рахманинова — это второй период творческой зрелости, интенсивная работа в качестве дирижера в Филармонии, в концертах Зилоти, иногда Рахманинов также принимает участие в концертах ИРМО. Наверное, с этим связано, что до 1911 года благотворительных концертов у него нет, а с 1911 по 1914 год их очень мало. Это концерты: 15 декабря 1911 года в пользу недостаточных студентов Московского университета, два — в пользу слушательниц Высших женских курсов 11 ноября 1912 года и 8 декабря 1913 года. Во всех концертах по традиции звучали произведения Рахманинова.

Наступает четвертый и последний «русский» этап: 1914–1917, который маркируют такие важные события, как Первая мировая война и две революции. Сокращается количество выступлений Рахманинова в качестве дирижера. Это связано с последовавшим в результате всеобщей мобилизации резким уменьшением количества симфонических концертов вообще (прекращаются концерты в Филармоническом обществе, а затем и в ИРМО), а также тем, что С. А. Кусевицкий, очевидно, боясь конкуренции, приглашает Рахманинова исключительно как солиста. Следовательно, возрастает количество выступлений Рахманинова-пианиста. Рахманинов играет свои старые и новые опусы — Прелюдии ор. 23 и 32, Этюды-картины ор. 33 и 39, Второй и Третий концерты, но также — отметим это! — сочинения других авторов: фортепианные концерты Чайковского, Листа, фортепианные произведения Скрябина. Последнее обусловлено особыми причинами.

Неожиданная смерть Скрябина в 1915 году подвигла Рахманинова не только на серию концертов со скрябинскими сочинениями, но и на выступление непосредственно в пользу его семьи 12 октября в Театре К. Н. Незлобина, где он с оркестром Кусевицкого исполнил Концерт Скрябина, а также на взнос в Русский музыкальный фонд[12].

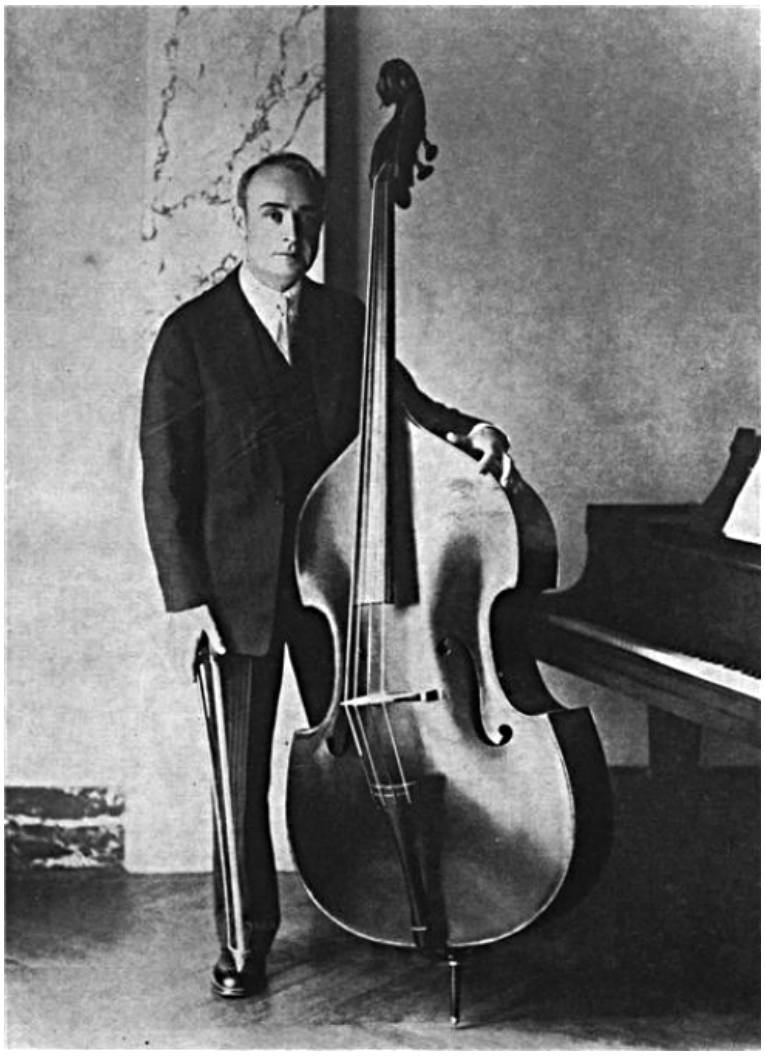
---

[10] См. письма С. В. Рахманинова С. И. Танееву [8, I, *312–313*].

[11] См. письмо С. В. Рахманинова А. А. Брандукову от 10 мая 1911 года [8, II, *33*].

[12] Полное название организации: «Русский музыкальный фонд. Общество для пособия нуждающимся музыкантам и их семьям». Устав получил Высочайшее одобрение 7 июня 1916 года. З. Апетян пишет: «Идея Общества вспомоществования нуждающимся музыкантам и их семьям на протяжении многих лет волновала многих деятелей русской культуры. Но по утверждению З. А. Прибытковой, непосредственным толчком послужила смерть Скрябина, когда выяснилось, что его вторая семья осталась без средств к существованию» [1, *518*, коммент. 33]. Именно тогда А. И. Зилоти, придя к мысли о необходимости такого шага, стал инициатором создания Музыкального фонда (по аналогии с Литературным фондом). Уже 12 июня 1915 года он пишет письмо М. И. Чайковскому, где среди имен учредителей называет и Рахманинова. «15/28 июня 1915 года в газете “Новое время” в разделе “Театр и музыка” помещена статья “Музыкальный фонд”. <...> “Цель общества — оказание помощи отечественным музыкантам, их вдовам и сиротам. Учредители общества (по алфавиту): А. Н. Брянчанинов,

Как вспоминал А. В. Оссовский (секретарь Фонда), «...приток средств был недостаточен для разворота деятельности общества в желательном объеме. Помог Рахманинов, широко и благородно, как все, что он делал: 22 февраля 1917 года внес в кассу общества 1145 руб. 61 коп. — половину сбора с концерта, который



Ил. 4. Сергей Кусевицкий

А. К. Глазунов, А. А. Дидерихс, А. И. Зилоти, А. К. Коутс, С. К. Маковский, А. В. Оссовский, барон К. К. Рауш фон-Траубенберг, С. В. Рахманинов, Г. И. Романовский, М. И. Терещенко и Ф. И. Шаляпин". А 26 сентября того же года в газете "Речь" сообщалось, что 25 сентября "в конференц-зале Петроградской консерватории состоялось под председательством А. И. Зилоти учредительное собрание Русского музыкального фонда <...>. В члены совета избраны: Ф. Ф. Годзинский, М. Горький, А. К. Глазунов, С. В. Завадский, А. И. Зилоти, Б. А. Каменка, А. К. Коутс, С. К. Маковский, А. В. Оссовский, С. В. Рахманинов, М. И. Терещенко и Ф. И. Шаляпин"» [там же, *519*, коммент. 33]).

он дал накануне в Петрограде» [6, *378*], присовокупив письмо с пожеланиями, как надлежит расходовать эти средства[13].

Начиная с 1914 года Рахманинов — главный русский артист-благотворитель. В 1916 и 1917 годах *все* московские благотворительные концерты проходят при его участии.

Конечно, в основном это концерты, сбор с которых предназначен для армии и раненых. Сергей Васильевич дает концерты в пользу Союза для снабжения действующей армии теплой одеждой (8 декабря 1914 года), общедворянской организации на приобретение теплых вещей (21 декабря 1915 года), Всероссийского Союза городов[14] (18 января 1916 года и 26 февраля 1917 года, в последний день самодержавия в России), Союза артистов-воинов[15] (13 марта 1917 года). Пере-

Ил. 5. Институт Московского дворянства (1910-е годы)

[13] «В совет Р[усского] м[узыкального] ф[онда]

Передав А. И. Зилоти половину сбора (1145 р[ублей] 61 к[опейку]) с моего последнего концерта в кассу Р[усского] м[узыкального] ф[онда], я был бы доволен, если бы Совет найдет возможным выдать из этой суммы 200 р[ублей] Г. И. Романовскому, 200 р[ублей] М. Ф. Гнесину, 200 р[ублей] Логановскому, о тяжелом материальном положении которых я слышал. С. Рахманинов» (письмо Рахманинова от 22 февраля 1917 года, см. [8, II, *92*]).

[14] Всероссийский союз городов — организация городской буржуазии, созданная в августе 1914 года для помощи правительству в снабжении армии; в 1915 году объединилась с Земским союзом и стала называться Земгор.

[15] Союз артистов-воинов учрежден при Русском театральном обществе в 1917 году. В газете «Русские ведомости» от 15 марта было опубликовано об этом объявление и сказано, что Союз имеет целью устраивать концерты и спектакли в пользу политически амнистированных и на подарки армии.

давая гонорар в 1000 рублей от этого, состоявшегося спустя всего две недели после победившей буржуазной революции, концерта Союзу артистов-воинов, Рахманинов писал: «Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов»[16].

Продолжаются концерты в пользу учащихся: Общества вспомоществования бывшим воспитанницам Института Московского дворянства[17] (13 декабря 1915 года), недостаточных слушательниц Высших женских курсов (6 декабря 1916-го). Русских студентов Рахманинов будет поддерживать и живя за рубежом.

Хочу отдельно остановиться на последнем концерте С. В. Рахманинова в Москве. Это был благотворительный концерт. Он состоялся 25 марта 1917 года в Большом театре. Рахманинов сам организовал его. Для этого Сергей Васильевич написал прошение на имя комиссара г. Москвы Н. М. Кашкина:

[Март 1917
Москва]

«Г. Комиссару города Москвы
Прошение
Глубокоуважаемый Николай Михайлович!

Желая дать концерт, определив весь чистый сбор на нужды нашей армии, сим имею честь покорнейше просить Вас разрешить мне устроить этот концерт в день вербного воскресенья, 26 марта, днем или вечером, в здании Большого театра.

Разрешение от Г. заведующего Б[ольшим] театром Л. В. Собинова имею.

Свободный художник С. Рахманинов»[18].

Концерт проходил в Большом театре ради наибольшего возможного сбора. В целях улучшения акустических условий была построена специальная эстрада для оркестра на средства, пожертвованные Рахманиновым. Для привлечения публики Рахманинов решил играть три популярнейших фортепианных концерта в один вечер: Первый Листа, Первый Чайковского и свой Второй. Зал был переполнен, публика была вне себя от восторга.

Весь чистый сбор с концерта пошел на нужды русской армии. Передавая деньги, Рахманинов пишет скрупулезный денежный отчет и посылает его в газету «Русские ведомости»:

«6 апреля 1917 года
Москва

При сем прилагаю отчет по данному мною 25-го марта с[его] г[ода] в Большом государственном театре концерту на нужды армии.

---

[16] Письмо Рахманинова в правление Союза артистов-воинов от 14 марта 1917 года [8, II, *92*].

[17] Институт московского дворянства для девиц благородного звания имени императора Александра III, в память императрицы Екатерины II, занимал прекрасное здание Запасного дворца, построенное в 1753 году, в 1906 в связи с открытием Института перестроенное, на углу Новой Басманной и Садовой-Черногрязской улиц. В 1907 там преподавал музыку А. Ф. Гедике. Рахманинов играл в зале этого института, также с благотворительной целью, вместе с Брандуковым еще и 21 декабря 1915 года.

[18] Цит. по: [8, II, *92–93*]. См. также комментарий З. Апетян [8, II, *411*] — на письме имеется резолюция: «разрешаю концерт в восемь 26 марта», однако концерт состоялся не 26, а 25 марта.

Приход. Поступило от продажи билетов 8058 р[ублей] 60 к[опеек], от продажи программ — 216 р[ублей] 40 к[опеек], итого 8275 р[ублей].

Расход. Удержано Большим государственным театром за хранение платья, освещение, прислугу — 609 р. 96 к., уплачено оркестру Большого театра за участие в концерте — 1223 р., объявления в газетах и афиши — 317 р. 75 к., уплачено рабочим за устройство и разборку эстрады — 175 р., уплачено за право продажи и печатания программ, комплект билетов, прокат стульев, мелкие расходы — 164 р. Итого расхода — 2489 р. Чистый остаток по концерту всего — 5785 р. 29 к.

Остаток в сумме 5785 р. 29 к. при сем прилагаю и прошу вас его переслать г. военному министру на нужды армии по его усмотрению.

Пользуясь случаем выразить благодарность Э. А. Куперу за его благосклонное участие в концерте, а также фирме "Андрей Дидерихс" за ее любезное содействие по устройству этого концерта.

С. Рахманинов» (цит. по: [8, II, *93*]).

Однако московский концерт 25 марта был не последним концертом на Родине, в котором Рахманинов участвовал с благотворительной целью. Я имею в виду концерт 27 июля 1917 года в Кисловодске, организованный офицерством в пользу Займа Свободы[19]. Участие Рахманинова в этом концерте не было запланировано; он аккомпанировал певице Нине Кощиц и дирижировал исполнением «Марсельезы». После концерта он сообщил М. С. Шагинян, что уезжает за границу «в ожидании более спокойного времени» [5, *411*].

Мы уже знаем, что «более спокойное время» на Родине при жизни Рахманинова так и не наступило... Однако гуманитарная деятельность гениального композитора, пианиста, дирижера, великого человека не закончилась. В новом качестве, в новых условиях, с новыми возможностями она продолжилась в зарубежный период.

[19] Облигации «Займа Свободы» были выпущены Временным правительством 27 марта 1917 года; предназначались для пополнения государственных средств.

Использованная литература

1. *Апетян З.* Комментарии // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., авт. предисл., коммент. и указат. З. Апетян. Изд. 5-е, доп. Т. I. М.: Музыка, 1988. С. 446–526.
2. [*Без автора*]. [Рецензия на концерт Рахманинова, Изаи и Брандукова 2 декабря 1901 года] // Новости дня. 1901. 3 декабря.
3. История русской музыки: в 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Книга I / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 968 с.
4. *Кашкин Н. Д.* [Рецензия на концерт Рахманинова и Зилоти с участием Шаляпина 2 декабря 1900 года] // Московские ведомости. 1900. 4 декабря.
5. *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М., 1973. 432 с.
6. *Оссовский А. В.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., предисл., коммент. и указ З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. Т. I. М.: Музыка, 1988. С. 343–385.
7. *Рахманинов С.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / пер. с англ., послесл. и коммент. В. Н. Чемберджи. М: Классика-XXI, 2008. 248 с.
8. *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. / сост., ред., автор вст. ст., коммент., указат. З. А. Апетян. Т. I: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. 648 с. Т. II: Письма. М: Советский композитор, 1980. 584 с.
9. *Самаров.* Концерт гг. Зилоти, Шаляпина и Рахманинова // Новости дня. 1900. 4 декабря.
10. *Шабшаевич Е. М.* Благотворительные концерты с участием пианистов в Москве во второй половине XIX века // Музыкальная академия. 2012. №1. С. 121–126.
11. *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011. 600 с.
12. *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике: дис. … докт. иск. по специальности 17.00.02. М., 2011. 1486 с.

Дата и место	Участники	Программа
24.02.1891 Большой зал Благородного собрания. Концерт учащихся Московской консерватории в пользу их недостаточных товарищей.	Учащиеся Московской консерватории, в том числе С. Самуэльсон, М. Пресман, А. Скрябин, **С. Рахманинов,** Э. Юон.	*Й. Брамс*. Вариации на тему Гайдна для двух фп. (исп. С. Самуэльсон и М. Пресман) *А. Л. Гензельт*. Концерт f-moll, I часть (солист — А. Скрябин) *А. Г. Рубинштейн*. Концерт №4 d-moll, I часть (солист — С. Рахманинов) *Ф. Лист*. Фантазия на темы из «Афинских развалин» Бетховена для фп. с орк. (солистка — Э. Юон)
17.02.1892 Малый зал Благородного собрания. Концерт учащихся Московской консерватории в пользу их недостаточных товарищей п/у В. И. Сафонова.	Учащиеся Московской консерватории, в том числе **С. Рахманинов**	*К. В. Глюк*. Увертюра к опере «Ифигения в Авлиде» *К. Сен-Санс*. Концерт для влч. с орк. (солист — М. Альтшулер) *П. И. Чайковский*. Концерт №1 b-moll для фп. с орк. (солист — Л. Максимов) *С. В. Рахманинов*. Концерт №1 fis-moll, I часть (солист — автор) *Ф. Лист*. Концерт №1 Es-dur (солист — А. Скрябин) и др. произв.
29.01.1893 Музыкально-литературный вечер в пользу Фонда санитарных столовых, проведенный в Обществе московского собрания врачей.	Хор Русского хорового общества п/у А. С. Аренского, **С. В. Рахманинов**, М. Н. Гамовецкая (скр.)	*А. К. Глазунов*. «Мелодия» и «Испанская серенада» для влч. и фп.
30.03.1893 Большой театр. Большой весенний костюмированный вечер в пользу Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям.	**С. В. Рахманинов**, солисты и хор Большого театра, А. А. Брандуков (влч.), Н. Д. Бер (хормейстер)	
3.04.1893 Литературно-музыкальный вечер, проведенный в помещении Литературно-художественного кружка с благотворительной целью.	И. В. Гржимали (скр.), **С. В. Рахманинов**, А. А. Брандуков (влч.), А. А. Успенский (чтец)	

Дата и место	Участники	Программа
16.02.1894 Зал Городского Кредитного общества. Концерт в пользу Убежища для малолетних детей при Благотв. общ-ве 1-й гор. б-цы.	З. Аксэна, Перез (пение), **С. В. Рахманинов**, Коган (скр.)	
11.02.1895 Большой зал Благородного собрания. Концерт в пользу Высочайше утвержденной вспомогательной фармацевтической кассы в Москве.	О. В. Соколова-Фрелих, Н. А. Преображенский, И. Я. Соколов, **С. В. Рахманинов**, любительский фармацевтический оркестр п/у А. А. Литвинова, А. Китрих (акк. на фп.)	
15.10.1899 Большой зал Благородного собрания. Концерт Ф. И. Шаляпина в пользу Московского Дамского благотворительного тюремного комитета.	Ф. И. Шаляпин, О. Г. фон Бремзен (меццо-сопрано), А. Б. Гольденвейзер (фп.), **С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов*. Каватина Алеко из оперы «Алеко» *М. П. Мусоргский*. Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов», «Забытый» *М. И. Глинка*. «Ночной смотр» *Н. А. Римский-Корсаков*. «На холмах Грузии», «Гонец», «Пророк» *П. И. Чайковский*. «Ни слова, о друг мой» *А. С. Даргомыжский*. «Старый капрал» *Р. Шуман*. «Два гренадера» *С. В. Рахманинов*. Фантазия (картина) для двух фп. ор. 5, романсы «О, не грусти», «Весенние воды»
2.12.1900 Большой зал Благородного собрания. Концерт Ф. И. Шаляпина в пользу Московского Дамского благотворительного тюремного комитета.	Ф. И. Шаляпин, **С. В. Рахманинов**, орк. п/у А. И. Зилоти	*С. В. Рахманинов*. Концерт №2 c-moll, II и III части (впервые)
17.12.1900 Большой зал Благородного собрания. Концерт в пользу недостаточных студентов Московского университета.	Ф. И. Шаляпин, А. Б. Гольденвейзер (фп.), **С. В. Рахманинов**. Оркестр Общества любителей оркестровой игры п/у А. А. Литвинова	*С. В. Рахманинов*. Каватина Алеко из оперы «Алеко» Другие сочинения С. В. Рахманинова, а также А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского

Дата и место	Участники	Программа
2.12.1901 Большой зал Благородного собрания. Концерт в пользу Дамского благотворительного комитета.	**С. В. Рахманинов**, А. А. Брандуков (влч.), (? скр.)	*П. И. Чайковский*. Трио *С. В. Рахманинов*. Соната для фп. и влч. g-moll (впервые) *А. Вьетан*. Концерт №4 для скр. с орк. d-moll
10.02.1903 Большой зал Благородного собрания. Концерт в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета.	Н. И. Забела, В. Н. Петрова [Петрова-Званцева], **С. В. Рахманинов**	*П. И. Чайковский*. Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева» (исп. В. Н. Петрова), Ариозо Иоланты из оперы «Иоланта», Колыбельная из оперы «Мазепа» (исп. Н. И. Забела) *С. В. Рахманинов*. «Вариации на тему Шопена» (исп. автор; впервые), три прелюдии: fis-moll, B-dur, g-moll op. 23 (исп. автор), романсы «Сумерки», «Сирень» (исп. Н. И. Забела и автор), «О, не грусти» (исп. В. Н. Петрова и автор) *М. М. Ипполитов-Иванов*. «О чем в тиши ночей» *А. С. Аренский*. «Ночь» *М. П. Мусоргский*. «Гопак» (исп. В. Н. Петрова и С. В. Рахманинов) *Н. А. Римский-Корсаков*. «Посмотри в свой вертоград», «Нимфа» (исп. Н. И. Забела и С. В. Рахманинов)
16.01.1904 Большой зал Благородного собрания. Концерт в пользу Общества вспомоществования нуждающимся ученицам училища для фельдшериц имени М. К. Клейн при Старо-Екатерининской больнице в Москве.	**С. В. Рахманинов**, С. К. Барцевич (скр.), А. А. Брандуков (влч.)	*С. В. Рахманинов*. Соната для фп. и влч. g-moll op. 19 и «Элегическое трио» op. 9 *П. Сарасате*. Фантазия «Фауст» *Ф. Рис*. Adagio *А. С. Аренский*. «Грустная песнь» op. 56 *А. К. Глазунов*. «Мелодия» op. 20 (исп. А. А. Брандуков; впервые)
27 и 29.03.1905 Большой театр. Два симфонических концерта в пользу инвалидов.	Орк. п/у **С. В. Рахманинова**	Сочинения Э. Грига, П. И. Чайковского, М. И. Глинки

Дата и место	Участники	Программа
18.12.1905 Большой зал Благородного собрания. Сбор — в пользу Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов.	Орк п/у **С. В. Рахманинова** с участием С. И. Танеева и А. Б. Гольденвейзера	*Н. А. Римский-Корсаков.* «Шехеразада» *А. К. Глазунов.* «Весна» *А. С. Аренский.* «Силуэты» для двух фп. (исп. С. И. Танеев и А. Б. Гольденвейзер) *П. И. Чайковский.* «Франческа да Римини»
15.12.1911 Благотворительный концерт в пользу недостаточных студентов Московского университета.	Орк. С. А. Кусевицкого, дир. **С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов.* Монолог Барона из оперы «Скупой рыцарь» (исп. Г. А. Бакланов) *Э. Григ.* Первая сюита из музыки к драме «Пер Гюнт» На бис: *М. П. Мусоргский.* Гопак из «Сорочинской ярмарки» в инструментовке А. К. Лядова
11.11.1912 Высшие женские курсы. Концерт в пользу недостаточных слушательниц Высших женских курсов.	А. В. Нежданова, **С. В. Рахманинов**, при участии Н. Орлова (фп.)	*Ф. Шуберт.* Марш в обработке Ю. С. Сахновского *Ф. Лист.* Концерт №1 Es-dur (солист Н. А. Орлов) *Л. Делиб.* Ария Лакме из оперы «Лакме» (исп. А. В. Нежданова) *С. В. Рахманинов.* Романсы (исп. А. В. Нежданова и автор) *Г. Берлиоз.* «Танец сильфов» *П. И. Чайковский.* Серенада для скр. и фп. (исп. А. Могилевский, — скр.), *Ф. Лист.* Венгерская рапсодия №14 в переложении для фп. с орк. С. В. Рахманинова (Е. Е. Богославская — фп., С. В. Рахманинов — дир.)
8.12.1913. Большой зал Благородного собрания. В пользу недостаточных слушательниц Высших женских курсов.	**С. В. Рахманинов**	Сочинения С. В. Рахманинова, в том числе соната №1 d-moll

Дата и место	Участники	Программа
8.12.1914 Большой зал Благородного собрания. Весь сбор — в пользу Союза для снабжения действующей армии теплой одеждой. [Также были даны концерты в Киеве (ноябрь) и Харькове (конец декабря).]	Орк. С. А. Кусевицкого под его управлением, **С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов*. Концерт для фп. с орк. №3 (?) (солист — автор). А также сочинения М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского
12.10.1915 Театр К. Н. Незлобина. Концерт памяти А. Н. Скрябина. Сбор — в пользу семьи А. Н. Скрябина.	Орк. п/у С. А. Кусевицкого, **С. В. Рахманинов**	*А. Н. Скрябин*. Концерт для фп. с орк. fis-moll (солист — С. В. Рахманинов)
13.12. 1915 Институт Московского дворянства. В пользу Общества вспомоществования бывшим воспитанницам института.	**С. В. Рахманинов**	Сочинения А. Н. Скрябина
21.12. 1915 Институт Московского дворянства. Весь чистый сбор — в распоряжение общедворянской организации на приобретение теплых вещей для раздачи через передовой отряд организации.	**С. В. Рахманинов**, А. А. Брандуков (влч.)	*С. В. Рахманинов*. Соната для фп. и влч. g-moll ор. 19, «Элегия», Музыкальный момент es-moll, 6 этюдов-картин ор. 33, 6 прелюдий из ор. 23 и ор. 32
18.01.1916 Театр К. Н. Незлобина. Экстренный симфонический концерт из произведений С. В. Рахманинова Сбор — в пользу Всероссийского союза городов, на приобретение вещей для армии.	Хор и орк. С. А. Кусевицкого под его управлением, **С. В. Рахманинов,** Степанова (сопрано), И. А. Алчевский (тенор), С. И. Мигай (баритон)	*С. В. Рахманинов*. «Колокола» (исп. Степанова, И. А. Алчевский, С. И. Мигай, хор и орк. С. А. Кусевицкого), «Весна» (солист — С. И. Мигай), Концерт №3 d-moll для фп. с орк. (солист — автор)

Дата и место	Участники	Программа
6.12.1916 Высшие женские курсы. 25% чистого сбора — в пользу недостаточных слушательниц Высших женских курсов.	**С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов*. Соната №2, Вариации на тему Шопена, Этюды-картины ор. 39 (кроме №8). На бис: «Элегия», «Полишинель», «Баркарола», «Полька», «Сирень»
21.02. 1917 Петроград, Тенишевское училище. Половина сбора — в кассу Русского музыкального фонда.	**С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов*. Прелюдии из ор. 23 и ор. 32, Вариации на тему Шопена, 15 этюдов-картин ор. 33 и ор. 39
26.02.1917 Театр Зимина. 50% сбора — в пользу Всероссийского союза городов в помощь больным и раненым воинам.	**С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов*. «Элегия», Прелюдия ор. 3, Юмореска ор. 10, Вариации на тему Шопена, Музыкальный момент es-moll, Прелюдии Ges-dur и B-dur ор. 23, 4 этюда-картины ор. 33, 5 этюдов-картин ор. 39. На бис: «Мелодия», Прелюдия g-moll, «Сирень», «Полишинель», «Полька»
13.03.1917 Театр «Зон». Экстренный симфонический концерт из произведений П. И. Чайковского. Свой гонорар за концерт Рахманинов передал Союзу артистов-воинов.	Орк. п/у С. А. Кусевицкого, **С. В. Рахманинов**	*П. И. Чайковский*. Концерт №1 b-moll для фп. с орк.
25.03.1917 Большой театр. Чистый сбор от концерта передан на нужды Русской армии.	Орк. п/у Э. Купера, **С. В. Рахманинов**	*С. В. Рахманинов*. Концерт №2 c-moll для фп. с орк. *П. И. Чайковский*. Концерт №1 b-moll для фп. с орк. *Ф. Лист*. Концерт №1 Es-dur для фп. с орк. (солист — С. В. Рахманинов)

Лариса Гервер

ll3232@gmail.com

Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных

121069 Москва,
ул. Поварская, д. 30/36

Larissa L. Gerver

ll3232@gmail.com

Doctor of Fine Arts, Professor of Gnessin Russian Academy of Music

30/36, Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

Аннотация

Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме)

Создавая музыку для пения, композитор ищет *слово*, способное выразить его мысли и чувства. Постепенно из отобранных им и переложенных на музыку стихов складывается «книга» — совокупный поэтический текст, в котором волею автора — композитора — возникли повторяющиеся мотивы, сквозные тематические линии. Такой «книге» присуще единство мировосприятия, скольких бы поэтов она ни объединяла. Одним из инструментов изучения «книг» вокального или хорового творчества является сопоставительный анализ. Он особенно продуктивен, когда речь идет о композиторах, принадлежащих к некоей единой традиции: таковы С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер.

Ключевые слова: *Рахманинов, Метнер, Пушкин, Тютчев, Гёте, Фет, Бальмонт, поэзия, романсовое творчество*

Abstract

The Poetry of Romances by Rakhmaninov and Medtner (Notes on the Subject)

While creating vocal music a composer is seeking for a *word* which is capable of expressing his thoughts and feelings. Step by step the poems selected by the composer form a *book* — a cumulative poetical text, in which, at the composer's will, some iterative motives and through subjects are present. Such «books» are remarkable for unity of worldview, no matter how many poets are united in it. One of the methods of studying «books» of romance or choir music is comparative analysis. It is particularly effective when the composers in question belong to a common tradition — such is the case of Rakhmaninov and Metner.

Keywords: *Rakhmaninov, Medtner, Pushkin, Tyutchev, Goethe, Fet, Balmont, poetry, romances*

Лариса Гервер

ПОЭЗИЯ РОМАНСОВОГО ТВОРЧЕСТВА: РАХМАНИНОВ И МЕТНЕР
(ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ)

В качестве вступления к статье позволю себе привести рассуждение, уже появлявшееся в ряде моих публикаций [5; 6; 7; 8].

Создавая музыку для пения, композитор ищет *слово*, способное выразить его мысли и чувства. Постепенно из отобранных им и переложенных на музыку стихов складывается «книга» — совокупный поэтический текст, в котором волею автора — композитора — возникли повторяющиеся мотивы, сквозные тематические линии. Такой «книге» присуще единство мировосприятия, скольких бы поэтов она ни объединяла.

Одним из инструментов изучения «книг» вокального или хорового творчества является сопоставительный анализ. Он особенно продуктивен, когда речь идет о композиторах, принадлежащих к некоей единой традиции: таковы, к примеру, М. С. Березовский и Д. С. Бортнянский [6, *79–82*, *86–90*], М. П. Мусоргский и Н. А. Римский-Корсаков [8].

В этом же ряду имена С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера.

Опыт сравнения их поэтических «книг», что ожидаемо, свидетельствует как о сходствах, так и о различиях. Сходства проявляются, прежде всего, в составе двух «книг». Обе они начинаются стихотворением Лермонтова «У врат обители святой...» (Рахманинов, 1890 г.; Метнер, 1903 г.), обе включают стихотворения Пушкина «Муза» и «Певец»; романс Рахманинова «Молитва» написан на то же

стихотворение Гёте (в переводе Плещеева), что и романс Метнера «Из Эрвина и Эльмиры» «Sieh mich, Heil'ger, wie ich bin...» («Взор склони, отец святой...»[1]), и т. д. Общими для двух «книг» являются и некоторые поэтические мотивы: тоска по родине («И у меня был край родной...» Рахманинова, Три стихотворения Ницше ор. 19 Метнера), желанный «пейзаж прощания с жизнью» («Мелодия» Рахманинова и «Весеннее успокоение» Метнера) и многие другие.

Различия же отчасти связаны с характером отбора стихотворений. Для Рахманинова главным было соответствие поэтического слова его умонастроению. Его привлекало чувство, выраженное в стихотворении, и сама поэтическая форма выражения этого чувства. В часто цитируемом высказывании Рахманинова: «Меня очень вдохновляет поэзия. После музыки я больше всего люблю поэзию. Наш Пушкин превосходен. Шекспира и Байрона я постоянно читаю в русских переводах. У меня всегда под рукой стихи» ([16, *95*]) обращают на себя слова «поэзия» и «стихи», указывающие область словесного творчества в целом. Имена же — Пушкина, Шекспира, Байрона — служат обозначениями вершин поэзии, общее представление о которой к ним отнюдь не сводится.

Иное дело Метнер. Поэзия, которую он перекладывает на музыку, представлена узким кругом имен. Это обстоятельство обусловлено не только «высокими художественными требованиями к слову» [11, *152–153*]. В исследованиях, посвященных поэзии Гёте, Гейне, Пушкина в романсовом творчестве Метнера, отчетливо присутствует мысль о месте избранных стихов «в составе собственной психической и духовной сферы» Метнера [24, *93–94*] и об определенном *принципе отбора*[2].

Одно из ценных наблюдений такого рода высказано В. П. Конновым: «Метнер <...> отбирает характерные образцы разных полюсов поэтического универсума “классика Гёте”; и, что особенно важно, обнаруживает в этих полярных образцах принципиальную однородность творческого метода великого поэта, выраженную в принципах и идеях философского порядка» [13, *244*].

Таковы отличия общего свойства. Если же обратиться к конкретным стихотворениям, которые часто посвящены близким темам и содержат одни и те же формулы поэтического словаря, мы увидим, что граница между двумя «книгами стихов» не столь очевидна. Наметить ее контур — главная цель настоящей публикации.

Пейзаж и картина мироздания

Начнем сопоставление с картин окружающего мира, какими они предстают в «книгах» Рахманинова и Метнера.

У Рахманинова преобладают изображения природы, *радующей* человека.

Красота окружающего пространства и подробность его изображения — главные черты рахманиновского пейзажа. Это природа, знакомая до мельчайших деталей и любимая в каждом ее проявлении: *родимый край*[3]. Лирический герой «книги» Рахманинова не только воспевает красоту природы, но и выступает в роли «Вергилия» — вожатого и учителя в искусстве ее восприятия:

---

[1] Здесь и далее русские переводы названий и текстов немецких стихотворений из «книги» Метнера без ссылки на источник даны по изданию [14].

[2] См., в частности, [23, *82–83*].

[3] Слова из романса Рахманинова «Покинем, милая...» ор. 26 №5 на стихи А. Голенищева-Кутузова.

Взгляни, вдали огнем горит река... А там-то, голову закинь-ка да взгляни: какая глубина и чистота над нами!..

Здесь хорошо... здесь тишина... Здесь еле дышит ветерок, сюда гроза не долетает...

Смотри, как облаком живым фонтан сияющий клубится... О, посмотри, как много маргариток и там, и тут.

(*Фет, Галина, Бальмонт, Тютчев, Северянин*)[4].

Картина природы у Рахманинова показана почти всегда как *полюс приятия* окружающего мира, как лучшее, что в нем видит лирический герой (и стоящий за ним автор).

У Метнера мы найдем очень сходные картины, данные, однако, в отрицательном ключе: природа прекрасна, но тщетны надежды найти в ней отраду. Настойчивые напоминания об этом слышны в тютчевском стихотворении:

Не для него гостеприимной
Деревья сенью разрослись,
Не для него, как облак дымный,
Фонтан на воздухе повис.

Лазурный грот, как из тумана,
Напрасно взор его манит,
И пыль росистая фонтана
Главы его не освежит...

Они словно подхвачены в стихотворении Пушкина[5]:

Напрасно летнею порою
Любовник рощиц и лугов
Колышет розой полевою,
Летя с тенистых берегов.

Напрасно поздняя зарница
Мерцает в темноте ночной,
И[6] в зыбких облаках денница
Разлита пламенной рекой.

Иль день багряный вечереет,
И тихо тускнет неба свод,
И клен на месяце белеет,
Склонясь на берег синих вод.

Такое же «напрасно» звучит и в пейзаже, где изображено дерево на берегу:

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою?
И дрожащими листами,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?

---

[4] Такое «суммарное» указание на авторство — намеренный прием, призванный подчеркнуть единство совокупного поэтического текста.

[5] Мы располагаем стихотворения в порядке обращения к ним Метнера.

[6] У Пушкина: «иль».

Хоть томится, хоть трепещет
Каждый лист твой над струей...
Но струя бежит и плещет
И, на солнце нежась, блещет,
И смеется над тобой.

(*Тютчев*)

Метнеровский полюс приятия совершенно иной, чем рахманиновский. Это область изображений, отрицание или какое-либо иное «слишком человеческое» отношение к которой немыслимо: картины не природы, но мироздания, сфера *беспредельного*. В стихотворении Гёте «Wenn im Unendlichen dasselbe...», которое у Метнера заканчивается восклицанием «Alleluia!», изображение охватывает «тысячекратный» (tausendfältige) небесный свод и звезды на нем:

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt;

Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn[7]. Alleluia!

В. Н. Топоров, обсуждая мысль Гёте об общих свойствах органических существ из «Метаморфоза растений», приводит это стихотворение, предваряя его следующим замечанием: «Не то же ли сочетание многообразного и единого, иного и того же, не та же ли тема вечного повторения для всего, что находит успокоение в Едином, выражены и в поэтической форме» [19, *466–467*].

Сходный род пространства, но с «движением камеры» вниз, включением ближнего плана[8], изображен в стихотворении Тютчева:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь, — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.

---

[7] Когда единство в беспредельном
Струится вечной чередой,
В тысячегранном своде цельном,
Смыкая часть одну с другой,
Ликует в жизни всё творенье,
От малых звезд и до большой,
И вся борьба, всё напряженье
В руке Творца — лишь вечный покой!

(Пер. Д. Недовича)

[8] М. Л. Гаспаров пишет о пространственном решении этого текста: «Первая строфа — дальний план мировой стихии, вторая строфа — ближний план «волшебного челна» в таинственной пристани, третья строфа — совмещение, челн на фоне вселенского океана» (см. [4, *336*]).

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Значительная часть словаря этого небольшого стихотворения — *океан, шар земной, стихия, неизмеримость, бездна* — задает вселенский масштаб. Шар земной составляет параллель волшебному челну, в котором находимся *мы* — лирический субъект стихотворения[9]: одно объемлется неизмеримостью водной стихии, другое — пылающею бездной. Отличительной чертой этого мотива является вектор движения: от земли — к темным волнам океана, что противоположно не только мотиву «земного притяжения» в «книге» Рахманинова [7, 120], но и оппозиции, содержащейся в двух морских стихотворениях Гёте из «книги» Метнера, — «Meeresstille» и «Glückliche Fahrt», — где пребывание в водной стихии и возможность вернуться на землю предстают символами неподвижности-смерти и движения-жизни.

Даже изображение в масштабе обычного пейзажа в «книге» Метнера может быть причастным беспредельному. Одним из знаков этой причастности служит числительное «тысячи» — то же, что и в «Wenn im Unendlichen dasselbe...»:

На волнах сверкают тысячи звезд сотрясенных[10];
В дымном небе тают призраки гор отдаленных;
Ветерок струится над равниною вод,
И в залив глядится дозревающий плод.

(*Фет. Из Гёте*)

Обратим внимание и на характер изображения. Оно включает *волны*, *звезды*, *призраки гор отдаленных* — то есть еле видимый дальний берег, и *плод* — единственное слово (и единственного числа), указывающее на весь ближний берег, растущий на нем сад, деревья... У Рахманинова же островок, наблюдаемый со сходного расстояния, изображен в «обратной пропорции»: вода едва обозначена — волны *чуть плещут*, зато сам островок различим очень отчетливо: видны *его зеленые уклоны*, *трав густых венок*, сплетающиеся *листы*; цветы — *фиалки, анемоны* — названы «поименно». Последняя деталь очень характерна. В «книге» Рахманинова природа чаще воспринимается не на расстоянии, а в непосредственной близости. Каждое растение показано крупным планом, так, что отчетливо видны все подробности: ветки, стебельки и лепестки. Текст «книги»

---

[9] «Для Тютчева характерно употребление **Мы** в отвлеченно-обобщенном значении, когда местоимение указывает на всех, на неопределенное множество лиц. В этом значении **Мы** принадлежит к “смысловому пространству всеохватности (всеобщности)”», — пишет Т. В. Носорева (выделено автором. — *Л. Г.*; см. [15, *204*]); источник приведенной исследовательницей цитаты: [21, *60*].

Для «книги» Метнера такое *мы* вообще характерно, и тютчевскими стихами его употребление не ограничивается: здесь и *wir* из стихотворения Ницше «Heimweh», и пушкинское *мы* из стихотворения «Телега жизни». В «книге» Рахманинова «пространство всеобщности» представлено лишь монологом «Мы отдохнем...» из драмы «Дядя Ваня» А. Чехова и цитатой из Нового Завета в романсе «Из Евангелия от Иоанна (Гл. XV, стих 13)»: основная же область творчества, в которой композитор обращался к текстам всеобщего характера, — его богослужебные сочинения.

[10] У Гёте: «Tausend schwebende Sterne». См.: [24].

включает целый словарь растений. Это по преимуществу цветы: сирень, шиповник, акации, черемуха, подснежник, красная кашка, маргаритки, фиалки, анемоны, речная лилея — но также и деревья: ель, сосна, липа (и липовый цвет), ива, дуб, тополя.

Закончим краткий обзор изображений окружающего мира двумя противопоставлениями ночи и дня.

«Ветер перелетный...»

Ветер перелетный обласкал меня
И шепнул печально: «Ночь сильнее дня».
И закат померкнул. Тучи почернели.
Дрогнули, смутились пасмурные ели.

И над темным морем, где крутился вал,
Ветер перелетный зыбью пробежал.
Ночь царила в мире. А меж тем далеко
За морем зажглося огненное око.

Новый распустился в небесах цветок,
Светом возрожденным[11] заблистал восток.
Ветер изменился, и пахнул мне в очи,
И шепнул с усмешкой:
«День сильнее ночи!».

«Книга» Рахманинова (*Бальмонт*)

День и ночь

На мир таинственный духо́в,
Над этой бездной безымянной
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.
День — сей блистательный покров,
День — земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

Но меркнет день, настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами:
Вот отчего нам ночь страшна!

«Книга» Метнера (*Тютчев*)

В стихотворении Бальмонта показаны моменты перехода между днем и ночью — закат и восход, чередование которых в словах переменчивого ветра представлено как соперничество (отсылка к мифологическому мотиву борьбы между силами ночи и дня); местоимение, обозначающее лирический субъект, имеет форму единственного числа.

У Тютчева день осмыслен как покров, наброшенный на бездну Хаоса (инверсия обычного мотива «покров ночи» — сравним: *ночи темные покровы*[12] в «книге» Рахманинова). Лирический субъект обозначен здесь формой множественного числа: это носитель «смыслового пространства всеохватности» — троекратное *нам... нами... нам...*, сосредоточенное в заключительной полустрофе.

Человек, его мысли и чувства

Изображения окружающего пространства показывают, каким видит мир лирический герой «книги». Поэтому обращение к образам человека в «книгах» Рахманинова и Метнера оказывается в известном смысле продолжением темы природы.

Как в группе пространственных мотивов, так и здесь различия являются продолжениями сходств. Важнейшее из них — полнота и интенсивность переживания[13], вызванного явлениями окружающего мира («Весна идет!» Рахманинова,

[11] У Бальмонта: «Светом возрожденных».

[12] Слова из романса Рахманинова «Я жду тебя!..» на стихи М. Давидовой.

[13] Название одного из топосов «книги» Рахманинова в статье: [7, *124–125*].

«Я потрясен, когда кругом...» Метнера) или же «огнем страстей» в душе лирического героя[14].

Родственны, на первый взгляд, и сами переживания. Их сопоставление мы начнем обращением к *Меланхолии* – одному из важнейших топосов «книги» Рахманинова [7, *125–131*].

«С тоскою мыслю о былом...»[15]

Словарь *Меланхолии* весьма подробно отражен и в «книге» Метнера, где немало *печали, уныния, грусти, тоски, слез* и *горя*.

Сравним два стихотворения:

Отрывок из А. Мюссе

Что так усиленно сердце больное
Бьется, и просит, и жаждет покоя?
Чем так взволнован, испуган в ночи?
Стукнула дверь, застонав и заноя...
Гаснущей лампы блеснули лучи...
Боже мой! Дух мой в груди захватило!
Кто-то зовет меня, шепчет уныло...
Кто-то вошел... Моя келья пуста,
Нет никого, это полночь пробило...
О, одиночество, о нищета!

«Книга» Рахманинова (*Отрывок из Мюссе. Пер. с франц. А. Апухтина*)

«О чем ты воешь, ветр ночной?..»

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумный?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке, —
И ноешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди:
Под ними хаос шевелится...

«Книга» Метнера (*Тютчев*)

Сходны вопросы, которыми задается человек в ночи, сходна завязка — глухо-жалобный, шепчущий уныло, ноющий, страшащий звук. В обоих текстах присутствует слово «жаждет». Но в первом *сердце... жаждет покоя*, во втором — *мир души ночной... с беспредельным жаждет слиться*: здесь все тот же вселенский масштаб, присущий и гётевским, и тютчевским стихотворениям «книги» Метнера[16]. Обратим внимание и на словосочетание *жаждет покоя*: именно таков модус покоя в «книге» Рахманинова, в то время как у Метнера, в немецкой ча-

---

[14] Слова из стихотворения «В душе у каждого из нас...» А. Коринфского («книга» Рахманинова).

[15] Слова из стихотворения Ф. Тютчева «Сижу задумчив и один...» («книга» Метнера).

[16] «Одновременное употребление в стихотворении “О чем ты воешь, ветр ночной...” относящихся к одному и тому же объекту образов “Беспредельное” и “Хаос” позволяет предполагать, что они пришли к Тютчеву не случайно. Их происхождение — из античности; для этого достаточно вспомнить, что Беспредельное (“Апейрон”) Анаксимандра есть не что иное, как попытка понятийного осмысления Гесиодова мифологического образа Хаоса.

Прямо ли от древних или, может быть, от Шеллинга, или через каких-нибудь других мыслителей, или, наконец, возникши даже и вполне независимо в душе Тютчева, но “Ночной ветер” несет живое дыхание вековечной философской интуиции. И какой близкой, можно сказать, чувственно-доступной становится для нас эта древняя интуиция, воплотившись в новый миф о ночном ветре! Этот пример, пожалуй, ярче других показывает, кем был Тютчев. Поистине он отнюдь не был философом — он был слагателем мифов, т. е. именно поэтом в самом высоком

сти его «книги», покой — состояние, изначально заложенное в природе вещей (*ewige Ruh*). А в знаменитой «Ночной песни странника» (II) это слово окаймляет стихотворение:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.
Über allen Gipfeln[17].

Продолжим обзор совпадений со словарем *Меланхолии* в «книге» Метнера. Взятое в качестве эпиграфа к третьей части рахманиновской Сюиты ор. 5 стихотворение Тютчева «Слезы» входит и в состав «книги» Метнера. Здесь слезы — *неистощимые, неисчислимые*, льющиеся *ранней и поздней порой,* подобно библейскому дождю[18], — входят в состав целой группы родственных образов. Слезы так же неисчерпаемы, как и думы, уподобленные волнам:

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной:
В сердце ли тесном, безбрежном ли море,
Здесь — в заключении, там — на просторе, —
Тот же всё вечный прибой и отбой,
Тот же всё призрак тревожно-пустой!

(*Тютчев*)

Ключом к этой группе образов служат знаменитые тютчевские слова: *Час тоски невыразимой! Всё во мне и я во всем...*, также положенные Метнером на музыку.

С топосом *Меланхолия* по-своему связаны и некоторые пушкинские стихотворения из «книги» Метнера, в которых, однако, меланхолические состояния и чувства преодолены:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

философском смысле этого слова» (см. [12, *86–87*]; URL: http://feb-web.ru/feb/tyutchev/critics/ln1/ln1-084-.htm).

[17] Повтор «Ruh — ruhest» отражен в подстрочнике С. М. Финкеля: «Над всеми вершинами Тишина (покой). Во всех макушках (вершинах деревьев) Не ощутишь (едва ощутишь) Почти никакого дуновенья. Птички молчат в лесу. Подожди только (лишь), скоро Отдохнешь (успокоишься) и ты» [20].

[18] Ср.: *Дам земле вашей дождь в свое время, ранний и поздний* (Втор. 11, 13–14). О библейских мотивах в поэзии Тютчева пишет, в частности, Б. М. Козырев см. [12, *87, 93*]; URL: http://feb-web.ru/feb/tyutchev/critics/ln1/ln1-084-.htm).

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной

* * *

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

* * *

Ты в страсти горестной находишь наслажденье;
Тебе приятно слезы лить,
Напрасным пламенем томить воображенье
И в сердце тихое уныние таить.
Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель[19].

О характере поэтического высказывания

Обратим внимание и на то, каков адресат высказывания в каждой из «книг». Для «книги» Рахманинова характерны непосредственные обращения лирического героя к собеседнику, к предмету любви, в которых отражено развертывание ситуации *в момент речи*.

В «книге» Метнера преобладают более сложные временные конструкции, как, например, в одном из приведенных выше стихотворений Пушкина: *Сердце в будущем живет; Настоящее уныло: Все мгновенно, все пройдет* (т. е. станет прошлым).

Различаются и формы обращения. В тех же стихотворениях Пушкина адресат *други* появляется лишь во второй строфе, *ты* — указывает в равной мере и на иного человека — собеседника, и на самого говорящего; последний *ты* в ряду пушкинских цитат — *унылых чувств искатель*, типичный «насельник» топоса *Меланхолия* в «книге» Рахманинова.

Упомянем и еще об одном адресате: это «собрат» — *тот, кто*, как и лирический герой, *сам любил*, *знал*, *желал*... В явном виде эта формула присутствует лишь в двух, но очень значимых для «книги» Метнера, стихотворениях: в «Песне

[19] Особому, «врачующему» характеру ряда стихотворений Пушкина посвящена статья [18]. В качестве одного из девизов автор приводит фразу Е. Баратынского: «Болящий дух врачует песнопенье» [18, *324*].

Миньоны» Гёте («Nur wer die Sehnsucht kennt ...») и в «Моего тот безумства желал...» Фета.

Характер адресата, наряду с многими другими свойствами текста, обусловливает весьма заметную у Метнера дистанцированность высказывания.

Нередко ее наличие объясняется жанровыми чертами многих стихотворений — романсов, баллад, песен с их условностью, таинственными и «загробными» сюжетами и т. п. В этом ряду «Die Bergstimme» («Горный голос») Гейне, испанские романсы Пушкина («Ночной зефир» и «Пред испанкой молодою»), «Der untreue Knabe» («Неверный юноша») и «Geistesgruß» («Приветствие духа») Гёте, «Ворон» и два стихотворения из «Песен западных славян» Пушкина[20] («Похоронная песня» и «Конь») и др.

Заведомо далека от непосредственности модальность высказывания в группе парных стихотворений Гёте. Показанные в них противоположные возможности развития одной и той же темы воспринимаются как иллюстрация к рассуждению Гёте об «основных свойствах живой целокупности»: «...Возникновение и гибель, созидание и уничтожение, рождение и смерть, радость и скорбь — все происходит нераздельно, в одинаковом смысле и в одинаковой мере; поэтому и самый частный случай всегда выступает как образ и символ всеобщего» [9, *264*]. Именно по принципу «одинаковой меры» для альтернативных «случаев» объединены «Meeresstille» и «Glückliche Fahrt» («Морской штиль» и «Счастливое плавание»), пасторали «Die Spröde» и «Die Bekehrte» («Недоступная» и «Обращенная»), одинаково начинающиеся и основанные на единой цветочной метафоре «Gefunden» и «Im Vorübergehn» («Находка» и «Мимоходом»).

Характер многих примеров этого сюжета естественно подводит к заключающей наш обзор любовной теме.

«Глас певца любви»[21]

В «книге» Рахманинова это чувство чаще всего выражено в высказывании, напрямую адресованном предмету любви. Приведем несколько начальных стихов:

> Ты помнишь ли вечер... Не верь мне, друг... Давно ль, мой друг... Покинем, милая... Я жду тебя!
>
> *(Ал. Толстой, Голенищев-Кутузов, М. Давидова)*

В «книге» Метнера такие призывы немногочисленны: «Komm zum Garten denn, Du Holde!» («Выйди в сад, о дорогая») из «Aussicht» («Надежда») Эйхендорфа[22], «O wärst du da!» («Я жду тебя!»[23]) в конце стихотворения «Nähe des Geliebten» («Близость милого») Гёте. Может показаться, что «Ночь» Пушкина («Мой голос для тебя...») относится к стихотворениям того же рода, однако это не так. В свое время С. М. Бонди указал на «нарочитую неопределенность» «Ночи» (несомненно услышанную Метнером): «Не сразу можно понять даже, говорится ли в этом стихотворении о ночном свидании или поэт в одиночестве

---

[20] Сочинение, вдохновленное «счастливой мистификацией Мериме» (см. [10]).

[21] Слова из романса Метнера на стихи Пушкина «Слыхали ль вы...».

[22] Метнер назвал свой романс на эти стихи «Серенадой», добавив в качестве подзаголовка название, данное Эйхендорфом.

[23] М. А. Слонов (композитор и переводчик, друг Рахманинова) перевел эту фразу по аналогии с началом романса Рахманинова на стихи М. Давидовой.

мечтает о своей возлюбленной <...>. Только одно слово в стихотворении, один эпитет — «печальная свеча» — указывает на то, что поэт сейчас один, и только сила влюбленной мечты создает перед ним и облик милой, и ее любовные слова» [2, *141*].

Метнер перекладывает на музыку и любовное стихотворение, загадочное по своей сложности:

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завои, и блестки, и росы;
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

(Фет)

«Обе полуфразы, составляющие строфу, “закручены”, перенасыщены инверсиями <...>. Ни одно слово не оставлено на своем месте, все они “безумно” перемешаны: конец фразы наложен на ее начало, в середине также произведена инверсия <...> слова перекрывают друг друга, проглядывают друг через друга, как лепестки свернутой розы (или женские волосы, свитые в косу)» [3, *90*]. Подробному разбору этого стихотворения посвящен и раздел статьи с характерным названием «Загадки поэтического текста» [17].

Вспомним и другое стихотворение Фета, в котором лирический герой также говорит о любви и безумии, — из «книги» Рахманинова.

Какое счастье[24]: и ночь, и мы одни!
Река — как зеркало и вся блестит звездами;
А там-то... голову закинь-ка да взгляни:
Какая глубина и чистота над нами!

О, называй меня безумным! Назови
Чем хочешь; в этот миг я разумом слабею
И в сердце чувствую такой прилив любви,
Что не могу молчать, не стану, не умею!

Я болен, я влюблен; но, мучась и любя —
О слушай! о пойми! — я страсти не скрываю,
И я хочу сказать, что я люблю тебя —
Тебя, одну тебя люблю я и желаю!

И здесь в структуре стиха можно уловить элемент «безумия»: появление слова *безумным* влечет за собой анжамбеман[25], восклицания, перебивы фраз. Однако никакой «безумной перемешанности», никаких «загадок» здесь нет. Такие приемы явно чужды стихам, образующим «книгу» Рахманинова: вспомним высказанное им требование ясности, адресованное к «каждому творцу» [16, *148*].

* * *

Сопоставляя вокальную лирику Рахманинова и Метнера, Б. Асафьев писал о рахманиновской открытости, о «динамике крика и надрыва», чередующейся

[24] У Фета: «счастие».

[25] Несовпадение границы фразы (т. е. синтаксической единицы) с границей строки (единицы ритмической).

с «тихим покоем», — и о «крайней замкнутости и сосредоточенности» Метнера, лирика которого — «вся в созерцании и в культурном благоговении к великим поэтам» [1, *84–85*].

Эти слова о музыке романсов в известной степени могут быть отнесены и к поэзии, точнее, к тем ее чертам, которые побуждали Рахманинова и Метнера к выбору каждого стихотворения из сокровищницы поэтического слова.

Использованная литература

1. *Асафьев Б.* Русский романс XIX века // Асафьев Б. Русская музыка. Л.: Музыка, 1968. С. 55–99.
2. *Бонди С. М.* Рождение реализма в творчестве Пушкина // О Пушкине: Статьи и исследования. М.: Художественная литература, 1978. С. 5–168. URL: http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/bondi/realizm-13.htm (дата обращения: 01.03.2014).
3. *Венцлова Т.* Неустойчивое равновесие: Восемь русских поэтических текстов. New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986. 206 p.
4. *Гаспаров М. Л.* Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. Т. II. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 332–361.
5. *Гервер Л. Л.* Жизнь, смерть, слезы и любовь — о поэзии романсов Глинки // М. И. Глинка: к 200-летию со дня рождения: материалы научных конференций: в 2 т. / ред: Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина; ред. колл.: Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина, Н. Ю. Катонова, М. П. Мищенко, Д. Р. Петров. Т. II. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; СПб: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. С. 243–252.
6. *Гервер Л. Л.* Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским / Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы международной конференции / ред.: Ю. А. Розанова, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина. М., 2003. С. 77–96.
7. *Гервер Л. Л.* Поэзия романсового творчества Рахманинова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы научной конференции 31 октября — 2 ноября 2006 года / РАМ им. Гнесиных: сб. статей / сост. Л. С. Дьячкова. М., 2008. С. 118–145.
8. *Гервер Л. Л.* «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной конференции: сб. статей / ред.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. С. 78–99.
9. *Гёте В.* Годы странствий Вильгельма Мейстера, или отрекающиеся // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. VIII.
10. *Гусев В. Е.* Пушкин и Вук Караджич // Временник Пушкинской комиссии: сб. науч. тр. / ред. Д. С. Лихачев, В. Э. Вацуро, С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1991. Вып. 24. С. 29–41. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v91/v91–029-.htm (дата обращения: 01.03.2014).
11. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. М.: Музыка, 1966. 192 с.
12. *Козырев Б. М.* Письма о Тютчеве / предисл. А. Е. Тархова, коммент. М. Л. Гаспарова, А. Е. Тархова // Литературное наследство. 1988. Т. 97. Кн. 1. С. 70–131. URL: http://feb-web.ru/feb/tyutchev/default.asp?/feb/tyutchev/critics/ln1/ln1–0701.html (дата обращения: 01.03.2014).
13. *Коннов В. П.* Романсы Н. К. Метнера на стихи Гёте // Гёте в русской культуре XX века: сб. статей / сост. Г. В. Якушева. 2-е изд., доп. М., Наука, 2004. С. 241–258.
14. *Метнер Н. К.* Сочинения для голоса и фортепиано // Собрание сочинений: в 6 т. Т. V–VI. М.: Музгиз, 1961.

15. *Носорева Т. В.* Местоимение «мы» в поэзии Ф. И. Тютчева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2009. №93. С. 203–207.
16. *Рахманинов С. В.* Рахманинов вспоминает // С. В. Рахманинов. Литературное наследие: в 3 т. Т. I: Воспоминания, статьи, интервью, письма. М.: Советский композитор, 1978. С. 93–100.
17. *Ревзина О. Г.* Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: сб. статей, посвященный юбилею Г. А. Золотовой. М., 2002. С. 418–433.
18. *Сендерович С.* Внутренняя речь и терапевтическая функция в лирике: О стихотворении Пушкина «Я вас любил» // Revue des études slaves. Année 1987. Vol. 59. Numéro 59–1–2. P. 315–325. URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080–2557_1987_num_59_1_5636 (дата обращения: 01.03.2014).
19. *Топоров В.* Функция, мотив, реконструкция (несколько замечаний к «Морфологии сказки» В. Я. Проппа) // Топоров В. Исследования по этимологии и семантике: в 3 т. Т. I: Теория и некоторые частные ее приложения. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 451–470.
20. *Финкель С. М.* «Ночная песнь странника Гете в русских переводах // Русский язык. Изд. дом «Первое сентября». №13/2001. Электронная версия. URL: http://rus.1september.ru/article.php?ID=200101307 (дата обращения: 01.03.2014).
21. *Шведова Н. Ю.* Местоимение и смысл: Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства / Рос. акад. наук, Отд-ние лит. и яз., Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. М. 1998. 176 с.
22. *Швец Н. А.* Поэзия Пушкина в художественных воззрениях и творчестве Николая Метнера // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Международная научная конференция. Москва, 23–26 апреля 2002 г. / сост., науч. ред.: Т. А. Королькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М.: Русский путь, 2009. С. 76–92. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. 10)
23. *Шивец Л.* Лирика Гейне в космосе Метнера: Некоторые замечания к ор. 12 Николая Метнера // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Международная научная конференция. Москва, 23–26 апреля 2002 г. / сост., науч. ред.: Т. А. Королькова, Т. Ю. Масловская, С. Р. Федякин. М.: Русский путь, 2009. С. 93–103. (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. 10)
24. *Goethe J. W.* Auf dem See // Gedichte (1766–1832). URL: http://www.textlog.de/18389.html (дата обращения: 01.03.2014).

Свиридовская Нина Давидовна

sviridovskaya@mail.ru

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки МГК имени П. И. Чайковского

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Nina D. Sviridovskaya

sviridovskaya@mail.ru

Ph. D.; Teaching Assistant of the Russian Music History Subdepartment of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Фома Гартман: неизвестный композитор круга Танеева и Рахманинова

Публикация посвящена современнику и почитателю таланта С. Рахманинова — Ф. Гартману, яркому композитору, сочинения которого, к сожалению, находятся в абсолютном забвении. В обширном эпистолярном наследии Рахманинова сохранилась переписка двух музыкантов, которых многое роднит. Так, подобно Рахманинову, Гартман брал уроки по композиции и теоретическим дисциплинам у А. С. Аренского и С. И. Танеева. Схожими оказались и детали творческих биографий: оба были вынуждены покинуть Россию, жить в Европе, затем эмигрировать в США. Статья базируется на материалах, хранящихся в архивных коллекциях.

Ключевые слова: *Фома Гартман, Рахманинов, Танеев, Аренский, Кандинский, Марианна Верёвкина, Гурджиев*

Abstract

Thomas Hartmann: an Unknown Composer of the Circle of Taneev and Rakhmaninov

This article is about T. Hartmann — Rakhmaninov's contemporary and devotee, an outstanding composer, whose body of works is unfortunately completely forgotten. The epistolary intercourse with Hartmann survived among Rakhmaninov's legacy and it shows how much they have in common. Hartmann, like Rakhmaninov, took theory lessons from A. Arensky and S. Taneev. Their biographies also share a lot — both had to leave Russia, moving to Europe, and then to emigrate to USA. This publication is based upon archival collections.

Keywords: *Thomas Hartmann, Rakhmaninov, Taneev, Arensky, Kandinsky, Marianna Werewkina (fon Werefkin), Gurdjieff*

Нина Свиридовская

ФОМА ГАРТМАН: НЕИЗВЕСТНЫЙ КОМПОЗИТОР КРУГА ТАНЕЕВА И РАХМАНИНОВА

В обширном эпистолярном наследии Сергея Рахманинова сохранилась переписка с Фомой Гартманом — композитором, пианистом, дирижером и музыкальным критиком, творчество которого на сегодняшний день находится в абсолютном забвении. Если о нем и вспоминают, то лишь как об авторе музыки к сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук» или в связи со статьей «Об анархии в музыке», появившейся в знаменитом альманахе «Синий всадник». Однако этого совершенно недостаточно, когда речь идет о художнике такого масштаба. Данная статья — своего рода приглашение к открытию...

Фома Гартман — яркая и весьма показательная фигура культурного небосклона Серебряного века. Блестящий гвардейский офицер, талантливый музыкант, он, безусловно, принадлежал к интеллектуальной элите своей эпохи. Гартман был последователем загадочного философа-мистика Георгия Гурджиева и написал вместе с женой книгу о нем. Ему принадлежат воспоминания о Сергее Танееве и работа о Василии Кандинском. Среди знакомых художника — Мейерхольд, М. Чехов, Цветаева, Явленский, Верёвкина, Ларионов, Гончарова, Кульбин, братья Бурлюки, Маковский, Прокофьев, Черепнины, Кюи, Мясковский, Глазунов, Яворский. Сочинения Гартмана высоко ценил Федор Шаляпин [5]; «человеком крупного таланта и глубины» считал его Василий Кандинский [8, *404*].

С Рахманиновым Гартмана многое роднит: та же универсальность творческого дарования (знаменитое триединство — композитор, дирижер и пианист); близость музыкальной «родословной» — подобно Рахманинову, Гартман брал уроки по композиции и теоретическим дисциплинам у А. С. Аренского и С. И. Танеева; схожи оказались и детали творческих биографий — оба были вынуждены покинуть Россию, жить в Европе, затем эмигрировать в США.

Гартман на двенадцать лет моложе Рахманинова; услышав его сочинения еще в России, он сразу оказался в числе страстных поклонников композитора. Решив в середине 1930-х годов познакомиться со своим кумиром, Гартман послал ему цикл фортепианных «Сказок» и сопроводил их запиской: «Глубокоуважаемый Сергей Васильевич, осмеливаюсь послать вам мои сказки. Может быть, на досуге

Вас позабавит их поиграть — в детстве, наверное, Вы читали сборник сказок Полевого. <...> Сочтите мою посылку исключительно как дань композитору, которого с юношеских лет любил и продолжаю любить. Полюбил потому, что, раз прослушав, хочется слушать еще и еще» [9, *321*]. К сожалению, личной встрече, которая должна была состояться в Швейцарии осенью 1938 года, помешали политические обстоятельства — «угроза войны все перевернула» [там же, *327*].

Судьба Гартмана напоминает судьбы многих эмигрантов «первой волны». Позволим себе кратко проследить основные вехи его жизненного пути. Гартман родился на Украине, в селе Хоружевка Роменского узда Полтавской губернии (ныне Недригайловский район Сумской области), в семье, богатой культурными традициями. Его дед Эдуард фон Гартман был философом-идеалистом, автором столь популярной на рубеже XIX–XX веков «Философии неведомого». Отец Фомы Александровича умер, когда мальчику было девять лет, и мать по семейной традиции определила его в военное училище в Петербурге. С ранних лет он начал проявлять склонность к музыке и довольно быстро осознал, что это и есть его истинное призвание. В 11 лет Гартман стал брать частные уроки по гармонии и контрапункту строгого стиля у А. С. Аренского, который в то время работал в Придворной певческой капелле в Петербурге. В 1900–1902 годах Гартман учился в Петербургской консерватории по классу фортепиано у А. Есиповой, воспитавшей целую плеяду известных музыкантов (в их числе Леонид Крейцер и Сергей Прокофьев). Известно, что ранние композиторские опусы он показывал Римскому-Корсакову. На титульном листе его кантаты «Иоанн Дамаскин» для солистов, хора и симфонического оркестра сохранилось заключение Римского-Корсакова, переписанное Гартманом. Там содержатся технические замечания, указаны ошибки молодого автора и выставлена оценка — «четыре с половиной»[1].

Однако своим главным наставником после смерти А. С. Аренского в 1906 году Гартман считал С. И. Танеева. После премьеры балета «Аленький цветочек» на сцене Мариинского театра он написал: «Все мои петербургские друзья, Збруева и др. говорили, что не умею инструментовать и недурно было бы поступить к Корсакову, от чего я конечно открестился. При всей моей любви и уважении к Николаю Андреевичу я никого другого, кроме Вас слушать не стану, вспоминая завет покойного Антошиньки — “учиться у классиков”»[2].

Они познакомились в 1896 году в доме А. Аренского, к которому Гартман пришел на очередной урок. Как впоследствии вспоминал композитор, «симпатичный бородатый человек в пенсне» ему очень понравился: «Он был так прост и приятен, что меня сразу же потянуло к нему. В нем не было и тени высокомерия, хотя это был <...> великий Танеев. Узнав, что я пришел заниматься и принес с собой свои задачи по гармонии, он вместе с Аренским сел за рояль и принялся их разбирать» [4, *68*]. Через несколько месяцев после первой встречи Гартман получил подарок от Танеева — карманное издание партитуры его квартета d-moll (№3, ор. 7, посв. С. Рахманинову), на титульном листе которой было указано имя и отчество 12-летнего юноши[3].

---

[1] *Гартман Ф.* Кантата «Иоанн Дамаскин» (партитура). РГАЛИ. Ф. 995, оп. 2, ед. хр. 55. Л. 1.

[2] Письма Ф. Гартмана к С. Танееву. РГАЛИ. Ф. 880, оп. 1, ед. хр. 177. Л. 16. При цитировании здесь и далее сохранена пунктуация и орфография оригиналов.

[3] Для того, чтобы узнать отчество Фомы Гартмана, Танеев написал Аренскому письмо. Об этом можно судить по сохранившимся ответам Аренского [12, *63–164, 182*].

Гартман не просто делился с Танеевым музыкальными впечатлениями, показывал свои сочинения, консультировался по вопросам полифонии, гармонии и музыкальных форм, но был ярым пропагандистом его творчества. 12 января 1912 года в Праге в Рудольфинуме он продирижировал картиной из второй части оперной трилогии «Орестея» [4, *72*]. Сохранившиеся письма Гартмана, а также его жены Ольги Аркадьевны Гартман (в девичестве фон Шумахер) и матери Ольги Александровны Гартман свидетельствуют о душевной привязанности, которую испытывала эта семья к маститому музыканту.

Гартманы постоянно путешествовали и неоднократно приглашали Танеева присоединиться к ним. Понимая трудности, обусловленные слабым здоровьем композитора, они были рады создать необходимые условия для его комфортного проживания и плодотворной работы. Находясь в Германии, в одном из предместий Мюнхена, Фома Александрович писал: «Глубокоуважаемый Сергей Иванович, спешу сообщить Вам <...>: в пяти минутах ходьбы от нас на солнце две мебелированные комнаты — 25 марок в месяц плюс топливо 5 марок, т. е. 15 “цилковых”. Утром наша горничная будет ходить, если хотите, к Вам делать кофе, какао; обедать и ужинать будете у нас. Прогулки здесь (не говорю о видах) тем превосходны, что всюду дорожки, насыпанные камешками, специально сделанные для туристов[4] и т[аким] обр[азом] гуляя от 2-х до 5 можно обходить значительные подъемы. За исключением станции, почты и нескольких магазинов — деревня полнейшая, ни шуму, ни грязи (?). Насколько Тютькино хорошо летом, настолько же лучше зиму Вам проводить тут, есть горный воздух, тишина, никто не беспокоит и не может, а главное, прогулки. Т. к. я порядочно зимой в деревне жил и знаю, что по неделям нельзя выйти из дому, думаю, что сидячая жизнь или ходьба на лыжах, по колено в снегу или по скользкой дороге Вам прямо опасно. Что касается корректуры книги, то здесь можно списаться, да к тому же летом всюду жизнь умирает, и все равно — появится книга летом или осенью, зато как бы мы закутили на крестинах Вашей Шестой — Второй симфонии[5], сюиты для скрипки и фортепианной сонаты (у меня уже слюнки текут)»[6]. Пытался Гартман уговорить Танеева совершить европейское турне, подчеркивал необходимость подобной поездки, предлагал взять на себя хлопоты по ее организации: «Ваше присутствие там [в Германии. — *Н. С.*] вызовет еще бóльшую популярность Ваших произведений; хорошей музыки <...> мало, а такой как Ваша конечно нет; во всяком случае немцы увидели бы Вас <...> и дирижеры набросились бы на Ваши сочинения»[7]. Однако единственное, что удалось молодому музыканту, — это уговорить закоренелого домоседа Танеева дважды в летние месяцы посетить родовое имение Гартманов на Украине (1906–1907 годы).

Создание балета «Аленький цветочек» по сказке А. Аксакова (сценарий П. Маржецкого) в пяти действиях и восьми картинах оказалось поворотным событием в жизни молодого композитора. Он шел на главных сценах

---

[4] «Пишу из-за Вашей больной ноги» — приписка Гартмана.

[5] Речь, вероятно, идет о второй симфонии с опусом, которая стала бы шестой по счету: Первая симфония Танеева была написана в 1873–74 годах, Вторая — в 1877–78, Третья — в 1884; далее — симфония для детских инструментов (сочиненная для Детского оркестра Анатолия Эрарского) — в 1895 и, наконец, Четвертая (единственная снабженная опусом) — в 1896–98 годах.

[6] Письма Ф. Гартмана к С. Танееву. РГАЛИ. Ф. 880, оп. 1, ед. хр. 177. Л. 5. Подчеркивания принадлежат Гартману.

[7] Там же. Л. 31.

страны — сначала в Мариинском театре (премьера состоялась в бенефис кордебалета 16.12.1907, постановка Н. Легата, дирижер Р. Дриго), а затем и в Большом (премьера 30.01.1911, постановка А. Горского, дирижер Ю. Померанцев). Однако сценическую судьбу сочинения назвать удачной нельзя — балет большого успеха не имел и довольно быстро был снят с репертуара (об этом в связи с петербургской постановкой писала в воспоминаниях М. Кшесинская)[8]. Причину провала связывали, прежде всего, с неудачной хореографией Н. Легата — руководителя петербургской балетной труппы, пришедшего на смену М. Петипа и Л. Иванову, — который в постановках балетов «Кот в сапогах» (композитор А. Михайлов) и «Аленький цветочек» тщетно старался продолжить линию романтических балетов, идущую от «Спящей красавицы» П. Чайковского и «Раймонды» А. Глазунова. Не спасли постановку «Аленького цветочка» ни роскошные декорации и костюмы, выполненные по эскизам К. Коровина, ни прекрасный исполнительский состав — в Мариинском театре балет танцевали П. Гердт, А. Павлова, М. Кшесинская, О. Преображенская, В. Трефилова, М. Фокин, Л. Леонтьев, А. Булгаков, а в Большом — участие принимали Е. Гельцер и В. Тихомиров. Музыкальное оформление спектакля также подверглось критике — автора, которому пришлось приспосабливаться к «известным танцевальным стереотипам» [20, *4*], обвинили в эпигонстве, недостаточном профессионализме, рыхлости формообразования, мелодической бедности.

Гартман, анализируя собственные промахи, в одном из писем к Танееву сетовал и на то, что на петербургской премьере музыканты были плохо подготовлены: последние пульты первых скрипок читали с листа, а вдобавок утром оркестр играл монументальную оперу Вагнера «Тангейзер»[9]. Однако для композитора этот дебют стал определяющим — с царского дозволения он покинул военную службу и продолжил музыкальное образование за границей.

Гартман отправился в Мюнхен для стажировки у известного дирижера Феликса Моттля, ученика Вагнера, главного дирижера местного оперного театра. В его обязанности входило присутствие на репетициях и представлениях, а также прохождение партий с певцами. Однако с последним у него возникли серьезные сложности — Гартману не хватало опыта, он не владел необходимыми навыками: «Ведь надо не только читать безукоризненно с листа, но и петь, и петь по-немецки, к тому же певцы здесь привыкли, что аккомпаниатор их почти что учит <...>. Вообще везде и во всем чувствую свою неумелость и незнание, а тут у немцев чуть ли не уличные метельщики читают партитуры с листа», — жаловался Гартман в письме к Танееву. Пришлось серьезно заняться совершенствованием технической подготовки и расширением репертуара. За короткий срок в классе Моттля Гартман изучил симфонии Бетховена, «Страсти по Матфею» Баха, «Дон Жуана» Моцарта, «Валькирию» Вагнера, самостоятельно освоил «Фиделио» и «Тристана и Изольду»[10]. Единственное, на что он сетовал, так это на невозможность практического применения полученных навыков ввиду отсутствия капельмейстерского места.

Очень болезненно Гартман переживал нежелание европейской публики знакомиться с сочинениями русских композиторов: «Боюсь, что с немецким шовинизмом будет трудно бороться, особенно при Англо-русском союзе. <...>

---

[8] В сезоне 1911–1912 годов в Петербурге балет был показан шесть раз [17, *104*].

[9] Письма Ф. Гартмана к С. Танееву. РГАЛИ. Ф. 880, оп. 1, ед. хр. 177. Л. 16 об.

[10] Там же. Л. 20–21.

Ил. 1. Сергей Танеев и Фома Гартман в имении Гартмана на Украине (?). 1900-е годы

Чайковского знают 6-ую симфонию. О “Москве” и “Петербурге” ничего не слышали и не знают. Часто так и хотелось <...> немцам в рожу поплевать, так как для них Россия — Азия, варварская страна, а музыка ее — младенческая еще»[11]. С подобным положением вещей Гартман не сможет смириться. Впоследствии он возложит на себя трудную миссию пропаганды отечественной музыкальной культуры за рубежом, организует несколько коллективов, будет давать концерты по всему миру.

В вопросе композиции Гартман также испытывал сложности, никак не мог нащупать «свой путь». Активно изучая современные течения европейской музыки, он не получал особого удовлетворения: «Что касается моего дальнейшего сочинительства, нахожусь в совершенном тупике: вероятные причины — недостаток способностей и техники формы, с другой стороны желаете нового, хорошего, настоящего, а здешние новаторы — Штраус <...>, музыку которого недавно смотрел, увы все же она удовольствий, по-моему, не дает; возвращение же к старым оперным формам считаю тоже невозможным»[12].

Ил. 2. Фома Гартман

Упоминание имени Рихарда Штрауса не выглядит случайностью. О нем спорили многие музыканты той поры. Признавая мощный исполнительский дар Штрауса, артистическую харизму, ему часто отказывали в композиторском таланте. Гартман был солидарен с подобной позицией: «В воскресение и вчера слушали Электру Штрауса — одиннадцать партий кларнетов, есть Вагнеровские тубы, две бас-тубы, скрипки и альты разделены на три партии. Диссонансы, действующие как плеть в клавире, — очень смягчены в оркестре, иногда почти не слышны[13] <...>. Есть места очень банальные по материалу и гармонизации; вообще диссонансы как таковые в конце концов теряют свое действие (не пред-

[11] Письма Ф. Гартмана к С. Танееву. РГАЛИ. Ф. 880, оп. 1, ед. хр. 177. Л. 21 об.

[12] Там же. Л. 18.

[13] «Вообще впечатление всей оперы — довольно тусклое, грязноватенькое и отнюдь не яркое» — приписка Гартмана.

ставляют больше контраста к консонансам). Инструментовка тоже идет все время на довольно высоком уровне, благодаря чему вершины пропадают, и нет сильных моментов»[14].

Спустя короткий промежуток времени Гартману становится очевидно, что новые техники следует искать не в музыкальном искусстве, пребывающем в затяжном кризисе, а в живописи. В этом отношении Мюнхен предоставлял необыкновенные возможности. На заре XX века столица Баварии была культурной Меккой, в которую стремились многие поэты, художники, архитекторы. Здесь зародился немецкий модерн (сецессионштиль), город стал колыбелью авангарда. Внимание привлекали богатые музейные собрания, в числе которых знаменитая Пинакотека, галерея Шак с работами современных мастеров, выставки в Гласпаласе. Многих прельщала возможность познакомиться с системой преподавания Ф. Штука в Королевской академии художеств, а также частные художественные школы (особой популярностью пользовалась студия словенского художника А. Ажбе). Гартман посещал выставки в ту пору совершенно неизвестных Ван Гога и Поля Гогена. Он сблизился с создательницей «розового салона» Марианной Верёвкиной и ее гражданским супругом, живописцем Алексеем Явленским.

Квартира Верёвкиной на Гизелаштрассе, 23, в знаменитом квартале Швабинг, расположенном к северу от центра Мюнхена, была местом постоянных встреч художественно-артистического бомонда разных стран. Здесь бывали живописцы В. Серов, И. Грабарь, Д. Кардовский, В. Борисов-Мусатов, кн. С. Щербатов, братья Бурлюки, В. Кандинский, В. Бехтеев, А. Могилевский, А. Зальцман. К ним охотно присоединялись Ф. Марк, П. Клее, Г. Мюнтер, А. Ажбе, А. Кубин, А. Эрбслё, А. Канольдт. Интеллектуальный салон привлекал импресарио С. Дягилева, писателя Т. Манна, танцовщиков А. Сахарова, В. Нижинского, А. Павлову, актрису Э. Дузе, владельца галереи «Штурм» Х. Вальдена и многих других. В основном обсуждались вопросы, связанные с современной философией, эстетикой, психологией, литературой, изобразительным искусством, музыкой и театром. Искусствовед Г. Паули, бывавший на собраниях, так описывал их атмосферу: «Я никогда не чувствовал такого напряжения. Центром, источником энергетического поля, которое ощущалось почти физически, была баронесса — грациозная женщина с черными глазами, полными, яркими губами, с поврежденной во время охоты рукой. Она не только вела беседу. Она доминировала над остальными» [16]. Действительно, Марианна Верёвкина обладала поистине магнетическим даром притяжения талантов. Еще живя в Петербурге и обучаясь в мастерской Репина (учитель отзывался о ней как о новом Рембрандте!), Марианна познакомилась с молодым художником Алексеем Явленским и решила всецело посвятить себя раскрытию его дара (долгие годы даже не брала кисти в руки). В Мюнхене она организовала «Братство святого Луки», была в числе идейных вдохновителей «Нового объединения художников Мюнхена», участвовала в выставках содружества «Синий всадник», а также в экспозициях, организованных журналом «Штурм».

Верёвкину волновали глобальные проблемы развития искусства, его философии и теории. Один из западных критиков назвал ее «повитухой абстракции» [13], имея в виду прежде всего споры и разговоры, которые велись в салоне. Поиски духовного начала («мира идей»), погружение в христианский мистицизм,

[14] Письма Ф. Гартмана к С. Танееву. Л. 33.

знакомство с оккультными практиками, обсуждение проблем символизма и экспрессионизма, идеи синтеза искусства — эти и многие другие вопросы были предметом постоянных дискуссий, разворачивающихся между Верёвкиной и ее соратниками. Сохранились «Письма к неизвестному», написанные художницей в период 1901–1905 годов. С одной стороны, они представляют собой интимный женский дневник, своего рода горькую исповедь, поражающую откровенностью и искренностью, а с другой, революционный манифест нового искусства, рождение которого и было главной целью ее жизни: «Я верю верой сильной. Я верю в святость своего дела. Я верю в искусство и приношу ему в жертву себя и свою жизнь» [19, *190*].

Именно в доме Верёвкиной и Явленского судьба свела Гартмана с Василием Кандинским — художником, теоретиком изобразительного искусства, одним из основоположников беспредметной живописи. Почти двадцатилетняя разница в возрасте не помешала дружбе, которая продлилась долгие годы вплоть до смерти живописца: «Это одна из тех дружб, которая не увядает», — впоследствии отмечал В. Кандинский[15].

Гартману, безусловно, несказанно повезло. В сложнейшее время разлома — отмирания старых и зарождения новых техник письма в живописи и в музыке, глобальных изменений в мире театра — ему не просто удалось обрести единомышленника, но и быть рядом с человеком, во многом предопределившим стилеобразование искусства XX столетия. Начиная с 1908 года Гартман и Кандинский постоянно встречались, переписывались, причем тон обращения обычно сдержанного и дипломатичного Кандинского свидетельствует об особой духовной близости друзей.

Пик их творческого взаимодействия пришелся на начало 1910-х годов. Вернувшись в Россию, Кандинский на некоторое время потерял Гартмана из вида, но вскоре общение было продолжено. Кандинский пытался вовлечь друга в деятельность Академии художественных наук, предложил заняться организацией Русского музыкального отдела в Берлине [7, *65*]. Впоследствии оба переехали во Францию, и вдова Гартмана вспоминала, что незадолго до смерти Кандинского, в 1944 году, они плодотворно работали над новым балетом и даже обсуждали вопросы его постановки с Леонидом Мясиным [1, *136*].

Во многом благодаря Кандинскому Гартман оказался в «эпицентре» культурной жизни предвоенной России и Европы: участвовал в деятельности крупных объединений современного искусства («Новое объединение художников Мюнхена», «Бубновый валет», «Общество свободной эстетики»), занимался подбором работ о музыке для знаменитого альманаха «Синий всадник», общался с пионерами отечественного авангарда Н. Кульбиным, братьями Бурлюками, М. Ларионовым, Н. Гончаровой, хотя далеко не всегда разделял их творческие устремления. Кандинский познакомил Гартмана с драматургом-экспрессионистом Гуго Баллем, задумавшим в 1914 году брошюру «Новый театр», в которой должны были принимать участие Н. Евреинов, Н. Кульбин, Ф. Марк, М. Фокин, В. Кандинский и Ф. Гартман. К сожалению, из-за сложностей, связанных с Первой мировой войной, работа так и не была выполнена.

В свою очередь, Гартман помогал Кандинскому постигать законы музыкального искусства, прежде всего, принципа контрапунктирования, столь важного для реализации творческих замыслов художника (тот неоднократно жаловался

[15] Подробнее о дружбе Ф. Гартмана и В. Кандинского см. [1, *128–137*].

на нехватку профессионального образования и неспособность самостоятельно освоить азы теории). В фонде Кандинского библиотеки Парижа сохранился экземпляр «Всеобщего учебника музыки» А. Б. Маркса издания 1893 года с дарственной надписью Гартмана и его супруги Ольги, содержащей небольшую, но пророческую приписку: «Учись прилежно и будь уверен, что все, что там написано (относительно теории), через пару лет окажется бессмыслицей» [6, *342*]. Скорее всего, этот подарок был сделан в период между 1908 и 1910 годами, то есть до момента знакомства Кандинского и Гартмана с творчеством А. Шёнберга — композитора, перевернувшего представления о канонах и техниках музыкального письма. Благодаря разъяснениям Гартмана Кандинский смог и более детально постигнуть принципы «Учения о гармонии» Шёнберга (изд. в 1911 году) — работы, столь созвучной замыслам самого Кандинского (как раз в то время он писал капитальный труд «О духовном в искусстве»)[16]. Гартман способствовал сближению Кандинского с московскими музыкантами — Л. Сабанеевым, Н. Брюсовой и Б. Яворским.

Все они были учениками Танеева и людьми «гартмановского круга». В сентябре 1911 года Кандинский написал художнику и соучредителю «Синего всадника» Ф. Марку, что он возложил на Гартмана обязанность «Уполномоченного Представителя России». Критику были заказаны две статьи — обзор музыкальной жизни России и заметка об армянской музыке (в конечном итоге он представил статью «Об анархии в музыке»). В свою очередь, Гартман предложил включить в сборник работы Л. Сабанеева о «Прометее» А. Скрябина и Н. Брюсовой о новых веяниях отечественной музыки.

Статья Сабанеева, посвященная одному из главных сочинений Скрябина, была принята Кандинским восторженно. Он с большим энтузиазмом относился к новаторским замыслам композитора, ему были близки и идеи теургического преобразования жизни силами искусства, и концепция цветозвуковой синестезии, столь последовательно проводимая Скрябиным в творчестве, и даже теософские пристрастия композитора (Кандинский был хорошо знаком с работами Блаватской, увлекался антропософскими идеями, проповедуемыми Штайнером). Художник мечтал о личной встрече со Скрябиным, однако его желанию не суждено было осуществиться. Привлечение Л. Сабанеева — близкого друга и биографа композитора, автора множества работ о нем, для Кандинского имело принципиальную значимость. Заметка Брюсовой, сестры известного поэта, переведенная на немецкий язык женой Гартмана Ольгой Аркадьевной, не встретила у Кандинского столь бурного отклика. Он предпочел опубликовать статьи Н. Кульбина «Свободная музыка» и А. Шёнберга «Отношение к тексту» [1, *132*].

С Яворским Гартмана связывали долгие годы знакомства. Музыковед следил за успехами начинающего композитора и дирижера, присутствовал на его выступлениях[17]. В одном из писем к Танееву Яворский упоминает о встречах у Фомы Александровича[18]. Известно, что Гартман показывал Яворскому свои работы, бывал в его классе в Киевской консерватории, сочинения Гартмана зву-

---

[16] Теме «Кандинский и Шёнберг» посвящено исследование [2].

[17] Из письма Б. Л. Яворского Н. Я. Мясковкому от 1 августа 1913 года: «Многоуважаемый Николай Яковлевич, 7-го и 8-го я совершенно свободен, 9-го утром я на репетиции, а вечером на симфоническом в Сокольниках, где первым отделением дирижирует Ф. А. Гартман своими сочинениями, а во втором отделении идет небольшая вещь моего ученика Д. М. Мелких» [21, *290*].

[18] См. письмо Б. Л. Яворского к С. И. Танееву от 17 марта 1915 года [21, *294*].

чали в концертах из произведений Яворского и его учеников (Д. С. Зерновой, Д. М. Мелких, С. В. Протопопова)[19]. С большим воодушевлением музыковед относился к цветомузыкальным экспериментам Кандинского и Гартмана. В октябре 1910 года в доме у Гартманов состоялось их личное знакомство. Кандинский писал В. Мюнтер: «Вчера вечером у Гартманов, в присутствии Яворского <...> я читал три композиции для сцены <...>. Гартман играл “Великанов” [первоначальное название “Желтого звука”. — *Н. С.*], и Яворскому очень понравилось: “Сделать без промедления!”» [22, *53*][20].

В салоне Верёвкиной Кандинский и Гартман познакомились с Александром Сахаровым — художником, танцовщиком, создателем новых форм хореографии. Сахаров увлекался ритмопластикой Э. Жака-Далькроза, техническими новшествами А. Дункан и стремился передать формы различных эпох: фигуры, заимствованные из древнегреческой вазописи (причем делал это совершенно независимо от В. Нижинского), движения эпохи барокко и др. Он был истинным «художником танцев», как образно называл его Кандинский. Особенно Сахарову удавались миниатюры на античную тему, не случайно его заветной мечтой было воссоздание древнегреческого танца. Эта идея захватила Гартмана — сохранились упоминания о его «Пластических танцах», написанных специально для выступления Сахарова [18], в Российском государственном архиве литературы и искусств (РГАЛИ) представлен черновой автограф «Сюиты на античные темы» для струнного квартета и двух арф (1910), в третьей части которой использована тема, известная как ода Пиндара[21]. Чуть позднее он начал работать над хореографической картиной «Фра Мино» по рассказу А. Франса «Святой сатир», вдохновившего М. Врубеля на создание знаменитого «Пана».

Вместе художники много экспериментировали, причем эти поиски находились в плоскости пересечения новаций разных видов искусства — хореографии, живописи, музыки и театра. Кандинского волновал вопрос синестезии, как и многие другие представители авангарда, он был убежден в родстве языков искусства, единстве управляющих ими законов. Гартман, имевший опыт работы в балетном жанре, и Сахаров, увлекавшийся поиском новых форм движения, понимали его с полуслова. Судя по воспоминаниям живописца, они часто собирались вместе, Гартман выбирал одну из акварелей Кандинского, садился за инструмент и начинал импровизировать, а Сахаров должен был не просто «танцевать эту музыку», но и угадывать, какую именно он «танцевал акварель». Таким образом, и композитор, и танцовщик выступали в роли «переводчиков» с языка живописи на языки музыки и движения. Подобный перевод

---

[19] 1 марта 1917 года Гартман играл свои сочинения в классе Яворского. 13 марта в Киеве состоялся концерт из произведений Яворского и его учеников, в том числе и Гартмана, 19 марта концерт был повторен в Москве — в зале Синодального училища (см. Хронограф жизни Б. Яворского [21, *630*]).

[20] Кандинский считал Яворского «большим теоретиком и революционером теории музыки», чувствовал близость творческих устремлений и даже хотел предложить ему написать музыку к сценической композиции «Черное и белое» (1908–1909), но замысел так и не был реализован [22, *99*]. В октябре 1910 года в Москве Кандинский читал лекцию перед курсом Яворского — «замечательной публикой в двадцать человек», состоящей из музыкантов, художников и философов. Предположительно, он излагал отдельные тезисы будущей работы «О духовном в искусстве», посвященные вопросам взаимоотношения между живописью и музыкой, и вызвал живой отклик у слушателей [11, *110*].

[21] РГАЛИ. Ф. 995. Оп. 2, ед. хр. 57.

мог осуществляться только при полнейшем «созвучии» («равнозвучии», как писал Кандинский) голосов его участников. В архиве Гартмана, находящемся в Йельском университете в США (Yale University Music Library Archival Collection, Mss. 46), сохранились многочисленные разрозненные наброски — таблицы из слов, рисунков и нот, имеющих подзаголовки «Краски», «Движение», «Музыка», «Голос», «Шум на сцене» [14, *98*].

В статье «Неразгаданный Кандинский» Гартман отмечает, что в предвоенные годы работа шла над несколькими театральными замыслами: все началось с инсценировок сказок Андерсена («Райский сад, или Магическая аллея», «Волшебные крылья»), к которым Кандинский обратился еще в 1908 году, затем они «перекинулись» на легенду «Дафнис и Хлоя» по мотивам романа Лонга. Пьеса

Ил. 3. Мария и Франц Марк, Бернхард Кёлер, Генрих Кампендонк, Фома Гартман, Василий Кандинский (сидит в центре). Ок. 1911

создавалась в 1909 году и состояла из семи картин. Текст был близок оригиналу Лонга, но включал поэтические вставки Кандинского, написанные гекзаметром. Также художник создал декорации первой сцены — трирему с воинами: «Это не была реалистическая картина, но она передавала поразительно сильное впечатление от силы Дафниса». Однако работа была прервана. Как объяснял Гартман, «мы не обратили внимания на то, что в это время Фокин и Дягилев выбрали тот же самый сюжет. И хотя наши представления, наши идеи не имели абсолютно ничего общего с тем, что было позднее поставлено Фокиным, мы прекратили работать на эту тему» [11, *119*]. Неудачи не останавливали авторов, чуть позднее они начали создавать знаменитую одноактную пантомиму «Желтый звук»

(1909–1912) — композицию, созвучную скрябинскому «Прометею» и наиболее ярко отражавшую столь популярную в те годы идею синтеза искусств[22].

Сохранившиеся письма Кандинского к Гартману свидетельствуют о детальной проработке художником музыкальной партитуры [1, *128–150*]. Давая «почти полный простор» композитору, Кандинский в 1912 году не просто посылает Гартману в Москву, где тот занимается постановкой своего балета «Аленький цветочек» в Большом театре, «минутно-секундное распределение» композиции, но и чрезвычайно подробно описывает характер музыкальной ткани, которую хочет услышать. Видимо, степень доверия и взаимопроникновения между авторами была настолько высока, что Гартман мог «перевести» эти разговоры о музыке в реальное звучание. Правда, о результатах судить трудно, так как Гартман сочинение не закончил. До нас дошли лишь разрозненные фрагменты, черновой набросок. О более детальной партитуре речи не могло идти, так как она целиком и полностью должна была зависеть от типа театра, который принял бы пьесу[23].

Однако, как это часто бывало в истории авангардного искусства, теоретическая значимость концепции оказалась гораздо выше, чем практические попытки ее осуществления. Театр Кандинского, Гартмана и Сахарова в конечном счете оказался «бумажным театром», «театром в текстах и проектах» (В. Турчин). Несмотря на серьезные усилия, они так и не увидели своего творения на сцене[24].

Первая мировая война потребовала возвращения Гартмана на военную службу, он был отправлен на фронт. Но несмотря на все сложности сумел написать музыку к первому отечественному профессиональному кукольному спектаклю «Силы любви и волшебства», поставленному в Петербурге в 1916 году П. Сазоновым и Ю. Слонимской.

В 1917 году состоялась еще одна знаменательная встреча, перевернувшая жизнь Гартмана и определившая его дальнейшую судьбу. Благодаря другу, математику Андрею Захарову, он познакомился с Георгием Гурджиевым — философом, мистиком, одним из самых загадочных людей XX столетия. Его сравнивали

---

[22] «Желтый звук» входил в сюиту «колористических драм-поэм» Кандинского, включавших также «Зеленый звук», «Черное и белое» и «Фиолетовый занавес». В окончательном варианте композиция состояла из шести картин с введением, в которых должны были участвовать «пять великанов», ребенок, мужчина, «неопределенные существа», «люди в свободных одеяниях», «люди в трико». В музыкальном сопровождении планировалось задействовать певца (тенора), хор и оркестр, которые должны были располагаться за сценой.

[23] Судя по воспоминаниям жены Гартмана, еще в 1909 году в Кохеле Кандинский и Гартман делали первые музыкальные наброски к композиции «Желтый звук», которая в то время носила рабочее название «Великаны». Уже тогда для репетиций у Кандинского была сделана маленькая сцена (около 60 см) и были готовы декорации [24, *47*].

[24] Кандинский мечтал о постановке в Мюнхенском художественном театре в 1914 году, руководимом известным реформатором Георгом Фуксом, однако, помешала Первая мировая война. Хотел он «заполучить» для работы Всеволода Мейерхольда, возглавлявшего в тот момент театр в Териоки, близ Петербурга, но и этому желанию не суждено было осуществиться. Гартман показывал эскизы «Желтого звука» в Художественном театре в Москве, но также безрезультатно: «Она [пьеса. — *Н. С.*] даже не была понята» [23, *148*]. Не удалось Кандинскому поставить «Желтый звук» ни в 1922 году в Берлине, ни в 1927 в Баухаузе. Лишь в семидесятые годы, в Нью-Йорке, композитор и дирижер Гюнтер Шуллер отредактировал и придал законченный вид музыкальным фрагментам Фомы Гартмана (композиция была показана 12 мая 1972 года в музее Гуггенхайма). Кроме того, в Париже прошла премьера «Желтого звука» с музыкой Антона Веберна (1976, 1982). В СССР к композиции обратился режиссер Гедрюс Мяцкявичус и композитор Альфред Шнитке (первое исполнение состоялось 6 января 1984 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского).

с графом Калиостро и Г. Распутиным. Ему приписывали тайную связь с Гитлером и Сталиным. Одни считали Гурджиева Великим учителем, наделенным подлинным знанием и способным указать истинный путь. Для других он был шарлатаном и проходимцем, пользовавшимся садистскими приемами для манипуляции человеческим сознанием. Жизнь Гурджиева — сплошной знак вопроса, миф, который он с великой радостью творил сам. Как человеку «без рода и племени», появившемуся на свет в Гюмри в беднейшей семье грека и армянки, не получившему надлежащего воспитания, базарному фокуснику, гипнотизеру и знахарю удалось сначала в России, а затем в Европе не просто собрать вокруг себя круг интеллектуальной элиты, но и подчинить его собственной воле? Почему его адепты смиренно принимали изощренные, а часто и опасные для жизни психологические опыты?

Безусловно, начало XX столетия — это время, когда умами многих владел эзотеризм. В моде были мистические откровения, магия ворожбы, увлечение экспериментами с человеческим сознанием. Теософия Блаватской и антропософия Штайнера пленяли Кандинского, Скрябина, Белого, М. Чехова, Булгакова, Мейерхольда, Мережковского, Вяч. Иванова, Кульбина, Брюсова, Бенуа, Вернадского, Циолковского, Малевича, Петрова-Водкина, Рериха, Шагала, Шестова, Струве, Лосского, Гершензона, Амфитеатрова, Евреинова, Городецкого и др. Учение Гурджиева было тесно связано с оккультной традицией — его основу составляли различные духовные практики (в числе которых суфизм, буддизм и восточное христианство), с которыми Гурджиев познакомился в ходе путешествий по Индии, Африке, Кавказу и Средней Азии. Бытовала красивая легенда, что истинное знание Гурджиев почерпнул из древнего тайного учения, сохраненного братством Сармунг в Средней Азии. Гурджиевские адепты считали его продолжателем идей Е. Блаватской. Сам гуру не без иронии утверждал, что у него был «роман со старушкой». Учение Гурджиева, дошедшее до нас благодаря систематизации и популяризации известного философа П. Успенского, посвящено саморазвитию человека. Особое внимание Гурджиев уделял вопросу физического совершенствования посредством движения, отчего был прозван «учителем танцев». Во всех поездках он с интересом изучал фольклорные образцы мелодий и пластику национальных движений.

Встреча Гартмана и Гурджиева казалась частью спектакля, разыгрываемого последним, словно по нотам. Аристократу, столичному щеголю Гартману было назначено свидание в заведении с дурной репутацией на Невском проспекте. Мимоходом Гурджиев удивился, почему в нем мало проституток. Впоследствии Гартман воспринимал это рандеву как первую серьезную проверку, устроенную Гурджиевым. Подобных неприятных, а иногда и опасных испытаний ему предстояло пройти немало.

Знакомство с Гурджиевым круто изменило жизненный уклад семьи Гартмана. В 1917 году он вместе с женой, в числе небольшой группы людей, последовал за наставником сначала в Ессентуки, где переболел тяжелейшим тифом (после чего, спустя год, по состоянию здоровья был отправлен в запас), затем в Сочи и, наконец, в Тифлис. Все это время в его обязанности входило сочинение музыки для каждодневных упражнений гурджиевских сподвижников. Гартман записывал и обрабатывал мелодии, которые насвистывал или наигрывал одним пальцем на фортепиано учитель, а также аккомпанировал на занятиях; его жена, знавшая в совершенстве несколько языков, стала личным помощником Гурджиева. Трудности этого периода, связанные как с политическими катаклизмами, так

и с физическим истощением, подробно описаны в воспоминаниях Гартмана и его супруги [3].

В столице Грузии музыкант пробыл всего два года (1919–1921), но успел невероятно много. Он интенсивно концертировал как солист и в составах различных ансамблей, выступал в качестве рецензента (в частности, писал об известном армянском композиторе Комитасе, впоследствии даже руководил Обществом его имени), состоял в редколлегии журнала «Орион», входил в число заведующих музыкальной частью оперного театра, возглавлял Музыкальный институт, возникший на базе музыкальной школы имени Перцова. Благодаря встрече со старым другом, композитором Н. Черепниным, занимавшим пост директора Тифлисской консерватории, Гартман начал преподавать композицию. В его классе оказался и сын Черепнина — Александр, написавший один из первых аналитических этюдов, посвященных Гартману [18].

Известно, что к этому времени относится работа Гартмана над музыкальным оформлением двух драматических спектаклей Московского Художественного театра, гастролировавшего в Тифлисе. Музыка к пьесам Кнута Гамсуна и Рабиндраната Тагора была очень тепло встречена актерами, а вот Гурджиев работу не одобрил, так как полагал, что она отвлекает Гартмана от истинной цели — сочинения балета «Борьба магов», либретто которого принадлежало самому наставнику[25].

В Тифлисе с легкой руки Гартмана к Гурджиеву присоединился театральный художник, друг Кандинского Александр фон Зальцман с супругой Жанной, у которой была балетная труппа, занимавшаяся по столь модной в те годы системе ритмики Э. Жака-Далькроза. Она очень заинтересовалась упражнениями, разучиваемыми Гурджиевым со своими соратниками. В конечном итоге Зальцман передала ему труппу, и учитель смог публично продемонстрировать «священную гимнастику» и «священные танцы».

Вскоре, однако, политические события вновь вынудили Гурджиева и его учеников тронуться с места. Год они прожили в Константинополе. Там Гартман читал лекции о музыке и организовал оркестр, в основном состоящий из русских музыкантов, которых было очень много в столице Турции. Весной 1921 года группа перебралась в Берлин, а через год обосновалась в поместье Приорэ недалеко от Фонтенбло, где наконец-то Гурджиеву удалось открыть знаменитый «Институт гармоничного развития человека».

В списанном ангаре французских военно-воздушных сил, собранном учениками, был устроен павильон в восточном стиле. Окна Зальцман расписал на манер старинных персидских ковров, полы украшали настоящие ковры. Под красными абажурами горели лампочки, в бассейнах плавали золотые рыбки.

---

[25] Балет «Борьба магов» был главной задумкой Гурджиева. Еще осенью 1914 года в газете «Голос России» появилась заметка, подписанная неким Брутом. В ней рассказывалось о «популярном среди коллекционеров индусе И. Г. Г.» (если переставить буквы, то получится Г. И. Г., и легко понять, о ком идет речь), сочинившим либретто балета «Борьба магов» про «разные стороны оккультизма и чудеса факиров». Музыка к нему, правда, еще не была написана, но планировалось, что она будет скомбинирована «из различных восточных мотивов», поскольку автор либретто много путешествовал. Сначала «индус» собирался поставить балет за свой счет, но друзья отговорили его. Так как Большой театр переживал «затяжной балетный кризис», либретто было выставлено на продажу. Тогда благодаря этой статье произошло знакомство Гурджиева с П. Успенским, который только что вернулся из заграничного турне и интересовался всем экзотическим. Подробнее об этом см. [15].

Но главным местом была сцена, на которой исполнялись «священные гимнастики», музыку к которым в основном писал или обрабатывал Гартман. Зимой 1923 года представление было перенесено в Театр на Елисейских полях. Танцы сопровождались фокусами, в фойе гостей угощали шампанским и восточными сладостями. Но невероятная вымуштрованность танцоров производила на многих зрителей гнетущее впечатление — казалось, что на сцене не живые люди, а куклы, управляемые жестоким невропастом. Тот же двоякий эффект был и на гастролях в США в 1924 году.

Гартманы оставались с Гурджиевым вплоть до 1929 года, когда без объяснения причин учитель приказал покинуть его. Это был серьезный удар, Гартман тяжело переживал разрыв, но подчинился решению наставника. Семья переехала в Гарш, маленький городок, расположенный вблизи Парижа. Вновь благодаря встрече с Н. Черепниным Гартману удалось устроиться профессором Парижской русской консерватории имени С. В. Рахманинова. Он вошел в комитет директоров Русского музыкального общества за границей. Концы с концами помогала сводить и небольшая стипендия, предоставленная композитору издательством Беляева, в котором были опубликованы его некоторые сочинения. Также Гартман зарабатывал, сочиняя музыку к фильмам (его творческий псевдоним — Томас Кросс). Л. Сабанеев в статье «Музыкальное творчество в эмиграции», опубликованной в журнале «Современные записки» в 1937 году, с горечью отмечал, что Гартмана, автора «тонкого и элегантного», выгодно отличающегося от других композиторов-эмигрантов (Винклера, Арцыбушева, Акименко, Юферова, Шамье, Штримера, Поля, Гунста и др.) меньшей консервативностью, отвлекает «современное кино, все более поглощающее композиторов талантливых и способных к быстрому и легкому творчеству» [10, *215*].

В военные годы, когда нацисты оккупировали Францию, Гартманам пришлось покинуть свой дом. В очень тяжелых условиях Фома Александрович продолжал работать — он писал оперу «Эсфирь» по Расину. Также в это время созданы несколько концертов для различных инструментов. Многие из них были исполнены после войны в Париже, включая фортепианный концерт (солировал автор, дирижировал Э. Биго).

В 1950 году Гартман с супругой переехал в США. Он поселился на Манхеттене в Нью-Йорке, читал лекции в разных штатах о взаимосвязи искусств, проводил занятия в Англии, писал много киномузыки. 16 апреля 1956 года в Нью-Йорке должен был состояться первый концерт из сочинений Гартмана, но незадолго до этого, 28 марта, он скоропостижно скончался. Было принято решение не отменять концерт, ставший вечером памяти композитора. Его вдова Ольга Аркадьевна провела остаток жизни, пропагандируя творчество мужа. Последние годы она жила в Санта-Фе (штат Нью-Мексико), в коммуне, состоящей из последователей Гурджиева.

Творческое наследие Гартмана обширно. Он работал во всех жанрах, отдавая предпочтение театральным. Ему принадлежат несколько балетов («Аленький цветочек», «Фра Мино», «Баббета», «Праздник покровителя», «Праздник в Украине»), фрагменты композиции «Желтый звук», оперы «Эсфирь», «Главный булочник» (неоконч.), четыре одночастные симфонии, концерты для солирующих инструментов (два для фортепиано, два для виолончели, Андалузский концерт для флейты, славянская рапсодия «Гурла» для арфы с оркестром), две фортепианные сонаты, «Русские сказки» для фортепиано, кантата «Иоанн Дамаскин», вокальная сюита «Из стихов Д. М. Авсония», сюита на античные темы

для струнного квартета и двух арф, романсы на стихи Бальмонта, Цветаевой, Капниста, Ахматовой, Пушкина, Верлена, Пруста, Шелли, Джойса и др., музыка к 54 фильмам, множество фортепианных миниатюр и транскрипций (в частности, оркестровка органных прелюдий и фуг Баха, переложение двух прелюдий из Хорошо темперированного клавира Баха, а также Пляски персидок и песни Марфы из оперы Мусоргского «Хованщина» для виолончели и фортепиано). К сожалению, большинство крупных сочинений не опубликовано, исключение составляют четырехтомник обработок гурджиевских мелодий, часть из которых представлена на CD, а также ряд отдельных небольших композиций, увидевших свет благодаря издательствам Юргенсона, Циммермана еще в 1910-е годы и Беляева — в 1930-е годы.

Ранние сочинения Гартмана свидетельствуют о знакомстве композитора с различными техниками письма и об активном поиске собственного стиля: «Гартман не из тех композиторов, которые, достигнув чего-нибудь, остаются на месте всю жизнь, разрабатывают один материал, — он непременно движется, его талант эволюционирует», — еще в 1919 году отмечал А. Черепнин [18]. Спектр увлечений композитора всегда был необычайно широк: это и петербургская школа — прежде всего, творчество Римского-Корсакова с его гармоническим богатством, мастерством оркестрового письма, — и французский импрессионизм с музыкальными новациями Равеля, Дебюсси, и трепетное отношение к полифонии, классическая цельность форм, идущая от Танеева, и эксперименты в области расширения, а иногда и преодоления тональных взаимосвязей, близкие нововенцам. Фортепианные и вокальные миниатюры Гартмана, находились в русле позднеромантической традиции. Их отличала яркость мелодического начала, полифоническая многослойность фактуры, ритмическое многообразие и яркость гармонических средств (расширение мажоро-минорной тональной системы, линеарность голосоведения). В целом ощущалась созвучность ранним опусам Скрябина и Рахманинова. С другой стороны, интерес к разным историческим эпохам и культурным формациям, желание объединить и синхронизировать их в настоящем влекли стилевое многоязычие в рамках отдельных сочинений и появление многочисленных стилизаций (показателен кукольный спектакль «Силы любви и волшебства»).

Однако, какими бы экспериментами ни увлекался Гартман и какими бы стилевыми метаморфозами это ни оборачивалось, главное, чем он руководствовался, — высшее предназначение художника, сакральный смысл искусства: «Я композитор. Музыка всегда была для меня “талантом” Нового Завета, дарованным мне Господом и требующим, чтобы я развивал и работал над ним непрестанно» [3]. Именно поэтому одним из эталонов для него всегда был С. В. Рахманинов. После прослушивания по радио Третьего фортепианного концерта Гартман написал автору: «В самом <...> концерте — подмосковная весна — пахнет свежим, богом меченым творчеством. Слушая его, думаю, как глупо говорить о “современной”, “несовременной”, “будущей” и т. д. музыке, когда есть только талантливое и бездарное» [9, *327*].

Использованная литература

1. *Автономова Н.* В. Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений // За занавесом века: Исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобр. искусств / ред.-сост. А. Дехтерева, Е. Костина. М.: Русское слово, 2004. С. 128–150.
2. Арнольд Шёнберг — Василий Кандинский. Диалог музыки и живописи: кат. выст. / отв. ред. и авт. предисл. Я. В. Брук. М.: Пинакотека. 2001. 176 с.
3. *Гартман Т. де* Наша жизнь с господином Гурджиевым. URL: http://book.ariom.ru/bio/117-gartman.html (дата обращения: 20.05.2013)
4. *Гартман Ф.* Воспоминания о С. И. Танееве // Советская музыка. 1965. №6. С. 68–72.
5. *Гуль Р. Б.* Я унес Россию. Апология русской эмиграции: в 3 т. Т. II: Россия во Франции. Ч. 5: Музыка. Хоры, цыгане, Вертинский, Плевицкая. Монпарнас. URL: http://www.pseudology.org/Gul/Part_02_05.htm (дата обращения: 07.02.2014)
6. *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. I. 1901–1914. М.: Гилея, 2001. 392 с.
7. *Каргаполова Н.* Музыкальные идеи в теоретическом и художественном наследии В. В. Кандинского. Дис. … канд. иск. Барнаул, 2003. 205 с.
8. Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину / публ. Е. Д. Ковтуна // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 399–410.
9. *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. / ГЦММК имени Глинки; сост.-ред., авт. вступ. ст. З. Апетян. Т. III. М.: Советский композитор, 1980. 575 с.
10. *Сабанеев Л.* Музыкальное творчество в эмиграции // Сабанеев Л. Воспоминания о России. М.: Классика–XXI, 2004. 268 с.
11. *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Кандинский: Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. 174 с.
12. *Танеев С. И.* Материалы и документы / ред. В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. Т. I: Переписка и воспоминания. М.: Академия наук СССР, 1952. 353 с.
13. *Толстая Н.* Марианна Верёвкина. Женщина и художник. URL: http://www.tg-m.ru/img/mag/2010/098–109.pdf (дата посл. обр. 05.01.2014).
14. *Турчин В.* От Gesamtkunstwerk'а Вагнера к синестезии «условного театра» раннего авангарда. Концепция В. В. Кандинского // Авангард 1910-х — 1920-х годов. Взаимодействие искусств / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М., Государственный институт искусствознания, 1998. С. 90–99.
15. *Фаликов Б.* Учитель танцев, Брука и Гротовского // Театр. 2010. №1. URL: http://oteatre.info/uchitel-tanzev-bruka-i-grotovskogo/#footnote_0_378 (дата обращения: 05.02.2014)
16. *Френкель П.* Марианна Верёвкина: из России в Россию // Иные берега. №2 (22). 2011. URL: http://www.inieberega.ru/node/334 (дата обращения: 10.02.2014)
17. Хроника // Ежегодник императорских театров. Сезон 1907–1908. СПб., 1908. С. 104.
18. *Черепнин А.* Фома Гартман // Закавказское слово. 1919. 11 февраля. №20.
19. *Шаронкина-Витек Е.* Приношение русскому искусству // Верёвкина М. Письма к неизвестному / сост. Е. Шаронкина-Витек. М.: Искусство-XXI век, 2011. С. 173–216.
20. *Э[нгель] Ю.* «Аленький цветочек» // Русские ведомости. 1911. 5 февраля. №28. С. 4.
21. *Яворский Б.* Статьи. Воспоминания. Переписка: в 2 т. Т. I / ред.-сост. И. С. Рабинович, общ. ред. Д. Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. и дополн. М.: Советский композитор, 1972. 711 с.
22. *Kandinsky.* Du Théâtre. Uber das Theater. О театре / ed. J. Boissel with the collaboration of Jean-Claude Marcadé. Paris, 1998. 339 p.
23. *Hahl-Koch J.* Kandinsky. L.: Thames & Hudson Ltd, 1993. 431 p.
24. *Hoberg A.* W. Kandinsky and G. Münter. Letters and reminiscences 1902–1914. Munich & N. Y.: Prestel, 1994. 159 p.

Переверзева Марина Викторовна

melissasea@mail.ru

Кандидат искусствоведения; преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий, редактор Отдела периодических изданий и докторант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Marina V. Pereverzeva

melissasea@mail.ru

Ph. D.; Teaching Assistant of the Music IT Subdepartment, editor of Periodicals Center and doctoral candidate of the Moscow Tchaikovsky Conservatory.

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

«Алеаторный» путь Кейджа: от неопределенности к хаосу

Обращение Джона Кейджа к алеаторике обусловлено его увлечением философией дзен-буддизма. Принцип композиции, допускающий элемент случайности в сочинении или исполнении музыки, Кейдж называл неопределенностью. На протяжении творческого пути он следовал этому принципу — вплоть до создания принципиально неорганизованных и неупорядоченных произведений искусства без предзаданных текста и формы, самопроизвольно складывающихся в текучем и непредсказуемом процессе хаотично развивающейся жизни. Случайность, по убеждению Кейджа, отождествляет автора и исполнителя со всем, что бы ни было — в этом он видел истинный смысл музыки.

Ключевые слова: *Кейдж, алеаторика, случайность, неопределенность, хаос, импровизация, хэппенинг*

Abstract

John Cage's "Aleatory" Way: from Indeterminacy to Chaos

Aleatory used by John Cage is caused by his taking a great interest in Zen Buddhism philosophy. The principle of composition allowing a chance element in the music creating and performing, Cage called indeterminacy. He followed this principle throughout his career up to creation of essentially unorganized and disorderly works of art without the determined text and form — which are to be spontaneously developing during fluid and unpredictable process of chaotic life. Chance, as Cage believed, identifies the author and the performer with everything whatever happened — he saw a true sense of music in it.

Keywords: *John Cage, aleatory, chance, indeterminacy, chaos, improvisation, happening*

Марина Переверзева

«АЛЕАТОРНЫЙ» ПУТЬ КЕЙДЖА: ОТ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ К ХАОСУ

«Композиции, неопределенной в ее исполнении», Джон Кейдж посвятил свою дармштадтскую лекцию «Неопределенность» (1958). Позднее в эссе «Куда мы идем? и что мы делаем?» (1961) он писал: «Так признáем же, что мы вместе присутствуем в первозданном хаосе». Между этими двумя полюсами — неопределенностью и хаосом проходил алеаторный путь Кейджа: дзенский принцип недеяния привел его от индетерминизма одного из параметров сочинения к бесконечно меняющейся и неупорядоченной форме произведения, слившегося с непосредственным, хаотично протекающим жизненным процессом.

В творчестве американского композитора понятие «неопределенности» было близко понятию «алеаторика». С пятидесятых годов Кейдж применял «метод случайных действий» и принцип индетерминизма, которым посвятил ряд лекций и статей. В своих работах он рассматривал неопределенные в отношении звуковой реализации композиции. К таковым он относил Фортепианную пьесу XI Штокхаузена, «Перекресток 3» Фелдмана, «Индексы» Брауна и другие пьесы. Интерпретатора при этом Кейдж уподоблял фотографу, который использует камеру для создания фотографий.

> Функция исполнителя в случае с Фортепианной пьесой XI — это функция не колористическая, а формообразующая, то есть обеспечивающая последовательное изложение и выразительное содержание. Это невозможно осуществить упорядоченным способом, ибо форма, в которой нет стихийности, губит

все другие составляющие произведения. Примером тому служат академические штудии, суть которых заключается в копировании всех композиционных элементов своих образцов: структуры, метода, материала и формы. С другой стороны, невзирая на то, сколь строго контролируемы и сколь традиционны структура, метод и материал сочинения, это сочинение будет живым, если форма не контролируема, но свободна и оригинальна. В качестве примера можно привести сонеты Шекспира и хайку Басё.

Тогда каким же образом исполнитель может придать музыке форму в случае с Фортепианной пьесой XI? Он должен выполнять свою функцию придания музыке формы любым неупорядоченным способом (а значит, не поддающимся анализу) — либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту коллективного бессознательного по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики — Основанию Майстера Экхарта[1], — отождествляясь в нем с любой случайностью. Или же исполнитель может придать музыке форму произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к вероятности, или случайные действия, в которых он отождествляется с любой случайностью [1, *45*].

Неопределенной он называл музыку, допускающую случайность в процессе создания или звуковой реализации пьесы, разделяя индетерминизм исполнительского и композиционного процессов. Случайность, по его убеждению, отождествляет исполнителя и композитора со всем, что бы ни было. В работе «Композиция» Кейдж описал свой метод случайных действий и принцип неопределенности, которые применил в «Музыке перемен» (1951), «Воображаемом пейзаже №4» (1952) и серии пьес под общим названием «Музыка для фортепиано».

В случае с «Перекрестком №3» Мортона Фелдмана структуру можно рассматривать либо как определенную, либо как неопределенную, метод же явно не определен. Высóты и длительности [элементов] материала определены лишь в широких границах (в узких границах они не определены); тембровая характеристика материала, данная через обозначение инструмента — фортепиано, — определена; громкостные параметры не определены. Форма, понимаемая как последовательность различных значений, то есть групп, каждая из которых содержит разное количество звуков (при том, что сами звуки различаются только в широких границах — высокие, средние и низкие), определена — в особенности благодаря тому, что композитор использует в качестве единиц времени специальные ячейки. Впрочем, с других точек зрения ее с тем же успехом можно

[1] Очевидно, с учением Майстера Экхарта (ок. 1260–1327) Кейдж познакомился благодаря своему наставнику в дзен-буддизме, японскому философу Дайсэцу Судзуки (1870–1966). В книге «Мистицизм: христианский и буддийский» Судзуки анализирует идеи средневекового мистика и находит в них немало общего с дзен-буддизмом. Одно из понятий учения Экхарта, имеющих для Судзуки особое значение, — Основание (Grund), которое есть абсолютное Ничто, неподвижная Божественность; ученый сравнивает его с центральным понятием махаянского буддизма — «шуньята» (санскр. — «пустота») [13, *10–14*]. Именно об этом Основании и говорит здесь Кейдж.

описать и как неопределенную. Термин «ячейки» связан с тем, что для нотации своего произведения композитор использовал миллиметровую бумагу[2]. По своей функции ячейка сравнима с зеленым сигналом светофора. Пианист волен исполнить заданное количество звуков в пределах указанного диапазона в любой момент, пока длится ячейка, — так же, как автомобиль может пересечь перекресток в любой момент, пока горит зеленый свет. За исключением метода, который не определен вовсе, композиционные средства характеризует определенность в одних аспектах и неопределенность в других, причем взаимопроникновение этих противоположностей более характерно, чем та или иная из них по отдельности. Таким образом, складывающаяся ситуация не является двойственной: множество центров беспрепятственно взаимопроникают друг в друга.

Функция исполнителя в случае с «Перекрестком №3» подобна функции фотографа, который использует приобретенную им камеру, чтобы делать фотографии. Композиция допускает бесконечное их количество и никогда не исчерпает себя, поскольку создана не механически: ее можно только прекратить исполнять или потерять ноты. Каким же образом следует исполнять «Перекресток №3»? Исполнитель может сделать это упорядоченным способом, который успешно поддается анализу. Или же он может выполнить функцию фотографа способом, не упорядоченным на сознательном уровне (а значит, не поддающимся анализу) — либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту коллективного бессознательного по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики — Основанию Майстера Экхарта, — отождествляясь в нем с любой случайностью. Или же он может выполнить функцию фотографа произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающие научный интерес к вероятности, отождествляясь в них с любой случайностью [1, *47–48*].

Безмолвный, первозданный, единый хаос Кейдж, вслед за дзен-буддийскими мудрецами, считал тем изначальным состоянием бытия, в котором все его элементы пребывают в гармонии. В хаосе вещи предстают такими, какие они есть, вне причинно-следственной связи и соподчиненности друг другу. При таком условии возможно истинное познание природы сущего. В лекции «Коммуникация» Кейдж процитировал фрагмент из книги «Чжуан-цзы»[3], в котором Безначальный Хаос указал Полководцу Облаков путь просветления: «Просто встаньте на путь недеяния, и вещи начнут становиться сами собой. Отрешитесь от тела; откажитесь от способности слышать и видеть; забудьте то, что у вас было общего с вещами; постарайтесь слиться с первозданным хаосом эфира; освободите свой разум; выпустите на волю свой дух; станьте таким, как будто у вас никогда не

[2] Диаграммная бумага (graph paper). Используется в качестве автоматической ленты для графопостроителей и самописцев.

[3] Чжуан-цзы — даосская книга притч и коротких рассказов из разных источников, получившая известность в Китае во время правления императоров династии Тан (618–907). Предполагают, что книгу написал философ Чжуан-цзы (первые семь частей) и его ученики (последующие части). В III веке Го Сян собрал книгу из 33 глав и написал комментарии к ней.

было души. И тогда любая из бесконечного множества вещей вернется к своей первооснове, не осознавая того, что сделает это. Все вещи будут пребывать как бы в состоянии хаоса, и на протяжении всего своего существования не покинут его. Если бы они осознавали, что возвращаются к своей первооснове, то обязательно утратили бы ее. Не спрашивай, как вещи называются, не стремись познать их природу — и в результате они станут самими собой» [7, *55*]. В связи с этим путем просветления Кейдж призывает изменить образ жизни и процесс сочинения музыки: «Какова же цель написания музыки? Разумеется, человек имеет дело не с целями, а со звуками. Или вопрос должен получить парадоксальный ответ: целенаправленная бесцельность или бесцельная игра. Однако эта игра является утверждением жизни — не попыткой упорядочить хаос или усовершенствовать творение, а просто способом приблизиться к истинной жизни, которой мы живем и которая становится столь прекрасной, когда человек освобождается от своего разума и своих желаний и позволяет ей действовать самой по себе» [там же, *12*].

Тяготение Кейджа к индетерминизму объясняется его увлечением философией дзен-буддизма. Согласно буддийским представлениям, изначально Бытие пребывает в состоянии покоя и равновесия, но человеческие желания и стремления, как утверждается в «четырех благородных истинах», нарушают это состояние, и приблизиться к нему возможно путем недеяния. Изменчивость и непостоянство представляются в буддизме неотъемлемыми свойствами земного существования, а жизнь — непрерывной чередой возникающих и исчезающих мгновений. Реальность находится в движении, подвергаясь изменениям, не имеет устойчивой формы, сущее динамично, поэтому далеко не всё в жизни, согласно буддизму, можно определить: значительная часть выходит за границы детерминирующего сознания. Для обретения подлинного ви́дения мира и восстановления изначально присущих Бытию покоя и неподвижности необходимо устранить аффективные препятствия человеческой психики путем самоотречения от личностных желаний, мыслей и деяний.

На основе парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представления о человеческой причастности к динамическому состоянию Бытия у Кейджа сформировался принцип творческой ненамеренности, концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как нейтрально-объективный фактор, преодолевающий субъективность личностно-авторского начала, которой следует избегать. Высокая степень неопределенности обусловливает причастность ко всему, что бы ни случилось. Отсюда — необходимость авторской беспристрастности, равенство объективной и субъективной сил в созидательном акте. Предназначение искусства композитор видел в том, чтобы «отрезвить и успокоить ум, сделав его способным воспринимать божественные влияния» [6, *239*], то есть освободить от страстей, желаний и намерений, мешающих человеку увидеть Будду в любом феномене окружающей среды (исходя из парадигмы «Будда — во всем») и нарушающих первозданную гармонию. Размышляя о сущности творчества, Кейдж нашел интересную мысль в работах А. Кумарасвами: «Искусство — это имитация природы ее способом действия» [там же]. Природе же, как выяснили ученые, свойственны непредсказуемость развития, непостоянство системы, неповторимость каждого явления, а также фактор случайности. Этими качествами композитор стремился наделить и музыкальную композицию.

> Такая композиция обязательно экспериментальна. Экспериментальное действие есть действие, результат которого непредсказуем. Будучи непредсказуемым, это действие не нуждается в оправдании. Оно не нужно ему так же, как не нужно земле и воздуху. Исполнение композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения, всегда уникально. Повторить его невозможно. Каждое следующее исполнение будет уже иным. Поэтому таким исполнением ничего не достигается: его невозможно постичь как временной объект. Аудиозапись такого сочинения имеет не больше смысла, чем почтовая открытка: она сообщает о том, что́ произошло, в то время как само это действие представляло собой отсутствие знания о том, что еще не произошло [1, *53–54*].

Претворяя в своем творчестве фундаментальные принципы дзен-буддизма, в каждой, казалось бы, случайной и простой вещи Кейдж стремился увидеть ее неслучайную и непростую суть, в каждом случайном и простом шуме — услышать музыку, в каждом случайном и простом графическом рисунке — найти нотную запись. В связи с дзен-буддийским представлением о сущем, пребывающем в непрерывном становлении, композитор старался создать в своих произведениях ситуацию недвойственности, характеризующую состояние хаоса, когда множество сущностей находятся в состоянии беспрепятственности и взаимопроникновения. Только в этом состоянии возникает текучесть, свойственная природе, а согласно Кумарасвами, призвание художника состоит в трансформации природы в искусство. Отсутствие взаимоотношений и связей служит условием для бесцельного процесса становления Бытия, единого и неделимого.

> С недуалистической точки зрения, каждая вещь и каждое существо рассматриваются как сущности, и эти сущности беспрепятственно проникают друг в друга. С другой стороны, с дуалистической точки зрения, каждая вещь и каждое существо не рассматриваются как таковые: рассматриваются взаимозависимости и взаимные вмешательства. Для того чтобы избежать этих нежелательных вмешательств и прояснить чьи-либо намерения, дуалистическая точка зрения требует аккуратно объединить эти противоположности [1, *50*].
>
> На основании того, что оказывается историей перехода от не-дуализма к дуализму (не намеренно — поскольку композитор не придает этим инверсиям того значения, которое уделено им здесь, — а в качестве побочного следствия действия, предпринятого для расширения возможностей), можно сделать следующий вывод: для того чтобы обеспечить неопределенность в отношении исполнения, композиция сама по себе должна быть определенной. Если это неопределенность недуалистической природы, тогда каждый элемент нотации должен иметь не множество трактовок, которые вступают во взаимоотношения, черпая из единого источника, а одну-единственную. <...> Такие взаимоотношения создают объект, который, в отличие от бесцельного процесса, должен рассматриваться как дуалистический. Неопределенность, имеющая место в ходе создания объекта, а значит, рассматриваемая дуалистически, служит признаком не отождествления с любой случайностью, а просто невнимательности к результату [там же, *51–52*].

Кейдж оперировал тесно связанными со случайностью понятиями неопределенности, ненамеренности и хаоса. Другие же композиторы, опиравшиеся на иные художественно-эстетические принципы, а позднее и исследователи, ввели новые обозначения техник письма и форм, связанных с фактором случайности. Термин «алеаторика» широко распространился после появления знаменитой статьи Булеза «Aléa» [5], посвященной проблемам мобильной композиции.

Кроме того, в литературе фигурировали понятия «случайная музыка» (*random music*), «музыка случайности» (*chance music*), мобильная форма (*mobile form*), импровизация [12, *60*]. Со временем в музыковедческой практике сложились две терминологические традиции: в работах американских, а также большей части британских музыковедов и композиторов было распространено введенное Кейджем понятие *indeterminacy*, относившееся и к сочинению, и к исполнению, и к нотации музыки; в Европе же вслед за выходом в свет работы Булеза, желавшего отделить свою случайность, ограниченную рамками конструктивной идеи, от *chance music* Кейджа, в среде профессионалов закрепилось понятие *aleatory*. Зарубежные музыковеды, например Х. У. Хичкок, используют несколько слов, обозначающих музыку, «написанную посредством случайных или произвольных методов», так что «устраняются намерения и решения композитора», который «создает не фактические нотные системы с упорядоченными взаимоотношениями, а лишь первичный музыкальный материал, в сущности, требующий от исполнителя упорядочения — “составления”», а в некоторых случаях ограничивается лишь «указаниями, касающимися физической деятельности или помещения, в котором ее нужно осуществить» [8, *284*]. Среди этих слов — «алеаторная, индетерминированная, случайная, импровизируемая и произвольная (стохастическая) музыка» [там же]. Все эти термины имеют локальное значение, так как между упомянутыми концептами есть большая разница. В творчестве одного композитора неопределенность может подразумевать совершенно произвольные действия исполнителя, тогда как у другого текст точно зафиксирован в нотах, но допускает некоторую свободу выбора, причем какого-либо одного музыкального параметра. (Примечательно, что кейджевский термин «неопределенность» в большинстве случаев точнее характеризует индетерминированные элементы музыкального текста, чем термин «алеаторика», поскольку далеко не все индетерминированные элементы выбираются исполнителями по случайному принципу.)

В XX столетии индетерминистский методологический подход стал актуальным в связи с развитием квантовой физики, исследованием динамических систем, нерегулируемых процессов самоорганизации и нелинейности, обнаружением спонтанных отклонений в движении атомов, становлением синергетики и другими открытиями внутренне неустойчивых и изменчивых феноменов. Он не столько отрицал взаимообусловленность явлений и процессов, сколько признавал внутреннюю активность и самодвижение материи, неоднозначность, непредсказуемость и неустойчивость связей между элементами систем, множественность закономерностей их развития и разнообразие в поведении отдельных составляющих. На основе теоретико-вероятностных методов исследования и статистических систем был разработан ряд качественно новых базисных моделей бытия и познания — моделей вероятностного мира, которые характеризуются неоднозначностью связей между исследуемыми объектами и индетерминизмом систем и процессов. Со второй половины XX века в философии и науке уделяется внимание внутренней активности явлений, свойства которых зависят от их состояния, меняющегося под воздействием множества факторов, а также автодетерминации как принципа функционирования и поведения сложных динамических систем.

Научные открытия, переосмыслившие фактор случайности в окружающем мире, в первую очередь дали понять, что возможен иной ход творческого процесса, а произведение искусства в его звуковом воплощении, как любая

динамическая система, может обретать в каждом случае разные, неповторимые формы, спонтанно складывающиеся в результате соучастия автора, исполнителя и слушателя. И Джон Кейдж сыграл в этом заметную роль. Его раннее творчество опиралось на идею четкой рациональной структуры художественного произведения, основанной на числовых рядах и пропорциях и связанной с представлением о некой упорядоченности явления и системностью мышления (отсюда — развитие методов сочинения и принципов формообразования, базирующихся на четких многоуровневых системах со строгой иерархией элементов). Однако с серьезным изучением и погружением в дзен-буддийскую философию композитор всецело принимает индетерминистский подход к музыкальной форме как динамической системе, развивающейся под влиянием фактора случайности, когда музыкальные события возникают и изменяются независимо от субъекта. Форма перестает быть структурой-объектом и превращается в неструктурированный процесс без начала, середины и конца, непредсказуемый и случайный как многие явления окружающего мира. С этой концепцией музыкальной формы связано второе сорокалетие Кейджа (1912←1952→1992). Он писал: «Когда люди почувствовали необходимость склеивать звуки вместе, чтобы достичь целостности, мы четверо [Кейдж, Фелдман, Браун и Вулф. — *М. П.*], напротив, почувствовали необходимость избавиться от клея, чтобы звуки могли быть самими собой» [11, *169*], а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств» [10, *50*]. В самом начале своей композиторской карьеры Кейдж выбрал экспериментальный путь — такой, результат которого предугадать невозможно. Новаторским был подход американца в отношении всех элементов музыки — от звукового материала до структуры, самые же значимые новации композитор осуществил в области формообразования, изменив традиционные представления о произведении искусства как объекте, принадлежащем конкретному автору, завершенном и зафиксированном в виде нотного текста.

Кейдж выделял в сочинении четыре компонента: материал, метод, структуру и форму. К материалу он относил звуки (определенной и неопределенной высоты) и паузы, шумы окружающей среды и различных приборов и т. п. Методом Кейдж называл принцип следования звуков друг за другом. Под структурой композитор понимал внутреннее устройство произведения, связанное с категориями целого и его частей (количество секций и тактов внутри них, а также группировка секций и тактов), а под формой — смысловое содержание и последовательность изложения мысли (порядок экспонирования секций и тактов). «Под “структурой” имеется в виду деление целого на части; под “методом” — порядок появления ноты за нотой. И структура, и метод (а также “материал” — звуки и паузы сочинения), как мне тогда казалось, имели непосредственное отношение к разуму (как противоположности сердцу) <...>; тогда как последние два — метод и материал — вместе с формой (морфологией последовательности) в равной степени имели отношение и к сердцу. Следовательно, процесс сочинения <...> представлялся мне деятельностью, интегрирующей противоположности — рациональное и иррациональное, и в идеале порождал свободно развивающуюся последовательность в условиях строгого расположения частей, звуков, их комбинаций, четкого порядка следования друг за другом, либо логически обусловленного, либо произвольно выбранного» [7, *18*].

> Структура есть деление целого на части, метод — способ соединения нот, а форма — выразительное содержание и последовательное изложение [1, *44*].

В случае с «Дуэтом II для пианистов» структура — деление целого на части — не определена. (Композитор не дал указаний по поводу окончания пьесы.) Метод — способ соединения нот — тоже не определен. Ни один из параметров материала (высота, громкость, тембр и продолжительность) не определен, но существуют ограничения «диапазона» каждого из параметров, установленные композитором. Форма — последовательное изложение — непредсказуема. Один пианист начинает играть; другой, замечая какую-нибудь особенную ноту или паузу, являющуюся знаком, реагирует на свое усмотрение любым действием из числа возможных, «вмещая» его в установленные композитором временны́е рамки. После такого начала каждый пианист реагирует на знаки, подаваемые партнером, не допуская пауз между ответами, хотя внутри этих ответов паузы есть. Определенные временны́е отрезки отсчитываются от нуля. Нет ни партитуры, ни фиксированного соотношения партий. Несомненно, «Дуэт II для пианистов» является не одномоментным временны́м объектом, а процессом, начало и конец которого не имеют для него существенного значения. Конец, равно как и начало, будут определены во время исполнения, но не по внутренней необходимости, идущей от самого действия, а исходя из конкретной концертной ситуации. Если другие пьесы в программе длятся три четверти часа и нужно, чтобы концерт продлился положенное время, тогда «Дуэт II для пианистов» может длиться четверть часа. Если в запасе остается только пять минут, то он может длиться и пять минут.

Функция каждого исполнителя в случае с «Дуэтом II для пианистов» сопоставима с функцией путешественника, которому необходимо успевать на поезда, время отправления которых неизвестно, но вот-вот должно быть объявлено. Он все время должен быть готов тронуться в путь, быть начеку в этой ситуации и проявлять повышенное внимание. Если он замечает отсутствие подсказки, то сам этот факт уже служит подсказкой к тому, чтобы его «ответы» не были неопределенными (но умещались в установленные «диапазоны» и временны́е отрезки). Таким образом, он замечает (или фиксирует для себя, что не замечает) подсказку, добавляет один временно́й отрезок к другому, выбирает, каким будет его ответ (тем временем продолжая отвечать), и, пока секундная стрелка часов доходит до конца одного отрезка и нача́ла следующего, готовит себя к очередному действию (при этом совершая предыдущее), а как только секундная стрелка дойдет до начала очередного временно́го отрезка, совершает следующее необходимое действие (при этом либо замечая очередную подсказку, либо фиксируя для себя, что он ее не замечает), и так далее. Как же каждому исполнителю выполнить эту функцию полной готовности к ситуации неопределенности? Нужно ли ему действовать осторожно с дуалистической точки зрения? Наоборот, разум нужен ему в целости и сохранности. Его сознание слишком занято, чтобы тратить время на самораздвоение между сознательным и бессознательным. Однако такое самораздвоение все же имеет место. Просто его направление полностью изменилось. Вместо того, чтобы заставлять бессознательное повернуться к сознательному, сознательное, по причине неопределенности и необходимости срочного принятия решений, само обращается к бессознательному.

Таким образом, исполнитель снова, как и прежде, может либо «сделать очевидный вывод», либо действовать упорядоченными методами, которые, успешно поддаваясь анализу, оказываются более сложными. Однако внимание его не сосредоточено ни на отношениях, ни на изменениях, ни на приближениях, ни на повторениях, ни на логарифмах: оно направлено внутрь сознания и вовне, на любую случайность. Отворачиваясь от самого себя и от своего субъективного ощущения отделенности от других существ и вещей, он обращается

> к Основанию Майстера Экхарта, из которого вытекает и к которому возвращается всё непостоянное. «Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно они — пустое место. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно гнилые бревна. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно это обломки камней. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно это холодный пепел давно потухшего огня». Подобным же образом в исполнении «Дуэта II для пианистов» каждый исполнитель, когда он исполняет так, как то предполагает сочинение, даст волю своим ощущениям, своему вкусу, своим движениям, своему чувству всеобщего, ни к чему не присоединяясь, не оставляя своим исполнением никаких следов и не создавая своими действиями преград для текучести природы. Поэтому исполнитель просто делает то, что должен, не раздваивая свой разум и не отделяя его от тела, готового к прямому и мгновенному контакту с его инструментом [там же, *52–53*].

Стремясь наделить искусство качествами природы и восстановить изначальное состояние Бытия — покой, равновесие, неделимость и неподвижность, Кейдж применял принцип индетерминизма сначала к отдельным, а со временем и ко всем компонентам музыкальной композиции. В «Воображаемом пейзаже №4» (1951) неопределенным был материал, затем в «Музыке перемен» (1951) и других опусах индетерминированным стал метод создания пьесы, после чего в Концерте для фортепиано и оркестра (1957–1958) определенность утратили структура и форма. Наконец, в сочинениях шестидесятых и последующих годов «случайными» у Кейджа могли оказаться все компоненты музыкального произведения.

«Воображаемый пейзаж №4» для 12 радиоприемников представляет собой коллаж случайно совпадающих друг с другом фрагментов радиопрограмм разных станций. В партитуре указаны динамические уровни звучания приемников (цифры от 1 до 12), *crescendo* и *diminuendo*, моменты «модуляций» из одной программы в другую (частоты выписаны над нотами) — переходов с одной станции на другую. То, что случайно прозвучит во время эфира, включая помехи, станет музыкальным материалом «Пейзажа», меняющегося в зависимости от места исполнения. В процессе создания «Воображаемого пейзажа №5» (1952) Кейдж использовал звукозаписи из сорока двух магнитных лент, разрезанных на куски разной длины и склеенных по методу случайных действий. В «Уильямс-миксе» (1952) автор обработал сотни звукозаписей с шестью разными типами звукового материала (от шумов, записанных на улицах города до фрагментов инструментальных пьес), произвольно смонтированных по схемам с указаниями времени звучания, длины отрезков ленты, динамики и темпа.

> В «Музыке перемен» определены: структура, которая есть деление целого на части; метод, который есть способ соединения нот; форма, которая есть выразительное содержание и последовательное изложение, а также материал — звуки и паузы. Несмотря на то, что ни одно исполнение «Музыки Перемен» не будет идентично другому (следуя мысли Рене Шара[4], ново любое действие, даже повторенное), они всё же будут очень похожи друг на друга.

[4] Рене Шар (René Char, 1907–1988) — выдающийся французский поэт. На его стихи написано сочинение Пьера Булеза «Молоток без мастера» (*Le marteau sans maître*, 1955).

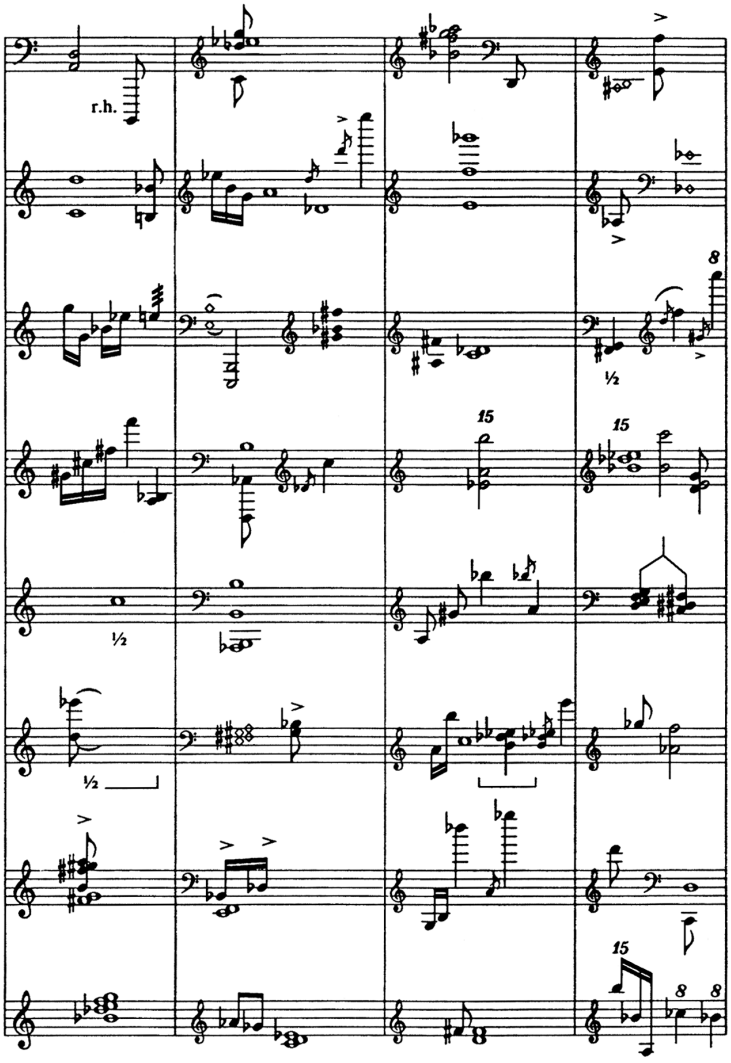
> И хотя параметры композиции были предопределены случайными действиями, последние в процессе исполнения отсутствуют. Функция исполнителя в случае с «Музыкой Перемен» заключается в том, что он, подобно прорабу, сооружает здание по проекту архитектора. То, что «Музыка Перемен» была сочинена методом случайных действий, отождествляет композитора с любой случайностью. Но то, что ее нотация определённа во всех отношениях, не позволяет отождествить со случайностью и исполнителя: его работа специально подготовлена для него заранее — следовательно, он не может ничего исполнять от себя самого, но должен постараться отождествить себя в максимально возможной степени с произведением как оно есть. «Музыка Перемен» — вещь скорее нечеловеческая, нежели человеческая, ибо она возникла в результате случайных действий [1, *46–47*].

«Музыка перемен» была создана посредством «метода случайных действий». Кейдж сочинил материал, распределив группы высот, длительностей, динамические и темповые показатели и количества одновременно происходящих событий по ячейкам соответствующих таблиц. Первая включала 32 ячейки с разными по качеству звучания тонами (см. пример 1) и 32 ячейки с паузами; вторая — таблица длительностей — состояла из 64 ячеек, содержащих как ритмические группы (см. в примере 2), так и продолжительности пауз; в таблице динамики 16 ячеек представляли разные комбинации динамических знаков, 16 остальных означали повторение предыдущей выпавшей комбинации; таблица темпов также ограничивалась 32 ячейками, 16 из которых содержали темповые обозначения, а 16 других означали повторение предыдущего выпавшего темпа; последняя таблица включала количества одновременно происходящих событий от 1 до 64.

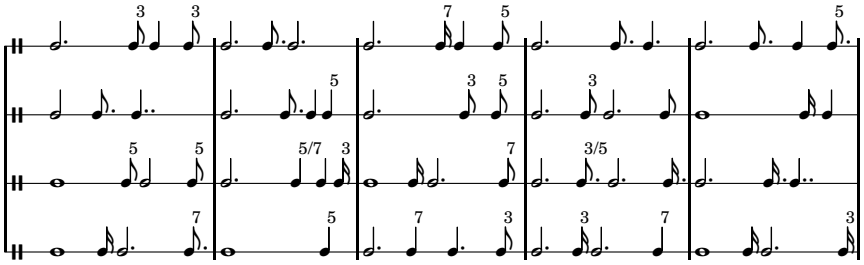
Разложив перед собой таблицы, Кейдж подбрасывал монетки, как при гадании по «Книге перемен», чтобы выяснить номера ячеек таблиц сначала высот, затем ритмических групп, динамических и темповых показателей, таким образом комбинируемых друг с другом и следовавших в случайном порядке. После произвольного соотнесения отдельных параметров музыкальной ткани Кейдж, также подбрасывая монеты, выяснял количество одновременно звучащих элементов. При всей неопределенности метода сочинения, структура и форма цикла заданы автором. В основе цикла лежит специально созданный Кейджем числовой ряд 3–5–6¾–6¾–5–3⅛, согласно которому выстраивается вся пьеса от первого до последнего такта. Каждый раздел четырехчастного цикла включает 29 тактов на 4/4 и 30-й — на 5/8, образующие числовую формулу произведения. Каждая группа тактов исполняется в определенном темпе, указанном цифрой, означающей количество ударов в минуту. Первые три такта цикла звучат в темпе 69 ударов в минуту, следующая группа из пяти тактов — 176 ударов (см. в примере 3 второй такт второй строки), третья группа — 100 ударов и т. д.

Последовательности темпов разнообразны, и их чередование несет определенный смысл. Так, на всем протяжении первой пьесы из третьей тетради сохраняется умеренный темп — 80 ударов в минуту, что, возможно, символизирует покой и равновесие Бытия, тогда как в следующих — то замедляется, то ускоряется, что, вероятно, связано с буддийскими представлениями о неустойчивости и подвижности реальности: во второй — 80–52–92–84–152–52; третьей — 52–52–52–63–63–63; четвертой — 63–63–92–92–72–72; пятой — 60–92–92–63–63–84; шестой — 84–63–80–184–88–88; седьмой — 56–56–72–84–84–84. Разнообразие темпов и их комбинаций избавляет пьесу от монотонности.

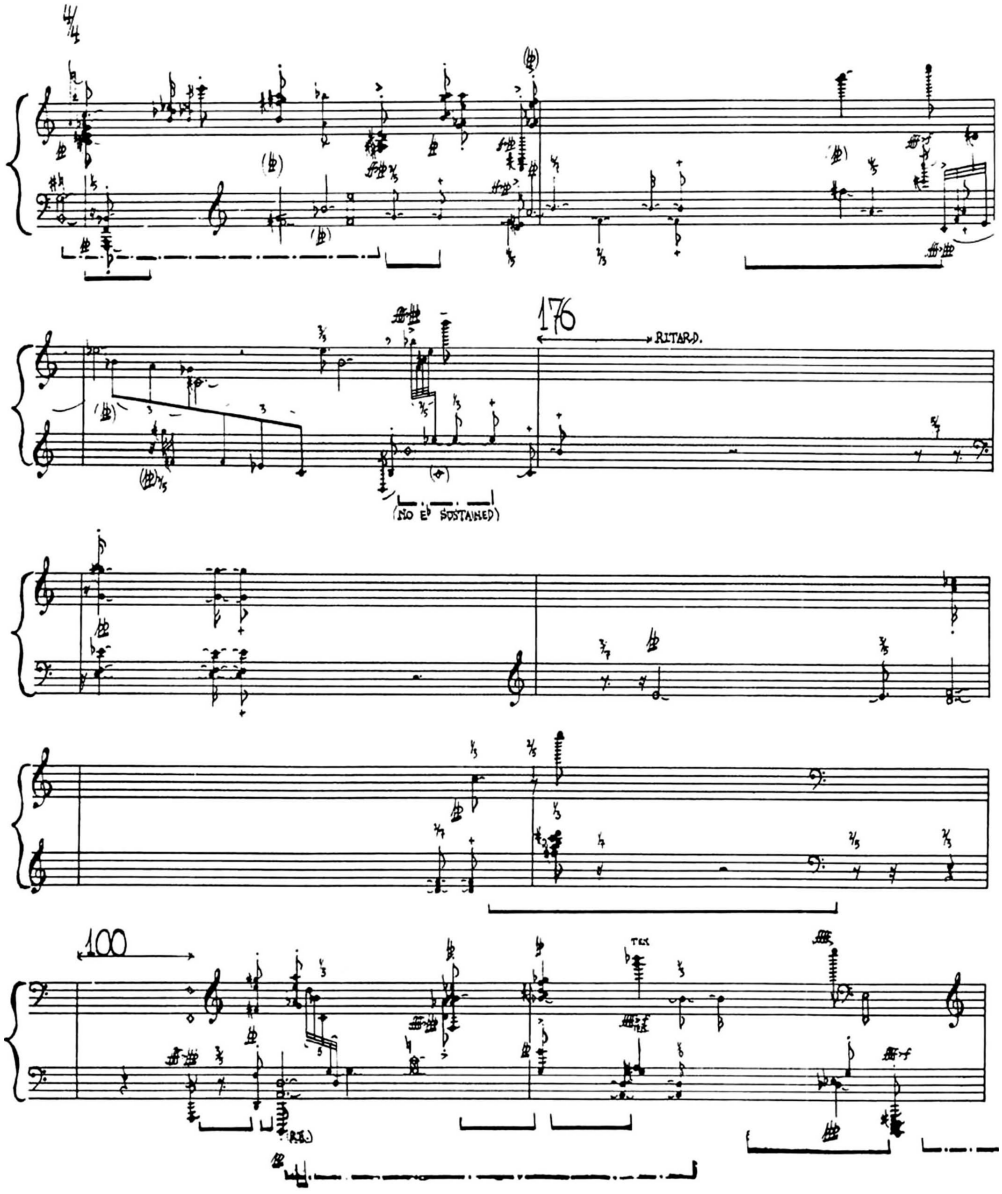
1 Таблица высот «Музыки перемен» (32 ячейки)



2 Таблица длительностей «Музыки перемен» (20 из 64 ячеек)



3 Начало первой пьесы I тетради «Музыки перемен»



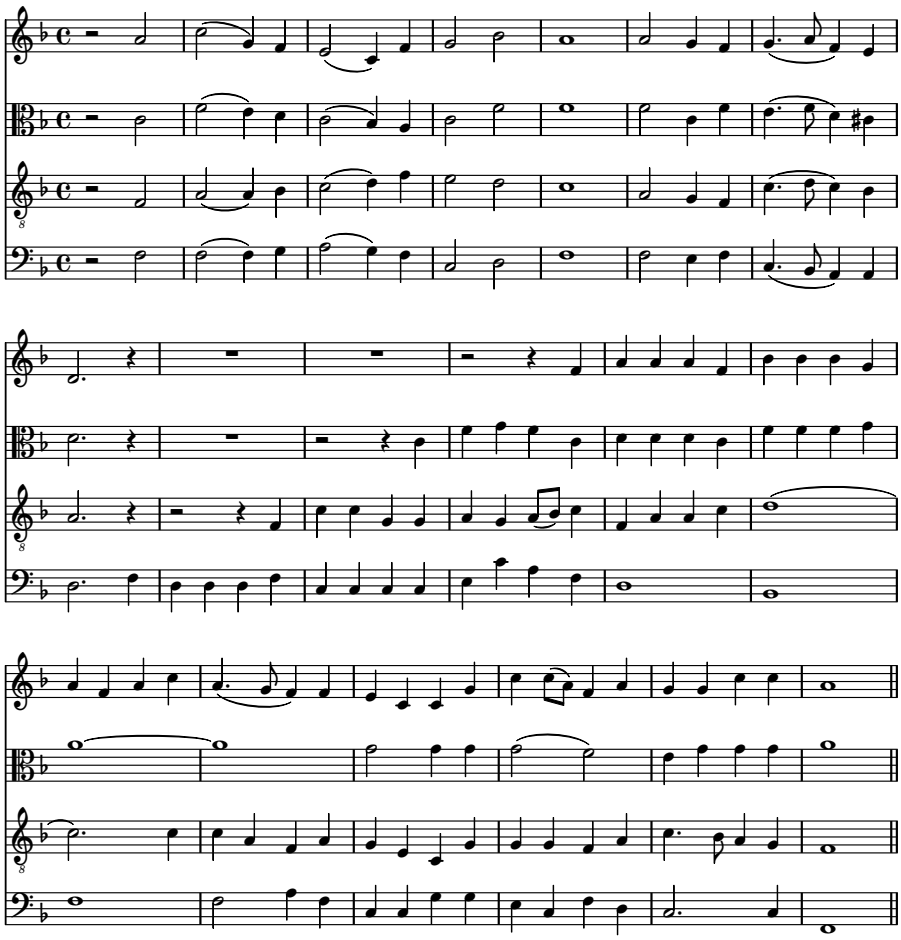
Исключение систематизации из процесса сочинения «Музыки перемен» стало бесповоротным шагом Кейджа в сторону непредустановленности формы и сближения искусства и природы. Применяя метод случайных действий, композитор хотел показать, что отныне «можно создать музыкальную композицию, последовательность изложения которой не зависит от индивидуальных предпочтений и воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных “традиций”. Звуки входят во время-пространство, сосредоточенные на самих себе, освобожденные от необходимости служить какой-либо абстракции» [7, *58*]. Освобождение от намеренности в создании и исполнении произведения означает дзен-буддийское приятие всего, что есть вокруг, таким, как оно есть. Яркое воплощение концепция индетерминизма также получила в пьесе «4′33″» (1952), символизировавшей отказ от авторского контроля над звуковым материалом и исполнительским выбором, а также непосредственное соучастие слушателей. Это произведение живет само по себе, а не является объектом, созданным автором, который отождествляет свой опус со всем, что происходит здесь и сейчас.

> Функция исполнителя — или, как в случае с «Четырьмя системами», каждого исполнителя — заключается в том, чтобы создать некий продукт из имеющегося сырья. Структура — деление целого на части — не определена. Форма — последовательное изложение — также не определена. В известных трактовках оригинального рисунка (у Дэвида Тюдора[5], например, их достаточно для того, чтобы четыре пианиста исполняли пьесу четыре минуты) определены метод, громкость, тембр и высотность материала. Что касается продолжительности, то она и определена, и не определена, поскольку линии, тянущиеся от нотных головок, указывают отрезок времени, но общее время звучания системы не определено. Функция исполнителя в «Четырех системах» двояка: она заключается в том, чтобы создать и структуру, и форму, то есть обеспечить как деление целого на части, так и последовательное изложение. <...>
>
> Структура должна создаваться организованным образом — так, чтобы успешно поддаваться анализу. <...> Форму необходимо создать одним или несколькими неупорядоченными способами. Однако вследствие отождествления с рассудочной деятельностью, признаком которой в «Четырех системах» служат инверсии (хоть композитор и не признает этого), уместно использование тех подходов к исполнению, которые не являются сознательно организованными, — особенно если исполнитель хочет поступать в соответствии с тем, что́ представляет собой произведение, как это было описано здесь. Исполнение в этих случаях будет произвольным, причем исполнитель будет следовать велениям своего Я; либо произвольность исполнения станет результатом особенностей его вкуса и чувственного восприятия.
>
> То, что могло, по причине высокой степени неопределенности, обусловливать причастность к какой угодно случайности (процесс, бесцельный по своей сути), влечет за собой временной объект. Этот объект, чрезвычайно сложный в силу отсутствия партитуры, то есть фиксированного соотношения партий, возможно, аналогичен либо футуристической или кубистической живописи, либо кинофильму, в котором восприятие изображения усложняется из-за мелькания кадров [1, *51*].

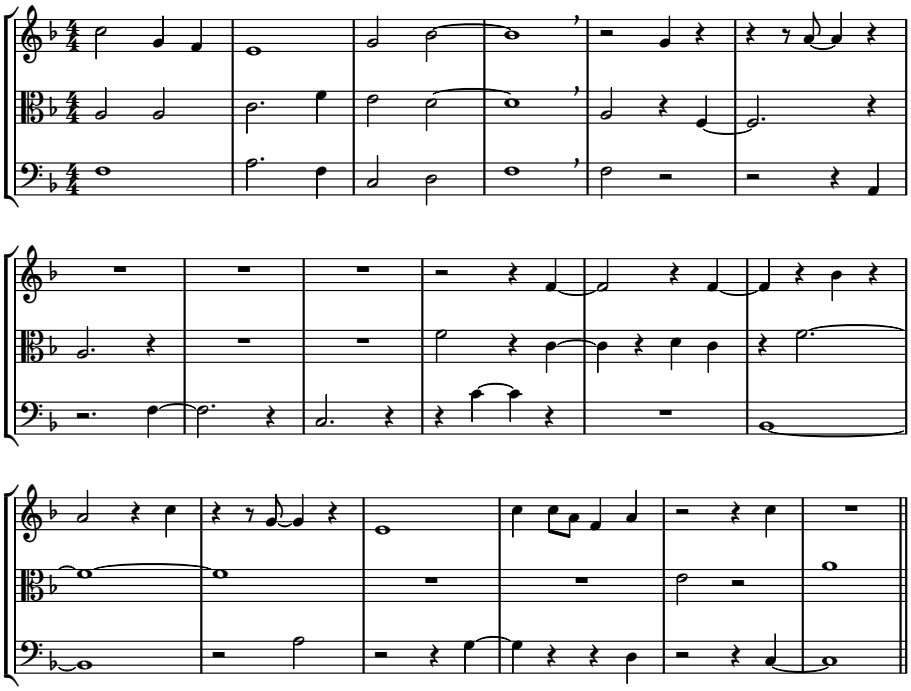
[5] Дэвид Тюдор (1926–1996) — американский пианист и композитор. Первый исполнитель многих сочинений Эрла Брауна, Пьера Булеза, Мортона Фелдмана, Карлхайнца Штокхаузена и Ла Монте Янга.

Цикл пьес для органа «Кое-что из “Гармонии штата Мэн” (С. Белчер)» (1978) Кейдж создал по методу случайного следования звукового материала, известному еще со времен Гвидо и Фогта и практиковавшемуся Гайдном и Моцартом. В искусстве прошлого инструкции по сочинению музыки путем произвольной перестановки тонов, закрепленных за латинскими гласными, подбрасывания подковных гвоздей или игральных кубиков представляли собой лишь забавные музыкальные игры и упражнения для обучения начинающих. Кейдж же использовал такую технику письма в нескольких произведениях по прямому назначению. Подбрасывая монеты, он выяснил, какие именно духовные напевы, антемы и гимны из сборника американского композитора С. Белчера «Гармония штата Мэн» (1794) войдут в его цикл, затем подобным же образом «выбрал» один из средних голосов (в оригинале — вокальное четырехголосие, у Кейджа — органное трехголосие), такты и звуки мелодий (отсутствующие тоны были заменены паузами, повторяющиеся высоты — залигованы). В результате подобных действий от источника (пример 4а) остались следующие «следы» (пример 4б):

4
а «Гармония» С. Белчера из цикла псалмов и гимнов «Гармония штата Мэн»



б «Гармония» Дж. Кейджа из цикла «Кое-что из “Гармонии штата Мэн”»



Таким способом составления пьесы Кейдж продемонстрировал авторскую беспристрастность в творческом процессе, к которой стремился в своей деятельности. При этом он создал ощущение давно ушедшей, словно затерянной в веках музыки, не прибегая к цитированию или стилизации. Паузы, возникшие в композиции Кейджа на месте тонов в напевах Белчера, сделали мелодические очертания источника менее четкими и определенными, интонации — незавершенными и неясными, а звучание — призрачным и иллюзорным, как будто образ музыки прошлого исчезает, едва проявившись, мерцая и растворяясь в молчании ушедшего времени. Таковым было его восприятие действительности: любой феномен бытия, едва проявившись, мгновенно уходит в прошлое. Сами же пьесы, подобно абстрактным графическим работам Кейджа, «ткутся из зыбкого, одухотворенного вещества, порой еще не получившего явную конструкцию, сохраняя неопределенность жизненных стихий. Форма этой реальности остается в пределах беззащитности, наполняясь щемящим, трогательным чувством мгновенно уходящего, но все же сохраненного в жесте художника, где оно, по признанию Джона Кейджа, становится настоящим, непосредственным жизненным опытом» [3, *23*]. Для создания эффекта эха памяти, таинственного отголоска былого Кейдж и применил метод произвольного отбора тактов и звуков мелодии, подобный Ars combinatoria, но с большей долей случайности.

Неопределенность характеризует процесс создания также «Квартетов I–VIII» (1976) для оркестра из 24–93 инструментов, составленных, подобно мозаике, из фрагментов американской церковной музыки XVIII века, и знаменитых

«Европер 1–5» (1987–1991), собранных Кейджем из оперных тем и лейтмотивов европейских композиторов. Для первых двух «Европер» (1987) Кейдж взял в нотной библиотеке театра Метрополитен несколько десятков оперных клавиров от «Орфея» Глюка до «Богемы» Пуччини, выбрал разные музыкальные фрагменты и методом случайных действий «составил» из них свою композицию, ограничив отдельные инструментальные номера определенными временны́ми рамками, при этом «сохранив “уникальный” характер каждого эпизода с его темпом, ключом, фразировкой, динамикой и знаками артикуляции» [9, *232*]. Комбинируя фрагменты в свободном порядке, Кейдж менял лишь голоса или инструментовку, транспонировал партии инструментов, оставляя оригинал неприкосновенным. Солисты по своему желанию выбирали из составленного композитором списка арии, которые хотели бы спеть во время представления. Каждый вокалист исполнял свою партию независимо от других, причем все были облачены в костюмы из разных спектаклей. Записанные на магнитную ленту фрагменты из опер разных авторов звучали периодически, время от времени подключаясь к действию и случайно соотносясь с происходящим на сцене. Ни один элемент не был связан с каким-либо другим. Даже предметы реквизита выбирались методом случайных действий — с помощью словаря Уэбстера. В итоге каждая опера представляла собой коллаж обособленных элементов: музыки, хореографии, света, костюмов, декораций, сценического действия. Здесь Кейдж, как кажется, достиг своего идеала композитора, не имеющего желания усовершенствовать то, что возникло само собой и совершенно по своей сути.

> Необходимо обсудить некоторые практические вопросы, связанные с исполнением музыкальной композиции, которая не определена с точки зрения ее исполнения. Эти вопросы касаются физического пространства исполнения. Эти вопросы также касаются физического времени исполнения. Применительно к физическому пространству исполнения, когда в нем задействованы несколько музыкантов (двое или больше), по ряду причин целесообразно отделять исполнителей друг от друга, сообразуясь с удобством, а также с особенностями действия и архитектуры зала. Такая отделенность позволяет звукам возникать в своих собственных источниках и проникать друг в друга способом, не противоречащим правилам европейской гармонии и теории о соотношениях и интерференции звуковых волн. В случае гармоничных ансамблей в истории европейской музыки самым важным было слияние звуков, поэтому в ансамбле исполнители рассаживались как можно ближе друг к другу, для того чтобы их действия, направленные на создание временно́го объекта, были эффективны. Однако при исполнении музыки, не определенной с точки зрения ее исполнения, действия исполнителей имеют процессуальный характер, а потому гармоничное слияние звуков в этом случае несущественно. Важна лишь беспрепятственность их появления.
>
> Отделенность исполнителей друг от друга в пространстве, если это ансамбль, полезна именно для того, чтобы добиться такой беспрепятственности и взаимопроникновения, которые являются сутью. Более того, эта отделенность друг от друга в пространстве поможет каждому исполнителю действовать независимо от других: не будучи связан исполнением партии, фиксированной в партитуре, он может направить свое сознание к любой случайности. Когда люди толпятся вместе, есть вероятность, что они будут вести себя скорее как овцы, нежели как благородные существа. Вот почему отделенности друг от друга в пространстве придается значение как средству, которое способствует независимости действий каждого исполнителя. Тогда звуки будут возникать как результат

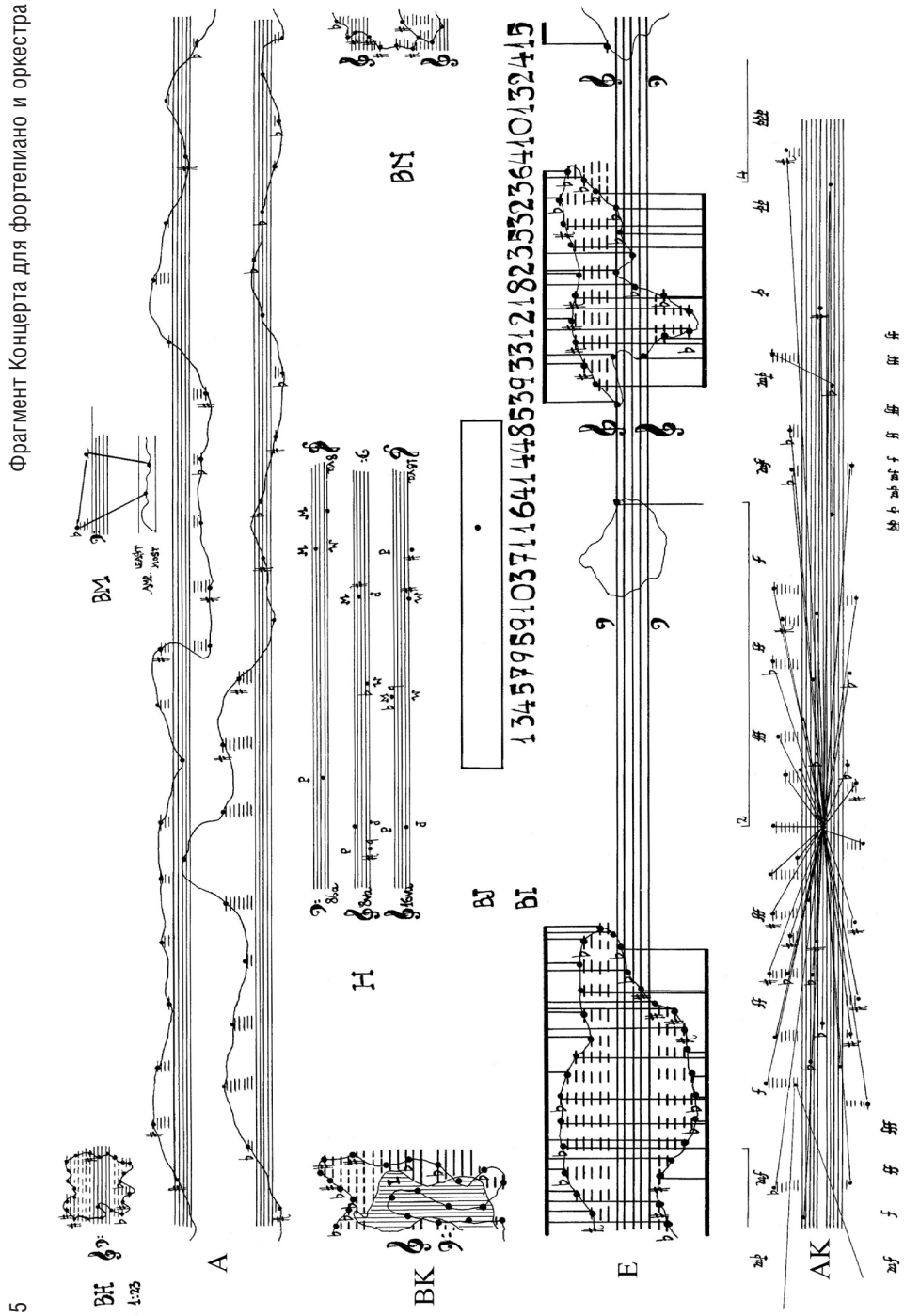
действий, имеющих свои собственные причины, а не как двигательные или психологические результаты других действий и звуков окружающей среды. По сравнению с другими искусствами, не говоря уже о науке, музыка запаздывает с признанием необходимости пространства. В самом деле, поразительно, что музыкальное искусство столь последовательно заставляло исполнителей играть, сбившись в кучу. Давно пора отделить исполнителей друг от друга, чтобы продемонстрировать признание музыкой необходимости пространства, — признание, которое уже произошло в других искусствах, не говоря уже о науке. Кроме того, отмечено, что в большом помещении участники ансамбля рассаживаются не так, как обычно, когда скученная группа находится в одном конце концертного или симфонического зала. Очевидно, что в большом помещении участники ансамбля будут рассредоточены по всему его пространству. Для этого обычные помещения часто не подходят. Возможно, здесь нужно помещение, по стилю аналогичное зданиям Миса ван дер Роэ в Иллинойском технологическом институте[6]. Некоторые из таких помещений подходят для исполнения композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Здесь исполнители не будут сбиваться в группу, в окружении публики. По крайней мере, они рассядутся по отдельности вокруг публики или же, приближая свое расположение к полной реалистичности, они будут находиться среди самих слушателей. В последнем случае дальнейшее отделение исполнителя от слушателей будет способствовать независимости действий каждого, в том числе — всеобщей мобильности [1, *54–55*].

Другим путем по направлению к хаосу стало исключение какой-либо системы из процесса исполнения произведения, что привело к индетерминизму структуры и формы. Примером может служить Концерт для фортепиано и оркестра, партитура которого состоит из ряда независимых оркестровых партий, включая фортепиано соло. Партии и их материал можно использовать в любом количестве, комбинации и порядке следования. Концерт может включать в себя материал других сочинений: вместе с ним допустимо исполнить «Арию» или «Фонтану-микс» для магнитной ленты. Произведение может представлять собой пьесу для камерного ансамбля, оркестра или одного только фортепиано. В сольной партии 84 музыкальных фрагмента, избираемых исполнителем по своему усмотрению, все или по отдельности, в любой последовательности, неопределенных в отношении момента их звучания в концерте и количества повторений (см. пример 5).

Другой пример формы, складывающейся независимо от автора, — импровизация «Многоквартирный дом 1776» (1976), которую составляют записанные на ленту и исполняемые музыкантами непосредственно на сцене народные американские песни, популярные напевы, марши и духовные мелодии разных конфессий, звучавшие в Новом Свете в XVIII столетии, выбираемые участниками по своему желанию и соотносимые друг с другом случайным образом. Последний оплот стабильности — форма — также стала у Кейджа импровизируемой, ее создают музыканты в процессе исполнения пьесы. Когда все четыре компонента

[6] Людвиг Мис ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969) — выдающийся немецкий архитектор-модернист, уроженец Ахена. Руководил строительством здания немецкого посольства в Санкт-Петербурге (1911–1912). Эмигрировал из Германии в США (1938). Возглавлял Архитектурный факультет Иллинойского технологического института в Чикаго (1938–1957). В своем творчестве развивал концепцию «универсального здания» — предельно простого по форме стеклянного параллелепипеда, поверхность которого расчленяют равномерно повторяющиеся стойки.

Фрагмент Концерта для фортепиано и оркестра



музыкальной композиции — материал, метод, структура и форма — не детерминированы автором, пьеса допускает любую случайность (принимая которую, композитор и исполнитель, по дзен-буддизму, становятся причастными ко всему, что происходит вокруг), а значит, следует принципу ненамеренности. Этот принцип сформировался у Кейджа под влиянием «четырех благородных истин», утверждающих, что первопричина нарушения единства и покоя — изначальных состояний мира — человеческие страсти. Композитор стремился освободиться от авторских намерений и эмоций, а также от предвзятого отношения к материалу. Принимая все, что есть вокруг, таким, как есть, человек освобождается от страстей. Такой мировоззренческой позиции Кейдж придерживался и в искусстве: он считал, что композитор должен не выбирать, а принимать все, что есть в окружающей жизни — от инструментария и шумового материала до принципа сосуществования музыкальных элементов друг с другом в художественном произведении, следующем течению жизненного процесса.

Стремясь обогатить искусство средствами и возможностями природы вплоть до слияния искусства с непосредственным жизненным процессом и вовлечь в творческий акт всех присутствующих, Кейдж организовывал «звуковые инвайронменты», проводил хэппенинги на открытом воздухе. В 1958 году в Милане прошла премьера двух перформансов Кейджа: «Прогулка по воде» и «Звуки Венеции». В этих сочинениях автор использовал всевозможные свистки, лодочные гудки, «мяукающие» и «крякающие» игрушки и звуки булькающей воды. Хэппенинг Кейджа 1978 года «В поисках утраченной тишины» проводился на открытом воздухе: в трех направлениях двигались поезда, наполненные пассажирами, которые играли на музыкальных инструментах, ловили транзисторами радиопередачи, пели и замолкали во время остановок транспорта. 21 ноября 1981 года во французском городе Метц состоялся хэппенинг «Evéne/Environne METZment» для слушателей, гуляющих по парку и внимающих шумам окружающей среды. Так искусство рождалось непосредственно в процессе деятельности природы и человека.

Музыкальная форма как неорганизованный процесс без начала и конца, а также без разделения и двойственности не только была выражением религиозно-философских и художественно-эстетических принципов Кейджа или художественным воплощением идеи внутренней активности Вселенной, но и отразила характерную для музыки XX века тенденцию поиска новых методов создания произведений вообще. Неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно повышает значимость роли исполнителей и инициирует поиск ими новых и каждый раз разных принципов композиции, форм и жанров. «Всякое углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации X–XVI веков неизбежно приведет к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров. Вариации, канон, токката, фантазия, даже фуга и сонатная форма когда-то импровизировались, не говоря уже о ранних разновидностях и прообразах этих форм и жанрово-фактурных моделей, которые первоначально были специфическими видами именно импровизаторского творчества» [4, *4*]. Мобильная, произвольно складывающаяся форма Кейджа также способствовала расширению арсенала выразительных средств и структурных решений, еще не устоявшихся, не откристаллизовавшихся и не закрепленных в композиторской практике, не ставших определенными типами, но значительно расширяющих арсенал творческих возможностей автора и исполнителя.

> Признание музыкой необходимости времени запаздывает по сравнению с осознанием необходимости времени средствами коммуникации, радио и телевидением, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о воздушных перелетах, об отправлениях и прибытиях из любой точки в любое время в любую другую точку в любое другое время, не говоря уже о телефонной связи. В самом деле, поразительно, что музыкальное искусство столь привержено идее совместного тактирования исполнителей, словно это множество наездников, правящих одной лошадью. Давно пора позволить звукам рождаться независимо от тактирования, для того чтобы продемонстрировать признание музыкой необходимости времени, которое уже произошло в средствах коммуникации, на радио и на телевидении, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о воздушных перелетах, об отправлениях и прибытиях из любой точки в любое время в любую другую точку в любое другое время, не говоря уже о телефонной связи [1, *55–56*].

Неопределенное и закономерное соприкасались в музыке как взаимообусловливающие феномены, и случайность результата в той или иной степени присутствовала в композиторском творчестве на всем пути развития искусства — «ему, как воздух, нужна непредсказуемость» [2, *424*]. Эта непредсказуемость сохранилась в музыкальной импровизации, которая предшествовала письменной композиции в культурах многих стран мира, а в некоторых до сих пор играет важную роль. «Свои импровизационные виды творчества когда-то господствовали и в музыке, звучавшей на территории Европы. Они начали постепенно терять универсальность лишь с IX–X веков» [4, *3*]. В XX же веке профессиональное импровизаторское творчество, как известно, имеющее давнюю традицию и проявляющееся в разных формах, вновь стало актуальным, достигнув крайней степени выражения художественной свободы в виде полного индетерминизма композиции, который, как никакой другой принцип, способствовал характерной для музыкального искусства XX века тенденции сделать произведение единичным и неповторимым. У Кейджа индетерминизм коснулся всех уровней музыкального целого, изменив в результате традиционные представления о нем как об opus perfectum et absolutum. В творчестве американца возродились музыкальные игры по сочинению и исполнению пьес, появились полностью импровизируемые исполнителем сочинения с незафиксированными в нотах материалом и структурой, сформировались новые жанровые генотипы — перформанс и хэппенинг, подразумевающие коллективное музицирование с участием всех присутствующих и совмещающие различные виды искусства с непосредственной жизненной реальностью. Вследствие индетерминации всех уровней композиции творческое действо у Кейджа стало принципиально неорганизованным, несистематизированным, неупорядоченным и непредзаданным феноменом, складывающимся самопроизвольно в текучем и непредсказуемом процессе. Возможно, в состоянии неопределенности и хаоса Новейшее искусство обрело себя заново в изменившемся мироздании.

Использованная литература:

1. *Кейдж Дж.* Неопределенность / пер. с англ. М. Переверзевой // Кейдж Дж. Лекции и статьи / пер. с англ. Г. Дурново, В. Когана, Е. Миллер, М. Переверзевой, М. Сапонова, Д. Ухова, М. Фадеевой. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. С. 44–56.
2. *Кюрегян Т.* Алеаторика // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
3. *Пацюков В.* Джон Кейдж: философия поступка // Джон Кейдж. Молчаливое присутствие. Каталог выставки к 100-летию композитора / сост. В. Пацюков, М. Пунина, А. Бердигалиева. М.: Государственный центр современного искусства, 2012. С. 21–26.
4. *Сапонов М.* Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
5. *Boulez P.* Aléa // La Nouvelle Revue Française. 1957. № 59. P. 839–857.
6. *Cage J.* An Autobiographical Statement (1989) // John Cage: Writer / selected and introduced by R. Kostelanetz. N. Y.: Limelight Editions, 1993. P. 237–247.
7. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
8. *Hitchcock H.* Music in the United States: A Historical Introduction. 4th ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall Inc., 2000. 413 p.
9. *Metzger H.-K.* Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europeras 1 and 2» (1987) // Writings About John Cage / ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993. P. 229–242.
10. *Nyman M.* Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. L.: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
11. *Rich A.* American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. L.: Phaidon Press Limited, 1995. 239 p.
12. *Smith Brindle R.* The New Music. The Avant-garde since 1945. L., Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 1975. 206 p.
13. *Suzuki D. T.* Mysticism: Christian and Buddhist. L.: The Buddhist Society, 2002. 204 p.

Джон Кейдж

ПРИЗНАНИЯ КОМПОЗИТОРА[1]

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Я собираюсь рассказать вам историю о том, как я начал писать музыку, о своих музыкальных идеях и своем музыкальном развитии.

Однажды, когда мне было 8 лет, в Санта Монике (штат Калифорния) в двух шагах от дома, в котором жила моя семья, я увидел объявление: «Уроки фортепиано». Это была любовь с первого взгляда; я помню, что бегать и есть стал быстрее, а мечтать и фантазировать дольше и медленнее. Для меня не было никакой разницы, что я учил: упражнения, пьесу Виктора Герберта[2] под названием «Восточная» или «К Элизе». Меня познакомили с одной из областей искусства — «бытовой музыкой», которую любили играть все, включая меня.

Ни моя мать, ни отец, в отличие от меня, не отнеслись к этому повороту событий с особым энтузиазмом и энергией. На примере двух моих теть и дяди родители прекрасно знали о материальных трудностях, с которыми могут столкнуться музыканты. Более того, уверен, что мой отец — изобретатель и электротехник — хотел бы, чтобы я пошел по его стопам.

Тем не менее, они проявили снисходительность и практичность, купив фортепиано: ничто не могло принести мне большего удовольствия. Мы переехали в другой район Лос-Анджелеса, и когда грузчики переносили фортепиано в новый дом, до того, как его поставили на ножки, я шел рядом с ними и играл наизусть пьесу Виктора Герберта «Восточная».

Моим новым преподавателем стала тетя Феба, которая учила меня чтению нот с листа. Она испытывала к этому особый интерес, за что я ей очень

---

[1] Основой текста этой статьи послужила лекция, которую Кейдж прочел в колледже Вассар в 1948 году. В своем выступлении автор сообщил о намерении написать беззвучную пьесу и других своих проектах. Впервые статья была опубликована весной 1992 года в журнале «Musicworks» №52. Данный текст переведен по изданию: *Cage J.* A Composer's confessions (1948) // John Cage: Writer / ed. by R. Kostelanetz. N. Y., 1993. P. 27–44.

[2] Виктор (Август) Герберт (1859–1924) — американский композитор, дирижер и виолончелист ирландского происхождения, автор многочисленных оперетт, опер и инструментальных сочинений.

признателен. Кроме того, тетя расширила мои представления о музыке XIX века, хотя не уделяла внимания современным композиторам. «Испанские танцы» Мошковского мы играли вместе, а «Менуэт in G» Падеревского я исполнял соло. Изучаемая музыка была разделена по степени технической сложности, предъявляемой исполнителю: эта — для первого года, другая — для второго, третьего, четвертого.

Позднее со мной занималась педагог и композитор Фанни Чарльз Диллон[3]. Она научила меня играть «Венгерский танец №5» Брамса, но моей тете Фебе не понравилась интерпретация мисс Диллон.

Помню, как впадал в отчаяние всякий раз, когда тетя Феба или мисс Диллон играли на фортепиано для меня или на концерте. Они были способны исполнить фантастически сложную музыку, и мысль о том, что я никогда не смогу играть так же, как они, вызывала у меня чувство собственной неполноценности.

Я бросил уроки фортепиано и вернулся к «сезаму», который открыла для меня тетя Феба — чтению нот с листа. Музицирование, а также библиотечный абонемент изменили мой взгляд на музыку. Теперь она простиралась не от первого до четвертого года обучения, а от А до Я. Конечно, тетя предостерегла меня от музыки Баха и Бетховена (Моцарт вообще не упоминался), да и в своих замечаниях относительно Венгерского танца Брамса тоже упоминала о той стороне его творчества, которая, по ее мнению, мне бы не понравилась. Поэтому я ограничил свою любознательность второстепенными композиторами прошлого столетия. Я столь сильно увлекся музыкой Грига, что некоторое время ничего, кроме нее, не играл. Я даже думал посвятить свою жизнь исполнению исключительно произведений Грига, которые казались мне не слишком трудными и которые я обожал.

Это был мой первый честолюбивый замысел. Ни один из школьных предметов не стал делом всей моей жизни. Посещая церковь, я, конечно, думал, что стану священником. Но это чувство не было глубоким, поэтому исчезло после двух лет обучения в колледже. Я попался в сети слишком свободного американского образования и в самом деле не знал, чем заняться. Одно я знал точно: продолжать учебу в колледже смысла не имело. Поэтому я убедил своих родителей отправить меня на год в Европу, сообщив им о своем намерении стать писателем, для которого «жизненный опыт» определенно был бы полезнее образования.

Прожив месяц во Франции, я проникся ощущением, что вся она — это готическая архитектура и ничто иное. Поэтому следующий месяц я провел в библиотеке Мазарэн, изучая каменные балюстрады XV века. Один профессор из колледжа, будучи в Париже проездом и узнав, чем я занимаюсь, образно говоря, пнул меня под зад и помог устроиться на работу в мастерскую современной архитектуры. Тот заставлял меня в свободное от его поручений время рисовать греческие колонны. Однажды он сказал: чтобы стать архитектором, нужно полностью посвятить свою жизнь архитектуре, то есть отдавать ей все свое время. На следующий же день я сообщил ему, что не могу так поступить, ибо на свете есть много вещей, которые мне нравятся не меньше, чем архитектура, а также много вещей, которые я еще не знаю, но хочу узнать.

[3] Фанни Чарлз Диллон (1881–1947) — американская пианистка, композитор и педагог.

Однажды вечером в доме баронессы д'Эстурнель де Констант меня попросили поиграть на фортепиано. Баронессе мое исполнение показалось очень плохим, но не лишенным музыкальности. Она предложила устроить мне уроки у Лазара Леви[4], который преподавал в консерватории. Он начал учить меня играть сонату Бетховена и настоятельно рекомендовал посещать концерты, в особенности из музыки Баха. Раньше я никогда не ходил на концерты, а теперь делал это каждый вечер. На одном из них я услышал несколько сочинений современных композиторов — Скрябина, Стравинского. Помимо этого в Париже я познакомился с современной живописью.

Современная живопись и музыка нашли во мне непосредственный и восторженный отклик, но притом не вселили робости: я был уверен, что если другие могут создавать такие произведения, то и я могу.

В течение трех последующих лет я, уехав из Парижа, много путешествовал, а затем вернулся в Калифорнию, застав Великую депрессию в полном разгаре, но все это время я рисовал картины и писал музыку без помощи профессионального художника или музыканта.

Я очень мало помню о своих первых усилиях в области композиции, за исключением того, что ранние сочинения не обладали ни эмоциональной привлекательностью, ни выразительной силой. Они были созданы на основе математических вычислений, столь сложных, что в результате музыкальное произведение оказывалось очень коротким. Следующие пьесы были написаны на тексты и без какой-либо арифметики: мое вдохновение парило на крыльях Эсхила и Гертруды Стайн[5]. Я импровизировал на фортепиано, а затем старался записать то, что получалось, пока не забыл. Очевидные недостатки этого метода вызвали необходимость в доскональном изучении книг Эбенезера Праута[6] о гармонии, контрапункте и музыкальной форме. Желая стать современным композитором, я так искажал свои решения предлагаемых автором упражнений, что они приобретали вымученный вид.

Я упоминал о Великой депрессии, еще продолжавшейся в момент моего возвращения из Европы. Хотя приобретенный мною опыт не подготовил меня к тому, чтобы зарабатывать себе на жизнь, теперь я вынужден был делать это. Я читал лекции о современной музыке и живописи. Я поместил объявление о лекциях молодого человека, увлеченного всеми видами современного искусства. Я признавал, что не имею представления о своем предмете, но обещал, что каждую неделю буду узнавать так много, как только смогу. Таким образом я познакомился с большим количеством современной музыки. Несложные произведения я играл на своих лекциях сам, в других же случаях использовал грамзаписи. Когда пришло время рассказывать о музыке Арнольда Шёнберга, я попросил Ричарда

---

[4] Лазар-Леви, Лазар Леви (1882–1964) — французский пианист и педагог, автор инструментальных сочинений, редактор фортепианных произведений Баха, Шуберта, Шумана и Шопена.

[5] Гертруда Стайн (1847–1946) — американская писательница, поэтесса, использовавшая нетрадиционные поэтические формы и выразительные приемы.

[6] Эбенезер Праут (1835–1909) — английский музыкальный теоретик, композитор, редактор, автор нескольких крупных исследований в области полифонии, инструментовки, формы.

Булига[7], жившего тогда в Лос-Анджелесе, сыграть Три пьесы ор. 11, узнав, что год назад он впервые исполнил это сочинение в Берлине. Он, естественно, отказался. Тем не менее, я познакомился с великим музыкантом, ставшим впоследствии моим другом и учителем. Сказав, что он не может научить меня сочинять музыку, поскольку он не композитор, Булиг, однако, согласился дать оценку моим произведениям. Первые пьесы, которые я показал ему, по его словам, не были написаны вовсе. И тогда он высказал такую идею, что композиция — это соединение звуков таким способом, чтобы они сочетались друг с другом, то есть служили общему замыслу. Однажды, когда я пришел к нему домой на полчаса раньше положенного, он закрыл дверь перед самым моим носом, сказав, чтобы я приходил вовремя. С собой у меня было несколько библиотечных книг, которые я решил сдать, в результате чего вернулся к Булигу получасом позже назначенного времени. Тогда он около двух часов рассказывал мне о времени: насколько оно важно для музыки и как за ним нужно внимательно следить, особенно тем, кто посвятил себя искусству.

Наконец наступил день, когда Булиг посмотрел одну из моих пьес и сказал, что больше не сможет мне помочь. Он предложил отправить мои сочинения Генри Кауэллу, который мог бы их опубликовать в своем издательстве «Новая музыка». Поддержка Булига заставила меня бросить живопись, и с тех пор я стал думать, что все время, которое у меня есть, нужно посвятить музыке. Я разработал строгий контрапунктический метод композиции. Два голоса, включающие хроматические ряды из 25 звуков (т. е. в диапазоне двух октав) и имеющие 13 общих звуков одной октавы, должны были двигаться таким образом, чтобы ни один звук из одного голоса не появлялся в другом до тех пор, пока не пройдут по крайней мере 11 других, и чтобы ни один звук не повторялся в одном и том же голосе, пока не будут использованы все 25.

Я отправил свои сочинения Генри Кауэллу, и он предложил мне исполнить их в Сан-Франциско на собрании Общества новой музыки. Это было очень волнующе, но когда я приехал в Сан-Франциско, уставший от переезда на попутках, но полный надежд, то обнаружил, что инструменталисты не ознакомились с моей музыкой, для чтения же с листа сочли ее слишком трудной. Но я встретился с Генри Кауэллом и сыграл ему свои сочинения на фортепиано. Он заметил, что мне следовало бы позаниматься у Шёнберга, так как, несмотря на то, что я использовал 25 звуков, моя музыка была близка 12-тоновой. Он назвал мне имя ученика Шёнберга, Адольфа Вайса[8], и предложил сначала позаниматься у него. В то время я очень хотел заниматься композицией, ибо, работая самостоятельно и развивая свои собственные идеи, я испытывал чувство одиночества и отдаленности от основного направления музыки. Кроме того, мои сочинения, хотя и казались организованными, однако не доставляли слушателю удовольствия.

Следующий год я провел в Нью-Йорке, изучая гармонию у Адольфа Вайса и ритм у Генри Кауэлла, а затем в течение двух лет в Калифорнии я брал уроки контрапункта у Арнольда Шёнберга.

---

[7] Ричард Булиг (1880–1952) — американский пианист и педагог, один из первых в США исполнителей музыки Шёнберга.

[8] Адольф Вайс (1891–1971) — американский композитор и фаготист немецкого происхождения, учивший у Шёнберга и использовавший в своей музыке 12-тоновую технику.

Мне нужно было делать столько упражнений, что времени для сочинения оставалось мало. То немногое, что я написал, было атональным и основывалось на 12-тоновых рядах. Тогда меня восхищала теория 12-тоновости, однако мне не нравилось, как звучит додекафонная музыка. Я придумал новый метод сочинения, который состоял не только в том, чтобы установить порядок следования 12-ти высот, но и разделить ряд на несколько статичных, неизменных мотивов, имеющих свои собственные ритмические фигуры. Этот метод привел к всеобъемлющей взаимосвязи между ритмическим и звуковысотным элементами. Пьесы, написанные на основе этого метода, вызвали интерес у моих друзей, особенно у покойной Галки Шейер. Она пригласила своего знакомого, Оскара Фишингера[9], создателя абстрактных кинофильмов, чтобы он послушал мою музыку. Он говорил мне о том, что называл духом, присущим материалу, и утверждал, что звук дерева отличается по своему духу от звука стекла. На следующий день я начал писать музыку для ударных инструментов.

Я сразу убедился, что, хотя 12-тоновая музыка безупречна с точки зрения теории, использование в ней инструментов, созданных для музыки тональной, привело к тому, что ее приходилось сочинять скорее «от противного», нежели непосредственным образом: следовало постоянно избегать гармонических соотношений, естественных для инструментов «тональных», которые 12-тоновая музыка не столько использует, сколько узурпирует. Я был уверен, что для атональной музыки необходимы новые, подходящие именно для нее инструменты.

Я написал Квартет для четырех ударников. У меня не было никаких идей насчет того, как он будет звучать, и даже того, какие инструменты нужно использовать. Тем не менее, я уговорил трех человек потренироваться со мной в исполнении этого сочинения, и мы стали использовать то, что попадалось под руки: стучали по столам, книгам, стульям и т. д. Когда нам надоели эти звуки, мы оккупировали кухню и тренировались на кастрюлях и сковородках. Несколько походов на мусорные свалки и склады пиломатериалов привели к обогащению нашего инструментария за счет тормозных барабанов от автомобилей, труб различной длины, стальных колец, брусков твердой древесины. В результате экспериментирования в течение нескольких недель партитура Квартета была завершена. В его состав входили найденные нами инструменты, а также педальные литавры и китайский гонг, которые в некоторой степени придавали общему звучанию традиционный характер.

Сама по себе идея писать музыку только для ударных инструментов принадлежала не мне. Я слышал «Ионизацию» Вареза и «Три танцевальных движения» Уильяма Рассела[10]. Кроме того, благодаря Генри Кауэллу у меня была возможность ознакомиться с многочисленными записями музыки различных стран Востока. Не думаю, что музыка для ударных инструментов имитирует или воссоздает экзотическую музыку, скорее она уходит своими корнями в нашу собственную культуру: Луиджи Руссоло и итальянские футуристы, которые приблизительно в 1912 году опубликовали манифест «Искусство шума» и провели множество

[9] Оскар Фишингер (1900–1967) — немецкий художник, режиссер абстрактного кино, мультипликатор.

[10] Уильям Рассел (Вагнер) (1905–1992) — американский композитор, джазовый музыкант, музыковед и продюсер, автор музыки для ударных инструментов и исследований о джазе.

концертов в Италии, Франции и Англии, в своих пьесах использовали машины, специально разработанные для воспроизведения желаемых шумов. Известные сочинения Генри Кауэлла, Эрнста Тоха[11], Дариюса Мийо и других принадлежат этой же традиции. Термин «ударный» в данном случае не означает, что все звуки получены в результате удара или стука. Он используется в широком смысле для обозначения звуков, в том числе шумов, как противоположности музыкальных (в обычном смысле слова) тонов. Следовательно, так как историю современной музыки в целом можно назвать историей освобождения диссонанса, то новую музыку — этапом на пути освобождения всех слышимых звуков от ограничений, наложенных музыкальными предубеждениями. Отдельный звук сам по себе ни музыкален, ни антимузыкален. Это просто звук. И неважно, какого рода этот звук, — он может стать музыкальным, если его поместить в музыкальную пьесу. Такая точка зрения требует несколько уточнить то определение музыки, которое давала моя тетя Феба. Она говорила, что музыка создана из мелодии, гармонии и ритма. Теперь же мне кажется, что музыка — это организация звука, организация любых звуков любыми средствами. У этого определения есть преимущество: оно охватывает собой всю музыку, даже ту, в которой не используется гармония, — а такая музыка, без сомнения, составляет бóльшую часть из той, что была создана на Земле (ведь сюда включается вся восточная музыка, вся ранняя и средневековая музыка нашей культуры, а также большая и значительная часть наших современных произведений).

Как и многие другие до меня, от Руссоло до Вареза, я с нетерпением ожидал исследования звука *посредством новых технологий* — машинного оборудования, электричества, кино и фотоаппаратуры, — изобретения новых приспособлений и новых инструментов. Однако я заставлял себя быть терпеливым, поскольку знал, что необходимое оборудование либо вовсе не существовало, либо было недоступно, а если и имелось в продаже, то стоило очень дорого и находилось под контролем крупных коммерческих компаний. Поэтому я решил работать со всеми средствами, какие только встретятся на моем пути, и всегда держать ухо востро в поисках нового звука.

К счастью, меня приняли на факультет Корнуоллской школы в Сиэтле (штат Вашингтон), где я обнаружил огромную коллекцию ударных инструментов и хорошо оборудованную звукозаписывающую студию. За несколько месяцев я собрал группу исполнителей и организовал первый концерт музыки исключительно для ударных инструментов. Прозвучали сочинения Уильяма Рассела, Джералда Стренга[12], Рея Грина[13] и мои собственные. До следующего концерта, который состоялся шесть месяцев спустя, я написал письма многим композиторам с перечислением имевшихся у нас инструментов и предложением прислать

[11] Эрнст Тох (1887–1964) — австрийский композитор, пианист и педагог, переехавший в США в 1935 году, автор сценических, оркестровых, вокальных и камерно-инструментальных произведений и музыки для кино.

[12] Джералд Стренг (1908–1983) — американский композитор, ученик и ассистент Шёнберга, автор инструментальной, электронной и записанной на магнитной ленте музыки, статей об электронной музыке и акустике.

[13] Рей (Бернс) Грин (1908–1997) — американский композитор и издатель, автор сценической (танцевальной), оркестровой и камерно-инструментальной музыки.

свои партитуры. Таким образом, репертуар для ударных инструментов с 1934 по 1940 год расширился от 3–4 пьес до приблизительно пятидесяти.

Доступ к звукозаписывающей студии Корнуоллской школы дал мне возможность написать серию произведений под названием «Воображаемые пейзажи». В них использовались записи постоянных и переменных частот на патефонном диске, скорость вращения которого могла меняться. Время звучания контролировалось опусканием и поднятием звукоснимателя. Подобное применение записывающего оборудования служило скорее творческим целям, чем обычной репродукции. У меня также была возможность поработать с тихими звуками, которые можно услышать с помощью усилителей.

Одна из важнейших проблем, с которой сталкиваются американские композиторы, состоит в том, как хотя бы один раз исполнить написанную ими музыку. Я встречал очень многих, кто познал горечь и одиночество, работая в своих студиях. Для себя я решил эту проблему таким образом, что писал музыку, которую могли исполнить образованные музыканты-любители, люди, не достигшие в своем инструментальном мастерстве профессионального уровня и, тем не менее, готовые потратить время, чтобы получить удовольствие от исполнения музыки вместе со своими друзьями. Число людей, быстро становившихся виртуозами, вероятно, зависело от естественного и некоммерческого характера всей обстановки. Также проблема исполнения для меня и многих других композиторов решалась благодаря современным танцорам, которые всегда были ненасытными потребителями современной музыки.

В основном я сочинял музыку к уже готовой современной танцевальной постановке. Это значит, что я ориентировался на расчеты, сделанные танцором. Этих расчетов для организации целого, особенно с музыкальной точки зрения, всегда не хватало: 3 такта на $^4/_4$, за ними следует такт на 5, 22 удара в новом темпе, пауза и 2 такта на $^7/_8$. Думаю, эта неупорядоченность привела меня к идее структурного ритма.

В тональной музыке от Скарлатти до Вагнера структурным элементом была гармония. Она служила средством, скреплявшим части композиции. До того момента я из 12-тоновой музыки заимствовал технику ряда, подразумевающую определенный порядок следования звуков в ряду, соблюдаемый для композиционных целей. Этот метод, как и интервальный контроль в контрапункте, очень удобен, но в первую очередь связан скорее с развертыванием пьесы от ноты к ноте, чем с соотношением крупных или мелких частей композиции с целым.

Если исходить из того, что четырьмя физическими свойствами звука являются высота, громкость, тембр и длительность, то можно сказать, что гармония и интервальная основа контрапункта выведены из одного лишь человеческого разума и его мыслительного процесса, а не из физических свойств звука. Этим, между прочим, можно объяснить интеллектуальный, даже психоаналитический и нечувственный характер 12-тоновой музыки. Что же касается звуков ударных инструментов, то очевидно, что по своей природе они большей частью неопределенны по высоте, но независимы по длительности. Например, ни один человек не в силах заставить звук от удара по деревянной колодке длиться дольше, чем он длится по природе.

Итак, два фактора привели меня к идее структурного ритма: физическая природа материалов, с которыми я имел дело, и опыт, полученный в процессе создания музыки с учетом отрезков времени, указанных мне современными танцорами.

Кроме того, я мог подойти к этой проблеме объективно, основываясь на эстетической позиции, которой я в то время придерживался. Нужно не удовлетворять свою страсть к самовыражению, а просто заниматься организацией материала. Я понимал, что выражение в двух его ипостасях, первая из которых обусловлена личностью композитора, вторая — природой самого материала и контекстом, неизбежно, но чувствовал, что оно сильнее и ощутимее, когда к нему не стремятся сознательно, а просто позволяют ему проявиться естественно. Я чувствовал, что у художника есть моральная обязанность перед обществом живо откликаться на современные духовные потребности; уверен, что если он будет это делать, сколь бы смутны ни были представления о том, как это должно делаться, его работа сама собой принесет пользу другим. Любая скрытая надежда на то, что я мог свободно овладеть выразительностью в музыке, угасла во мне из-за моей связи с современным танцем. Мне постоянно нужно было сочинять подходящие и выразительные музыкальные аккомпанементы.

Перейду к характеристике своей «Первой конструкции (в металле)», основанной на принципе ритмической структуры, которого я буду придерживаться 10 последующих лет.

Композиция состоит из 16 частей по 16 тактов. Каждая 16-тактовая группа включает 5 фраз по 4, 3, 2, 3 и 4 такта. Таким же образом 16 частей целого делятся на 5 крупных секций в том же соотношении: 4, 3, 2, 3, 4. Разница между данной ритмической структурой и системами индийского тала[14] состоит в том, что последняя связана с пульсацией и не представляет собой замкнутую структуру, тогда как описываемая здесь, возникшая независимо, исходит из фразировки композиции, имеющей определенное начало и конец. Я называю этот принцип микро-макрокосмическим, потому что мелкие части соотносятся друг с другом в тех же пропорциях, что и крупные. Тождество количества тактов и количества частей, или, другими словами, наличие квадратного корня из целого — это важнейшее условие, в том случае, если необходимо отразить большое в малом и малое в большом. Я понимаю, что возможны и другие ритмические структуры. Когда я впервые использовал свой принцип, то посчитал его элементарным из-за его совершенной симметрии. Однако выяснилось, что его возможности неисчерпаемы, поэтому я никогда не отступал от этого принципа с тех пор, как обнаружил. Определенные пропорции частей, естественно, представляют собой особый аспект каждой композиции. Так, например, описываемое здесь сочинение характеризуется пропорцией 4, 3, 2, 3, 4. Можно заметить, что первое ее число — 4 — равняется количеству следующих за ним чисел: 3, 2, 3, 4. Это обусловливает такую ситуацию, когда экспозиционное проведение четырех можно продолжить их развитием в четырех последующих секциях (другими словами, это — сонатная форма без репризы). Что касается деталей композиции, то я

[14] Тала (санскр. — «хлопо́к») — термин индийской музыки, обозначающий практику маркирования музыкального метра с помощью жестов или ударных инструментов, а также сами по себе различные метрические схемы.

твердо придерживался метода звукового ряда, который использовал раньше. Однако я свел музыкальный материал до 16 звуковысотных и 16 ритмических фигур.

Следующий шаг, как и все другие в моем творчестве, был сделан неожиданно. Сивилла Форт[15], балерина, позднее сотрудничавшая с Кэтрин Данэм[16], попросила меня написать музыку к своей хореографической постановке. Она выступала в театре, в котором не было места за кулисами, чтобы разместить ударные инструменты; вместе с тем ее танец *Вакханалия*, напоминавший об ее африканском происхождении, наводил на мысли об использовании ударных инструментов. Однако в практических целях я вынужден был ограничить себя одним фортепиано. В течение нескольких дней я импровизировал в поисках подходящего решения. Мне ничего не понравилось, и, поняв, в конце концов, что проблема заключалась в самом звучании фортепиано, я решил изменить его, поместив предметы на струнах и между ними.

Так родился подготовленный рояль, который представлял собой обычный концертный рояль со струнами, приглушенными различными — металлическими, резиновыми, деревянными, пластиковыми и волокнистыми — материалами. В результате получился оркестр ударных инструментов, необычный по звучанию, близкий по громкости клавесину и полностью контролируемый кончиками пальцев пианиста. Инструмент дает возможность создать мелодию, в которой применяются звуки, значительно отличающиеся друг от друга по тембру: насколько я знаю, это действительно новая возможность. Аналогами являются техники пения, в которых применяется различный звуковой колорит, как, например, в Йей-бе-чаи индейцев навахо[17], а также игра на струнных инструментах с использованием всего разнообразия их звуковых возможностей (в музыке всех стран и эпох от древнего Китая до Антона Веберна).

На самом деле идея приглушения инструмента, как всем известно, не нова. Нам знакомо использование сурдин при игре на медных духовых инструментах и скрипке. Джазовые музыканты из Нового Орлеана изменяли звучание фортепиано, помещая бумагу между струнами. Генри Кауэлл, использовавший кулаки и предплечья во время игры на клавиатуре фортепиано, также приглушал струны своими пальцами и ладонями. В музыкальных обществах, исполнявших музыку Баха, при отсутствии клавесина к молоточкам пианино прикрепляли канцелярские кнопки для воспроизведения необходимого звучания.

---

[15] Сивилла Форт (1917–1975) — афроамериканская балерина, педагог и хореограф, совмещавшая в своих постановках модернистский стиль и танцевальную технику Африки, Гаити и Тринидада.

[16] Кэтрин Данэм (1909–2006) — афроамериканская танцовщица, хореограф, антрополог, культуролог, педагог и крупный общественный деятель, основательница танцевальных коллективов и творческих центров, в том числе собственной Компании Кэтрин Данэм — первой афроамериканской труппы современного танца, гастролировавшей более чем в 50 странах мира.

[17] Стиль пения индейцев навахо, характеризующийся напряженным гнусавым звучанием в среднем и высоком регистрах с вкраплениями фальцетных тонов и разнообразными голосовыми эффектами, создаваемыми для украшения гласных звуков и слогов. Тексты песен навахо часто представляют собой ряд по-разному комбинируемых во время пения слогов, например, «хе-йо-уи-чи-на-йо» или «хе-не-йо-уи-чи-не». Темброво-красочная орнаментация звуков используется и при речитации текста строф на основе двух-трех высот.

Кроме того, подготовленное фортепиано дает возможность использовать микротоны, то есть звуки с разницей по высоте менее полутона. Это доставляет слушателям удовольствие, которое долгое время существовало благодаря джазу, народному или восточному искусству, но практически исчезло из стандартизированной серьезной музыки за исключением сочинений Алоиза Хабы, Хулиана Карилло[18] и Гарри Парча, использовавших $^1/_4$-тоны, $^1/_8$-тоны, $^1/_{16}$-тоны и даже 43 ступени в октаве. Не могу не упомянуть здесь об одном из ведущих нью-йоркских оперных дирижеров, недавно вернувшемся из Европы и заявившем, как сообщается в *Sunday Times*, что в области европейской оперы ничего нового не произошло, если не считать недавние четвертитоновые сочинения Алоиза Хабы (Чехословакия), которые, само собой разумеется, не вызвали бы интереса в Америке.

Многие из важнейших качеств подготовленного фортепиано открывались мне лишь с течением времени. Сперва я не знал, к примеру, что нужно очень точно вымерять местоположение предмета между струн, а чтобы повторить полученный результат, необходимо сохранить те же шурупы и болты, что использовались в первый раз. В начале же я знал лишь радость непрестанных открытий. Эта радость осталась неизменной и по сей день, потому что возможности безграничны.

С того момента я включился в подготовку концертов для ударных инструментов. Несколько выступлений состоялось в университетах северо-западной части страны. Концерты прошли в Беннингтоне, когда тот был в составе Миллз-колледжа[19]; следующим летом я снова посетил Миллз вместе с Лу Харрисоном. Он написал не меньше половины из упоминавшихся мною произведений для ударных инструментов. Общие музыкальные интересы сделали нас наилучшими друзьями. Подобно тому, как погода никогда не устает от возвращения времен года, Лу и мне никогда не надоедает снова и снова вместе обсуждать проблемы музыкальной композиции.

На протяжении всего следующего года я писал письма и встречался с людьми с целью найти спонсоров для организации Центра экспериментальной музыки. Этот центр должен был стать тем местом, где продолжилась бы работа с ударными инструментами и где она дополнялась бы результатами тесного сотрудничества между музыкантами и звукоинженерами, чтобы музыкальные возможности постоянно обновлялись благодаря новому техническому оборудованию, композиторы постоянно узнавали бы о новых инструментах, а концерты проходили бы регулярно. Думаю, такое активное взаимодействие музыки и науки обогащало бы и разнообразило всё музыкальное творчество.

Несмотря на то, что я обращался во многие университеты, фонды, компании и ко многим людям, ничего не получилось. Хорошо помню свою двухчасовую беседу в компании *Metro-Goldwyn-Mayer* с Дугласом Шиерером, главой отдела звукорежиссуры. Он показал мне комнату, где хранится коллекция звукозаписей к кинофильмам и вспомогательное оборудование: световые столы, устройства

[18] Хулиан Карилло (1875–1965) — мексиканский композитор, скрипач, дирижер и музыковед, разработавший теорию микротоновой музыки, называемой им «Тринадцатым звуком».

[19] Беннингтон-колледж и Миллз-колледж объединялись на летнее время.

для записи на фотопленку, фильмофонографы и техника, с которой композитор мог бы сочинять музыку так же, как художник рисует картины, то есть непосредственно. Я попросил разрешения пользоваться этой комнатой несколько часов в день. Но это было невозможно, учитывая политику Голливуда, и двери передо мной закрылись.

Я вернулся в Сан-Франциско и вместе с Лу Харрисоном выступил на концерте из наших собственных сочинений для ударных инструментов. Для подходящего завершения этого вечера мы написали пьесу под названием «Двойная музыка», которое означало, что мы сочинили ее вдвоем. Мы делали это так: каждый из нас работал независимо от другого, учитывая согласованное время звучания и используя выбранный инструментальный состав. Результат не потребовал никаких изменений, и я убедился, что, идя таким путем, можно приобрести массу полезного опыта. Характерные черты отдельной личности исчезают почти полностью, и их, через посредство музыки, заменяет ощущение естественного дружелюбия, которое создает настроение праздника. Таким образом, я предлагаю данный метод композиции как решение современных музыкальных проблем России. Что другое могло бы лучше охарактеризовать демократический взгляд на жизнь?

Попытки основать Центр экспериментальной музыки сделали меня целеустремленным, а концертные выступления приучили к публике, количество которой всё увеличивалось. Естественным следствием этого стал переезд в Нью-Йорк — центр и «рыночную площадь» страны. Позднее, когда Лу Харрисон переехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк, Шёнберг спросил его, почему он уехал на Восток. Тот ответил, что не знает. Тогда Шёнберг сказал: «А! Ты стремишься к славе и успеху. Удачи! Изучай Моцарта каждый день».

По пути в Нью-Йорк я остановился в Чикаго, где дал концерт в Чикагском клубе искусств, а затем провел урок, посвященный экспериментам со звуком, в Школе дизайна Мохоли-Надь[20]. Урок ограничился теорией, ибо школа находилась в одной огромной комнате, разделенной на несколько секций, и любой звук мешал другим занятиям.

Пока я был в Чикаго, радиокомпания Си-Би-Эс поручила мне сделать радиопередачу вместе с Кеннетом Патченом[21]. Патчен написал сценарий под названием «Город носит широкополую шляпу». Моя идея заключалась в том, чтобы использовать звуковые эффекты, созданные на радиостудиях, но не в качестве эффектов, а как звуки — то есть как музыкальные инструменты. Мне казалось, что это было бы подходящим аккомпанементом к пьесе, так как представляло бы собой организацию звуков, типичных для ее сюжетного контекста. Звукооператор был приятным человеком, и я попросил продемонстрировать все возможности. Он был слишком занят, но сказал, что возможно все. Поэтому я написал 250-страничную партитуру для инструментов, тембр, громкость и относительную высоту которых я указал, но их наличие лишь предполагал. За неделю до передачи, которая должна была транслироваться на всю страну, я

[20] Ласло Мохоли-Надь (1895–1946) — американский художник и дизайнер венгерского происхождения.

[21] Кеннет Патчен (1911–1972) — американский поэт и писатель, экспериментировавший с прозаическими и поэтическими формами и соединявший вербальное искусство с визуальным и музыкальным.

принес партитуру на радиостанцию. Сотрудники сказали, что проект невыполним, и это, конечно, было правдой. Всю следующую неделю я почти не спал, сочиняя новую партитуру, в которой использовал уже знакомые мне ударные инструменты, звукозаписи и усиленные через микрофон тихие звуки, и репетируя с шестью исполнителями.

С Запада и Среднего Запада страны в Чикаго пришло несколько писем восторженных слушателей. Потому я приехал в Нью-Йорк с надеждой, что высшее руководство компании Си-Би-Эс примет меня с распростертыми объятиями. Но слушатели Восточного побережья США, приславшие письма в редакцию, не оценили передачу. И в компании, решив, что я зашел слишком далеко, меня не поддержали.

Первое, чем поражает Нью-Йорк, это невероятное количество событий. Например, в Сиэтле могла проходить выставка современной живописи, но она продолжалась лишь месяц и была единственной, поэтому мы многократно посещали ее, размышляя, обсуждая и высказывая свое мнение о ней. Мы могли исполнять музыку, у нас даже было время на простые развлечения. В Нью-Йорке же всё по-другому. Здесь так много художественных выставок, концертов, вечеринок, театральных представлений, телефонных звонков — такая череда дел, что просто чудо, что никто не сходит с ума. Когда я прибыл туда, война шла полным ходом; я стал работать в библиотеке и проводил исследования, связанные с секретным правительственным проектом (спешу заметить — это была не атомная бомба). Я писал много музыки для современных танцоров. Организовав группу из двенадцати исполнителей, я выступал с концертами из сочинений для ударных инструментов в Лиге композиторов и Музее современного искусства. В Нью-Йорке очень трудно было собрать двенадцать музыкантов и провести репетицию, не будучи связанным с каким-либо учреждением или коммерческим проектом, и при таких обстоятельствах у нас было около 30–40 репетиций. Сейчас я не могу понять, как нам это удавалось.

Будучи вовлечен в запутанные дела, связанные как с войной, так и с обычной жизнью большого города, я начал понимать разницу между большим и малым, крупными организациями и двумя людьми, которые в комнате одни. Два моих сочинения, исполненные на концерте в Музее современного искусства, показывают, в чем состоит эта разница. В одном из них, «Третьем воображаемом пейзаже», использованы сложные ритмические контрасты и резко звучащие инструменты в сочетании с записями генератора шумов, скользящими электронными звуками, сиренами, оглушительными ударами и грохотом, а числовые соотношения ритмической структуры создают эффект дробности. Другое сочинение — четыре пьесы «Amores» — очень тихое и, по мнению моих друзей, приятное для слуха. Первая и последняя части предназначены для подготовленного рояля, впервые использованного здесь независимо от танца.

У меня было ощущение, что красота живет лишь в интимной обстановке, и абсолютно безнадежно пытаться думать и действовать впечатляющим образом в обстановке публичной. Это эскапистская позиция, однако я уверен, что избегание неблагоприятной ситуации скорее разумно, нежели глупо. Сейчас я полагаю, что гармония, чувства которой от природы у меня никогда не было, — это способ делать музыку впечатляющей, громкой и значительной, дабы

привлечь больше публики и увеличить кассовые сборы. Этого избегали на Востоке и в раннехристианском обществе, поскольку музыку считали не средством приобретения богатства и славы, а скорее служанкой удовольствия и религии.

В «Amores» воплощено состояние покоя между возлюбленными. В «Опасной ночи» — чувства одиночества и страха, возникающие из-за несчастной любви. «Книга музыки для двух фортепиано» связана с личными чувствами в меньшей степени, чем с моей идеей, касающейся Моцарта: в своей музыке он строго придерживается трех разных типов звукоряда — хроматического, диатонического и включающего ступени, отстоящие друг от друга на терцию и кварту. Время звучания «Книги музыки» — 30 минут; я использовал в нем ритмическую структуру, которую описал выше. Однако в данном случае число секций составляет 31, в каждой секции по 31 такту, кроме тех разделов, где меняется темп. Число тактов в таких случаях меняется соответственно — и это показывает, что основой композиции служит реальная продолжительность звучания, а не произвольные числовые отношения. Два фортепиано подготовлены с помощью разных материалов, но на одних и тех же струнах и в одних и тех же точках.

Из-за отсутствия традиционной гармонии в моей музыке она часто напоминает слушателям восточную музыку. Поэтому Управление военной информации использовало мою «Книгу музыки» во время войны как «Индонезийское приложение №1», то есть когда не было никакой срочной работы, звукозапись транслировали по радио в южную часть Тихого океана с надеждой убедить местных жителей, что Америка положительно относится к Востоку.

Следующее мое сочинение, также для двух фортепиано, — «Три танца», на основе которых Мерс Каннингем[22] недавно поставил хореографический спектакль под названием «Dromenon». Принимая во внимание тему данного разговора — взаимосвязь между обществом и искусством, — меня можно простить за рекламу звукозаписи «Трех танцев», сделанной Американской звукозаписывающей компанией (*Disc Company of America*). Лу Харрисон в примечаниях к альбому со знанием дела рассмотрел структуру этого произведения, так что я не стану описывать ее здесь, тем самым снижая возможный объем продаж. «Три танца» были созданы из любви к хореографии — искусству, с которым я был долго связан. Поскольку идея этого сочинения родилась из мимоходом брошенного замечания Вирджила Томсона[23], я начал третий Танец цитатой из его «Симфонии гимнов» («Hymn Tune Symphony»), которую ее автор, из-за подготовки рояля, боюсь, не узнал.

Другая случайно высказанная, на этот раз Эдвином Денби[24], мысль, что короткие пьесы могут содержать в себе столь же много, что и длинные, два года назад привела меня к идее создания двадцати коротких «Сонат и интерлюдий», которые я еще не закончил.

---

[22] Мерс Каннингем (р. 1919) — американский танцор и хореограф, новатор, соединявший в своем стиле черты танца-модерн, абстракционизма, дадаизма, сюрреализма и вводивший в качестве хореографических элементов неклассические телодвижения и жесты человека.

[23] Вирджил Томсон (1896–1989) — американский композитор и музыкальный критик, автор сценических, оркестровых, вокальных и камерно-инструментальных сочинений, книг по истории и теории музыки.

[24] Эдвин Денби (1903–1983) — американский поэт, художник, автор сонетов и поэм.

Все они были написаны в моей новой квартире, расположенной на Ист-Ривер в южной части Манхэттена, задней стороной обращенной к городу и смотрящей на воду и небо. Тишина этого уединенного места в конце концов заставила меня задуматься над вопросом: с какой целью пишут музыку? К счастью, мне не нужно было решать этот вопрос одному. Лу Харрисон, а затем и Мертон Браун[25], тоже композитор и близкий друг, всегда были готовы поговорить со мной, задать мне и обсудить любой вопрос, касающийся музыки. Мы начали читать работы Ананды К. Кумарасвами[26] и познакомились с Гитой Сарабхаи[27], которая, как ангел, прибыла из Индии. Она занималась традиционной музыкой и рассказала о своем учителе, который говорил, что цель музыки — сосредоточивать ум. Лу Харрисон нашел один фрагмент из книги Томаса Мейса[28], написанной в Англии в 1676 году, где было сказано, что цель музыки — умерить и успокоить ум, делая его таким образом восприимчивым к божественным влияниям и направляя его чувства к добродетели.

После восемнадцати месяцев изучения восточной и средневековой христианской философии и мистицизма я начал читать работы Юнга об интеграции личности. Существуют две главные составляющие личности: сознание и подсознание, которые у большинства из нас разделены и рассредоточены по бесчисленным путям и направлениям. Назначение музыки, как и любого другого полезного занятия, состоит в том, чтобы помочь воссоединить эти отдельные составляющие друг с другом. Музыка способствует этому, обусловливая момент, когда ощущение времени и пространства утрачивается, множественность элементов, составляющих индивидуум, интегрируется, и личность становится цельной. Это происходит, только если в процессе звучания музыки человек не позволяет себе лениться и отвлекаться. Сегодня многие люди занимаются делами, которые не приносят им пользы, а, напротив, вредят, так как развивают одну из составляющих личности в ущерб другой. В результате возникает психологический дискомфорт, и, чтобы от него избавиться, люди делают перерыв в своих занятиях. В конечном же счете болезнь поражает весь организм. В этой связи позвольте заметить, что композитор может быть неврастеником (а будучи частью современного общества, он, вероятно, им и является), однако сочиняет он не благодаря неврастении, а скорее вопреки ей. Неврозы создают

[25] Мертон Браун (р. 1913) — американский композитор, ученик У. Риггера и К. Раггльза, автор оркестровых и камерно-инструментальных сочинений, музыки к постановкам танца в стиле модерн. В 1940-х годах Браун сотрудничал с американскими хореографами, в 1950–1960-х работал в Риме и Неаполе, где были написаны и исполнены многие его оркестровые сочинения. По возвращении композитора в США в 1970–1980-е годы его музыка звучала в радиопередачах, многочисленных хореографических спектаклях и концертах в Новой Англии.

[26] Ананда К. Кумарасвами (1877–1974) — историк индийского искусства, преподававший в колледжах и университетах Европы и Америки, автор крупных исследований об искусстве стран Востока.

[27] Гита Сарабхаи — индийская певица и исполнительница на табле.

[28] Томас Мейс (1612/13–1706) — английский лютнист, композитор, автор трактата «Памятник музыке, или напоминание о лучшей практической музыке, как духовной, так и светской, когда-либо существовавшей в мире» (*Musick's Monument, or A Remembrancer of the Best Practical Musick, Both Divine and Civil, that has ever been know to have been in the World*; London, 1676).

преграды и препятствия. Быть способным сочинять — значит уметь преодолевать эти препятствия.

Если кто-то пишет музыку, как говорят на Востоке, *незаинтересованно*, то есть не ради денег и славы, а лишь из любви к самому сочинению, — то это интегрирующая деятельность, и в своей жизни он найдет полные и совершенные моменты. Иногда это достигается сочинением, иногда игрой на инструменте, иногда только слушанием. Это редко происходит с теми, кого я знаю, в концертном зале (хотя Лу Харрисон и Мими Уоллнер[29] несколько дней назад рассказали мне, что прослушивание пьесы Чарльза Айвза «Три места в Новой Англии» («Three Places in New England») в исполнении Бостонского симфонического оркестра доставило им большое удовольствие; то же самое произошло со мной и многими моими друзьями, когда мы около года назад слушали «Пять пьес для струнного оркестра» Веберна).

Не думаю, что дело тут в коммуникации (мы ведь вполне адекватно общаемся друг с другом с помощью слов) или же выразительности. Ни Лу и Мими в случае в Айвзом, ни меня в случае с Веберном нисколько не волновало, о чем эта музыка. Мы просто испытали чувство восторга. Я думаю, что ответ на этот вопрос состоит лишь в том, что когда композиторы сочиняли свою музыку, они были в согласии с самими собой. Исполнители были незаинтересованными до такой степени, что перестали стремиться произвести впечатление, а некоторые из слушателей в те короткие моменты восприятия музыки забыли самих себя, были захвачены музыкой и таким образом обрели самих себя.

Это те моменты полноты, которые может дать музыка, при условии, что слушатель способен сосредоточить на ней свой разум, то есть отдать взамен всего себя музыке; за эту огромную радость мы и любим искусство.

Поэтому я не верю, что важно каждое произведение в отдельности. Я не согласен с идеализацией шедевров. Я не в восторге от использования гармонии в целях подчеркивания и усиления музыкальной выразительности. Думаю, что история так называемого усовершенствования наших музыкальных инструментов — это история упадка, а не прогресса. Мне не важно, многочисленна ли публика и сохранятся ли мои сочинения для последующих поколений. Я считаю, что исходное положение сравнительно недавно сложившегося раздела философии, названного эстетикой, сформированные ею идеи гениальности и самовыражения, а также способы оценки искусства — достойны сожаления. Я не согласен с одним из наших самых исполняемых композиторов, чьи слова были процитированы в статье из недавней *Sunday Times* под названием «Сочиняя за деньги»: он сказал, что развитие современного индустриализма сегодня побудило его и может побудить других писать музыку. Я думаю, эту и другие идеи, о которых я только что разглагольствовал, можно, вместе с прочими, которые у меня не хватает хладнокровия сейчас упоминать, назвать полнейшей материалистической бессмыслицей и отбросить прочь. После того как с Нового года вступил в действие недавний запрет Петрилло (лидера Американской федерации музыкантов) на звукозаписи, я позволил себе пофантазировать насчет того, какого благотворного эффекта он добился бы, если бы имел власть и применил ее, запретив

[29] Уоллнер — девичья фамилия супруги Лу Харрисона, Мими Харрисон.

не только звукозаписи, но также радио, телевидение, газеты и Голливуд. Тогда мы наконец поняли бы, что фонографы и радио не являются музыкальными инструментами, а то, что пишут критики, относится к материи не музыкальной, но книжной; что нет большой разницы в том, что одному из нас нравится одна пьеса, а другому — другая: вековой процесс создания и использования музыки и нашего становления как цельных личностей благодаря этому созданию и использованию — вот что на самом деле ценно.

Ввиду того, что у меня такие взгляды, я искренне смущен тем, что бóльшая часть моей музыкальной деятельности была потрачена на поиск нового материала. Значимость его, по моему убеждению, в том, что он олицетворяет постоянную потребность нашей культуры в исследовании неизвестного. Пока мы не узнáем новое, эта потребность воспламеняет наши сердца. После узнавания пыл угасает, чтобы вновь вспыхнуть при мысли о новом неизвестном. Эта потребность в нашей культуре нашла выражение в новом материале, поскольку наша культура верит не в спокойствие духа, а в многообещающее отражение в вещах нашего собственного стремления к завершенности.

Однако до тех пор, пока в нас живо это желание — желание нового материала, новых форм, нового того и сего, мы должны искать способ удовлетворить его. У меня, например, есть несколько новых желаний; два из них могут показаться абсурдными, но у меня очень серьезное к ним отношение: первое — сочинить пьесу, состоящую из непрерывной тишины и продать ее компании «Мьюзак К°». Она займет 3 или 4 с половиной минуты — это стандартное время звучания музыки, записанной на граммофонную пластинку — и будет называться «Безмолвная молитва». В этой пьесе я воплощу одну идею, которую постараюсь сделать столь же притягательной, как цвет, форма и аромат цветка. Окончание будет незаметным. И второе — сочинить и исполнить композицию не для инструментов, а для 12 радио. Это будет «Воображаемый пейзаж №4». Дважды, когда мне заказывали написать музыку, сначала это было Общество Новой музыки, затем молодой солист-исполнитель, для которого я охотно написал бы пьесу для скрипки соло и двух радио, заказы отменялись, когда я раскрывал свой замысел. Этот опыт показал мне, насколько консервативны современные взгляды на музыку. По причине такого консерватизма мое третье желание покажется безобидным. Я снова хочу сочинить музыку для симфонического оркестра, как уже сделал в прошлом году, написав «Времена года» для балета Мерса Каннингема по заказу Балетного общества. Создание музыки для оркестра, по моему мнению, крайне экспериментальная работа, и звук флейты, скрипок, арфы, тромбона вызывает у меня самые заманчивые приключения. Я также хочу закончить свои «Сонаты и интерлюдии» для подготовленного рояля и с нетерпением ожидаю начала работы с Джозефом Кэмпбеллом[30] над несколькими операми, а также с Лу Харрисоном и Мертоном Брауном — над развитием методов создания «Тройной музыки» на основе синтеза используемой ими техники секундового хроматического контрапункта и моего принципа структурного ритма, дабы обеспечить возможность трем или четырем авторам сотрудничать при создании одной и той же пьесы.

[30] Джозеф Кэмпбелл (1904–1987) — американский мифолог, писатель и лектор, автор крупных работ в области «сравнительной мифологии» и религиоведения.

Удовольствие здесь приносит дружелюбное отношение и анонимность и, таким образом, сама музыка.

Мои желания и столь же сильные желания всех других композиторов, касающиеся не только нового материала и тому подобного, но также славы и денег, самовыражения и успеха, приводят музыку к ее сегодняшнему состоянию, — ни с чем не сравнимой, крайней разобщенности между композиторами и глубокого разлома между ними и обществом.

Через этот разлом сыплются оскорбления и комплименты. Преподаватели учат тому, чему могут, проясняя, а иногда затемняя атмосферу, которая в целом никак не откликается, и это понятно.

Теперь каждый из нас должен рассчитывать сам на себя. Раньше вера в Бога удерживала нас вместе и придавала смысл нашей деятельности. Когда мы перенесли эту веру сначала на героев, а затем на вещи, то начали расходиться в разных направлениях. Тот островок, на котором мы могли скрыться от столкновения с миром и о котором мы сейчас привыкли думать, что его больше нет, существует, как и всегда, в наших сердцах. Дорогой к этому конечному покою, который нам сегодня столь остро необходим, может служить любая интегрирующая деятельность, и одна из них — музыка, используемая должным образом.

Джон Кейдж

КАК ПОЯВИЛОСЬ ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО[1]

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

В конце 1930-х годов я работал аккомпаниатором на занятиях по современному танцу, проходивших в Корнуоллской школе в Сиэтле, штат Вашингтон. Эти занятия проводила Бонни Бёрд — участница хореографической труппы Марты Грэхем. Одной из ее учениц была выдающаяся танцовщица Сивилла Форт, ставшая позднее в Нью-Йорке ассистенткой Кэтрин Данэм. За три или четыре дня до своего концерта Сивилла попросила меня написать музыку к ее «Вакханалии». И я согласился.

В то время я работал в двух областях композиции: писал 12-тоновую музыку для фортепиано или инструментов оркестра (пройдя обучение у Адольфа Вайса и Арнольда Шёнберга), а также пьесы для ансамблей ударных инструментов — трех, четырех или шести исполнителей.

В Корнуоллском театре, где должна была выступать Сивилла Форт, места за кулисами было недостаточно. Оркестровой ямы тоже не было. Но зато перед сценой стоял рояль. Я не мог использовать ударные инструменты, хотя их африканский колорит соответствовал бы стилю танца Сивиллы, ибо группа ударных оставила бы слишком мало пространства для ее движений. Единственное, что мне оставалось, — написать музыку для фортепиано.

Я потратил день или больше, старательно пытаясь найти африканский 12-тоновый ряд, но безуспешно. Я понял, что неудача связана не со мной, а с фортепиано, и решил изменить его.

Я занимался не только у Вайса и Шёнберга, но и у Генри Кауэлла. Я часто слышал, как он играет на рояле и изменяет его звучание, защипывая или приглушая струны пальцами и руками. Особенно мне нравилось его исполнение пьесы «Банши». Сначала Генри Кауэлл нажимал педаль и закреплял ее клином

[1] Текст, написанный Кейджем в 1972 году, переведен по изданию: *Cage J.* How the Piano Came to be Prepared // *Cage J.* Empty Words. Writings '73–'78. Middletown, 1979. P. 7–9.

(или просил ассистента — иногда меня — сесть за клавиатуру и держать педаль), а затем, стоя у открытой крышки рояля, извлекал звуки путем трения пальцами или ногтями вдоль и ладонями поперек басовых струн. В другой пьесе, как мне помнится, он использовал штопальное яйцо, двигая его вдоль струн и играя при этом трель на клавиатуре, что создавало глиссандо флажолетов.

Решив изменить звучание фортепиано, чтобы написать музыку, соответствующую «Вакханалии» Сивиллы Форт, я пошел на кухню, взял плоскую тарелку для пирога, принес ее в гостиную и положил на струны. Я нажал несколько клавиш. Тембр фортепиано изменился, но из-за вибрации тарелка подпрыгивала, а трансформированные звуки быстро угасали. Я попробовал положить на струны предметы поменьше — гвозди. Они скользили вдоль струн и падали между ними. И мне пришло в голову, что шурупы или болты будут держаться на месте. Так и оказалось. Я пришел в восторг от того, что в результате одной препарации получаются два разных звука. Один — яркий и открытый, другой — тихий и приглушенный. Тихий возникал тогда, когда я нажимал левую педаль. Я написал «Вакханалию» быстро, будучи окрылен своим открытием.

Следующую пьесу для подготовленного рояля я написал не сразу. Лишь позже — в начале сороковых годов, в Нью-Йорке — из-за сложностей с организацией ансамбля ударных инструментов вне учебного заведения я некоторое время сочинял почти исключительно для подготовленного фортепиано.

Для Роберта Фицдейла и Артура Голда я написал два произведения для двух подготовленных фортепиано — «Три танца» и «Книгу музыки». Эти пьесы, а также «Опасная ночь», которую играл я, вошли в программу концерта, состоявшегося в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. На сцене стояло пять роялей, и каждый был подготовлен по-своему. В зале присутствовало лишь 50 слушателей, но среди них был Вирджил Томсон, написавший о концерте статью для журнала «Геральд Трибьюн», в которой выразил свое восхищение музыкой и ее исполнением. Это было самым первым выступлением Фицдейла и Голда. Позднее я сделал вторую редакцию «Трех танцев» для Маро Аджемяна[2] и Уильяма Масселоса[3].

В конце сороковых годов, когда я писал Концерт для подготовленного фортепиано и камерного оркестра, мне позвонил пианист, сыгравший «Опасную ночь» на одном из своих концертов в Южной Америке. Он попросил меня прийти в его студию и послушать игру. Я пришел. Выполненная им подготовка фортепиано оказалась настолько плохой, что заставила меня пожалеть о написании этой музыки.

Много лет спустя, во время гастролей по юго-западной части США с Танцевальной компанией Мерса Каннингема, пианист Ричард Бангер попросил меня оценить его исполнение пьесы «Опасная ночь». Я постарался избежать прослушивания, боясь подвергнуться суровому испытанию, и сослался на свою

---

[2] Маро Аджемян (1921–1978) — американский пианист армянского происхождения, в концертный репертуар которого входили сочинения А. Хачатуряна, Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, А. Хованесса, Л. Харрисона, Г. Шуллера, Э. Кшенека и многих других композиторов.

[3] Уильям Масселос (1920–1992) — американский пианист, выступавший с крупнейшими оркестрами мира под управлением П. Монтё, Л. Бернстайна, О. Клемперера, Л. Стоковского и Ю. Орманди и исполнявший как классическую, так и авангардную музыку.

занятость. Тем не менее, Ричард Бангер настоял на встрече. Когда я наконец услышал его игру, то был поражен тем, как он полюбил и понял музыку и как превосходно подготовил рояль.

Когда я впервые поместил предметы между струнами фортепиано, то мной руководило желание овладеть звуками (и получить возможность их повторить). Но когда музыка покинула пределы моего дома и стала переходить от одного фортепиано к другому, от одного пианиста к другому, выяснилось, что не только два исполнителя, но и два инструмента существенно отличаются друг от друга. В жизни, вместо возможности повторения, мы сталкиваемся с уникальными качествами и характеристиками каждого случая.

Подготовленное фортепиано, впечатления, полученные мной от работы друзей-художников, изучение дзэн-будизма, прогулки по полям и лесам в поисках грибов — все это научило меня получать удовольствие от вещей как они есть, как они происходят сами по себе, а не какими они предстают, находясь в подчинении, или какими вынуждены быть по принуждению.

Поэтому и мои сочинения начиная с пятидесятых годов становились все более индетерминированными. У меня есть две пьесы для подготовленного фортепиано такого рода — «34′46.776″ для пианиста» и «31′57.9864 для пианиста». Их можно исполнять по отдельности или друг с другом, а также с участием струнника, ударника и чтеца или без них. В этих фортепианных пьесах с названиями, соответствующими их длительности («свистящих», как их назвали мы с Дэвидом Тюдором, так как для создания дополнительных шумов, предусмотренных в партитуре, нам, из-за занятости рук, приходилось использовать свистки), объекты добавляются к первоначальной подготовке рояля и убираются непосредственно во время исполнения.

Подготовленное фортепиано сейчас живет своей собственной жизнью. Его используют многие композиторы, работающие в области как серьезной, так и популярной музыки. Написанное Ричардом Бангером руководство под названием «Хорошо подготовленный рояль» — заманчивое и привлекательное — издано на английском и японском языках[4]. Выраженное им в этом труде пожелание, чтобы больше музыкантов делало больше открытий, несомненно, исполнится.

[4] *Bunger R.* The Well-Prepared Piano. Foreword by J. Cage. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1973. 45 p.

Демидова Анна Константиновна

anna.k.demidova@gmail.com

Аспирантка кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; младший научный сотрудник Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Anna K. Demidova

anna.k.demidova@gmail.com

Post-graduate student at the Subdepartment of Music Theory of the Moscow Tchaikovsky Conservatory; Junior Researcher of the Research Center for Contemporary Music of Moscow Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Ранние симфонии Й. Гайдна с концертирующими инструментами

В раннем творчестве Гайдна можно выделить особый жанровый тип симфоний с концертирующими инструментами. К данному типу относятся симфонии с солирующей партией или партиями по крайней мере в медленной части (в некоторых принцип концертирования может распространяться и на другие части). Таких симфоний у Гайдна восемь — № 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (отчасти этот тип инструментовки сохраняется еще в двух симфониях — № 30 и 41). Особое внимание автор статьи уделяет вопросу жанровой атрибуции: инструментовка и форма в гайдновских симфониях с концертирующими инструментами сравниваются как с хронологически более ранним барочным концертом, так и с более поздней классической концертной симфонией. Также в работе дается обзор связанных с соло обозначений в партитурах, анализируется выбор инструментов солистов и характер солирующих партий.

Ключевые слова: *Гайдн, симфонии с концертирующими инструментами, барочный концерт, концертная симфония, инструментовка, соло, principale, concertato, obbligato*

Abstract

Joseph Haydn's Early Symphonies with Concertante Instruments

There is a special genre type of symphonies with concertante instruments in Haydn's early works. To this type belong the symphonies with a solo part or parts at least in the slow movement (in some cases the principle of concertante extends on other movements) — № 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (partly this type of instrumentation remains in two symphonies — № 30 and 41). The special attention in this paper is given to the questions of genre attribution: instrumentation and form in Haydn's early symphonies with concertante instruments are compared both to chronologically earlier baroque concerto, and to later classical concert symphony. Also a review of solo designations in Haydn's scores is given and the composer's choice of solo instruments and a character of solo parts is analyzed.

Keywords: *Haydn, symphonies with concertante instruments, Baroque concerto, concert symphony, instrumentation, solo, principale, concertato, obbligato*

Анна Демидова

РАННИЕ СИМФОНИИ Й. ГАЙДНА С КОНЦЕРТИРУЮЩИМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

I
Понятие симфонии с концертирующими инструментами

В творчестве раннего Гайдна[1] есть особый тип симфонии, для которого характерно включение солирующих инструментов на протяжении одной или всех её частей. К нему относятся восемь симфоний, написанных в ранние эстергазиевские годы с 1761 по 1765: симфонии №6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24 (отчасти сохраняется еще в двух — №30, 41). Во всех этих сочинениях как минимум медленные части на всем своем протяжении содержат полноценную сольную партию (партии), то есть ничем не отличаются от аналогичных частей инструментальных концертов (сольных, двойных либо *concerti grossi*). Уже одно это обстоятельство, привносящее в облик цикла неожиданный оттенок, позволяет считать такие сочинения особым жанровым типом, который мы и будем именовать *симфониями с концертирующими инструментами*.

Своеобразие этого явления коренится в свободе трактовки симфонии, которая была возможна и естественна в условиях, когда «каноны» жанра еще окончательно не оформились. Чтобы понять место гайдновских симфоний с концертирующими инструментами в истории европейского симфонизма, необходимо уделить внимание проблеме *периодизации* истории оркестра классического периода, а также *жанровому контексту*, в который входят рассматриваемые ниже сочинения. Критерием, по которому выстраивается этот контекст, является использование в качестве жанрообразующего признака в одном и том же сочинении и оркестровой (ансамблевой), и сольной игры — с преобладанием одного из этих компонентов.

[1] В соответствии с периодизацией творчества Гайдна, предложенной немецкой исследовательницей Соней Герлах, к ранним причисляются сочинения Гайдна, написанные до 1774 года (подробнее см. [4, *63–64*]).

Ранние гайдновские симфонии в аспекте периодизации истории оркестра

В музыковедении, занимающемся историей оркестровых стилей, существуют различные решения вопроса периодизации, это справедливо и по отношению к оркестровому стилю XVIII века. В *New Grove Dictionary* [20, *533*][2], к примеру, выделяется т. н. *классический оркестр*, пришедший на смену *барочному*, — и предлагаются следующие временные границы его бытования — приблизительно с 1740 по 1815 год. Внутри этого продолжительного периода выделяются два этапа:

1) 1740–80-е годы — становление симфонического оркестра, сформировавшегося в итальянской опере;
2) с конца 1780-х до 1815 — зрелый классический оркестр.

В отечественной традиции речь идет о *классицизме* с характерными для него принципами оркестровки [9, *11*; 10, *8–13*]. Примечательно выделение двух этапов развития оркестра в классическую эпоху, причем каждый из этапов получает свое наименование:

1) раннеклассический оркестр [2, *89*] (другой вариант — классицистский [3, *312*]) — отличается камерностью и вариативностью составов;
2) классический оркестр — подразумевает стабилизацию определенного состава оркестра, письмо становится более масштабным.

Мы принимаем в качестве возможных оба варианта наименований. Однако подчеркнем, что определение «раннеклассический» все же более выразительно очерчивает интересующий нас этап, поскольку заключает в себе указание на феномен *ранней стадии* культурного явления как такового и, стало быть, уже самим названием выявляет некоторые характерные для него черты (например, упомянутую выше вариативность состава и т. д.).

Оркестр *первого этапа* — раннеклассический — был подготовлен во времена позднего барокко, унаследовав от него переменность состава, камерное письмо, некоторые принципы оркестровки (например, игру инструментов *colla parte*). В то же время в нем появляются и новые черты:

- из оркестра постепенно уходит аккомпанирующая функция *basso continuo*;
- оформляется трех-четырехголосие струнной группы [10, *9*];
- складывается типичный «минимальный» состав (2 Ob., 2 Cor., V-no I, V-no II, V-la, Bassi);
- бóльшую самостоятельность получают духовые инструменты;
- развивается техника духовых педалей.

На *втором этапе* движение к стабилизации привело к формированию классического парного состава (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 24 Cor., 2 Tr-be+Timp., Archi — V-ni I, V-ni II, V-le, Vc. + C-b.). Собственно общепринятым этот состав становится только с 1790-х годов (заметим, что в операх ситуация и ранее — несколько иная); с расчетом на него написаны только пять из ста шести симфоний Гайдна (№99, 100, 101, 103, 104).

Понятие концертной симфонии. Жанровый контекст

Симфонии Гайдна с концертирующими инструментами — явление, ярко демонстрирующее раннеклассический этап в развитии оркестра и симфонического жанра, когда состав инструментов в оркестре еще был достаточно мобилен,

[2] Список принятых сокращений помещен в конце статьи.

а жанровые рамки симфонии не затвердели и не отсекли ее от других родственных жанров. В связи с этим вопрос жанровой атрибуции симфоний с концертирующими инструментами представляет собой некоторую проблему.

С точки зрения жанровых критериев, данный тип произведений не может быть полностью отнесен ни к жанру инструментального концерта, ни к жанру оркестровой симфонии, хотя в нем присутствуют черты и того, и другого. Казалось бы, наиболее естественно рассматривать сочинения, сочетающие указанные признаки, как *концертные симфонии*. Но если попытаться примерить принятые на сегодняшний день представления об этом жанре к ранним гайдновским партитурам — например, симфониям №6, 7, 8, 72 и другим, — то от жанрового определения их как концертных придется отказаться.

Прежде всего, сам жанр концертной симфонии в 50–60-х годах XVIII столетия только формировался. Установление жанрового канона со своими особенностями и закономерностями и расцвет жанра обычно относят уже к 70–90-м годам; Гайдн оказался одним из тех композиторов, в творчестве которых жанр концертной симфонии обрел свою классическую форму.

Понятие концертной симфонии относится сегодня к сочинениям, представляющим собой ярко выраженный *гибрид концерта и симфонии*, в котором проявились родовые черты классического инструментального концерта — трехчастный цикл, наличие двойной экспозиции, развернутые сольные каденции [7, *929*][3]. Таковы отдельные сочинения Гайдна, Моцарта, Диттерсдорфа, Бортнянского[4], отличающиеся от концерта количеством солистов и большей значимостью оркестровой партии, для которой не характерно преобладание аккомпанирующей функции.

С. Солдатова начинает перечень венско-классических концертных симфоний с известной триады Гайдна — «Утро», «Полдень», «Вечер» (Hob. I: 6, 7, 8) [8, *2*]. Однако эти ранние образцы не вполне вписываются в тот жанровый облик концертной симфонии с доминированием признаков концерта, который сложился позднее и которому вполне соответствует гайдновская *Concertante* (Hob. I:105).

Но в раннем периоде не сохранилось свидетельств, что сам Гайдн называл свои симфонии такого рода концертными. Косвенным свидетельством может служить лишь подзаголовок симфонии №8 — *piu stromenti concertanti*. Отсутствие авторского жанрового наименования в рассматриваемых нами произведениях легко объяснимо: в 60–70-е годы — период становления концертной симфонии — оно еще не закрепилось. Но даже ретроспективно мы, как уже сказано, не можем безоговорочно отнести симфонии Гайдна к концертному типу ввиду их несоответствия сложившейся к концу столетия модели жанра классической концертной симфонии: ни в одном из «Времен дня» нет двойной экспозиции,

[3] Авторы статьи о концертной симфонии в NGD цитируют, в частности, определение, данное в книге Лэндона и Митчелла «Mozart Companion» (1956): «...тип оркестровой симфонии в трех частях, в которой время от времени появляются секции соло и которая представляет собой соединение симфонии и сольного концерта» [15, *809*].

[4] Композиторы нередко прямо вводят в заглавие сочинения его принадлежность к жанру концертной симфонии: Й. Гайдн — *Sinfonia Concertante* (Hob.I:105); В. А. Моцарт — *Sinfonia concertante* для гобоя, кларнета, валторны, фагота и оркестра KV Anh. 9 (297b; Anh. C 14.01); *Sinfonia concertante* для скрипки, альта и оркестра KV 364 (320d); К. Диттерс фон Диттерсдорф — *Sinfonische Konzertante* для альта, контрабаса и оркестра; Д. Бортнянский — *Концертная симфония для организированного фортепиано*, арфы, двух скрипок, виолы да гамба, фагота и виолончели [8, *2*].

практически во всех отсутствуют сольные каденции, кроме того, симфонический цикл в этих произведениях четырехчастен.

Помимо того, в партитурах Гайдна встречается следующая особенность, не характерная для концертных симфоний: *нестабильность состава солистов на уровне цикла*, их полная или частичная смена от части к части (№6, 7, 8, 72 и 31). *Устойчивость состава солистов характерна лишь для медленных частей* (симфонии №36, 13, 24, 30, 41), *быстрым же (если на них распространен принцип концертирования) в принципе свойственна миграция сольных функций от партии к партии*.

Для примера покажем распределение солирующих партий и их фрагментов в симфонии №6:

I часть: при проведении главной темы солируют флейта и гобои;

II часть: в течение всей части солируют скрипка и облигатная виолончель;

III часть: солируют духовые — флейта, гобои;

Trio: солирующие фагот, контрабас и альт;

IV часть: солируют скрипка и виолончель.

В концертных же симфониях, как правило, состав солистов един для всех частей.

Особенности названных выше симфоний Гайдна связаны с тем, что композитор, привнося в этот жанр черты концертирования, все же берет за основу для своих сочинений уже освоенный им *цикл раннеклассической симфонии*.

Во-первых, для раннеклассической симфонии в принципе была типична переменность состава в разных частях; например, в медленной части флейта (несолирующая) нередко сменяла гобои, игравшие в крайних частях, или же духовые в медленной части полностью выключались. Поэтому появление концертирующих партий в медленной части (либо перемена в составе солистов, если принцип концертирования заявил о себе уже в первой части) может рассматриваться как один из вариантов переменности оркестрового состава частей, вообще свойственной раннему симфоническому циклу как таковому.

Во-вторых, заметим относительно концертирования в медленных частях симфоний, что медленная часть обычно представляет собой область лирического индивидуального высказывания, и это, в свою очередь, может объяснить индивидуализацию исполнительского состава.

Так или иначе, но тембровая архитектоника циклов симфоний с концертирующими инструментами — это *более сложный вариант типичного тембрового плана раннеклассической оркестровой симфонии*.

Если симфонии с концертирующими инструментами и ассимилируют признаки какого-то другого жанра, то в медленных частях — это *барочный концерт* (чаще сольного типа), а в быстрых — барочный *concerto grosso*, что неоднократно было подмечено исследователями. А. Карс говорит о сходстве симфоний 1761 года со «старым *concerto grosso*» [5, *154*], для которого была характерна дифференциация инструментов на концертирующие (*concertanti*) и прочие (*ripieni*).

Действительно, связь перечисленных выше ранних гайдновских симфоний с барочным концертированием несомненна. Это проявляется в наличии нескольких солистов, что обычно для одного из типов барочного концерта (к нему принадлежат, например, «Бранденбургские концерты» И. С. Баха). Кроме того, в ряде случаев Гайдн использует типичные для *concerti grossi* обозначения (*soli — tutti*; *principale — ripieni*, *concerto — ripieni*, *obbligato — ripieni*; об этом — ниже).

Заметим, что некоторые исследователи отрицают родство между симфониями с концертирующими инструментами и барочными концертными жанрами. Так, Л. Финшер пишет в связи с симфониями из трилогии «Времена дня»: «Говорить об отзвуках барочного кончерто гроссо, как это часто случается <...> — совершенно ошибочно» [16, *172*]. Финшера интересуют не столько жанровые обобщения, сколько чисто исторические контекстуальные наблюдения: он предполагает, что создание симфоний с развернутыми солирующими партиями было лишь легким уколом молодого композитора, недавно принятого на должность вице-капельмейстера, в адрес главного капельмейстера Вернера[5]. Однако думается, что даже если это предположение — довольно субъективное и недоказуемое — верно, то оно само по себе не противоречит связи гайдновских симфоний с барочной концертной традицией, которая несомненна.

Сходства и различия между симфониями Гайдна с концертирующими инструментами и предшествующими им барочными жанрами мы рассмотрим в каждом конкретном случае.

Принимая во внимание нетипизированный состав симфоний Гайдна с концертирующими инструментами, можно говорить также об общности с *жанрами дивертисмента и серенады* (т. н. *Serenadenmusik*[6]), к которым любили обращаться Моцарт и сам Гайдн. Для них также характерно разнообразие составов и наличие солистов. С дивертисментом эти симфонии Гайдна роднит и яркий квазитеатральный характер музыкального материала, и наличие «программы» в некоторых симфониях (трилогия «Времена дня»).

II
Концертирующие инструменты

Самыми распространенными концертирующими инструментами в симфониях Гайдна являются скрипка и виолончель: солирующая скрипка (а в четырех случаях — две солирующие скрипки) встречается в двенадцати частях ранних симфоний, виолончель — в девяти. Среди деревянных духовых им несколько уступает флейта, которая солирует в семи частях (не считая кратких соло в быстрых частях). Гобою и валторне обычно поручаются отдельные сольные реплики. Сравнительно редко в качестве солистов выступают также виолоне (в пяти частях), фагот и альт (в одной части).

Чем объяснить такие предпочтения?

При выборе солирующего инструмента перед композитором на первом плане, вероятно, стояла проблема создания наиболее выигрышного соотношения солиста с общим оркестровым звучанием. Скрипка и виолончель — как струнные инструменты — лидировали благодаря своему певучему тембру и широкому

[5] Георг Вернер был автором произведения, сходного по своей идее с гайдновской трилогией симфоний «Времена дня» — «Нового и весьма необычного музыкального календаря» (1748), включающего двенадцать своего рода дивертисментов — месяцев, каждый из которых в свою очередь состоял из четырех или пяти частей с подзаголовками. Сочинение Вернера, однако, было написано для гораздо более скромного состава — двух скрипок и баса.

[6] «Есть целый ряд произведений Моцарта, занимающих как бы промежуточное положение между камерным и симфоническим жанром, между музыкой для концертного зала и для открытой эстрады; то же можно сказать и о их стиле — как бы промежуточном между симфоническим и концертным, между солирующей и симфонической трактовкой струнных и т. п.» [12, *196*]. См. также [1; 11, *53–61*].

спектру технических возможностей. Так, особый интерес к скрипке в качестве солирующего инструмента отмечает в своем труде о классическом стиле в музыке XVIII — начала XIX веков Л. В. Кириллина. По словам исследовательницы, причина популярности солирующей скрипки заключается в том, что «владевшая тогда умами идея “музыка — это язык сердца” требовала от “неживых” инструментов прежде всего подражания человеческому пению или выразительной декламации» [6, *324*], и от природы певучая скрипка оказалась наиболее подходящей для этой роли.

Первенство флейты среди деревянных духовых можно объяснить похожими причинами, среди которых в первую очередь все же стоит назвать подвижность и широту диапазона.

Фагот, альт и контрабас — наиболее редкие солисты. По замечанию Л. В. Кириллиной, «некоторые инструменты были не очень выигрышны при сопоставлении с оркестровым звучанием <...>, а другие, наоборот, обладали чересчур характерной “физиономией”, противоречившей универсальной поэтике классического симфонизма» [там же]. Последнее относится к названным выше трем инструментам.

Тембр валторны — мягкий, певучий — тоже оказывался весьма подходящим для соло. Но в силу ограничений в звукоряде, а также из-за сложности игры на инструменте валторнисты солировали реже. Кроме того, соло валторн, как правило, распределялось по фразам между несколькими исполнителями.

В симфониях Гайдна встречаются части как с одним, так и с несколькими солирующими инструментами. Можно попытаться выявить закономерности в выборе композитором солиста или группы солистов.

Так, виолончель в равной степени нередко выступает и как единственный солист в части (например, симфония $13_{/II}$)[7], и как участник группы солистов (симфонии $6_{/II, IV}$; $7_{/I, II, IV}$; $8_{/II, IV}$ и др.).

Скрипка, напротив, никогда не оказывается единственным солистом (за исключением вариаций в симфониях $72_{/IV}$ и $31_{/IV}$). Часто она либо одна (симфонии $6_{/II}$; $7_{/II}$; $36_{/II}$; $31_{/II}$), либо, объединяясь в дуэте со второй скрипкой (симфонии $7_{/I, IV}$; $8_{/II, IV}$), ведет диалог с облигатной виолончелью. В симфонии $72_{/II}$ скрипка солирует вместе с флейтой.

Самые необычные солисты представлены в трио менуэтов: в симфонии $6_{/III}$ из них составлен целый ансамбль — фагот, альт и виолоне; в симфониях $7_{/III}$ и $8_{/III}$ — только виолоне.

Обозначения сольной игры в партитуре

При обозначении сольных партий в своих симфониях Гайдн опирался на сложившуюся к тому времени барочную традицию. Так, среди гайдновских ремарок можно встретить термины *solo*, *principale*, *obbligato*, *concerto*[8].

По традиции наиболее многозначным является термин *solo*. В самом общем плане он означает индивидуальную партию для одного исполнителя, занимающую ведущее положение в музыкальной ткани. Под словом *solo* может пониматься как игра одного инструмента без сопровождения (у Гайдна очень редко

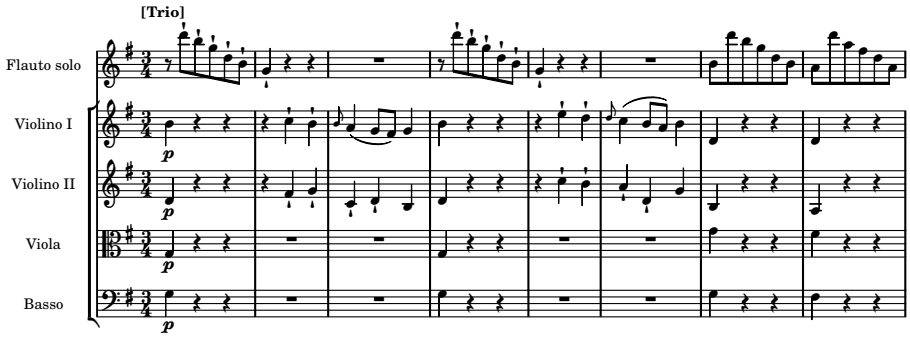
[7] Здесь и далее римская цифра после номера симфонии обозначает часть.

[8] Всего у Гайдна исследователи находят до сорока различных терминов, используемых для обозначения соло [14, *1990*].

в виде сольной реплики), так и игра с сопровождением. Также термин может относиться к соло, различным по протяженности — от сольной реплики до сольной игры на протяжении всей части.

Обозначение *solo* (*sola*, *soli*, *I^mo solo*) в партитурах Гайдна является наиболее распространенным и, по традиции, самым многозначным. Оно употребляется композитором во всех перечисленных выше значениях. Важным представляется и размещение ремарок в партитуре[9]. Указание, данное *перед нотной системой*, обозначает солирование инструмента на протяжении всей части или какого-либо из ее разделов (например, в симфониях $13_{/III}$; $24_{/II}$; $41_{/II}$ и др.).

1 Симфония $13_{/III}$: т. 43–50[10]



Указание *над нотной строкой* означает, как правило, небольшой сольный фрагмент (см. ниже пример 16), однако в некоторых случаях может подразумевать и солирование на протяжении целого раздела или части (например, симфония $72_{/II}$).

Кроме того, ремарка *solo* могла использоваться как указание, чтобы данный фрагмент (независимо от того, был ли он действительно сольным по характеру) исполнял лишь один инструмент из партии, остальные же молчали. Как правило, в таком смысле эта ремарка используется в басовой партии.

Обозначение *solo* могло использоваться и в несколько другой функции. Например, в трио симфонии №15 ремарка *solo* в партиях альта и виолончели указывает на то, что в данном случае инструменты выполняют не обычную для себя басовую или гармоническую функцию, но играют мелодию (при этом они дублируют партии других инструментов, то есть не солируют в современном значении этого слова).

Наряду с обозначением *solo* Гайдн нередко использовал и другие термины — *principale*, *obbligato* и *concerto*. Все они служили тому, чтобы выделить партию инструмента из общего звучания оркестра. Эти термины часто понимаются как синонимичные слову «солирующий». Такой подход во многом оправдан,

[9] Мы ориентируемся на издание: Joseph Haydn Werke, hrsg. v. Joseph Haydn/Institut. Köln, München (— Duisburg), 1958 ff. (в дальнейшем — JHW). Указанное издание — наиболее современное и авторитетное, максимально учитывающее все дошедшие до нас источники. Оно подготовлено крупнейшими специалистами по творчеству Гайдна последней трети XX века — Дж. Вебстером, С. Герлах и другими.

[10] В партию Basso входили три инструмента: виолончель, виолоне и фагот (подробнее о составе капеллы Гайдна — ниже).

поскольку в реальной композиторской практике и раннеклассической, и классической эпох отсутствовал единый принцип использования этих ремарок.

Наиболее близкими друг другу по смыслу оказываются термины *principale* и *concertante* (более распространенный вариант гайдновского *concerto*). В барочных партитурах оба слова обычно обозначали ведущую партию и, как правило, предполагали наличие технических сложностей, которые определяли ее виртуозный и импровизационный характер. Каждый из терминов в соответствии со своей этимологией отражает один из оттенков значения: *concertante* — концертирующий, виртуозный, *principale* — главный, ведущий. Оба термина применялись наравне, однако Барри Брук отмечает, что термин *principale* чаще использовался композиторами, если в партитуре присутствовал только один солист, тогда как *concertante* — в партитурах с несколькими солирующими инструментами [14, *1900–1901*].

В несколько иной плоскости находится термин *obbligato*. Изначально под этим словом понимали партию инструмента или голоса, которая должна исполняться *обязательно*, в отличие от инструментов *ad libitum*. Это значение заложено в самом слове obbligato — «обязанный, принужденный» (итал.) [19]. В данном случае *obbligato* означает необходимую, обязательную (но вовсе не непременно виртуозную и сольную в современном понимании) инструментальную партию. Впрочем, часто такая ремарка встречается как раз в довольно виртуозных партиях[11].

В партитуре термины *principale*, *concerto* и *obbligato* всегда выписаны перед нотной системой. В применении Гайдном терминов *principale* и *concerto* можно выявить определенную закономерность. Оба они встречаются только в скрипичных партиях и обозначают их концертирующий виртуозный характер. *Principale* используется в частях, где солирует только одна скрипка (V-no *princ.*: симфонии $6_{/II}$, $6_{/IV}$; $7_{/II}$; $36_{/II}$; $72_{/II}$; $31_{/II}$, $31_{/IV}$), *concerto* — в частях, где солируют две скрипки (V-ni I и II *concerti*: симфонии $7_{/I}$, $7_{/IV}$; $8_{/II}$, $8_{/IV}$). Весьма показательной в отношении использования указанных терминов является симфония №7 «Полдень». В I и IV частях солируют две скрипки, перед партиями которых дана ремарка *concerto*, во II части — только одна, в соответствии с чем меняется и ремарка при партии — с *concerto* на *principale*.

Ремарка *obbligato* у Гайдна может иметь различные значения. Среди наиболее распространенных — солирующая партия концертирующего типа *низкого по тесситуре инструмента* при наличии другой солирующей партии более высокого инструмента. Большинство обозначений *obbligato* дано в партиях виолончели, причем в этих же частях одновременно есть и *Violino principale* или *Violino concertato* (V-c. *obbl.*: симфонии $6_{/II}$, $6_{/IV}$; $7_{/I}$; $8_{/II}$, $8_{/IV}$)[12].

---

[11] Выделим еще один оттенок смысла термина *obbligato*. Как известно, наиболее часто это слово используется в произведениях для солирующего вокального голоса по отношению к контрапунктирующей ему инструментальной партии — самостоятельной, развитой, но второстепенной по отношению к ведущей вокальной партии (например, в выражении «ария для сопрано с облигатным гобоем»).

[12] Преследуя цель отразить более широкую картину источников, мы в некоторых случаях справляемся по более раннему изданию собрания гайдновских симфоний, которое на сегодняшний день уже устарело. Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philarmonia, №589–600), 1963–67 (в дальнейшем Ph). Так, в издании Ph как *concertante* указаны:

V-no *princ.* и V-c. *obbl.* в симфониях $6_{/II}$ и $6_{/IV}$;

Термин *obbligato* один раз встречается в партии фагота (симфония $8_{/II}$), причем в этой же части также есть и облигатная виолончель и две скрипки *concertato*.

Кроме того, в издании под редакцией Лэндона (Ph; см. примеч. 12) — видимо, в соответствии с одной из сохранившихся копий симфонии — ремарка *obbligati* предпослана партии двух гобоев в каждой из частей (кроме медленной, где гобои не участвуют) симфонии №28. Партия гобоев не отличается индивидуализированным характером, то есть в данном случае можно говорить об использовании слова в значении «обязательный», «необходимый».

III
Аналитические очерки

Ниже будет рассмотрено *концертирование в медленных частях,* как раз и сообщающее циклу жанровую специфичность. Затем — *концертирование в менуэтах,* что не является атрибутом только лишь раннеклассических сочинений. Само наименование этого раздела составной песенной формы указывает на его генезис, связанный с характерным приемом инструментовки: поручение всей ткани трем солистам. И хотя таких чистых случаев, буквально соответствующих своему названию, у Гайдна найти практически невозможно, однако трио менуэтов чаще других частей решаются с участием соло. Впрочем, и за пределами ранних симфоний тембровая характеристичность сохраняется в трио менуэта, поэтому она не является специфичной для использования соло в ранних симфониях. Затем будут рассмотрены особенности *концертирования* в быстрых частях и финалах.

После этого с точки зрения структуры цикла будут рассмотрены образцы симфоний с концертирующими инструментами во всех частях. Они делятся на две группы. Отдельные очерки посвящены стоящей несколько особняком трилогии симфоний «Времена дня», в которой мы встречаемся с различными типами солирования, и двум симфониям *с солирующими валторнами*, представляющими собой на фоне прочих сочинений образцы инструментовки с ярко оригинальным тембровым решением цикла.

Симфонии с концертирующими инструментами в медленных частях

В цикле раннеклассической симфонии медленная часть с ее прозрачным звучанием и возможностью создания детализированной фактуры оказывается наиболее подходящей областью для введения концертирующих инструментов. Действительно, во многих ранних симфониях Гайдна в медленных частях композитор выделяет из оркестра солирующие партии. Причем это касается не только тех симфоний, в которых идея концертирования в принципе играет ведущую роль (№6–8, 72 и 31). Нередко у Гайдна концертирующие инструменты появляются только в медленной части цикла, тогда как остальные части манерой письма ничем не отличаются от тех симфоний, в которых концертирующие партии и вовсе отсутствуют. Есть, впрочем, и такие циклы, где принцип концертирования, ярко заявивший о себе в медленной части, проявляется и в трио менуэтов (например, симфония №13). Однако появление концертирующих инструментов

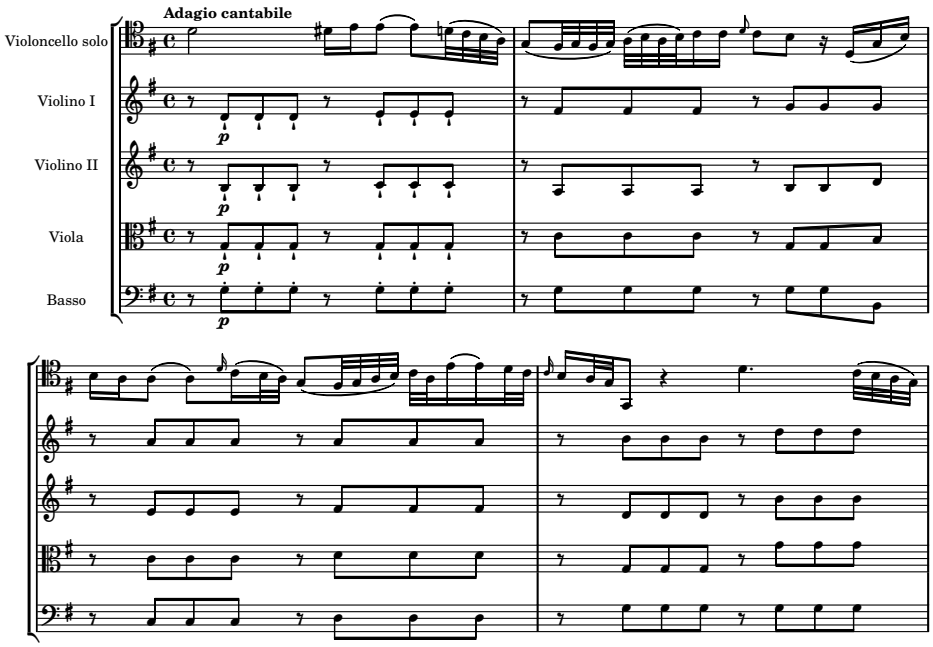
V-no I *concerto* и V-no II *concerto* в симфониях $7_{/I}$ и $7_{/IV}$, $8_{/II}$, $8_{/IV}$.

в медленной части является определяющим для симфоний описываемого типа в целом.

Начнем наш обзор с частей, в которых солирует только один инструмент.

Adagio cantabile симфонии №13 — прекрасная «ария» виолончели соло с аккомпанементом струнных. Виолончель солирует непрерывно, что делает эту часть похожей на *часть инструментального концерта, вставленную в симфонию* (заметим, что партия виолончели, записанная на собственном нотном стане, занимает верхнюю строчку партитуры). Обращает на себя внимание регистровое распределение инструментов: чтобы не перекрывать звучание солирующей виолончели, партия скрипок не поднимается выше e^2.

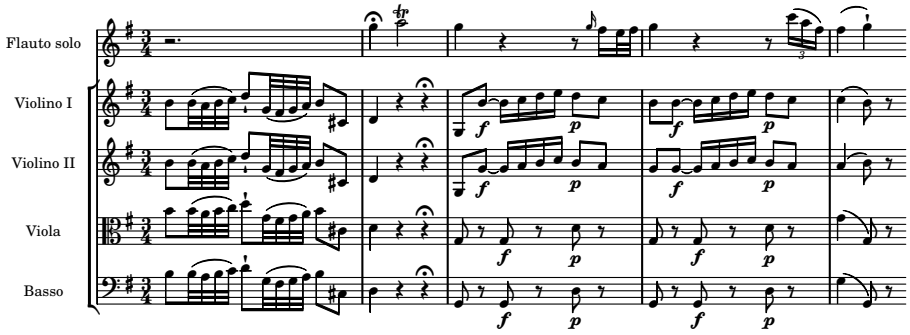
2 Симфония 13/II: т. 1–4



В медленной части симфонии №24 солирует флейта. Ее партия изобилует виртуозными пассажами, скачками, захватывающими широкий диапазон, и украшениями (трелями, мордентами, выписанными группетто). Adagio фактически могло бы служить частью какого-либо концерта для флейты с оркестром. Это подтверждает и наличие остановки на кадансовом квартсекстаккорде в конце части, после которой могла бы следовать и, видимо, следовала сольная импровизированная каденция флейты[13] (другой пример сольной каденции — правда, выписанной — встречается в медленной части симфонии №7).

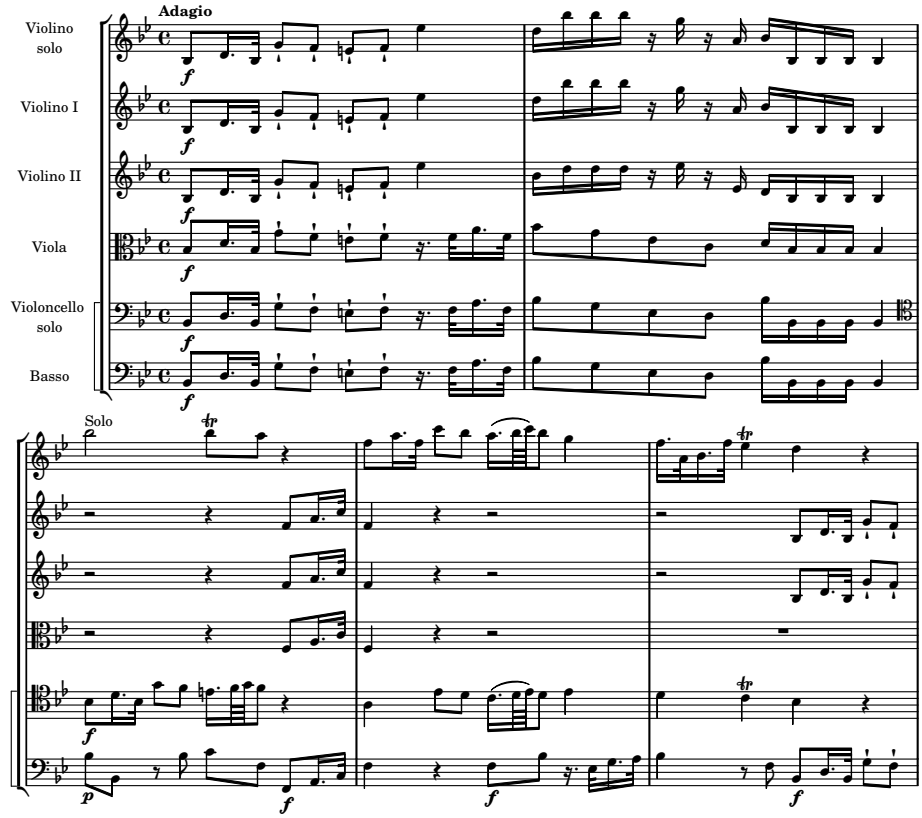
[13] В записи симфонии №24, осуществленной «Академией старинной музыки» (*Academy of Ancient Music*) под руководством Кристофера Хогвуда, флейтист исполняет сольную каденцию.

3 Симфония $24_{/II}$: т. 52–56



Наиболее близки барочному концерту с двумя солирующими инструментами медленные части симфоний №36 и 72.

4 Симфония $36_{/II}$: т. 1–5



Медленная часть симфонии №36 является «дуэтом *concertante*» для скрипки и виолончели (и несколько напоминает «двойной концерт» в Adagio симфонии №7 «Полдень»). Тип письма в данной части чрезвычайно близок барочному *concerto grosso*: формообразующим принципом здесь является чередование *tutti* — *soli*, причем в разделах *tutti* солирующие скрипка и виолончель непременно присоединяются к партиям *ripieni* (заметим, что указание *ripieni* в партитуре отсутствует, однако оно точно соответствует роли оркестровых партий V-no I и Basso).

Adagio открывается и завершается разделом *tutti* — преимущественно унисонной, квазиречитативной фигурой с пунктирным ритмом. (Характерная барочная мелодическая деталь — падение на октаву в конце фразы, см. т. 2.)

Любопытно рассмотреть количество музыкантов, приходившихся на каждую партию. Известно, что в состав капеллы Эстергази на момент вступления Гайдна в должность вице-капельмейстера входило в обязательном порядке 14 инструментов: 2 гобоя, 2 валторны, струнные (3–3–1–1–1, указано среднее число инструментов на партию), а также фагот, удваивавший басовый голос [17]. Так, в данной части партии, вероятно, распределялись следующим образом:

V-no I: один исполнитель солист (V-no *solo*) и два рипиениста[14];

V-no II: три исполнителя;

V-la: один исполнитель;

V-c. *solo*: один исполнитель;

Basso: два исполнителя — на виолоне и, возможно, на фаготе, который, как правило, удваивал бас не только в быстрых, но и в медленных частях [4, *64–68*][15].

В целом, инструментальный и гармонический план формы можно представить следующим образом:

	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli
гармонические функции	T	T	T	→	D	D	D	T	T	T	T	T
тональности	B-dur				F-dur			B-dur				
такты	1–2	3–4,5	5–6	7–14	14,5–15,5	15,5–17,5	17,5–20,5	20,5–29	30–31,5	31,5–37,5	37,5–38,5	38,5–40

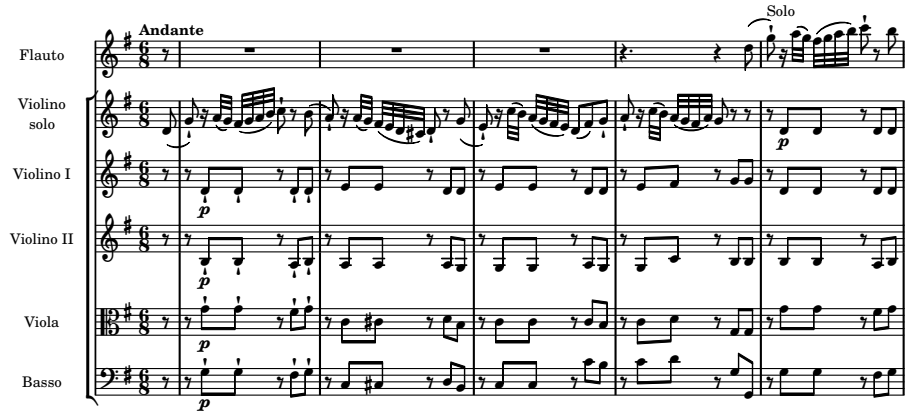
Таблица 1

II часть симфонии №72 — несколько необычная своим моноритмическим аккомпанементом (с постоянным пропуском сильной и относительно сильной доли) соль-мажорная пастораль в размере 6/8 с солирующими флейтой и скрипкой. Солисты ведут на протяжении всей части «учтивую беседу» (как только вступает флейта, скрипка отдает ей ведущую роль, присоединяясь к сопровождению остальных струнных), лишь в конце разделов объединяясь в общем звучании.

[14] В качестве дополнительных скрипачей-рипиенистов могли привлекаться хоровые музыканты [17]. Таким образом, рипиенистов среди первых скрипок могло быть больше.

[15] Фагот не удваивал бас в медленной части только в редких случаях (см. пример 6).

5 Симфония 72/II: т. 1–5

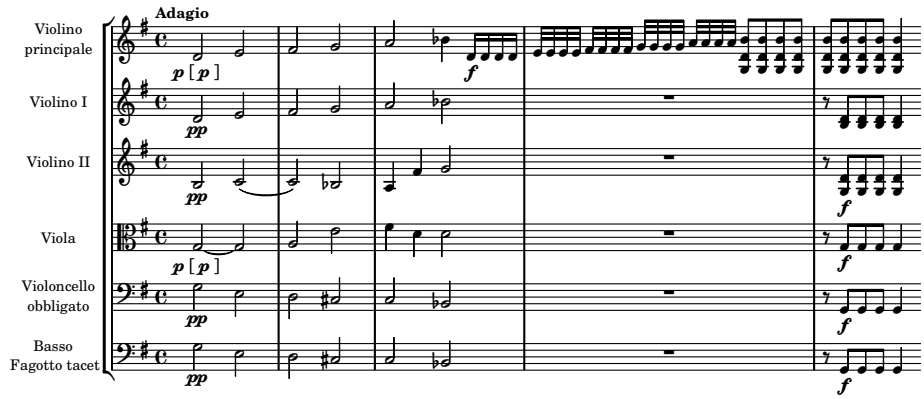


Примерами концертирования большего количества инструментов могут служить медленные части всех симфоний трилогии «Времена дня», а также симфонии с четырьмя валторнами №31.

Во II части симфонии №6 «Утро» в партитуре заведены отдельные строчки для концертирующих инструментов — Violino *principale* и Violoncello *obbligato*. Форма части — старинная сонатная с медленным вступлением и заключением на одном и том же тематическом материале.

Остроумное программное истолкование этой части как урока сольмизации дает Кречмар [18, *419–420*]: «ученики» робко интонируют гамму в восходящем движении — *d–e–fis–g–a...* (сольмизационно — *Ut–Re–Mi–Fa–Sol...*) и вместо положенного шестого тона *h* (слог *La*) поют *b*; но «учитель» (солирующая скрипка — капельмейстер Гайдн) тут же исправляет ошибку, пропевая гамму заново и завершая ее правильным аккордом соль мажора (т. 5).

6 Симфония 6/II: т. 1–5



В дальнейшем, уже в Andante, «учитель» продолжает показывать свое мастерство, исполняя простые мелодические обороты в сложной манере с украшениями, или работает с «учениками», показывая им те или иные обороты, которые

они тут же повторяют. Завершается «урок» повторным и на этот раз успешным исполнением гаммы уже и в восходящем, и в нисходящем движении.

Violino *principale* — «учитель» — действительно основной (*principale*) солист: скрипка солирует на протяжении всей части. Только в начальном и в заключительном «пропевании гаммы» она присоединяется к остальным I скрипкам.

Violoncello *obbligato* — один из «учеников» — то выходит на первый план (указания *solo* в партитуре, которые у скрипки отсутствуют), распевая дуэтом с «учителем», то присоединяется к *tutti*.

Заметим, что здесь происходит некоторая инверсия: струнное *tutti*, открывающее часть, звучит тихо, неуверенно, а соло скрипки — ярко, на *forte*, которое и подхватывают потом остальные инструменты. Таким образом, можно найти дополнительные признаки некоторой театрализации партий.

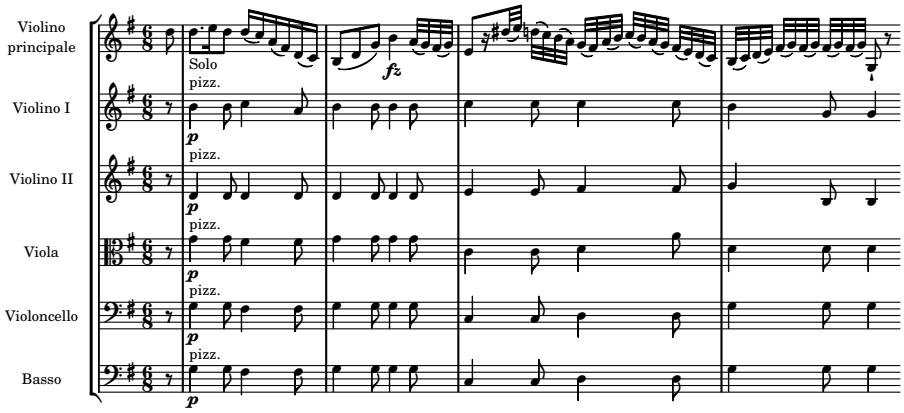
Концертирующая скрипка выходит на первый план и в медленной части симфонии №7 «Полдень». Ее форму можно уподобить речитативу и арии в старинной сонатной форме с каденцией. «Вокальную» партию в речитативе исполняет Violino *principale*, которая либо присоединяется к violini *ripieni*, либо солирует. Причем солирует она в буквальном смысле — играет вовсе без сопровождения (т. 6–7, 11–12), или же сопровождение ограничивается незначительной поддержкой со стороны других инструментов (т. 16–19).

В «арии» к солисту (V-no *princ.*), продолжающему вести основную «вокальную» партию присоединяются две облигатные флейты и облигатная виолончель (в издании JHW не дано никаких дополнительных обозначений перед нотной системой, кроме указания инструмента, в Ph виолончель названа *obbligato*). Верхняя граница диапазона скрипки необычайно высока, она достигает a^3. В конце части представлена кульминационная в отношении соло область — каденция V-no *princ.* и V-c.

В медленной части симфонии №8 «Вечер» в качестве солистов выступают две концертирующие скрипки, облигатная виолончель и фагот. Туттийных фрагментов в части относительно немного, и музыкальная ткань в целом складывается из переплетения солирующих партий.

Медленная часть симфонии №31, так же, как и симфонии №72, — сольмажорная пастораль.

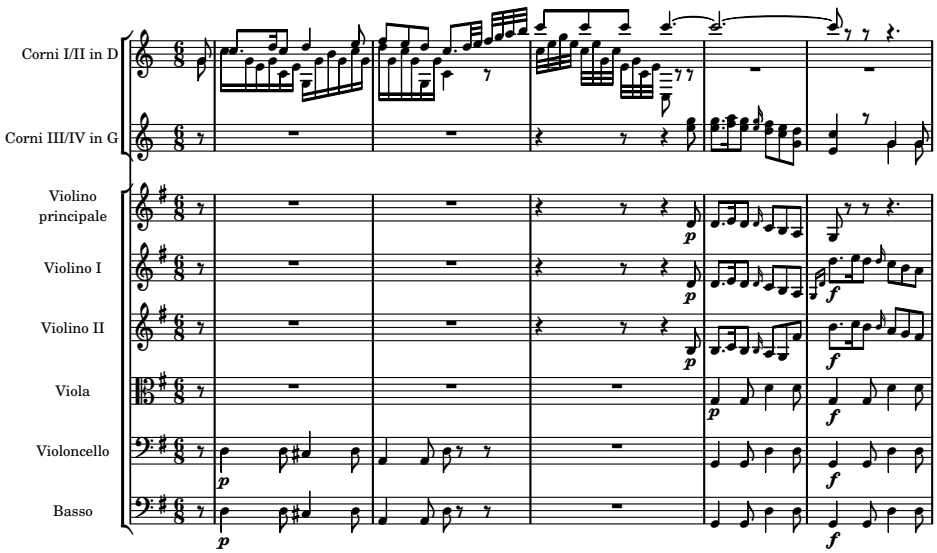
7 Симфония 31/II: т. 1–4



Основным солистом является скрипка (*principale*); валторны и виолончель, выступая на первый план, оттеняют ее соло. Кроме того, если виолончель не играет соло, то она присоединяется к инструментам *ripieni*, в то время как скрипка в большинстве фрагментов, где солируют другие инструменты, паузирует. Таким образом, партитура (оркестровое распределение в ней ролей) будто бы запечатлела разный «статус» солистов, разную степень их самостоятельности: скрипки как ведущего независимого солиста и выделенной из группы *ripieni* облигатной виолончели.

Валторны играют парами — I и II (in D), III и IV (in G)[16], причем концертирующей следует считать только первую пару. Приведем в качестве примера соло, которым открывается второй раздел Adagio. В нем первой паре валторн аккомпанируют только басы, и потому ее игра производит впечатление «ансамбля в оркестре»; вторая же пара — ритмически сливающийся со струнными темброво индивидуальный «край» общей аккордовой фактуры.

8 Симфония $31_{/II}$: т. 36–40

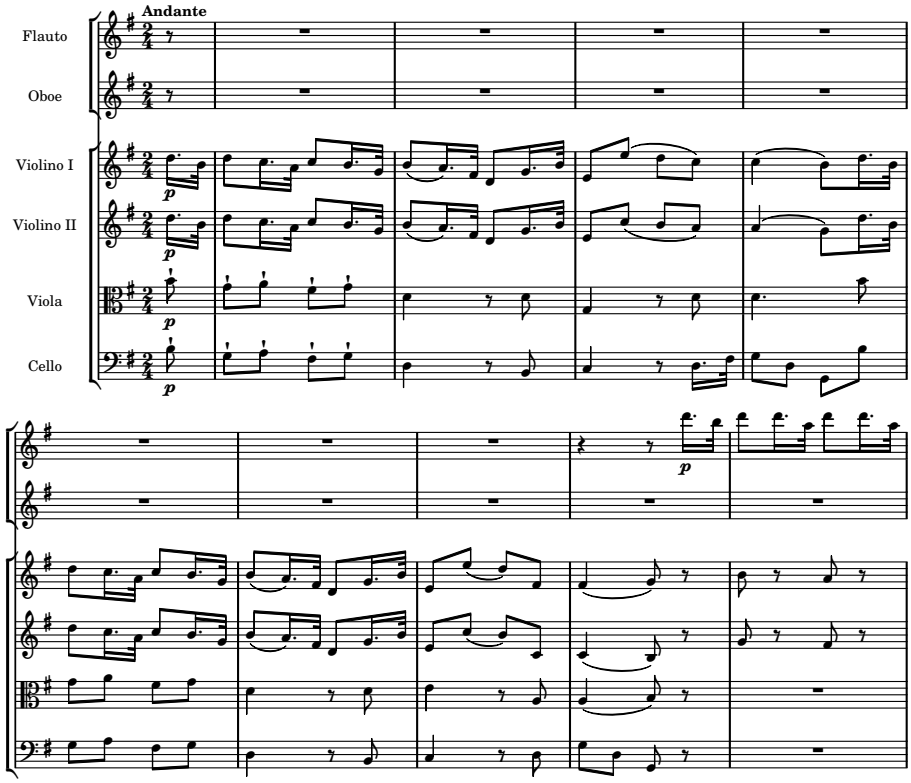


В медленных частях двух симфоний, написанных во второй половине 1760-х — начале 1770-х годов, соло духовых носит несколько иной характер. В Andante симфонии №30 уже нет такой монолитности; распределение сольных фрагментов находится в соответствии с общей тембровой артикуляцией[17]. К примеру, главная тема (т. 1–8) поручена струнным, связующая (т. 9–12) — солирующей флейте с аккомпанементом скрипок.

[16] Один из ранних примеров (1765) двух пар валторн в разных строях.

[17] Подчеркнем, что в предыдущих примерах это не было ведущим принципом инструментовки: например, в симфонии $13_{/II}$ виолончель солировала от начала и до конца части, вне зависимости от смены разделов формы.

9 Симфония $30_{/II}$: т. 1–9



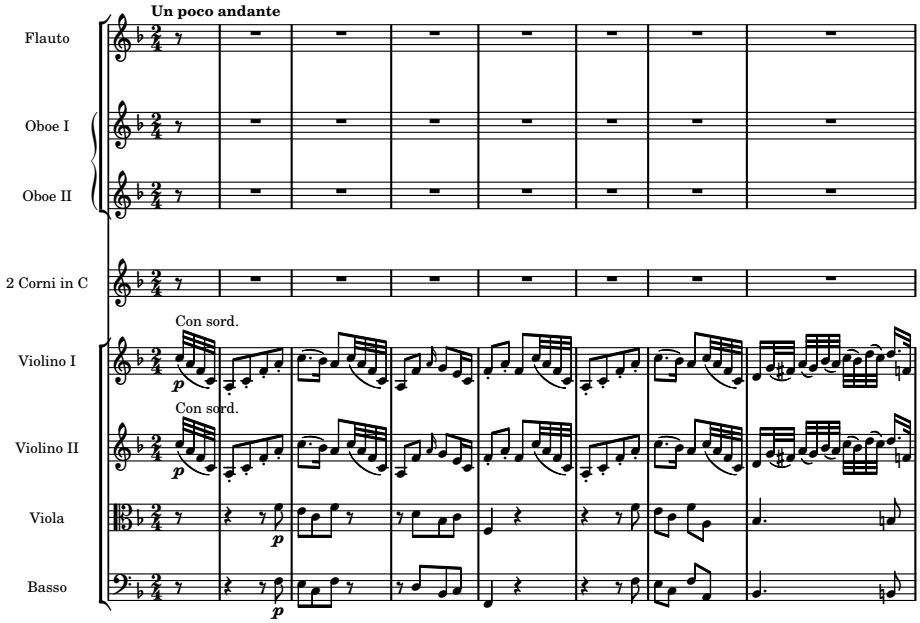
В области побочной темы солируют гобои, и, затем, флейты (т. 13–21), а в заключительной снова ведущими становятся струнные. Практически вся разработка представляет собой раздел для концертирующей флейты[18]. Таким образом, в этой симфонии включение и выключение солирующих инструментов оказывается тесно связанным с формой сочинения.

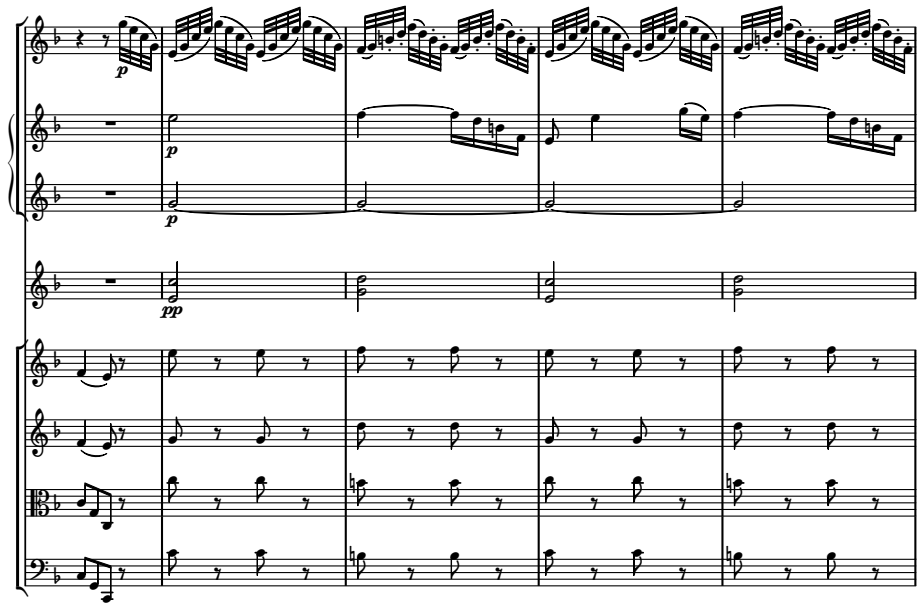
Тонкое и выразительное Andante из симфонии №41 содержит сложное соло флейты, сопровождаемое в основном остальными духовыми (причем партию I гобоя тоже можно рассматривать как солирующую[19]). Так же, как и в предыдущей симфонии, флейта вступает только после изложения темы струнными.

[18] Интересно, что в примере 9 возникает эффект тембрового варьирования одного и того же мотивного содержания, как в финалах симфоний №72 и 31: флейта вступает с мотивами, уже проводившимися у струнных. Прием, которым явно пользуется композитор, — впрочем, не возводя его в правило, — переинструментовка мотива (другой пример — $14_{/I}$: т. 45–55).

[19] В I части этой симфонии также имеется соло гобоя, маркирующее побочную партию в репризе, т. е. здесь вновь использована тембровая артикуляция раздела формы — принцип классической функциональной инструментовки, которому сообщает особый характер лишь то, что артикуляция эта осуществлена с использованием соло.

10 Симфония 41/II: т. 1–12





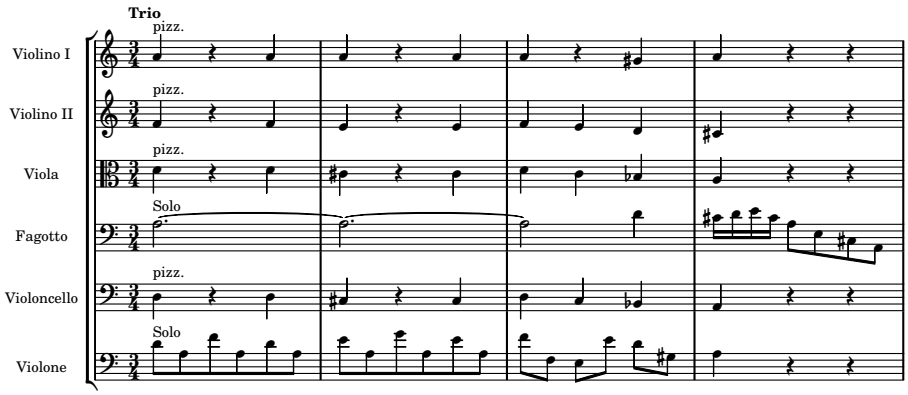
На данном примере можно отчетливо увидеть две ипостаси принципа солирования, рассмотренного последовательно с разных точек зрения. Первая — соло как индивидуальная исполнительская задача, требующая большего искусства, чем прочие — несолирующие — партии, то есть выделяющаяся из контекста этих партий своей виртуозностью; в данном случае это партия флейты. Если же рассматривать соло с точки зрения функций голосов гомофонной фактуры — то это мелодический, наиболее интонационно яркий, самостоятельный и полноценный голос; такова партия I гобоя. Как показывает пример 10, эти ипостаси соло могут не совпадать и даже «контрапунктировать» друг с другом.

Соло в трио менуэтов

Солирование в трио также можно отнести к первому типу, однако сам характер сольных партий отличается меньшей виртуозностью и меньшим контрастом между ними и сопровождающими голосами. Такие изменения связаны с выбором солистов. В отличие от медленных частей, где солировали обычные для амплуа солистов скрипка и виолончель, в трио могли солировать инструменты, находившиеся, как уже отмечалось, в оркестре «на вторых ролях» — контрабас (во всех симфониях трилогии «Времена дня»), фагот и временами альт (в симфонии №6). В трио менуэта симфонии №31 солирует флейта (см. пример 1).

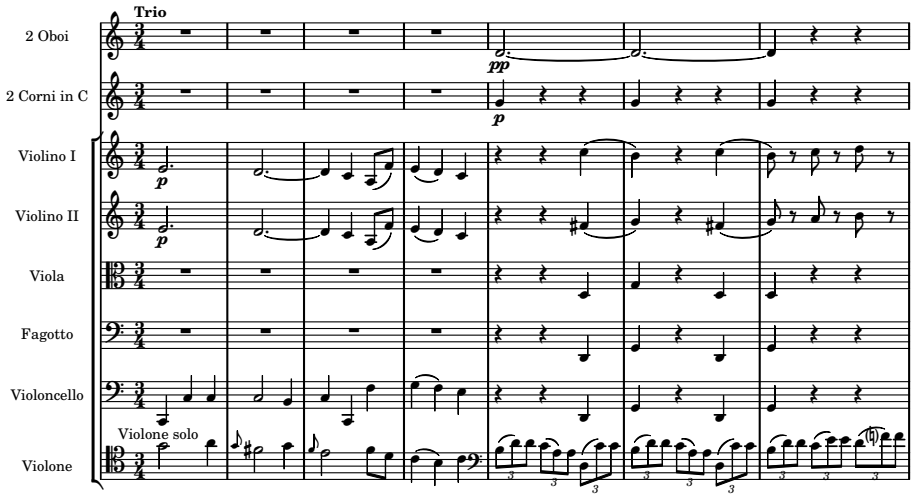
В трио менуэта симфонии №6 у фагота поначалу звучит педаль, которая затем переходит в мелодию (прием, часто используемый Гайдном в начале медленных частей в партии I скрипки). В партии контрабаса дана гармоническая фигурация.

11 Симфония 6/III: т. 35–38



В трио менуэта симфонии №7 солирующий контрабас довольно высоко (в малой октаве по звучанию) проводит основную мелодию. Заметим, что скрипки играют в сравнительно низкой для них тесситуре, давая прозвучать контрабасу, а альт вообще выпущен.

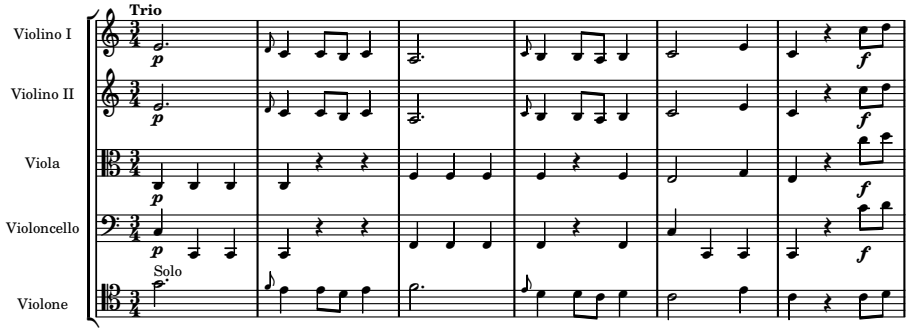
12 Симфония 7/III: т. 31–37



В середине трио в партии солирующего контрабаса звучат так называемые общие формы движения и фигурации; солистами становятся валторны. С началом репризы песенной трехчастной формы на первый план вновь выходит контрабас.

В трио менуэта симфонии №8 партия солирующего контрабаса представляет собой секстовую дублировку линии скрипок. Кроме того, в его партии есть и сольные пассажи, играемые без сопровождения.

13 Симфония 8/III: т. 37–42



Особым образом идея солирования воплощена в трио менуэтов симфоний с четырьмя валторнами — №72 и №31.

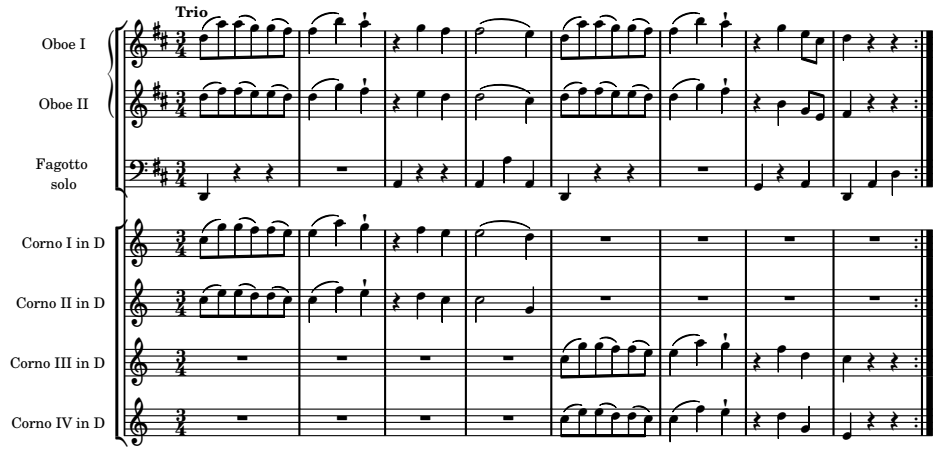
В первом случае трио написано только для одних духовых. Использование Гайдном ансамбля духовых без сопровождения струнных — так называемой *Harmoniemusik* («гармонической музыки»[20]) — особое явление, косвенно

[20] Вообще термин «гармоническая музыка» обычно подразумевает парный состав, включающий 6–8 духовых инструментов: пара гобоев, (возможно) пара кларнетов, пара фаготов и пара валторн. Однако здесь можно добавить некоторое уточнение. Так, подробно рассматривая

связанное с темой солирования. Выделение из состава оркестра группы духовых производит не менее яркий эффект, чем поручение какой-либо партии солирующему инструменту. При дворе Эстергази существовал ансамбль духовых (*Feldharmoniemusik*). Одной из обязанностей Гайдна в качестве капельмейстера было сочинение музыки для этого ансамбля. Вероятно, подобная практика и нашла отражение в некоторых эпизодах его симфоний (помимо рассматриваемого трио нужно назвать середины двух менуэтов — в симфониях №6 и №8).

В трио менуэта симфонии №72 духовые предстают как ансамбль, где каждый инструмент выполняет определенную функцию: гобои в терцию играют основную мелодическую линию, которую попарно дублируют октавой ниже валторны, фагот заполняет басовую тесситуру.

14 Симфония $72_{/III}$: т. 33–40



Основная идея трио III части симфонии №31 — сопоставление разных ансамблевых сочетаний:

т. 1–4: соло I и II валторн + соло гобоев;

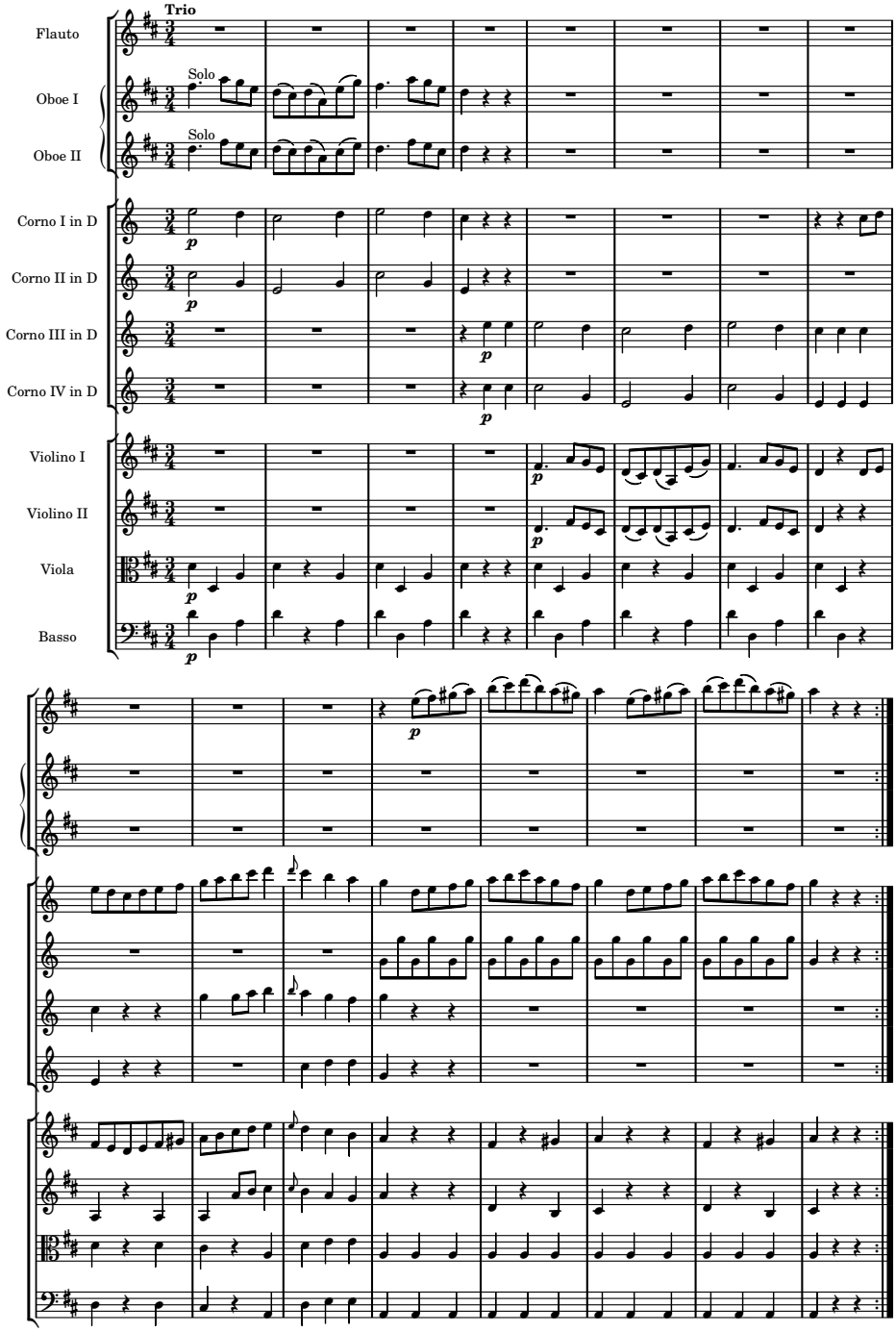
т. 5–8: соло III и IV валторн со скрипками;

т. 9–11: унисон I валторны и I скрипок;

т. 12–16: октавная дублировка I валторны и флейты с аккомпанементом II валторны.

явление «гармонической музыки», В. Березин пишет, что иногда к парам гобоев и валторн присоединяется лишь один фагот, но это «дела не меняет» [3, *92*]. Поэтому мы позволим себе называть ансамбли духовых, играющие какие-либо фрагменты в симфониях, «гармонической музыкой».

15 Симфония 31/III: т. 41–56



Соло в прочих частях симфоний[21]

Характер соло в быстрых частях заметно отличается от такового в частях медленных, однако и здесь обнаруживаются черты, общие с барочным концертом.

В I части симфонии №6, вопреки отсутствию каких-либо ремарок, касающихся наличия облигатных солирующих инструментов, все духовые (в том числе и фагот, который не имеет отдельной строчки в партитуре[22]) солируют на различных по протяженности участках формы. Правда, зачастую сольные фрагменты здесь довольно кратки. Их наличие свидетельствует не столько о связи с барочными *concerti grossi*, сколько о возрастании роли духовых в инструментовке[23].

Флейта и гобои солируют при изложении главной темы в экспозиции, начале репризы и разработки, в то время как струнные им аккомпанируют. Подобное солирование духовых в дальнейшем у Гайдна можно встретить только в гораздо более поздних симфониях (например, в главной теме I части симфонии №54). Собственно, основное отличие от инструментовки барочной концертной формы и заключается в том, что *солирующим инструментам поручается экспонирование темы, тогда как в барочном* concerto grosso *соло, напротив, располагались обычно в интермедийных разделах формы.*

С другой стороны, сам характер солирования в экспозиционном разделе близок барочному. Дело в том, что оркестр здесь трактуется как ансамбль, точнее сказать — два ансамбля: флейта со скрипками и гобои с альтом и инструментами партии Basso — виолончелью, виолоне и фаготом. Кроме того, отсутствие партии Basso после туттийного звучания во вступлении, а также выход на первый план солирующей флейты действительно воспринимается как начало раздела *soli* барочного концерта, в котором остаются играть только солисты.

Примечательно соло валторн перед началом репризы той же части: у двух солирующих валторн, играющих в унисон без сопровождения оркестра, будто бы в знак предвосхищения начала репризы, звучит первый двутакт главной темы, и лишь затем целиком проводится главная партия в аналогичном экспозиции виде.

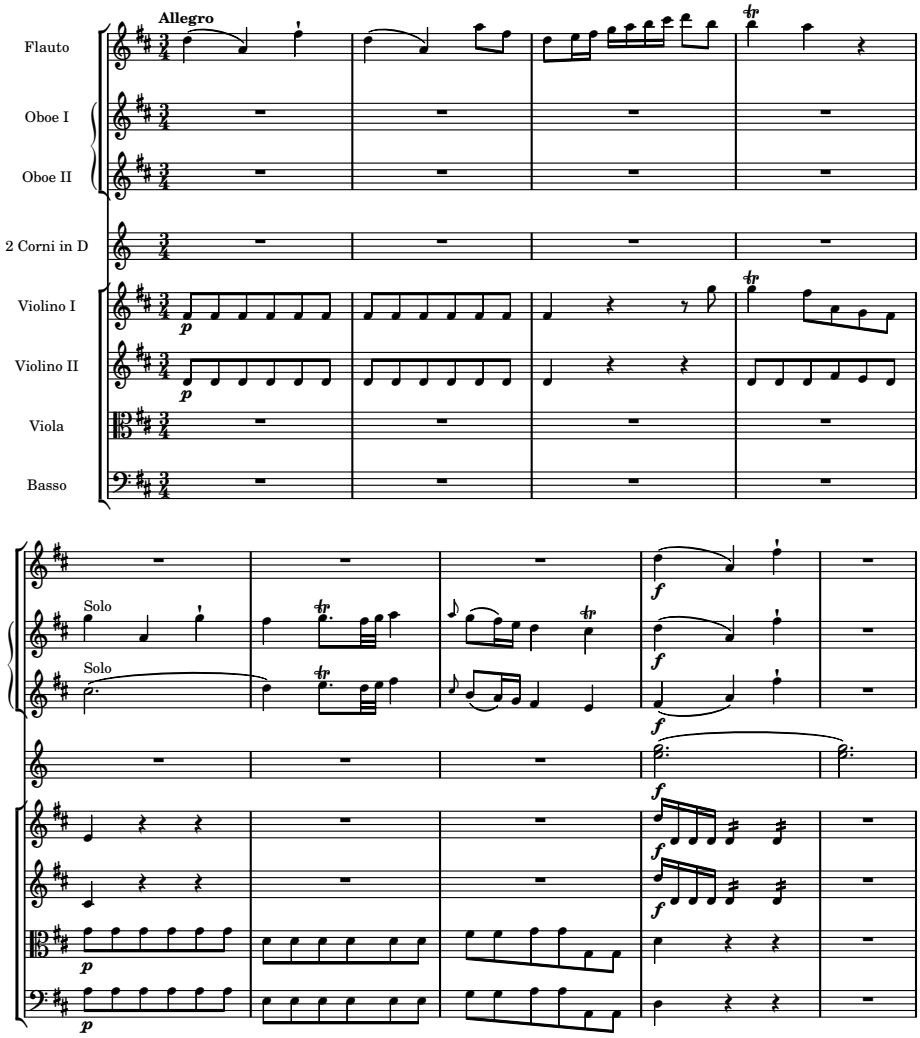
---

[21] Под прочими частями мы имеем в виду первые части, крайние разделы менуэтов и финалы.

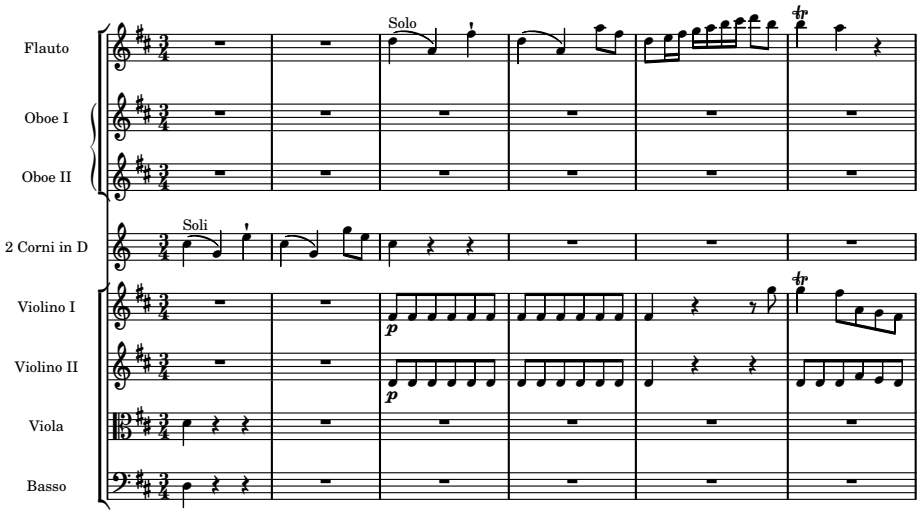
[22] К сожалению, у нас нет сведений о том, наличествует ли его партия среди «книг партий», или же вписана в другую партию.

[23] В своем описании инструментовки I части симфонии №6 это отмечает А. Карс: «Духовые фигурируют в ней как непременные солисты или объединяются в шестиголосной гармонии, которая располагалась совершенно самостоятельно. Для Гайдна было достаточно опыта нескольких лет, чтобы установить удовлетворительное соотношение между функциями струнной и духовой групп. И в отдельности, и в целом духовые были освобождены из состояния зависимости, в мелодическом и гармоническом отношении они были эмансипированы. <...> Старые представления, что духовые инструменты должны всегда играть парой и что, раз начав, они должны продолжать играть согласно установленной форме все время или значительную часть произведения, — оба эти положения были оставлены» [5, *153–154*].

16 Симфония $6_{/I}$: т. 7–14



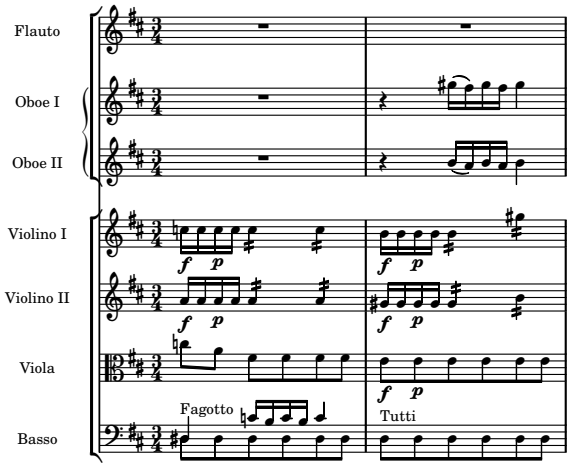
17 Симфония $6_{/I}$: т. 85–90



Сольная реплика фагота в I части, как и упомянутое соло валторн, весьма лаконична, однако уже само выделение инструмента, обычно лишь незримо присутствующего в партитуре в группе *continuo*, весьма примечательно.

В данном фрагменте струнные выполняют гармоническую функцию (альт освобождается от баса, звучит трех- или четырехголосная гармония); солируют деревянные духовые. Гайдн поочередно передает короткий мотив шестнадцатыми от одного инструмента этой группы к другому, не исключая и фагот, который в такте 38 отделяется от басовых инструментов и на мгновение выступает наравне с флейтой и двумя гобоями.

18 Симфония $6_{/I}$: т. 38–39

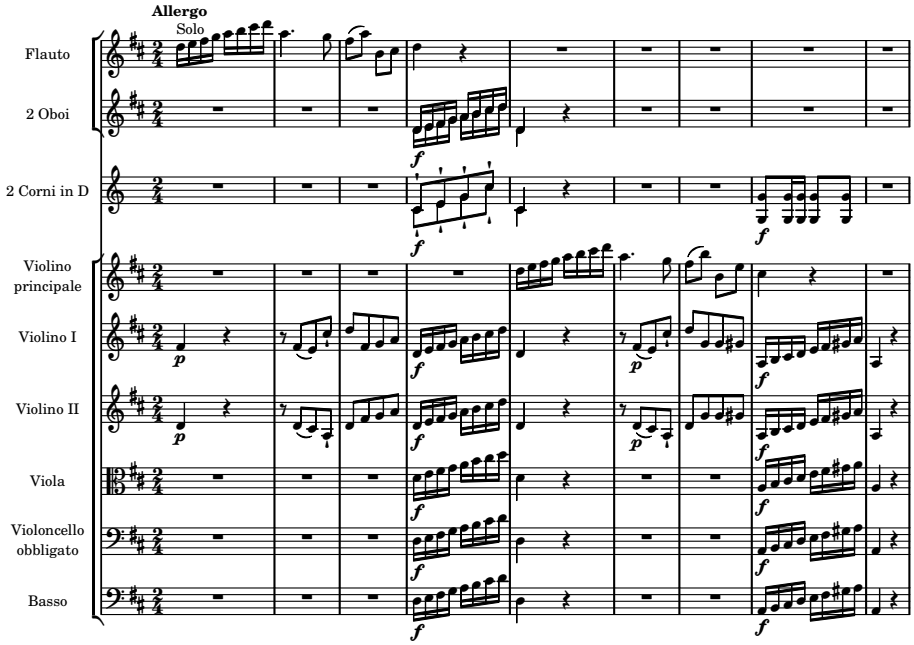


Крайние разделы III части — менуэта — соотношением сольных партий и степенью полноты фиксации в партитуре сходны с I частью: в общем составе концертирующие инструменты не указаны, но в некоторых фрагментах солируют духовые.

В финале симфонии «Утро» связь с барочным концертом ощущается сильнее. В партитуре финала выделены отдельные строчки для концертирующих инструментов: Violino *principale* и Violoncello *obbligato*. Помимо них, в некоторых фрагментах также солируют флейта и два гобоя.

Начало финала по типу инструментовки напоминает начало сонатного аллегро I части: соло флейты в сопровождении двух скрипок. Правда, уже в конце первого предложения в такте 4 неожиданно врывается унисонное *tutti* (все инструменты, кроме концертирующих, играют стремительно взлетающую гамму, у валторн — редуцированная дублировка). Подобным образом устроено и второе предложение, только на этот раз солирует не флейта, а скрипка.

19 Симфония $6_{/IV}$: т. 1–9



В дальнейшем партии V-no *princ.* и V-c. *obbl.* присоединяются к остальным инструментам в общем *tutti*. Два момента в инструментовке финала аналогичны I части. Во-первых, здесь, как и там, можно наблюдать обратный принятому в барочных концертах порядок распределения *solo* и *tutti*: при экспозиции темы — *solo*, в связующих разделах — *tutti* (принцип выхода солистов на первый план в экспозиционной области проявляется и в побочной теме финала: здесь солирует облигатная виолончель). Во-вторых, с короткими сольными репликами в финале выступают также деревянные духовые (т. 34–36) — флейта, гобои и фагот.

В начальном Allegro симфонии №7 концертный тип письма выражен более ярко: в нем в отличие от I части симфонии №6 сразу представлены самостоятельные концертирующие партии — V-no I и V-no II (обозначены как *concerto*, так как в этой части больше одного солиста) и виолончель (*obbligato*). Кроме того, здесь полностью представлена терминология концертного жанра — партии несолирующих инструментов обозначены как *ripieni*. Каждый инструмент ансамбля трактуется как максимально самостоятельный — все, кроме контрабаса, получают отдельную строчку в партитуре. Даже фагот, как отмечалось выше, записан в автографе на отдельном нотоносце, что практически не встречается в партитурах этого времени. Во всяком случае, аналогов в других симфониях Гайдна того же периода мы не увидим. Правда, надо заметить, что фагот записан на отдельной строчке только во вступлении. С началом Allegro он присоединяется к нижнему голосу струнных (*col basso*), и все сольные реплики (сольные — условно говоря, так как в них фагот дублирует облигатную виолончель — т. 27–30) помечаются ремаркой *Fagotto* над строчкой Bassi.

Другим существенным отличием от начального Allegro симфонии №6 является иное распределение разделов *tutti* и *soli*. Область изложения главной темы здесь представлена, в соответствии с традицией барочного *concerto grosso*, туттийным разделом (унисонное *tutti*). Вся экспозиция в целом — арка от начального *tutti* к *tutti* заключительной партии. Концертный тип письма доминирует и во всех остальных разделах экспозиции.

В связующем разделе (т. 24–30) основными солистами являются V-no I *conc.*, V-no II *conc.* (играют параллельными терциями), V-c. *obbl.* и Fag. (также играют терциями, отвечая скрипкам).

В побочной (т. 31–41) поначалу солирует только облигатная виолончель, которая передает свою ведущую роль концертирующим скрипкам. Переход к следующему разделу формы (ход к заключительной) маркируется сольной игрой гобоев (ни в JHW, ни в Ph это соло не обозначено, но фактически оно налицо). Сопоставление соло гобоев с остальными партиями становится основой секвенции-хода к заключительной теме (т. 42–48).

Концертирующий тип письма играет важную роль в разработке, которая также построена как чередование, пусть и не всегда протяженных, сольных и туттийных разделов.

В менуэте симфонии №7 количество собственно концертирующих инструментов сокращается; из облигатных остаются только фагот и виолончель[24]. Однако чередование плотностей *tutti* и *solo* также является определяющим в этой части — начало и завершение разделов представляют собой *tutti*, тогда как в середине располагаются различные по протяженности соло фагота, виолончели и валторн.

Финал симфонии «Полдень» — новый вариант сочетания сольных эпизодов концертирующих инструментов и сонатной формы. В партитуре вновь выделены V-no I *conc.*, V-no II *conc.* и V-c. В отличие от I части соло сосредоточены в экспозиционной области (главная тема — соло концертирующих скрипок и флейты; побочная (с т. 26) — виолончели и фагота). В разработке также можно встретить соло гобоев (т. 65, 67), а в репризе солирующие скрипки дублируются валторнами (с т. 85).

---

[24] Это указано в JHW без дополнительных обозначений, тогда как в Ph дана, видимо, редакторская, ремарка *obbligato*.

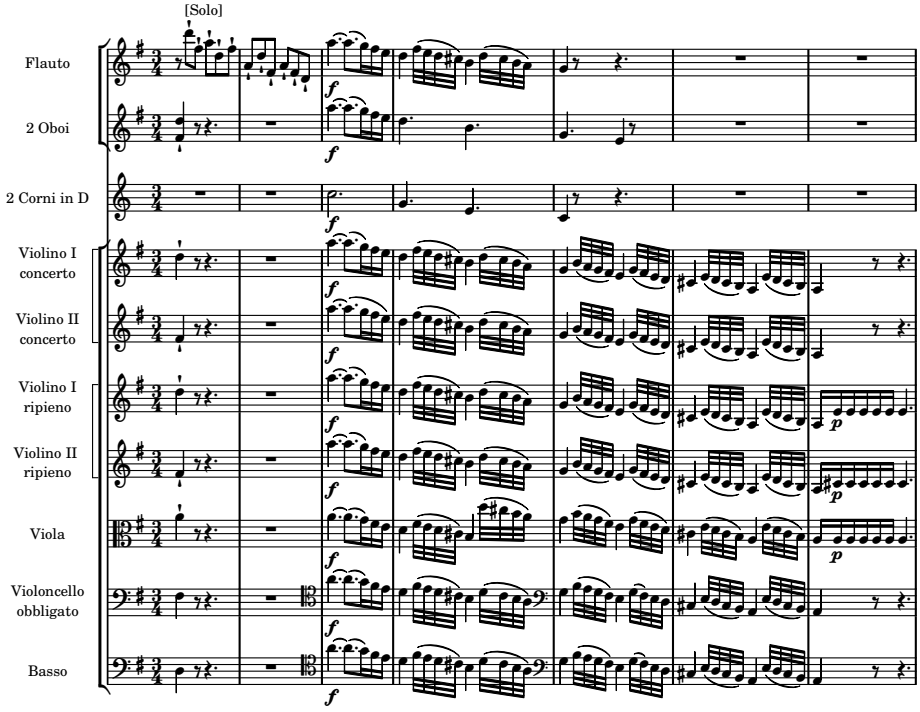
Особо отметим, что партия флейты-соло написана в выгоднейшем для нее верхнем регистре и в эффектной, хотя и не слишком сложной фактуре. В. Березин обращает особое внимание на то, что речь идет о симфонии 1761 года, когда многие еще писали для флейты в барочной традиции [3, *335*]. Партия флейты у Гайдна по своему исполнительскому характеру устремлена вперед в будущее и соотносима со вскоре появившейся виртуозной флейтовой литературой.

Претворение концертных принципов в заключительной симфонии №8 ближе симфонии №6.

В I части специально (перед нотной системой) солирующие инструменты не указаны. Сольные эпизоды этой сонатной формы совпадают с разделами, излагающими основные темы — главную и побочную. В главной теме сольные эпизоды не играют первостепенной роли — несколько тактов исполняют только скрипки (т. 1–2, 5–6 и др.), также есть небольшие соло флейты (т. 17–19, 21–22), которые вырастают из дублировки скрипки. В побочной теме солируют гобои.

В менуэте симфонии №8 сольный тип письма представлен лишь в уже упоминавшейся выше секции «гармонической музыки» в его середине.

20 Симфония 8/IV: т. 14–20



В финале симфонии «Гроза» выделены три солиста (в противоположность I части, это сделано левее акколады) — две концертирующие скрипки и облигатная виолончель. Но, как и во многих других случаях, солируют не только эти инструменты. Практически в сольной роли, не уступающей по значению роли скрипок, оказывается флейта, на протяжении части играющая

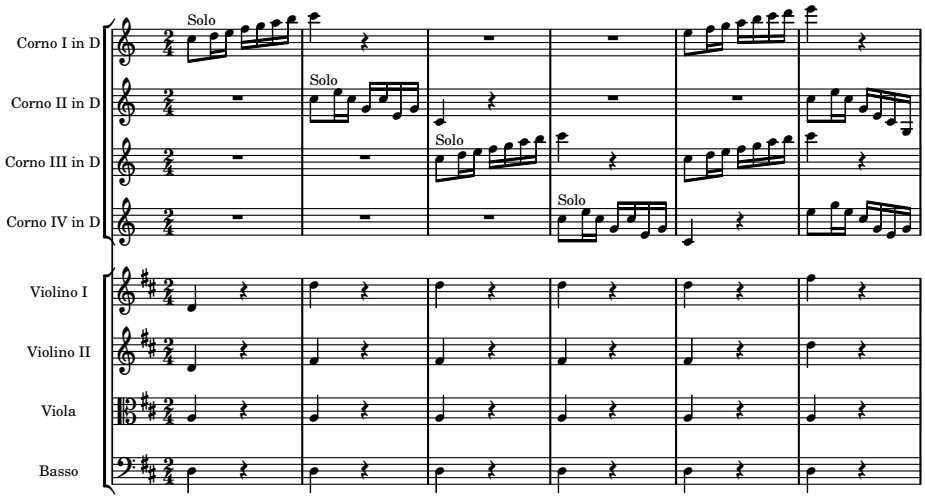
пассажи-«молнии». Вообще, в этой части сопоставление разделов *solo* и *tutti* служит и изобразительным целям. Так, зигзагообразный арпеджированный пассаж-«молния», звучащий у флейты без сопровождения, чередуется с разделом *tutti*, унисонные тираты которого словно изображают раскаты грома.

Отдельно необходимо сказать о характере сольных партий в быстрых частях симфоний с четырьмя валторнами — №72 и №31.

В первых частях (сонатное *allegro*) концертирующие инструменты отдельно не выписаны, однако в партитуре есть ряд фрагментов, где солируют духовые. К примеру, четыре валторны солируют при изложении главной темы в I части симфонии №72.

В начале главной темы поочередно всеми валторнами проводятся однотактовые мотивы — восходящая гамма и следующее за ней нисходящее ломаное арпеджио по звукам тонического трезвучия, затем эти же мотивы звучат у пар инструментов — I и III, II и IV валторн. Отметим широту диапазона солирующих валторн, который охватывает расстояние от 2-го до 20-го обертонов (в такте 6 примера 21 у I валторны звучит 20-й обертон — звук *fis*^{3}).

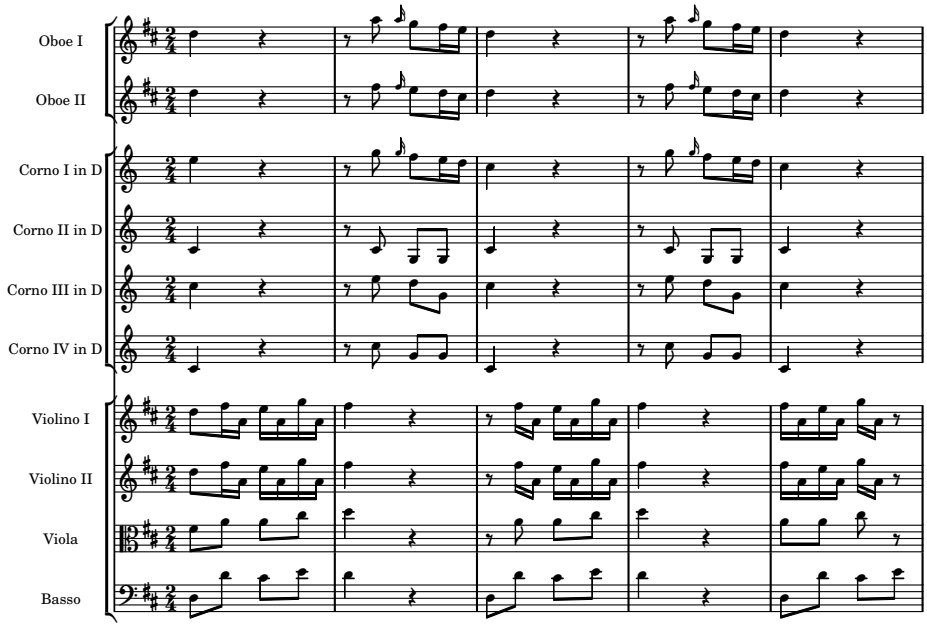
21 Симфония 72/I: т. 8–13



В примерах 21 и 22 можно наблюдать инверсию — обмен оркестровыми функциями между струнными и духовыми. Обычно основной тематический материал излагают струнные, в то время как духовые, в частности валторны, поддерживают их педалями или акцентами. Здесь же функции распределены по-иному: собственно тематический материал звучит у солирующих валторн, а струнные играют акцентные аккорды.

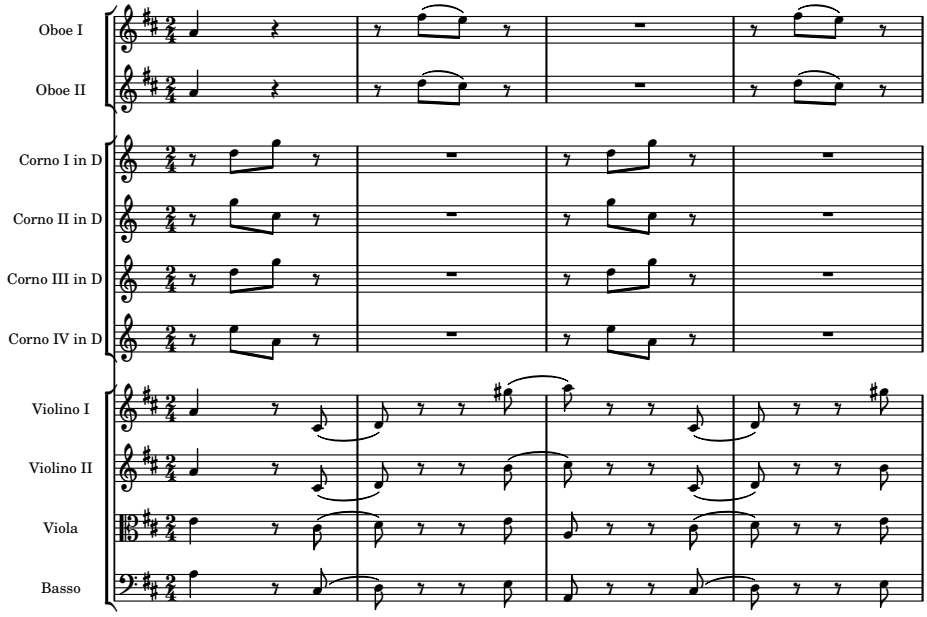
Усиление роли духовых находит выражение и в других разделах сонатной формы. Так, один из фрагментов связующей партии I части симфонии №72 построен как перекличка двух оркестровых групп — струнной и духовой. Здесь можно говорить о соло в отношении группы духовых целиком (подобное мы встречали в трио менуэта из симфонии №31).

22 Симфония $72_{/I}$: т. 27–31



Идея тембрового дробления фразы на мотивы и субмотивы продолжается и в заключительной партии I части симфонии №72.

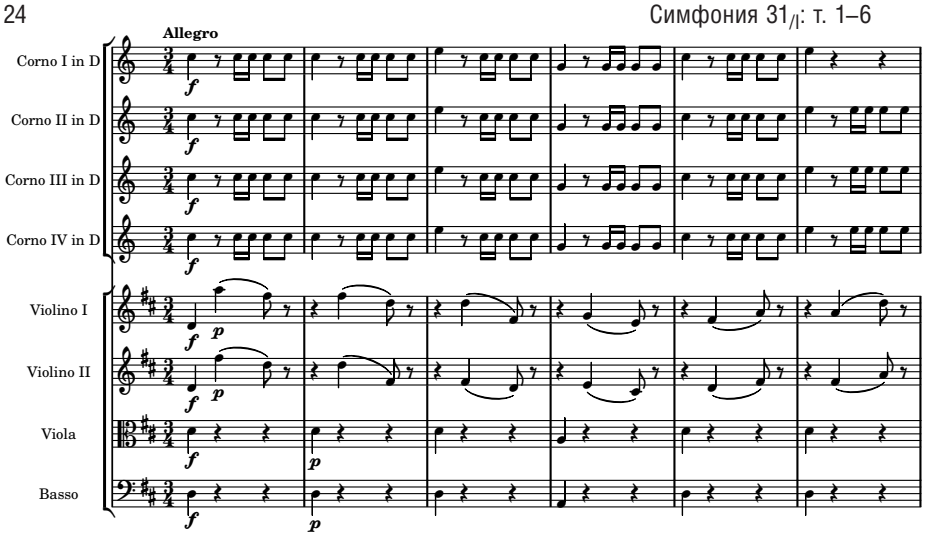
23 Симфония $72_{/I}$: т. 46–49



Таким образом, в I части симфонии №72, несмотря на отсутствие в партитуре обозначений концертирующих партий, солированию отдельных инструментов (и ансамблей) отведено значительное место. Можно сказать о том, что именно соло духовых определяет особенный характер данной части[25].

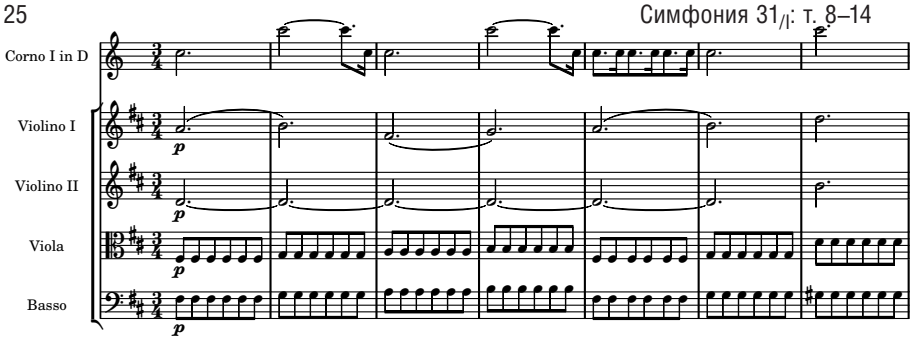
Принцип соло играет аналогичную роль и в начальной части симфонии №31, только наряду с валторнами здесь солирует флейта. Симфония открывается фанфарами четырех валторн, играющих в унисон (таков материал вступления к симфонии, который прозвучит в конце части и в конце всего цикла).

24 Симфония 31/I: т. 1–6



Главная тема (пример 25) — «почтовый сигнал» — поручена солирующей валторне, которой аккомпанируют струнные. Примечателен мелодический рисунок темы. Мелодия фактически ограничивается одним звуком *d* со своим октавным вариантом, но благодаря высокому регистру (верхнее *d* — 16-й обертон), ритмическому рисунку звучание оказывается ярким, индивидуализированным[26].

25 Симфония 31/I: т. 8–14

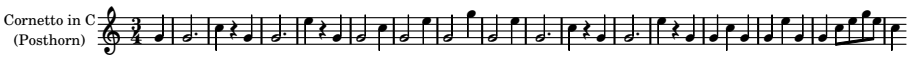


[25] Даже партии валторн в главной теме приближаются по характеру звучания к концертирующим.

[26] В I части симфонии №53 (1775) при изложении главной партии валторна выступает в сходном — очень редком в этот период — сольном амплуа. Отметим, что и там мелодика темы опирается на наиболее элементарные ходы по звукам тонического трезвучия.

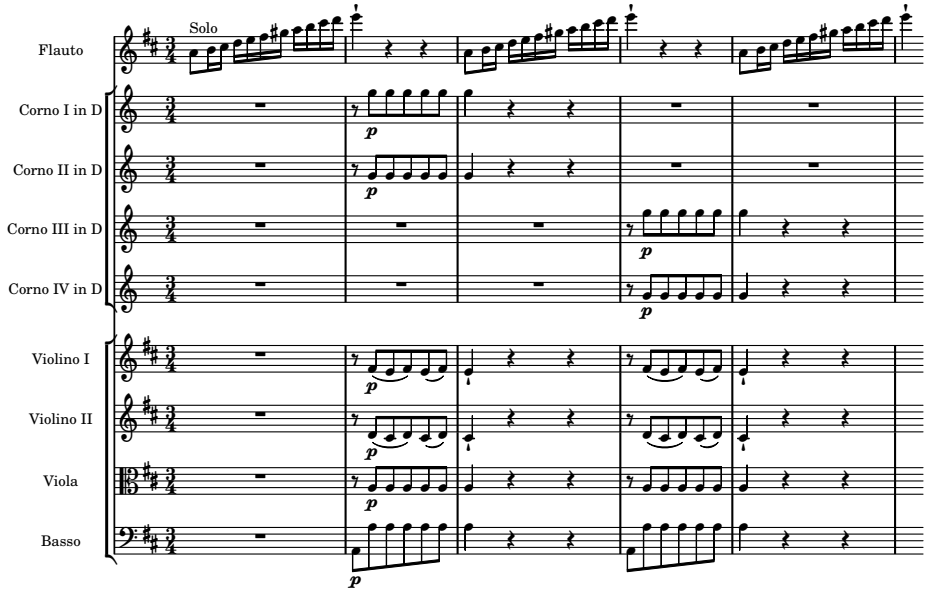
Имитация звучания почтового рожка валторной является очередным подтверждением связи ранних гайдновских симфоний с дивертисментом и серенадой, так как подобные мотивы были характерны для развлекательных бытовых жанров. К примеру, в сочинении другого венского классика — Двенадцати немецких танцах Бетховена (WoO 8) — почтовый рожок не просто имитируется, а вводится в партитуру как равноправный остальным инструмент. Здесь он солирует на протяжении всей коды, и его партия состоит не из двух, как у Гайдна, а из четырех нот (звуки тонического трезвучия), которые разнообразно варьируются в ритмическом и мелодическом отношении[27].

26 Л. ван Бетховен. Двенадцать немецких танцев (WoO 8). Кода: т. 26–41



В I части симфонии №31 соло духовых представлено не только в главной, но и в побочной теме, только солирует здесь не валторна, а флейта.

27 Симфония 31/I: т. 41–45



Среди всех частей двух симфоний, рассматриваемых в данной подгруппе, наиболее примечательными с точки зрения использования в них концертирующих инструментов являются финалы, представляющие собой циклы вариаций[28]. По

[27] Любопытно использование почтового рожка уже в XX веке, но также в австрийской музыкальной традиции, — в III части симфонии №3 Густава Малера.

[28] Введение концертирующих инструментов в вариационную форму встречалось у Гайдна и ранее. Так, к первым произведениям такого рода, где Гайдн демонстрировал свой ансамбль, относится фрагмент дивертисмента Hob. II: 24 — пять вариаций на (утраченный) менуэт с особым составом для каждой: два английских рожка, две скрипки и бас; флейта и струнные; фагот,

типу их можно отнести к классическим строгим фигурационным вариациям, в которых вариационное обновление совершается также за счет тембровых изменений.

В финале симфонии №72 выстраивается определенный тембровый план, организованный по принципу нарастания фактурной плотности. После темы, изложенной у струнных, следует ряд вариаций для различных концертирующих инструментов — флейты, виолончели, скрипки и виолоне — в сопровождении струнных. Заметим, что солисты чередуются по тесситурному контрасту: высокий инструмент — низкий — высокий — низкий. Затем темброфактурный тип «один солист + струнные» уступает место более плотному — по сути, совпадающему с обычным раннеклассическим составом — по паре гобоев и валторн со струнными. В шестой вариации к ним присоединяется флейта и таким образом складывается туттийный для этой симфонии состав. Однако нарастание интенсивности изложения на этом не заканчивается. Максимального уровня она достигает в коде вариаций благодаря изменению темпа с *Molto moderato* на *Presto*.

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	Presto
1–16	17–32	33–48	49–64	65–80	81–96	97–116	117–149
Archi	Fl. solo Archi	V-c. solo Archi	V-no solo Archi	V-ne solo Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 2 Cor. Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 2 Cor Archi.

Таблица 2. Финал симфонии №72: инструментальный состав вариаций

Идея тембрового обновления лежит и в основе цикла финальных вариаций симфонии №31, однако здесь все сделано, казалось бы, вразрез со стройным принципом *crescendo* плотности, представленном в симфонии №72. Инструментальные составы вариаций в целом полностью повторяют набор составов из предыдущего цикла, но чередуются они иначе — скорее по принципу контраста. Так, уже сразу после изложения темы струнными звучит вариация, в которой участвует собственно весь раннеклассический состав — 2 гобоя, 2 валторны и струнные (заметим, что в симфонии №72 аналогичное *tutti* было достигнуто лишь в пятой вариации). Далее следуют вариации с солистами. И вновь мы видим совершенно иной принцип их чередования: вначале солирует инструмент низкого регистра — виолончель, затем высокого — флейта. В четвертой вариации солистами выступают четыре валторны (единственный состав, который отсутствовал в финале симфонии №72), заполняющие всю тесситуру, после чего звучит вариация для солирующей высокой скрипки и струнных. В наибольшей степени ярко сопоставление по принципу контраста представлено в двух последних вариациях и коде: в предпоследней — шестой — вариации участвует весь состав (флейта, 2 гобоя, 4 валторны и струнные), в седьмой вновь возвращается тип сочетания солиста и струнных (на этот раз солирует, наверное, один из самых тихих инструментов оркестра — виолоне), и после перехода для одних только струнных в коде в темпе *Presto* звучит полное *tutti*.

солирующая виолончель и струнные; солирующая скрипка и струнные; солирующая валторна, солирующая скрипка, вторая валторна и струнные [16, *171*].

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	7 вар.	переход	Presto
1–16	17–32	33–48	49–64	65–80	81–96	97–112	113–128	129–135	136–170
Archi	2 Ob. 2 Cor. Archi	V-c. solo Archi	Fl. solo Archi	4 Cor. Archi	V-no Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 4 Cor. Archi	V-ne solo Archi	Archi	[Tutti] Fl. 2 Ob. 4 Cor. Archi

Таблица 3. Финал симфонии №31: инструментальный состав вариаций

Думается, что замысел обоих финалов был связан с желанием капельмейстера Гайдна позволить каждому инструменталисту в одной из вариаций показать себя и своим мастерством удивить князя. В партитуре финала симфонии №72 даже наблюдается некоторое сходство с будущей «Прощальной» симфонией, только 72-ю в этом отношении скорее можно назвать «контр-прощальной», так как в ее основе лежит идея постепенного присоединения музыкантов друг к другу до полного *tutti* в финале вариаций[29]. Таким образом, пусть и не так наглядно, как это будет в «Прощальной» симфонии, в партитуру входит элемент инструментального театра, по крайней мере, некоторой театрализации оркестровой ткани. Именно эту черту мы выделяем как характерную для оркестрового стиля Гайдна в его симфониях с концертирующими инструментами.

Симфонии с концертирующими инструментами во всех частях

Трилогия «Времена дня» (Tageszeiten) уникальна во многих отношениях. Прежде всего, входящие в нее симфонии №6, 7 и 8 — единственные в этом жанре — имеют авторские программные подзаголовки (из прочих симфоний Гайдна ни у одной нет ни авторского названия, ни какого-либо заявленного сюжета[30]). Кроме того, это первый гайдновский опыт включения партий сольных, концертирующих инструментов в симфонический цикл.

Симфонии №6, 7 и 8 были написаны Гайдном сразу после вступления в должность вице-капельмейстера князя Эстергази в 1761 году. По-видимому, особенности инструментовки данных произведений стали своеобразным откликом композитора на новый состав оркестра, который оказался в его распоряжении, а также на высокое мастерство оркестрантов. Эти симфонии несомненно продолжают традиции барочной изобразительной музыки — например, такой, как концерты Антонио Вивальди «Времена года», «Ночь» или «Буря на море», цикл кантат Георга Филиппа Телемана «Времена дня» и т. п. Тема «времен дня», «времен года» действительно была довольно популярна в середине XVIII столетия. Выше уже упоминалось, что Г. Вернером — предшественником Гайдна на должности капельмейстера князей Эстергази — в 1748 году было написано сочинение под названием «Новый и весьма необычный музыкальный календарь», части которого имеют программные подзаголовки по месяцам [13, *VII*]. Кроме того,

[29] Солирование в заключительном медленном разделе финала «Прощальной симфонии» не относится напрямую к проблематике данной статьи. В финале «Прощальной» нет непрерывно солирующих партий, а соло, порученные каждому инструменту перед уходом со сцены, связаны не столько с определенным *типом инструментовки*, сколько с программным замыслом симфонии.

[30] Закрепившиеся в практике названия других симфоний Гайдна принадлежат, как известно, слушателям либо издателям.

в библиотеке Эстергази имелась партитура «Времен года» Вивальди, который посвятил свой цикл концертов графу В. Морцину, родственнику Эстергази. В вивальдиевском духе написан финал симфонии «Вечер» — «Гроза» (*La Tempesta*).

Связь симфоний №6, 7, 8 с эпохой барокко проявляется в трактовке соотношения оркестра и солистов. Солисты не отделены от оркестра и не противопоставлены ему. Даже в тех случаях, когда их партии представлены отдельными строчками, обозначенными *concerto/principale/obbligato*, они участвуют в общем *tutti*, объединяясь с инструментами *ripieni*.

Барочные черты проявляются и в некоторых деталях инструментовки: в партитурах ранних гайдновских симфоний нередко встречается дублирование инструментов в традиции *colla parte* — по тесситурному принципу (остатки барочной капельмейстерской инструментовки).

Барочным воздействием можно объяснить и наличие необычных солистов в трио менуэтов — контрабаса (во всех трех симфониях), фагота и альта (в симфонии №6). В соответствии с инструментальной поэтикой эпохи классицизма эти инструменты могли выполнять только вспомогательные функции.

В двух из трех симфоний «Времен дня» — №6 и 7 — есть медленное вступление, нехарактерное для ранних симфоний Гайдна. Среди симфоний морциновского периода (до 1761 года) есть только одна симфония, содержащая подобный раздел — №1 (Hob. I:1). Последовательное появление — в симфониях №6 и 7 — медленных вступлений свидетельствует о влиянии барочного концерта и напоминает медленные вступления к концертам Вивальди [8, *37*].

Необычность симфоний трилогии «Времена дня» выразилась и в особенностях трактовки каждого цикла. В целом основой всех трех симфоний является четырехчастный вариант цикла с последованием частей «быстро — медленно — менуэт — быстрый финал». Однако обращает на себя внимание не вполне традиционная трактовка некоторых частей. В симфониях №6 и 7 наиболее необычными представляются медленные части. К примеру, Andante симфонии «Утро», написанное в старинной сонатной форме, обрамляется вступлением и заключением в темпе *Adagio* на собственном тематическом материале. Прототипом медленной части симфонии «Полдень», очевидно, послужила ария с речитативом. Речитатив в партитуре выписан отдельно, благодаря чему его можно было бы принять за самостоятельную медленную часть. Однако тонально он разомкнут (c-moll — H-dur!), что позволяет рассматривать его как вступление к основной части «арии». Собственно «ария» написана в старинной сонатной форме, которая завершается каденцией двух солирующих инструментов — скрипки и виолончели.

Нельзя не попытаться связать в этой симфонии необычный подход к оркестру, к трактовке цикла, форм частей с программностью, обусловленной названием. Наличие в этой музыке сценической, театральной образности ощущалось и ощущается многими исследователями. Но все же программность «Времен дня» носит достаточно обобщенный характер. Этим можно объяснить и разнообразие попыток программных «толкований»[31].

---

[31] Пожалуй, очевидное программное значение имеет только вступление к симфонии «Утро»: *crescendo*, создающееся благодаря постепенному присоединению инструментов к начальному одноголосию первых скрипок, способно вызвать ассоциации с картиной рассвета. Гораздо сложнее программно трактовать вступление к симфонии №7, написанное в стиле медленного раздела французской увертюры. Известные толкования в отношении всей симфонии «Полдень» принадлежит Г. Кречмару [18, *420–421*]. Он уподобляет ее пиру, который

Симфонии «Времена дня», причисляемые по времени создания к раннеклассическому этапу развития оркестра, демонстрируют, насколько широкий диапазон конкретных музыкальных воплощений был в нем потенциально заложен, несмотря на камерные масштабы. Гайдн, благодаря творческой интуиции и имевшемуся в его распоряжении прекрасному оркестру, смог в полной мере раскрыть эти возможности, создав чрезвычайно эффектные партитуры, которые и сегодня, спустя 250 лет, воспринимаются как смелые и оригинальные.

Симфонии с солирующими валторнами № 72 и 31 «С сигналом рога» (Hornsignal) также объединяются в отдельную группу. Обе симфонии представляют собой четырехчастные циклы с финалами, написанными в форме вариаций. Сходны они и по тональному плану цикла (D — G — D — D). Также в состав оркестра обеих симфоний вместо обычных двух входят *четыре валторны*, что способствует возрастанию их роли в партитуре. Заметим, что такой состав в некоторой степени связан с внешними обстоятельствами: в 1763 году (а создание симфонии № 72 относят к 1763 году) в капеллу было принято еще два валторниста, и в распоряжении Гайдна оказались четыре валторны, чем он и не преминул воспользоваться.

Введение концертирующих партий демонстрирует тот этап в развитии оркестровой симфонии, когда ее форма еще не предполагала строгой закрепленности определенного состава и манеры письма и могла сочетать в себе черты собственно симфонии с чертами концерта. Кроме того, симфонии с развитыми сольными партиями — это и знак внимания к каждому оркестранту и данная ему возможность проявить свою индивидуальность. Иными словами, непосредственным поводом для «жанровой разработки» раннеклассической симфонии при помощи принципа концертирования, видимо, явился тот счастливый факт, что в распоряжении Гайдна оказалась прекрасная капелла — и это нашло живой отклик в его манере оркестрового письма.

Начиная с семидесятых годов происходит некоторое выравнивание тембрового плана гайдновских симфоний: постепенно уменьшается количество соло (это касается всех симфоний, написанных после 1774 года), из партитуры исчезают концертирующие инструменты. Выявляется тенденция к *единству оркестрового состава всех частей симфонии*. По составу оркестра только трио менуэта сохранит свои отличия. Но это отличие, оставаясь следствием еще барочной оркестровки, станет непременной чертой зрелого классического стиля.

сопровождается застольной музыкой. Разнообразные трактовки программы вызвала к жизни симфония «Вечер» — иногда ее называли «симфонией путешественника», иногда видели в ней картину летнего дня или разыгравшейся на море бури (напомним, что финал носит подзаголовок «Буря») [13, *VIII*].

Список сокращений

МЭ	Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл.: Сов. композитор, 1973–1782.
Hob.	*Hoboken A. van.* Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957–1978.
JHW	Joseph Haydn Werke, hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München (— Duisburg), 1958 ff.
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: 29 vols. with index / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.
Ph	Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, hrsg. v. H. C. Robbins Landon. 12 Bde. Wien: Universal Edition (Philarmonia, Nos. 589–600), 1963–67.
WoO	without opus (без опуса)

Использованная литература

1. *Адельсон-Вельская М.* Серенады Моцарта. Дипломная работа. М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1981. 67 с.
2. *Барсова И.* Оркестр // МЭ, 1978. Т. 4. С. 83–97.
3. *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.
4. *Демидова А.* Наследие барочной оркестровки в ранних симфониях Й. Гайдна // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №3. С. 58–77.
5. *Карс А.* История оркестровки / пер. с англ. Е. Ленивцева, В. Фермана, Н. Корндорфа; предисл. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
6. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: в 3 ч. Ч. 3. М.: Композитор: 2007. 376 с.
7. Концертная симфония // МЭ, 1976. Т. II. С. 929–930.
8. *Солдатова С.* Концертная симфония у венских классиков и судьба жанра в XIX веке / Дипломная работа. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2010. 119 с.
9. *Фортунатов Ю.* История оркестровых стилей. Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных ВУЗов. М., 1973.
10. *Фортунатов Ю.* Классицизм: трактовка оркестра // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009. С. 8–13.
11. *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Сост., расшифровка и примеч. Е. И. Гординой. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
12. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс, науч. ред. Е. С. Чёрная. М.: Музыка, 1977. 454 с.
13. *Braun J., Gerlach S.* «Vorwort» und «Kritischer Bericht» // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. VII–X, 189–223.
14. *Brook B.* Symphonie concertante / übers. R. Blume // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 29 Bde. / hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1949–1986. Bd. 12 (1965). S. 1899–1906.
15. *Brook B., Griebensky J.* Symphonie concertante // NGD. Vol. XXIV. P. 807–812.
16. *Finscher L.* Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg: Laaber Verlag, 2000. 558 S.
17. *Gerlach S.* Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774 // Haydn-Studien. Bd. IV. Heft 1. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1976. S. 35–48.
18. *Krechmar H.* Die Jugendsinfonien Joseph Haydns // Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Peters, 1911. S. 401–427.
19. Obbligato // Итальянско-русский словарь. 55000 слов. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1963. С. 546.
20. *Spitzer J.*, *Zaslaw N.* Orchestra // NGD. Vol. XVIII. P. 530–548.

Приложение
Концертирующие инструменты в ранних симфониях Гайдна

Hob	Хронология по Gerlach, 1996[1]	тональ-ность	I часть	II часть	III часть	Trio	IV часть
6	[1761] Bd. 3	D	Adagio-Allegro Flauto 2 Oboi Fagotto 2 Corni	Adagio-Andante **Violino principale** **Violoncello obbligato**	Menuet «Гармоническая музыка» (Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni)	Trio **Fagotto (solo)** **Viola (sola)** **Violone (solo)**	Finale: Allegro Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni, **Violino principale** **Violoncello obbligato**
7	1761 Bd. 3	C	Adagio-Allegro **Violino I concerto** **Violino II concerto** **Violoncello obbligato**	Recitativo: Adagio **2 Flauti** **Violino principale** **Violoncello**	Menuet	Trio **Violone (solo)**	Finale: Allegro **Violino I concerto** **Violino II concerto** **Violoncello**
8	[1761] Bd. 3	G	Allegro molto Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni	Andante **Violino I concerto** **Violino II concerto** **Fagotto obbligato** **Violoncello obbligato**	Menuet «Гармоническая музыка» (Flauto, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni)	Trio **Violone (solo)**	La tempesta: Presto Flauto **Violino I concerto** **Violino II concerto** **Violoncello obbligato**
36	[1762] Bd. 2	Es	Vivace	Adagio **Violino solo** **Violoncello solo**	Menuet	Trio	Finale: Allegro
13	1763 Bd. 3	D	Allegro molto	Adagio cantabil e **Violoncello solo**	Menuet	Trio **Flauto solo**	Finale: Allegro molto
72	[1763] Bd. 2	D	Allegro 4 Corni	Andante **Flauto (solo)** **Violino solo**	Menuet	Trio «Гармоническая музыка» (2 Oboi, Fagotto solo, 4 Corni)	Finale: Andante 1 Var.: **Flauto** 2 Var.: **Violoncello solo** 3 Var.: **Violino solo** 4 Var.: **Violone solo**

24	1764 Bd. 4	D	[Allegro]	Adagio cantabile **Flauto solo**	Menuet	Trio *Flauto solo* *2 Corni soli*	Finale: [Allegro]
31	1765 Bd. 4	D	Allegro Flauto Corno I	Adagio 2 Corni (I, II) **Violino principale** Violoncello	Menuet	Trio [“Chori”]: 2 Oboi+2 Corni (I, II) Violini I, II+2 Corni (III, IV) Flauto+2 Corni (I, II)	Finale: Moderato molto 1 Var.: *2 Oboi soli; 2 Corni (III, IV)* 2 Var.: **Violoncello (solo)** 3 Var.: **Flauto (solo)** 4 Var.: *2 Corni (I, II) soli* 5 Var.: **Violino principale** 7 Var.: **Violone (solo)**
30	1765 Bd. 4	C	Allegro	Andante **Flauto (solo)** **2 Oboi (soli)**	Finale: Tempo di Menuet, più tosto Allegretto	1. trio 2. trio	
41	[1770] Bd. 5a	C	Allegro con spirito	Poco Andante **Flauto solo**	Menuet	Trio	Presto

Обозначения:

Название инструмента

обычным шрифтом — фрагментарное *solo*

полужирным шрифтом — концертирующая партия; в случае если *solo* не перед нотной строчкой, а над ней, обозначение инструмента заключается в круглые скобки

курсивом — соло в специфическом значении мелодической функции у традиционно не имеющих ее инструментов

Серый фон — части с солирующими инструментами

[1] *Gerlach S.* Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie // Haydn-Studien, Bd. VII, Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1–287.

Григорьева Галина Владимировна
galinag35@mail.ru
Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Galina V. Grigoryeva
galinag35@mail.ru
Doctor of Fine Arts, Professor of the Music Theory Subdepartment of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация
Последнее сочинение Н. Сидельникова
Статья посвящена итоговому произведению Н. Сидельникова — роману-симфонии для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках, обобщившему сущностные особенности его мышления и стиля: философичность, религиозность (опус был закончен в последние дни жизни композитора). Уникальный замысел воплотился в многочастной циклической композиции, особых структурах (идея лабиринта), многочисленных аллюзиях как на классическую музыку, так и на опусы Сидельникова прежних лет. В статье рассматриваются особенности тематизма, жанровой системы, драматургии, фортепианной фактуры.

Ключевые слова: *Николай Сидельников, «Лабиринты», стилевой итог творчества, автобиографичность, лабиринт, программность, аллюзия*

Abstract
The Last Composition of N. Sidelnikov
The article is devoted to the last composition of N. Sidelnikov — a novel-symphony for piano solo on motives of ancient Greek myths about Theseus, in five frescoes. This work generalizes the essential features of his thinking and style: philosophical logic, religiosity (the opus was finished in the last days of the composer's life). The unique concept is embodied in a cyclic composition, peculiar structures (the idea of labyrinth), numerous allusions both on classical music and on previous compositions by Sidelnikov. In the present paper the particular qualities of themes, genre system, dramatic composition and piano texture are discussed.

Keywords: *Nikolai Sidelnikov, «Labyrinth», stylistic result of creativity, autobiographical character, labyrinth, figurative, allusion*

Галина Григорьева

ПОСЛЕДНЕЕ СОЧИНЕНИЕ Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Полное название последнего сочинения Н. Сидельникова «Лабиринты» — *роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов* о *Тесее в пяти фресках*. Автор писал этот цикл, будучи тяжело больным, в ожидании опасной для жизни операции. Из переписки Н. Сидельникова со своим другом, пианистом Г. Хаймовским, для которого сочинение предназначалось, читатель узнает сокровенные подробности последних дней жизни композитора, прошедших в работе над «Лабиринтами», обнаруживает неожиданные признания, касающиеся эстетических, философских и религиозных взглядов Сидельникова. Письма воспринимаются как кредо, высказанное композитором в трагическом ожидании своей дальнейшей судьбы. На последней странице рукописи рукой автора написано: «*Задумано в Yorktown Heights (март 90-го), начато в Троицком (май 91-го), завершено 31 мая 1992 года (Онкологический Центр, Москва, за день до операции*[1]*)*.

Г. Хаймовский не стал первым исполнителем цикла; на премьере, которая состоялась в Москве в 1996 году (Дом композиторов), сочинение сыграл ученик Н. Сидельникова, композитор и пианист И. Соколов.

Постижение содержательного смысла «Лабиринтов» невозможно без пояснения программы, без погружения в ее образно-ассоциативную сферу с заметным налетом автобиографичности. В основе «сюжета» — древнегреческий миф о Тесее, изобилующий событиями, отмеченный сложнейшим ходом повествования, воистину «лабиринтообразной» запутанностью взаимоотношений героев,

[1] Поясним: в марте 1990 года композитор находился в Америке, где, по всей вероятности, обсуждал замысел сочинения с Г. Хаймовским; в подмосковном Троицком расположен дом семьи Сидельниковых. Рукопись «Лабиринтов» хранится у дочери композитора, А. Н. Сидельниковой, в чьем распоряжении находится весь его архив.

целой сетью перекрестных смысловых связей; композитор выбрал из мифа несколько эпизодов: юность Тесея, его встреча с возлюбленной Ариадной, битва с чудовищем Минотавром в подземном лабиринте, путешествие героя в царство мертвых. Автобиографичность «Лабиринтов» — в глубоко «личностном» прочтении мифа как жизнеописания, в мысли о неизбежности смерти, в прощании автора с миром музыки, с человеческим миром. «Авторское присутствие» — в монограмме HDE[2], в многочисленных отсылках к прежде созданным сочинениям, образующих вместе с множеством аллюзий и цитат из классической музыки сложный интертекстуальный слой «Лабиринтов».

Роман-симфония включает пять частей:

1. «Юность героя»;
2. «Танец Ариадны»;
3. «Лабиринты». Тема с вариациями;
4. «Нить Ариадны ведет в неизбежность»;
5. «Последний путь в царство теней».

Романом композитор называет цикл потому, что сюжет вмещает присущие жанру мотивы судьбы, любви, борьбы добра и зла, жизни и смерти; *симфонией* — ибо цикл объединен сложными внутритематическими связями, трансформацией тем, подлинно симфонической драматургией. Пять частей «Лабиринтов» — это пять *фресок,* достаточно детально воплощающих сюжетные коллизии. Сочинение не лишено иллюстративности: музыкальные «события» впрямую следуют за элементами сюжета; их подробно описал в одном из писем сам композитор [1, *99*]. Части масштабны (сочинение длится около 80 минут), фрески отражают циклическую последовательность эпизодов, подобно тому, как сюжеты Священного писания, в частности, Крестный путь, передаются в многочастных композициях церковной фресковой живописи.

Типичная для произведений Сидельникова в разных жанрах развернутая циклическая структура связана с картинно-программным сюжетом. Если вспомнить сочинения зрелых лет, то следует назвать и концерт для 12 солистов «Русские сказки», включающий части с картинно-изобразительными названиями, и «Романтическую симфонию-дивертисмент в четырех портретах», и симфонию «Дуэли», и вокально-хоровые сочинения («Сокровенны разговоры», «испанский» и «китайский» циклы, Лермонтовская дилогия). К созданию «Лабиринтов» Сидельников пришел, написав оперы «Чертогон» и «Бег» с их уникальной драматургией, обостренным чувством театральности. Цикл «Лабиринты» вобрал и этот опыт, синтезировавший внешнюю картинность с внутренней, трагической по своей сути концепцией. Композитор писал: «...сочинение по драматургии не имеет аналога; <...> хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм — и драма, и балет, и симфония, своего рода роман-аллегория в звуках <...>» [1, *97*].

«Лабиринты» Сидельников неоднократно называет сочинением, уникальным в фортепианной литературе — как по стилистике, так и с точки зрения звучания фортепиано, используемого на пределе исполнительских возможностей [1, *96*, *98*]. Будучи итоговым в творческом пути композитора, этот опус — при всей

[2] Т. Эсаулова в контексте этого сочинения называет ее «маской автора». См: [7, *149*]. Расшифровка монограммы достаточно затруднительна, если не условна. Вероятно, *H* следует воспринимать как латинское «h», выступающее в роли русского «н» — первой буквы имени композитора; буквы *D* и *E* содержит его фамилия. Эта попевка-трихорд постоянно встречается в русских сочинениях Сидельникова, начиная с ранней оратории «Поднявший меч».

исключительности замысла и его воплощения — вобрал в себя сущностные черты художественного мышления Сидельникова, многие стилистические и технологические особенности его прежних сочинений. Не лишним будет вспомнить, что композитор начал свой творческий путь с создания фортепианной музыки.

Строение цикла отражает его название: в центре симметричной пятичастной композиции расположена смысловая кульминация произведения — «Лабиринт» с семью вариациями. На феномен лабиринта как одно из краеугольных понятий постмодернистской эстетики указывает Т. Эсаулова [7, *149*]; она проводит интересную аналогию между центральной частью опуса Сидельникова и греческим лабиринтом, который упоминает римский ученый Плиний Старший. Автор предлагает графическую схему «лабиринта Тесея», имеющего симметричное строение, и анализирует в соответствии с этим центральную часть опуса Сидельникова (см.: [6, *303–315*]). Идею симметрии композитор распространяет не только на структуру цикла, но и на структуру разделов формы, а также на особенности тематизма.

В нем гармонично сочетаются признаки классичности с современным «слышанием» интонационности, гармонии, особенностей ритмики, фактуры, структуры. В любой из тем цикла прослушиваются те или иные узнаваемые стилистические приметы — то Баха, отраженного в одном из Симфонических этюдов Шумана («Юность героя» — этюд №8 у Шумана), то Скрябина с типичным для его прелюдий триольным «плетением» фактуры («Нить Ариадны» — Скрябин, ор. 11 №3, 12 и др.); стиль Скрябина явно оказал воздействие на фактуру цикла с ее почти всюду трехстрочным партитурным изложением, что связано с огромным звуковым объемом, обилием «оркестровых» эффектов. Плотные аккордовые гроздья с мощными дублировками, экстатические кульминации — от Рахманинова; длительные остинато токкатного типа — от Прокофьева; мощные волны динамических подъемов и последующих спадов, повсеместное использование техники секвенций с приемом «мелодического сопротивления» — от Чайковского [3, *107*].

Симметричность волн по-своему символична, как символичны и их тонально-вариантные повторы: воплощая волевой порыв, стремление к свету, к победе, она отражает идею тщетности борьбы, неизбежности спада напряжения. Особенность «техники волн» в этом сочинении — в их неоднократных повторениях с тональным смещением. Таково изложение и развитие основной темы цикла — темы Тесея (часть первая); волевой мотив, взбегающий к вводному тону как к кульминационному, тут же сникает в хроматическом спаде, в структурном дроблении. Волновой принцип Сидельников использует и в разработке сонатной формы первой части, романтический «накал» которой приводит к трансформации главной темы в мощную тему копья Тесея (так она будет звучать в сцене схватки с Минотавром). Сонатность сочетается с рондообразностью, «круговым» возвратом к главной теме (идея лабиринта, схема ABA′B′A″).

Многое в первой части «Лабиринтов» живо напоминает первую часть ранней фортепианной сонаты Сидельникова: героический пафос главной партии, четкость структур, секвентное строение разделов. В некоторых моментах обнаруживается явное мелодическое сходство, тот же метр 9/8, использование объемной «скрябинской» трехстрочной записи, к которой Сидельников прибегнул чуть позже и в фортепианной сонате-фантазии «Памяти великого артиста». Мастерское владение фортепианной фактурой было заметно еще в начале

творческого пути — в этом немаловажную роль сыграло пианистическое образование композитора.

В «танце Ариадны» — свои ассоциативные «полюса». Стилистика этой изысканной музыки, с одной стороны, обращена к французскому импрессионизму с его полимодальной хроматикой[3], к неоклассической его ветви — к Паване Равеля, например (особенно в теме, которая сопровождается мерным остинато восьмых в аккомпанементе).

С другой стороны, это чистый образец балетной музыки, воплощенной в четких квадратных структурах, опоре на периодичность тематических построений, четкости общего контура трехчастной формы (реприза сокращена, что продиктовано сюжетом: Тесей прощается с Ариадной и вступает в лабиринт).

«Лабиринты» — центральная часть цикла, воплощающая смысловой пафос мифа; Сидельников писал: «Сейчас приступаю к собственно “лабиринтам”, музыке страшной и модерновой; это будет тема с вариациями, очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха перед неизвестностью, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра. Здесь сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт следует понимать как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром» [1, *96*].

Часть построена как тема и семь вариаций, в то же время, композитор указывает и на «элемент развития сонатного allegro, в плане борьбы двух тематических начал. В этом — *ключ драматургии этой части*! (курсив Н. Сидельникова. — *Г. Г.*)» [1, *99*].

Тема — это символ подземелья Минотавра; в ней композитором используется арсенал выразительных средств «устрашения»: басовый регистр, гул низких струн рояля, кластеры, глиссандо, сгущение хроматики. Мотив (он станет темой Минотавра в пятой вариации) примитивен, по-минималистски краток, к тому же симметричен. По интервальной структуре он представляет собой одну из гемитонных Веберн-групп. Тема изложена в виде вариаций на этот мотив, с каждым новым проведением обрастающих новыми устрашающе-изобразительными подробностями — гармонизацией жесткими кварто-тритоновыми гармониями, эффектом гулкого эха. Балетная природа повторов проявляется достаточно ярко, накладываясь на изобразительность приемов.

Первая вариация — «Idée fixe» — минималистские повторы трехзвучного мотива из темы; Т. Эсаулова видит в нем трансформацию монограммы композитора HDE, момент автобиографичности [7, *150*]. Возможно, это и так, хотя сам Сидельников никак не комментирует подобное отождествление; в контексте цикла мотив прежде всего связан с продвижением сюжета (поиски Тесея, его попытки проникнуть внутрь лабиринта и т. д.). Напомним, что в раннем и зрелом творчестве композитора монограмма-трихорд постоянно использовалась как своеобразный «русский росчерк пера» (оратория «Поднявший меч», «Русские сказки » и другие опусы). В стилистике более поздних произведений монограмма вписывается в совсем иной контекст. В остинатном повторе мотива проявляется устойчивая примета стиля и техники композитора — попевочный принцип, здесь передающий *idée fixe* сюжета.

---

[3] Термин Л. Дьячковой. См.: [2, *47*].

Вторая вариация чисто сонорная: «Обманчивое эхо катакомб» — в регистровых перекличках темы с «партитурной» фактурой фортепиано, расслоенной на шесть (!) строк.

Вариации с третьей по седьмую переводят развитие сюжета в действенную сферу; картинность с ее остинатной статикой, присущая начальным вариациям, уступает место разработочности — именно это имел в виду Сидельников, говоря об «элементе развития сонатного allegro». «Лихорадочный поиск» (третья вариация) — своеобразная вступительная часть разработки, она построена на токкатообразных «волнах», в них — мотив Минотавра, применен прием консеквентных сдвигов. Постепенно в разработочный ток включается мотив Тесея, бетховенский «мотив судьбы»; безостановочное триольное движение время от времени обостряется типично сидельниковскими синкопированными ритмическими фигурами. Так готовится следующая вариация («Вызов Тесея»), преобразующая мотив Минотавра в мотив с джазовой ритмикой. Процитируем слова И. Соколова: «Композитор пародирует самое святое в музыке, а именно — фугу» (цит. по: [7, *151*]). Токкатное движение не останавливается, фуга развивается как непрерывное нагнетание энергии — в неоднократных волновых проведениях со все большим обострением ритмики, зловещим сгущением хроматики. Фугированная разработка тем — также один из классических приемов в образцах классико-романтической музыки; джазовая сфера при этом воспринимается и как далекий аналог в музыке Сидельникова (вспоминается «Леший» из «Русских сказок», где джазовая стилистика оказалась столь подходящей для изображения «нечисти»).

В «Появлении Минотавра» (пятая вариация) варьирование его темы продолжается по пути все большего «звукового устрашения» (аккордовые глиссандо, предельные контрасты регистров); столкновение его с Тесеем («Поединок», шестая вариация на тему Тесея) рождает длительные динамические нагнетания, новые, всё более мощные подъемы к кульминации почти зримо воплощают «попытки наступления Тесея». Если разработку толковать как столкновение тем, столь актуальное для классико-романтической сонатной формы, то здесь происходит именно оно: «попытки Тесея» в буквальном смысле разбиваются о тему Минотавра. Музыка предельно «зрелищна», конкретна в воплощении сцены поединка, кажется, что не хватает только балетной реализации этой ситуации. Театральность, всегда присущая Сидельникову, здесь проявляется в максимальной степени — неслучайно в перечислении элементов жанрового синтеза в этом опусе композитор называет балет. Романтический прием жанровой трансформации он использует в кульминации, где тема Тесея звучит героически, ликующе, как победный жест Героя; аккордовые «гроздья» в спаде после кульминации впрямую ассоциируются с динамическими проведениями лирических тем в концертах Рахманинова.

«Апофеоз Тесея» (вариация VII) закрепляет посткульминационную стилистику, обе темы Тесея из «Юности героя» в преображенном виде составляют материал репризы этой рассредоточенной, «сюжетно обусловленной» сонатной формы.

«Нить Ариадны ведет в неизвестность» — предфинальная, четвертая часть цикла; композитор называет ее «второй “Морской” интерлюдией» (она симметрична «Танцу Ариадны» по драматургии). Эта вариация кончается трагическим срывом — отец Тесея Эгей бросается со скалы, ибо сын забыл сменить траурные черные паруса на белые; возвращение кораблей под черными парусами означало

гибель Тесея. В музыке звучит погребальное шествие (пятая часть, «Последний путь в царство теней»).

Внешние события мифа имеют глубокий внутренний, автобиографический смысл; в финале он выходит на первый план — музыка наполнена невероятной болью, исповедальной искренностью, мольбой и «страстными надеждами на воскрешение после смерти» [1, *96*].

Финал цикла — обобщение всего творческого пути композитора, и дело не только в том, что к этому подводит сюжетно-автобиографическая основа произведения. Финал в большей степени, чем другие части, обращен ко многим страницам прежних сочинений Сидельникова: удивительным образом композитор «вспоминает» здесь страницы опусов, казалось бы, весьма далеких от «Лабиринтов» по времени создания. Похоронный марш на 5/4 — одна из двух главных тем финала — воспроизводит остинатную ритмику «шагов» баса, возникших в музыке композитора еще в его дипломном опусе — оратории «Поднявший меч», финальная часть которой названа «Прощальная песнь». Очевидно сходство как в «траурной» драматургической функции обоих финалов, так и в выразительных средствах. Ритмическая фигура аккордового пласта в точности воспроизводит аналогичный мотив из финальной части другого произведения — оратории «Мятежный мир поэта», в частях которой был запечатлен трагический жизненный путь Лермонтова. Строки стихотворения говорят о неизбежности смерти (напомним, часть оратории называется «Последний монолог»). В то же время — это и бетховенский «мотив судьбы» (он появляется в первой части, «Юности героя» как мрачное предзнаменование его гибели).

Вторая тема финала «Лабиринтов» — молитва, ее хоральная фактура — от этого жанра, ритмика мотивов основана на «бетховенской» аллюзии из темы марша. И здесь находим аналог — в «Молитве» из оратории «Мятежный мир поэта» на стихи Лермонтова, этом первом обращении Сидельникова к церковному жанру — те же плотные аккордовые «гроздья», истовые интонации православного пения.

Траурный характер финальной части («томительное и скорбное *Funeral*» [1, *97*]) не обходится без аллюзий с Шопеновским образцом; она заметна в тональности b-moll, в мерной остинатности басовых ходов, в почти цитатных нисходящих мотивах во втором проведении темы марша. В них, к тому же, отчетлив ритм сарабанды.

И тут явственная связь с одним из прежних сочинений — ораторией-реквиемом «Смерть поэта», где в политональном, гармонически искаженном звучании использована та же траурная тема Шопена.

Названные примеры — из тех произведений, где тема смерти определяет смысл концепции; в «Лабиринтах» она стягивает все прежние выходы к ней в единый узел, композитор выходит здесь на уровень высочайшей трагедийности, «пропуская через себя», через свои прежние откровения в этой сфере образности самые тяжкие переживания, практически стоя на пороге смерти.

Когда собственные средства уже кажутся исчерпанными, в траурную музыку включается малеровская тема (из финала его Первой симфонии). Она сплетается с лейтритмом финала, сопровождается в буквальном смысле рыдающими мотивами верхних голосов в «бетховенской» ритмике. Повторяется молитва, затем словно всплывает в памяти глинкинский мотив («...мрак ночной...» — блуждание в лабиринтах памяти?..). Реприза марша (дань традиции жанра!) — tempo primo, b-moll. Сидельников по-баховски заканчивает траурное шествие в одноименном

мажоре («...просветленный конец...»). Поразительно простым приемом композитор создает ощущение конца движения — пятидольные «шаги» становятся трехдольными, затем останавливаются.

На страницах переписки с Г. Хаймовским Сидельников неоднократно говорит об исключительности этого сочинения для всего его творческого пути — «...ставлю перед собою все время “сверхзадачи” и в области емкости и удельного веса материала и образов» [1, *97*]. Они воплотились в уникальном по форме замысле, действительно не имеющем аналогов в мировой фортепианной литературе. Кажущееся традиционным по стилистике — композитор намеренно опирается на классико-романтическую в своей основе ладотональную систему, — оно воплощает сущностные стороны постмодернистской эстетики, к которой композитор шел, начиная с полистилистических опусов шестидесятых-семидесятых годов. Об этом говорит сложная система интертекстуальных связей, пронизывающая «Лабиринты» на всех уровнях, начиная от внешнего, цитатного и кончая внутренним, основанном на монограммах разного рода [1, *149*], на обращении к страницам многих прежних сочинений[4]. Композитор страстно мечтал услышать «Лабиринты», но судьба распорядилась иначе: этот опус стал своего рода реквиемом — напоминая слушателю о символическом значении последнего сочинения В. А. Моцарта в судьбе его автора.

Использованная литература

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010. №1. С. 91–101.
2. *Дьячкова Л.* Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
3. *Мазель Л.*, *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 107.
4. *Петухова С. А.* К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. №7 (2013). С. 46–55. URL: http://sias.ru/upload/iblock/8fc/petyhova.pdf (дата обращения 12.02.2014).
5. *Эсаулова Т.* Древнегреческий миф о Тесее в поэтике постмодернизма «Лабиринтов» Н. Сидельникова // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. 2006. Вып. 1. С. 202–212. URL: http://www.gnesin-academy.ru/vestnikram/file/esaulova.pdf (дата обращения 12.02.2014).
6. *Эсаулова Т.* Лабиринт в «Лабиринтах» Николая Сидельникова. Загадки и символика последнего сочинения композитора // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 303–315.
7. *Эсаулова Т.* Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М.: Композитор, 2007. 192 с.

[4] Автобиографичности сочинения посвящена статья С. А. Петуховой [4].

Уваров Сергей Алексеевич

uvarov@ixbt.com, uvarov@splayn.com

Аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; кинообозреватель газеты «Известия»

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Sergey A. Uvarov

uvarov@ixbt.com, uvarov@splayn.com

Postgraduate student of the Foreign Music History Subdepartment of the Moscow Tchaikovsky Conservatory; cinema reporter of the journal «Izvestiya»

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер

Кинорежиссеры активно использовали музыку Рихарда Вагнера начиная с момента появления звукового кино. Более чем в 700 фильмах звучат фрагменты вагнеровских произведений — прежде всего, «Полет валькирий» и «Свадебный марш» из «Лоэнгрина». Как правило, их роль — вспомогательная, они лишь акцентируют конкретные сюжетные моменты. Но есть в истории кинематографа и работы, эстетика которых полностью выведена из вагнеровских произведений и их внекинематографического контекста. О двух таких фильмах рассказывается в статье. Это «Молох» Александра Сокурова и «Меланхолия» Ларса фон Триера. Эстетика этих лент целиком вырастает из вагнеровских музыкальных драм и распространяется на сюжет, визуальные образы, символику и идейное содержание. «Молох» тесно связан с «Гибелью богов» Вагнера, а «Меланхолия» претворяет ключевую философскую концепцию «Тристана и Изольды» — *Liebestod*.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер, вагнерианство, киномузыка, Александр Сокуров, Ларс фон Триер, Молох, Меланхолия, Тристан и Изольда*

Abstract

Wagnerism in Cinematography: Alexander Sokurov and Lars von Trier

Richard Wagner's music plays an important role in European and American cinematography. In more than 700 films Wagner's musical themes are used — first of all, «The Wedding March» (from «Lohengrin») and «The Ride of Valkyries». However, we can't talk about the influence of Wagner's philosophy and aesthetics on most of these movies. But there are two outstanding exceptions: Alexander Sokurov's «Moloch» and Lars von Trier's «Melancholia». Not only the music, but also the subject, style and central ideas of these films were inspired by Wagner's musical dramas. Sokurov used Wagner's music only in few works. «Moloch» is one of them, and it shows the director's deep understanding of spirit of Wagner's «Götterdämmerung». On the contrary, Trier's wagnerism permeates most of his works, including early films («The Element of Crime» and «Epidemic»), but the climax of dialogue between Trier and Wagner is «Melancholia», based on the main idea of «Tristan and Isolde» — *Liebestod*.

Keywords: *Richard Wagner, wagnerism, film music, Alexander Sokurov, Lars von Trier, Moloch, Melancholia, Tristan and Isolde*

Сергей Уваров

ВАГНЕРИАНСТВО В КИНЕМАТОГРАФЕ:
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ И ЛАРС ФОН ТРИЕР

Кинематограф ведет диалог с классической музыкой на протяжении всей своей истории. Даже до появления звукового кино режиссеры использовали классическую музыку в качестве сопровождения (оно могло исполняться небольшим ансамблем или воспроизводиться в граммофонной записи), а после появления звука музыка стала одним из ключевых выразительных средств кинематографа. Правда, в подавляющем большинстве фильмов (даже если брать признанные шедевры) музыка выполняет вспомогательную роль. Фильмы, где музыкальный ряд не вторичен по отношению к видеоряду и существенно влияет на концепцию произведения в целом, немногочисленны. Картины, сюжет, идея и эстетика которых тесно связаны с каким-либо музыкальным произведением и его внекинематографическим контекстом, — еще более редкий случай[1]. Тем не менее, такие шедевры есть, и показательно, что как минимум два из них связаны с музыкой Рихарда Вагнера — композитора, чье творчество не ограничивается лишь музыкальной сферой, но вырастает в *Gesamtkunstwerk*. Это «Молох» Александра Сокурова (1999) и «Меланхолия» Ларса фон Триера (2011). Их мы считаем проявлением *вагнерианства* в кинематографе, понимая под вагнерианством увлечение не только музыкой Вагнера, но всей эстетикой и идейно-философским содержанием его произведений.

[1] Здесь мы, конечно, не имеем в виду фильмы про композиторов и музыкантов (такие, как «Амадей» Милоша Формана), а также экранизации опер (например, «Волшебную флейту» Ингмара Бергмана).

Этим шедеврам предшествовали многие другие замечательные примеры использования музыки Вагнера в кино. Мы упомянем лишь несколько лент — показательных, но, безусловно, не исчерпывающих список «киновагнерианских» работ[2].

Некоторые примеры использования музыки Вагнера в кино

В фильме Луиса Бунюэля[3] «Золотой век» (*L'âge d'or*, 1930) одна из сцен разворачивается под звучание симфонической версии финального монолога Изольды из «Тристана и Изольды», известной как «Смерть Изольды». Интересно, что музыка звучит внутрикадрово: ее играет оркестр, выступающий на террасе дома перед гостями. А в это время влюбленная пара целуется в парке за домом. Таким образом, музыка в этом эпизоде играет двойную роль: сюжетную и эмоциональную.

Цитату из «Тристана и Изольды» использует и другой классик первой половины XX века, Жан Кокто в своем позднем фильме «Завещание Орфея» (*Le Testament d'Orphée*, 1960). Соло английского рожка из первой сцены третьего акта звучит, когда главный герой фильма (его сыграл сам Кокто) плывет на лодке и видит девушку на другом корабле; «это Изольда», — говорит спутник Кокто.

В коммерческом кинематографе эстетическая и философская стороны творчества Вагнера не были широко востребованы. Но создатели киномейнстрима с готовностью использовали наиболее эффектные и известные симфонические фрагменты из опер Вагнера — в первую очередь, «Полет валькирий» (авторская переработка начальной сцены из III акта «Валькирии») и «Свадебный марш» (оркестровая версия Свадебного хора из II акта «Лоэнгрина»)[4]. Крупнейшая интернет-кинобаза IMDb.com насчитывает более 700 примеров[5] использования музыки Вагнера в кино — и преимущественно это как раз «Полет валькирий» и «Свадебный марш» в популярных фильмах. Первый фрагмент звучит, как

---

[2] Проблема использования вагнеровской музыки в кинематографе неоднократно рассматривалась зарубежными и отечественными исследователями; см., в частности: [14; 7; 8; 9]. Кроме того, укажем на близкий к теме этой публикации доклад К. Ефремовой «Музыка Вагнера в контексте "Меланхолии" Ларса фон Триера», прочитанный на научной конференции «Рихард Вагнер и мировой оперный театр» (Московская консерватория, 2.12.2013). Нелишним также будет упомянуть, что первое прикосновение автора настоящей статьи к теме вагнеровской музыки в кино также произошло в период обучения в Московской консерватории: на конференции «Музыка и синтез искусств» (27–29 марта 2008 года) он выступил с докладом «Вагнер глазами кинорежиссеров», подготовленным под руководством доктора искусствоведения, профессора К. В. Зенкина.

[3] Отметим, что «Золотой век» стал одной из первых французских полнометражных звуковых лент. Кроме того, это была вторая совместная работа Бунюэля и Сальвадора Дали. В первой их работе — «Андалузский пес» — записанного звука не было, картина снималась как немая, однако во время показа ленты ставилась граммофонная запись «Смерти Изольды».

[4] Также необходимо отметить, что голливудские кинокомпозиторы зачастую заимствовали у Вагнера принципы построения музыкальной драматургии — прежде всего, лейтмотивную систему. Подробно этот вопрос разобран в диссертации К. Рычкова и в публикации ее материалов: [7; 9].

[5] Это крайне неполный и неточный список, особенно в отношении европейского кинематографа. Поэтому число 700 можно смело умножать на два (а то и больше). Мы приводим это число лишь в качестве доказательства того, что фрагменты вагнеровских произведений использовали в кино действительно часто. Для сравнения, та же кинобаза насчитывает (на момент создания настоящей работы) 135 примеров использования музыки Роберта Шумана (что, разумеется, также далеко не полный список).

правило, в динамичных моментах, второй же, естественно, в свадебных сценах (в этом качестве «Свадебный марш» Вагнера оказался едва ли не более любимым кинематографистами, чем марш Мендельсона).

Но если роль «Свадебного марша» в большинстве фильмов чисто ситуативная, то использование «Полета валькирий» было не всегда столь прямолинейным. Так, например, у Федерико Феллини в «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963) динамика и агрессивность «Полета валькирий» создают комический эффект, ведь на экране в это время мы видим дряхлых старушек, которые вяло перемещаются по прогулочным дорожкам курортного местечка. Но самый памятный пример использования «Полета валькирий» в кино — это, безусловно, сцена вертолетной атаки из «Апокалипсиса сегодня» (*Apocalypce Now*, 1979) Фрэнсиса Форда Копполы. Здесь как раз уже нет противопоставления музыки и видеоряда, как у Феллини, но долю иронии мы можем усмотреть в самой неизбежно возникающей сюжетной параллели «Валькирии» и «Апокалипсиса сегодня»: если у Вагнера летят мифические валькирии, которые собирают тела погибших на поле битвы героев, то у Копполы это полет американских вертолетов, «героически» выжигающих напалмом вьетнамские деревни. Любопытно, что Коппола использует не симфоническую версию номера, а фрагмент из оперы — с вокалом.

После «Апокалипсиса сегодня» кинематографисты стали по-новому смотреть на «Полет валькирий». Сцена вертолетной атаки получила такую известность, что любое появление в кино «Полета валькирий» в аналогичном контексте (полет, батальная сцена) оказалось обречено на ассоциацию с фильмом Копполы. Следствием этого стали многочисленные примеры использования «Полета валькирий» уже как составного элемента аллюзии (а то и пародии) на сцену из «Апокалипсиса сегодня». Так, скажем, в полнометражном мультфильме «Ранго» (*Rango*, 2011) вагнеровский номер сопровождает погоню на птицах, имеющую совершенно комический характер, — и это выглядит именно как постмодернистская пародия на сцену из «Апокалипсиса сегодня». Также встречаются прямые цитаты: например, в фильме Сэма Мендеса «Морпехи» (*Jarhead*, 2005), действие которого разворачивается во время Иракской войны, американские солдаты смотрят в импровизированном кинотеатре «Апокалипсис сегодня» — мы моментально узнаем фильм Копполы именно по музыке Вагнера (так как сцены с вертолетами — не редкость в кино, и нам показывают только небольшой фрагмент).

Подчеркнем, что такого рода использование музыки «Полета валькирий» хотя и может быть остроумным и изобретательным, но, однако же, ни в коей мере не соотносится с вагнеровской философией и эстетикой. Эти музыкальные номера стали своего рода шлягерами, существующими вне первоначального контекста и не требующими от зрителя знания сюжетов опер.

Куда более редки, но, конечно, и более интересны примеры концептуального использования музыки Вагнера в кино, то есть такого использования, при котором режиссер апеллирует к смысловому контексту музыкального фрагмента, проводит параллель между сюжетом фильма и оперы. Мы рассмотрим лишь два примера, наиболее показательных и ярких с художественной точки зрения[6].

[6] Ряд других примеров концептуального использования музыки Вагнера — в рамках голливудского коммерческого кинематографа — приводит К. Рычков [8].

В «Рождении» Джонатана Глейзера (2004)[7] мы слышим Вступление к «Валькирии». По сюжету фильма к Анне (главной героине, потерявшей мужа десять лет назад) приходит десятилетний мальчик и заявляет, что он — реинкарнация ее мужа. Анна (ее играет Николь Кидман) пытается отмахнуться от ребенка, но он перечисляет такие детали интимной жизни супругов, которые мог знать только ее муж. В смятенных чувствах Анна со своим женихом приходят в оперный театр. Звучит вступление к «Валькирии», но камера направлена не на сцену, а на лицо Кидман. В душе у ее персонажа творится такая же буря, как в музыке. Постепенно глаза актрисы краснеют и наполняются слезами. В момент кульминации грозы у нее едва не текут слезы.

Этот эпизод интересен сразу по нескольким причинам. Во-первых, Вступление к «Валькирии» очень редко используют в кино, в отличие от популярнейшего «Полета валькирий». А здесь этот фрагмент, к тому же, звучит внутрикадрово, то есть становится сюжетным элементом. Во-вторых, идея показать переживание, почти истерику персонажа, «срифмовав» это с драматургией музыкального фрагмента, довольно необычна и чрезвычайно действенна в плане кинематографической выразительности. И в-третьих, нельзя не обратить внимания на сюжетные переклички «Валькирии» и «Рождения»: мальчик может ассоциироваться с Зигмундом, а Анна — с Зиглиндой. Мальчик ворвался в ее жизнь так же внезапно, как Зигфрид в жизнь Зиглинды, и их возникающая связь столь же запретна, сколь и любовь вагнеровских героев. Впрочем, мы не можем утверждать, что режиссер предполагал здесь прямую сюжетную аллюзию на «Валькирию».

Еще один пример «умного» творческого использования музыки Вагнера в отдельной сцене — «Новый свет» Терренса Малика (2005). Фильм рассказывает о приезде первых колонизаторов в Америку. В начальных кадрах, после титров, мы видим океан, купающихся в нем индейцев, а на горизонте — корабли колонизаторов. Звучит Вступление к «Золоту Рейна». С нарастанием динамики в музыке нарастает и вовлеченность зрителя в действие: если сначала мы видим сцену как бы со стороны, извне, то затем появляются кадры «изнутри» — видимые глазами тех, кто находится на кораблях, и глазами индейцев, с тревогой ожидающих непрошеных гостей.

Здесь прочитываются сразу несколько смысловых слоев. Прежде всего, это лежащая на поверхности «пейзажная» аналогия «Рейн (у Вагнера) — океан (у Малика)». Еще одна сюжетная перекличка — купающиеся индейцы в «Новом свете» и Дочери Рейна в «Золоте Рейна»: и те, и другие — порождение природы, они связаны с ней гораздо теснее, чем пришлые захватчики. Вместе с тем, они и наивнее и чище, что позволяет их обмануть. Наконец, стоит вспомнить о символике Рейна в «Кольце нибелунга». У Вагнера это не просто река, но воплощение исконного природного начала, из которого все происходит и к которому возвращается. Так и в «Новом свете» океан — первооснова, с него все начинается.

В «Рождении» и «Новом свете» музыка Вагнера полноценно фигурирует только в одной сцене, не распространяясь на эстетику и содержание всего фильма. Но есть в мировом кинематографе и примеры «сквозного вагнерианства», затрагивающего не только музыкальный ряд, но и остальные слои кинопроизведения. В их числе — «Людвиг» Лукино Висконти. Впрочем, «вагнерианство»

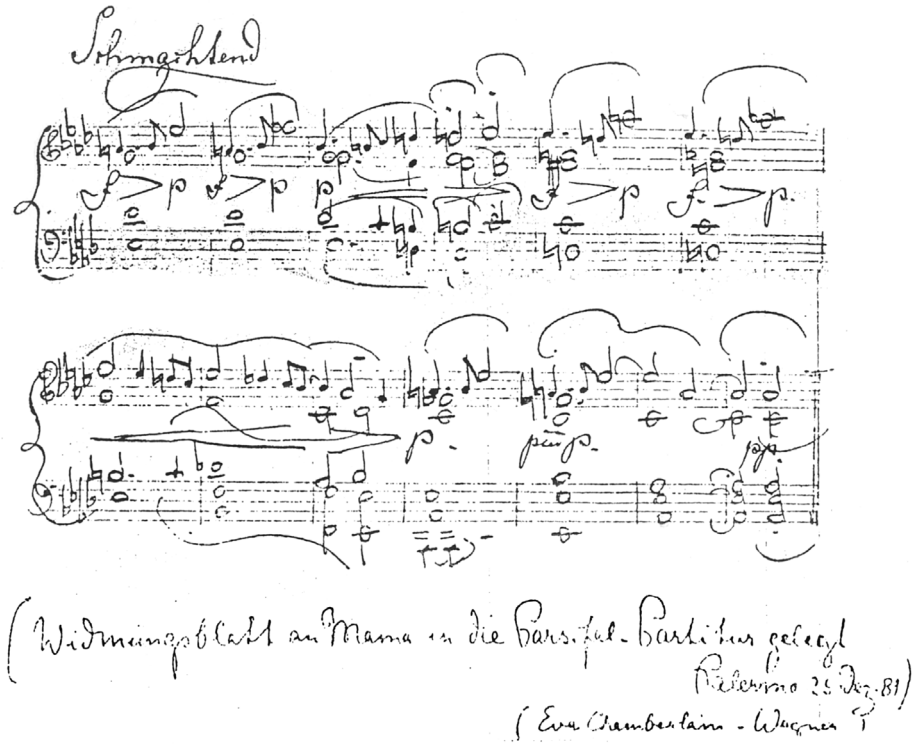
---

[7] Активное использование постмодернистских приемов присуще также Джонатану Глейзеру — клипмейкеру. Так, его клип *Karmacoma* (на песню группы *Massive Attack*) представляет собой развернутую аллюзию на фильм «Сияние» Стэнли Кубрика.

этой ленты объясняется, в первую очередь, спецификой центрального персонажа — реальной исторической фигуры. Король Баварии Людвиг II тесно связал свою жизнь с творчеством Вагнера и сам наполнил ее вагнеровскими сюжетами. Поэтому использование музыки Вагнера, а также многочисленных аллюзий на его оперы (замки с «лоэнгриновскими» лебедями, юношеское любовное томление по Елизавете Австрийской) в четырехсерийном повествовании о Людвиге вполне очевидно и неизбежно.

Оригинальность мышления режиссера (который был также и великим оперным постановщиком) проявилась даже в выборе основной музыкальной темы[8]. Висконти взял не оперный фрагмент, а фортепианную миниатюру Вагнера, известную как «Элегия» (WWV 93). Авторское название у нее отсутствует.

1



Композиция состоит всего из 13 тактов и выглядит скорее как набросок. Возможно, автор не предполагал самостоятельной жизни этой миниатюры и поэтому не дал ей названия.

[8] Мы доподлинно не знаем, было ли это идеей самого Висконти или пьесу ему подсказал кто-то из коллег — например, композитор Франко Маннино, чье исполнение «Элегии» мы и слышим в фильме (Маннино написал музыку к таким фильмам Висконти, как «Гибель богов», «Семейный портрет в интерьере» и «Невинный», а на «Людвиге» руководил записью саундтрека в качестве дирижера). Однако в авторском кино последнее слово всегда за режиссером, поэтому вне зависимости от источника рекомендаций окончательный выбор делает именно он.

При жизни композитора произведение не публиковалось. Автограф датирован 25 декабря 1881 года. Согласно каталогу сочинений Вагнера первая редакция была создана еще в 1858 году, в период работы над «Тристаном и Изольдой» [13]. Связь с великой музыкальный драмой здесь очевидна: повисшие в воздухе «вопросы», диссонантный аккорд в начале каждой фразы перекликаются со знаменитыми первыми тактами «Тристана и Изольды». Разумеется, сравнивать Вступление к «Тристану и Изольде» (пусть даже лишь первые фразы) с этой фортепианной пьесой — то же самое, что сравнивать законченный шедевр маслом и ранний карандашный эскиз. В «Элегии» не чувствуется того скрытого масштаба, той эмоциональной бездонности, которые есть в каждом такте музыки «Тристана». Однако Висконти, похоже, как раз и нужна была эта камерность и лаконичность, а главное — трагическая обреченность, «подрезанные крылья» (в противоположность экзальтированно-полетной обреченности «Тристана»). Здесь его музыкальное чутье подсказало безошибочный вариант. Мало того, что композиция идеально соответствовала настроению картины и принадлежала перу Вагнера, так она еще и не была заиграна[9].

И все же главными «вагнерианскими» фильмами мы склонны считать не «Людвига», а «Молох» Александра Сокурова и «Меланхолию» Ларса фон Триера. Являясь уже признанными шедеврами, эти картины целиком вырастают из духа вагнеровских сочинений и представляются наиболее оригинальными проявлениями «киновагнерианства». Мы рассмотрим эти фильмы в контексте творчества их создателей и проследим историю использования музыки Вагнера обоими режиссерами.

Александр Сокуров и Рихард Вагнер

«Молох» — не единственный пример соприкосновения Александра Сокурова с вагнеровской музыкой, хотя вагнерианцем Сокурова назвать никак нельзя, и в целом музыка немецкого гения звучит в фильмах Александра Николаевича сравнительно редко. Помимо «Молоха» это, прежде всего, «Духовные голоса» — пятичастная документальная лента, посвященная военной службе. Главная музыкальная тема картины взята из «Гибели богов» Вагнера. Краткий мотив из начала Траурного марша будет повторяться в фильме снова и снова, как закольцованный (особенно в IV части), создавая ощущение мертвенной статичности и постоянной близости смерти.

> Мало кто в музыке мог выразить конечность человеческой жизни. Всегда, когда я вижу, чувствую или работаю с какими-то драматическими коллизиями, узлами, где речь идет об этой границе между жизнью и смертью, я понимаю, что, кроме Вагнера, никто вот так это не смог выразить. <...> Вагнер гениален вот этой самой идеей смерти. Он смотрит ей в глаза [12, *132*].

Это высказывание Александра Сокурова прекрасно объясняет появление музыки Вагнера в «Духовных голосах» — фильме, на съемках которого не только его герои (настоящие солдаты-пограничники), но и сам режиссер и съемочная группа постоянно находились на границе жизни и смерти.

---

[9] Разумеется, в «Людвиге» звучит много вагнеровской музыки внутрикадрово, а сам Вагнер становится одним из ключевых персонажей. Подробно использование произведений Вагнера в «Людвиге» и сюжетные моменты фильма, связанные с вагнеровским творчеством, разбираются в статье Джорджо Бьянкороссо: [14, *333–357*].

Однако вряд ли мы можем говорить о том, что Вагнер повлиял на концепцию «Духовных голосов» в целом. То есть роль фрагмента из Траурного марша здесь хоть и важная, но все же вспомогательная.

Еще один весьма оригинальный пример вагнерианства в кинематографе Сокурова — фильм «Фауст» (2011). Хотя в этой картине не звучит собственно музыка Вагнера, здесь есть интереснейшие аллюзии на творчество этого композитора. Саундтрек «Фауста» был целиком написан композитором Андреем Сигле, принявшим участие в создании целого ряда картин Сокурова. Однако любовь режиссера к классической музыке, почитание ее традиций сильнейшим образом повлияли на концепцию музыкального решения. Александр Сокуров так говорит об истоках аудиопартитуры «Фауста»:

> Я хотел классического основания, классических мотивов. Я хотел, чтобы музыка имела некое эволюционное начало, чтобы мы всегда чувствовали, что до Сигле, условно говоря, есть еще наши праотцы музыкальные. <...> Мне везде нужно классическое основание. Я пока не готов оторваться от классического основания как режиссер[10].

Андрей Сигле отмечает, что музыкальные номера «Фауста» он сочинял, опираясь на стилистические модели:

> Это мое видение всего среза немецкой музыкальной культуры. Начиная от барочных произведений, через полифонию и заканчивая XX веком. В титрах я постарался от баховской фуги перейти к модернизму. Вот такой широкий диапазон мне хотелось осмыслить[11].

В предисловии к CD-изданию музыки к фильму[12] Сигле снова подчеркивает значимость немецкой музыкальной традиции:

> Музыкальная дорожка фильма «Фауст» была задумана как попытка многогранного размышления о немецкой классической музыке во всем ее многообразии. Это великая музыкальная традиция, которая опирается на народную песенную культуру XVI–XVII веков, в ее рамках творили Бах, Бетховен, Вагнер — именно их идеи мне хотелось обобщить, создавая музыку к грандиозному кинематографическому полотну Александра Сокурова.

Говоря об истоках музыкального решения фильма, композитор упоминает увертюру Вагнера «Фауст» (WWV 59):

> Там есть баховская фуга, есть произведения, стилистически напоминающие Брамса; безусловно, есть и Вагнер — как вы знаете, у него было такое произведение «Фауст». И вот желание почувствовать эту вагнеровскую фактуру, бесконечную мелодию, привело к тому, что появилась тема Маргариты в таком ее вагнеровском колорите. <...> Тема Маргариты — она основана на мелодизме «Фауста», «Тристана и Изольды», вот такие ориентиры. Я не боюсь называть

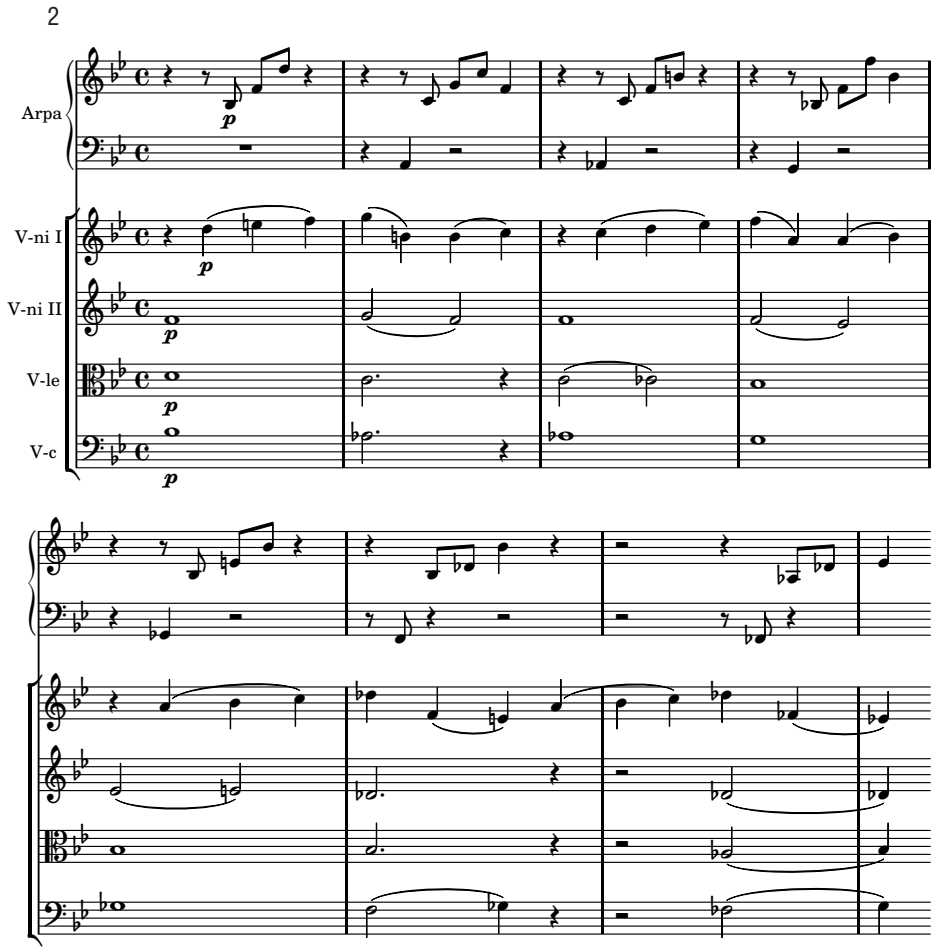
[10] Радиопередача «Музыка в квадрате» Валерия Кичина. Эфир Радио Культура от 18 сентября 2011 года, прослушать запись которой можно на сайте радиостанции: http://www.cultradio.ru/audio.html?id=405188&type=rnews (дата обращения 25.02.2014). Расшифровка аудиотекста выполнена автором статьи.

[11] Из интервью, прозвучавшего в передаче В. Кичина.

[12] Диск был выпущен небольшим тиражом и в продажу не поступил.

никакие прототипы, примеры для себя, потому что нам еще идти и идти до великих мастеров музыкальной культуры[13].

Действительно, в теме Маргариты очевидна стилизация под лирические темы Вагнера.



Однако мы не можем не указать на некоторое противоречие в словах Сигле: композитор говорит о «бесконечной» мелодии, но в Фауст-увертюре «бесконечной» мелодии нет! Если сравнить тему Маргариты с мелодикой «Фауста» Вагнера, станет ясно, что говорить о каком-либо сходстве едва ли возможно.

Более уместна параллель с «Тристаном и Изольдой», но все же у Сигле в номере «Маргарита» — не стиль «Тристана» в чистом виде, а обобщенно-вагнерианские мелодика и гармония, перекликающиеся не столько с конкретным оперным шедевром, сколько со всей совокупностью лирических тем западноевропейской

[13] Из того же радиоинтервью.

симфонической музыки последней трети XIX века. Музыкальный язык сокуровского «Фауста» — обобщающий, и неизбежным следствием этого является некоторая усредненность даже в рамках каждого взятого в отдельности стилевого образа.

«Фауст» — финальная часть тетралогии о власти, начатой «Молохом». И именно в «Молохе» мы наблюдаем наиболее своеобразное проявление вагнерианства в творчестве Сокурова.

Действие «Молоха» разворачивается в 1942 году в горной резиденции Гитлера, где живет Ева Браун. Фюрер, Мартин Борман и Геббельс с женой приезжают туда на один день, чтобы отдохнуть и развеяться. Герои выглядят беззаботными, однако беззаботность их кажущаяся, а власть нацистской верхушки предстает все более и более иллюзорной. В кинокартине изображен Гитлер, который может убить щенков, может отказать в помиловании дезертиру, но сам при этом бессилен против Смерти.

Основная музыкальная тема «Молоха» — Траурный марш из «Гибели богов». Выбор, на первый взгляд, очевидный: общеизвестно, что Вагнер — любимый композитор Гитлера. Однако, надо полагать, здесь есть куда более тонкая связь и глубокий смысл. Окутанная туманом гора и расположенный на ней каменный замок не могут не вызвать ассоциации с вагнеровской Валгаллой.

Власть Гитлера так же недолговечна и иллюзорна, как и власть Вотана. Выстроив Валгаллу, Вотан надеялся укрепить свое могущество, но в итоге стал заложником собственных амбиций и под конец уже не мог влиять на ход событий. В последней части тетралогии Вагнера — «Гибели богов» — Вотан уже не участвует: он безмолвно наблюдает за деяниями Зигфрида и Брунгильды, спрятавшись от мира на Валгалле и ожидая собственной смерти. Это уже не тот Вотан, который срубил Ясень мира и властно, хотя и почти преступно, захватил себе мировое господство. Это не тот Вотан, который построил Валгаллу и собрал, благодаря своим дочерям-воительницам валькириям, могучую армию из храбрейших рыцарей. Это Вотан отрекшийся и почувствовавший поражение, бессильный перед судьбой. Таков же и Гитлер. В фильме он показан не как лидер и оратор, которым было очаровано пол-Европы, но как капризный ребенок и параноик, одержимый безумными идеями об изменении мира, но не способный изменить даже собственную жизнь. Гитлер мнил себя Зигфридом, первым «свободным человеком», однако на самом деле он оказался Вотаном — пленником собственных амбиций, рабом затеянной им авантюры.

Возможно, Сокуров специально не вникал в детали философии Вагнера, однако сюжет «Кольца» он знал. И чутьем художника понял глубинные связи между вагнеровской тетралогией о власти (кольцо, Валгалла, копье — символы власти) и первым фильмом собственной тетралогии. А как подчеркнуть эти связи, если не вагнеровской же музыкой? Поэтому параллель между «Кольцом нибелунга» и «Мистерией горы» (именно так называется оригинальный сценарий Юрия Арабова, по которому был снят «Молох») Сокуров проводит с помощью музыкальных средств[14].

Самые яркие моменты фильма связаны с появлением вагнеровской музыки. В одном из них мы видим гору и замок, возвышающиеся над сгустками

[14] Интересно, что сам Арабов указывает на сюжет другой оперы Вагнера — «Парсифаль»: «Гитлер со своей дачей в Альпах — это, конечно, Клингзор со своим горным замком» [6].

тумана, — и слышим лейтмотив судьбы, звучание которого в опере приходится на момент смерти Зигфрида и предшествует Траурному маршу.

Другой, не менее сильный момент — сцена прогулки Гитлера, Геббельса, Бормана, Евы и Магды. Наконец сумевшие раскрепоститься и отогнать от себя тягостные мысли, они пускаются в пляс под нехитрую танцевальную мелодию, доносящуюся из патефона. Но господство легкомысленной внутрикадровой музыки Сокуров взрывает музыкой закадровой: ни с того ни с сего звучит тот же лейтмотив судьбы, который в данном контексте выглядит как приговор. «Вы можете убежать от своей тоски, погрузиться в безудержное веселье, но от судьбы вам не уйти!» — как бы говорит Сокуров своим героям.

Каждый музыкальный фрагмент важен сам по себе и имеет очень большое значение для понимания фильма в целом. Яркий тому пример — завершение фильма. Садясь в машину (чтобы уехать в Берлин и, судя по всему, больше уже не вернуться в этот замок), Гитлер говорит Еве: «Мы победим смерть». На что та с мудростью женщины, которая любит и потому видит больше, отвечает: «Что ты такое говоришь? Смерть нельзя победить»[15]. Гитлер ничего не отвечает, только болезненно кутается в свой плащ, как в кокон. Кортеж двигается. Звучит Траурный марш, на этот раз почти полностью (во время его звучания заканчивается фильм и начинаются титры). И в данном случае это уже не просто напоминание о судьбе, но похоронный марш в буквальном смысле, реквием. Мы знаем, что Гитлеру и всем его приспешникам осталось недолго. Да и сам факт отъезда, исчезновения героя из кадра можно трактовать как смерть[16]. Поэтому траурный марш здесь играет роль комментария и прощания — не только с героем, но и, возможно, со всеми, кто погиб по его вине.

Ларс фон Триер и Рихард Вагнер

Все перечисленные выше режиссеры соприкасались с вагнеровской темой более или менее основательно, но ни один из них не пронес вагнерианство через всё свое творчество[17]. И в этом отношении датский гений Ларс фон Триер занимает особое место среди «киновагнерианцев». Антон Долин, автор первой русскоязычной монографии о Ларсе фон Триере, отмечая, что Вагнер — любимый композитор фон Триера, сообщает интереснейшую деталь о съемках дебютной полнометражной картины режиссера: «Под его музыку снимался “Элемент преступления” (в само́м фильме ее не осталось, но все члены съемочной группы об этом музыкальном сопровождении еще не скоро забудут) <...>» [2, *112*]. Подтверждает это и Триер: «...Во время съемок постоянно звучала музыка Вагнера, — весь звукоряд записывался потом отдельно» [5, *96*]. Заметим, что идея ставить музыку на съемочной площадке для создания определенного настроения актерам — не нова, достаточно вспомнить «Космическую одиссею 2001» Стэнли Кубрика. Но, как правило, режиссеры впоследствии включали звучавшую на

[15] Любопытно, что в сценарии Юрия Арабова этого диалога не было; см.: [1].

[16] Правомерность такой трактовки более очевидна в контексте других фильмов Сокурова, снятых в 1990-х годах, — прежде всего, из так называемой трилогии о смерти («Круг второй», «Камень», «Тихие страницы»).

[17] Киновед Антон Долин считает, что Ларс фон Триер является в этом отношении исключением. В своей статье [4] он разбирает самые различные аспекты связи творчества Ларса фон Триера и Рихарда Вагнера. Статья содержит множество ценных наблюдений, однако из ее прочтения можно сделать ошибочный, на наш взгляд, вывод: что все творчество кинорежиссера (включая сюжеты практически всех фильмов, эстетику, философию) вырастает из Вагнера.

съемках музыку в саундтрек фильма, что вполне логично. У Триера же получается, что вагнеровский настрой в кинематографическом действии и игре актеров есть, а в звуковом ряде — нет.

Вероятно, своим вагнерианством фон Триер отчасти обязан Нильсу Вёрселю, другу и соавтору, с которым Ларс работал над сценариями своих фильмов начиная с «Элемента преступления» и вплоть до середины девяностых годов. Вот как режиссер описывает начало сотрудничества с Вёрселем:

> ...Он снимался в качестве статиста в моей дипломной работе «Картины освобождения». У нас был общий друг, через него-то Нильс и попал ко мне на съемки. Нильс был писателем. Однажды мы с ним снова случайно встретились в кафе, и он начал обсуждать со мной один проект. Ему хотелось экранизировать «Кольцо нибелунга» Вагнера в Рурской области. Насколько я понял, снимать предполагалось с автострад, а затем показывать фильм на огромных экранах, которые были бы видны с автострад. Гигантский и совершенно безумный проект. И я сказал, что, на мой взгляд, все это жутко увлекательно. А я тогда как раз получил стипендию на создание сценария детективного фильма и предложил ему вместо Вагнера свой проект. И мы вместе написали сценарий «Преступного элемента» — за пару месяцев, насколько я помню» [5, *56–57*].

«Элемент преступления» (название также переводят как «Преступный элемент») стал первой частью трилогии, известной как *E-Trilogy* или «европейская» трилогия. Все ее части (помимо «Элемента преступления» это «Эпидемия» и «Европа») посвящены теме упадка, деградации Европы. Декадентский дух этих фильмов может вызвать ассоциации с настроением «Гибели богов» Вагнера, но вряд ли стоит искать здесь какие-то прямые, заложенные самим режиссером связи с вагнеровскими сюжетами и философией. Скорее Вагнер, а также Кафка, стали источниками вдохновения для молодого режиссера и оказали влияние на формирование его художественного мира. Отсюда родственность персонажей (Леопольд Кесслер из «Европы» похож одновременно на вагнеровского Зигфрида и на Карла Россмана из «Америки» Кафки) и их эмоциональная близость.

Единственный вагнеровский фрагмент, использованный в *E-Trilogy*, — увертюра к «Тангейзеру». Известный симфонический номер стал главной музыкальной темой «Эпидемии». Любопытно, что его появление связано с персонажем, которого играет сам Триер, — это доктор-идеалист, пытающийся спасать людей, зараженных в результате эпидемии. Но здесь есть один важный нюанс, который будет понятен, если разобрать сюжет фильма.

Два сценариста — Нильс и Ларс (их, соответственно, играют Вёрсель и Триер) — пишут заказанный им сценарий фильма. Но из-за компьютерного сбоя (или вируса?) почти готовая работа пропадает. А друзья почти ничего из написанного не помнят. Тогда они решают написать новый сценарий — об эпидемии, охватившей Европу, и докторе, который не соглашается уехать и пытается победить вспышку болезни. Когда общая канва сюжета готова, друзья отправляются к продюсеру, чтобы показать ему написанное. У продюсера, совершенно не удовлетворенного прочитанным, они встречают девушку, которая под гипнозом начинает рассказывать о настоящей эпидемии и сама тут же в муках умирает.

Сюжет фильма можно трактовать по-разному — и как упрек художникам, которые своим творчеством «породили» настоящую эпидемию (эпидемия в данном случае — символ, понимаемый широко), и, наоборот, как знак того, что люди искусства почувствовали надвигающуюся катастрофу прежде, чем она стала

реальностью. А можно и вовсе не прослеживать прямую взаимосвязь между сценарием и реальной эпидемией: сценаристы что-то пишут, куда-то едут, как-то проводят время, но апокалипсис все равно неизбежен, и в конечном счете всё, что они делают, оказывается совершенно неважным и незначительным перед лицом грядущего конца (идея, которая потом будет уже в полный голос озвучена в «Меланхолии»).

В пользу последней трактовки говорит и то, что Нильс и Ларс показаны в фильме с некоторой долей скепсиса: это не возвышенные творцы, не художники в романтическом смысле. Фрагменты их пафосного и нелепого сценария про доктора воплощены на экране с изрядной иронией. В таком контексте увертюра к «Тангейзеру», не лишенная романтического пафоса, звучит как издевка, пародия[18]. Наверное, можно даже предположить, что Триер (напомним, исполнитель роли доктора) тем самым иронизирует и над своим вагнерианством, и над серьезностью своих фильмов вообще.

В девяностые годы в творчестве Триера произошел радикальный поворот. Отказавшись от избыточно-эстетского видеоряда и всевозможных кинематографических ухищрений (в том числе и в сфере работы со звуком), режиссер шагнул в гиперреализм Догмы-95. И хотя от музыки (сильнейшего выразительного средства, которым он отлично умеет пользоваться) режиссер не отказался, но на первый план у него вышла драматургическая составляющая. Однако достигнув вершины драматургического мастерства в «Догвилле», Триер погружается в затяжной творческий кризис, что проявляется в срыве планов по окончанию американской трилогии (первой частью которой стал «Догвилль», а второй — «Мандерлей») и вызвавшей у многих ценителей творчества режиссера недоумение комедии «Самый главный босс».

К этому же времени относится и история вокруг несостоявшегося дебюта Ларса фон Триера в качестве оперного режиссера. На 2006 год была запланирована постановка «Кольца нибелунга» в Байройте. Об этом замысле режиссер рассказывал много и с увлечением — как в интервью, так и в собственных текстах. Несомненную ценность для исследователей представляют два текста Ларса фон Триера, опубликованные в переводе на русский язык: один из них — развернутая статья, в которой подробно излагается концепция постановки «Кольца нибелунга» и причины, по которым этот проект не состоялся [10]; вторая — режиссерская экспликация «Валькирии» [11]. Центральным выразительным средством у Триера было погружение сцены во мрак, из которого свет выхватывал отдельных персонажей или декорации, предоставляя зрителю домысливать все остальное. Как следствие, дракон, которого мы не видим, но представляем, действительно гораздо сильнее впечатляет, чем любой бутафорский костюм.

Отметим, что использование света, судя по режиссерской экспликации «Валькирии», здесь оказывается сродни использованию кинокамеры в фильмах: в частности, Триер применяет такие приемы, как зум[19], что логично сравнить с отъездом камеры от объекта (а отнюдь не с приближением камеры, как можно

---

[18] Отметим, что Триеру вообще не чужда самоирония: например, персонаж Тома в «Догвилле» (крайне несимпатичный, показанный даже не с иронией, а со злым сарказмом) — это alter ego самого режиссера; см.: [2].

[19] «Световой зум — точка, которая увеличивается, — появляется в центре огня в очаге. Постепенно ближайшие к огню предметы проступают из темноты. Зум распространяется до двери. Входит Зигмунд. Он ложится на медвежью шкуру у очага, свет гаснет» [11].

подумать), или перемещение света по определенной траектории, что сопоставимо с проездом или пролетом камеры.

Наконец, в случае с несостоявшейся постановкой «Кольца нибелунга» важна не только концепция, но и сам факт интереса Ларса фон Триера к этому проекту и готовность потратить на него то же время (два года), которое обычно режиссер тратит на полнометражный фильм.

Неудача с вагнеровским проектом не охладила интерес Триера к музыке немецкого композитора. На рубеже первого и второго десятилетия XXI века к режиссеру возвращается вдохновение, и он создает два исключительно ярких фильма, по стилистике более близких к *E-Trilogy*, нежели к последующим работам режиссера: «Антихрист» и «Меланхолия». Последняя из этих работ может быть с полным правом названа одним из самых последовательных проявлений вагнерианства в кинематографе, поскольку Ларс фон Триер не ограничивается только лишь использованием музыки Вагнера, но пропитывает все повествование, эстетику и философию своего шедевра духом «Тристана и Изольды», протягивает множество связующих нитей — очевидных и скрытых — между своим произведением и оперой немецкого романтика. Сам режиссер не только не отрицает это, но с удовольствием рассуждает о влиянии «Тристана и Изольды» на «Меланхолию»: «Для немецкого романтизма “Тристан” был важнейшим произведением: нигде так четко не была выражена идея очищения через боль и смерть. Эта идея мне очень близка» [3].

Краткое изложение сюжета:

> Главная героиня фильма — Жюстин — выходит замуж. В огромном особняке, где живет ее сестра Клэр со своим мужем и ребенком, устраивается свадебный пир. Однако с новобрачной творится что-то странное. В начале торжества Жюстин еще изображает какую-то радость, но к концу ужина она даже не пытается выглядеть счастливой. Ей овладевает меланхолия. Жюстин дает понять жениху, что все кончено; разочарованные гости разъезжаются. В особняке остаются только Жюстин и Клэр с семьей.
>
> На следующий день Жюстин впадает в какое-то странное безразлично-отрешенное состояние. Клэр пытается ее привести в себя, но вскоре у нее тоже сдают нервы, только уже по другой причине. К Земле приближается планета Меланхолия. Муж Клэр, каждый день наблюдающий за планетой в бинокль, уверяет, что Меланхолия пройдет мимо, и Клэр рада бы поверить, но Жюстин даже не сомневается, что Земля скоро закончит свое существование. Оставшаяся часть фильма проходит в ожидании неизбежного конца.

Вагнеровское Вступление к «Тристану» становится центральным музыкальным образом фильма[20]. В наиболее полном виде оно звучит только в прологе — на фоне красивейшего сюрреалистичного видеоряда, заканчивающегося слиянием Земли и Меланхолии. Затем Триер использует фрагменты Вступления (прежде всего, начальный лейтмотив томления) как лейтмотив планеты Меланхолии и меланхолии Жюстин. Музыка Вагнера превращается у Триера в навязчивую звуковую идею, которая неотступно преследует зрителя и погружает его в томительное и обреченное ожидание всеобщего конца.

[20] Помимо вступления к первому акту «Тристана и Изольды» в фильме также звучит вступление к третьему акту того же произведения (на финальных титрах), а в сцене свадьбы мы слышим популярную танцевальную музыку (предполагается, что она исполняется внутрикадрово).

Лейтмотив томления становится не только центральным образом, но и ключом к пониманию главной метафоры фильма. В «Меланхолии» мы видим очень своеобразное претворение идеи *Liebestod* — центрального философского понятия «Тристана и Изольды». Жюстин и вся Земля живут в ожидании смерти, которую несет Меланхолия. Жюстин Меланхолия притягивает, героиня то и дело смотрит куда-то в небо, но без панического страха, как Клэр. Один из потрясающих кадров фильма: Жюстин лежит ночью на склоне у ручья, полностью обнаженная, и завороженно глядит на Меланхолию, которая освещает девушку своим холодным голубым светом. Жюстин, отождествляющаяся с Землей, как бы отдается приближающейся Меланхолии, но в полной мере это влечение может быть реализовано только в финале, то есть в момент слияния двух планет и гибели всего сущего.

Между фильмом Ларса фон Триера и оперой Вагнера можно усмотреть не только идейно-философские, но даже и сюжетные параллели. Как и Изольда, Жюстин — невеста, но грядущее бракосочетание совсем не сулит ей счастья. Изольда плывет к Королю Марку на корабле, Жюстин едет на лимузине. Обе свадьбы расстраиваются, обе героини изменяют своим женихам. Пара «мятущаяся главная героиня / деятельная и более приземленная помощница» в опере воплощена в образах Изольды и Брангены, а в фильме — в Жюстин и Клэр[21].

Но помимо «тристановских» параллелей «Меланхолия» вызывает в памяти и другую оперу Вагнера — «Гибель богов». Как Вотан обреченно ждет конца прежнего мира, так и Жюстин безропотно готовится к встрече с Меланхолией. Контраст между смирившейся и даже желающей смерти Жюстин и ее сестрой, которая до последнего надеется выжить со своей семьей, борется, пытается что-то придумать, можно сравнить с контрастом между пассивным, уже не вмешивающимся в ход событий Вотаном и деятельной Брунгильдой. Символично и завершение обоих произведений: Брунгильда с телом Зигфрида взлетает на коне в огромный костер, охватывающий Валгаллу, а Жюстин и Клэр строят шалаш, в котором встречают поглощающее их и всю планету пламя.

[21] На сюжетные параллели между «Меланхолией» и «Тристаном и Изольдой» указывает также А. Долин: [4].

Использованная литература

1. *Арабов Ю.* Солнце и другие киносценарии. СПб.: Амфора / Сеанс, 2006. 512 с.
2. *Долин А.* Контрольные работы. Анализ, интервью. *Триер Л. фон.* Догвилль. Сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
3. *Долин А.* «Лежу в гробу, на руке “fuck”». Интервью с Ларсом фон Триером. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения 25.02.2014).
4. *Долин А.* Фон Триер и Вагнер // Искусство кино. 2011. №7. URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article10 (дата обращения 25.02.2014).
5. Ларс фон Триер. Интервью. Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. со швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
6. *Любарская И.* В замке Клингзора тоскует любящая душа… Интервью с Юрием Арабовым // Сеанс. 1999. №17/18. URL: http://seance.ru/n/17–18/seans-premera/vzamke-klingzora-toskuet-lyubyaschaya-dusha/
7. *Рычков К.* «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №3. С. 177–193. URL: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Zvezdnyie-voynyi-Lukasa-Uilyamsa.pdf (дата обращения 25.02.2014).
8. *Рычков К.* Классическая музыка в голливудском кино // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №1. С. 148–169. URL: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/rychkov.pdf (дата обращения 25.02.2014).
9. *Рычков К.* Музыка в современном кинематографе США: проблемы истории и теории. Дис. … канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 375 с.
10. *Триер Л. фон.* Акт отчуждения. «Кольцо нибелунга»: неосуществленная постановка / пер. Е. Паисовой // Искусство кино. 2011. №7. URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article12 (дата обращения 25.02.2014).
11. *Триер Л. фон.* «Валькирия»: режиссерская экспликация / пер. А. Шевченко // Искусство кино. 2011. №7. URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article11 (дата обращения 25.02.2014).
12. *Уваров С.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.
13. *Deathridge J.*, *Geck M.*, *Voss E.* Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen / Erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe / Redaktionelle Mitarbeit I. Vetter. Mainz; L.; N. Y.; Tokyo: Schott, 1986. 607 p.
14. Wagner and Cinema / ed. by J. Joe and L. Sander. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 504 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

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 Московской консерватории (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 Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории, с 2010 — младший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки МГК, с 2011 — преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории.

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).

Шабшаевич Елена Марковна

Родилась в Москве. Окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1992) и аспирантуру Московской консерватории (1995, класс проф. Е. Г. Сорокиной). В 1995 году защитила кандидатскую диссертацию «Русская фортепианная культура глинкинской эпохи». В 2012 году защитила докторскую диссертацию «Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике». Доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке; старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория».

Elena M. Shabshaevich

Born in Moscow. Graduated from the Moscow Tchaikovsky Conservatory (Music Theory and History department, 1992). Completed postgraduate education at the Conservatory. Ph. D. thesis: “The Russian Piano Culture of Glinka’s Era” (1995, scientific advisor — Prof. E. G. Sorokina). Doctoral thesis: “The Musical Life of Moscow and its Reflection in Piano Concert Practice” (2012). Associate Professor of the Moscow State A. G. Schnittke Institute of Music. Senior Researcher of the Moscow Conservatory Publishing.

Гервер Лариса Львовна

Доктор искусствоведения (1998), профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. Автор книги «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии (первые десятилетия XX века)» (2001) и более 100 научных статей. Основные сферы научных интересов: техника музыкальной композиции в сочинениях XVII–XVIII веков, музыкальные приемы организации художественного текста в поэзии. Ряд публикаций посвящен рассмотрению совокупности поэтических текстов, избранных для романсового творчества отдельными композиторами, в их внутреннем единстве.

Larissa L. Gerver

Doctor of Fine Arts (1998), Professor of the Russian Gnessin Academy of Music. Author of the book "Music and Musical Mythology in Russian Poetry of 20th century (First Decades)" (2001) as well as more than 100 articles. Main spheres of interest: compositional techniques in 17th and 18th centuries; musical means of organization in poetry. Several articles deal with complex of poetical texts chosen by certain composers for their chamber vocal works — in their internal unity.

Свиридовская Нина Давидовна

Родилась в Москве. С отличием окончила Музыкальный колледж им. А. Г. Шнитке, затем историко-теоретический факультет и аспирантуру Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2004). В 2010 году защитила кандидатскую диссертацию «Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Е. Г. Сорокина). В настоящее время — преподаватель кафедры истории русской музыки Московской консерватории и педагог музыкально-теоретических дисциплин МССМШ имени Гнесиных.

Nina D. Sviridovskaya

Graduated with honours from the College of the Schnittke Moscow State Institute of Music and then from the Department of Music Theory and History of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (2004). Ph. D. thesis: "Musical Critical Heritage of the Silver Age: Self-Interpretation of the Epoch" (2010, scientific advisor — Prof. E. G. Sorokina). Teaches at the Subdepartment of History of Russian Music, Moscow Conservatory (since 2006) and also at Gnessin Moscow Special School of Music.

Переверзева Марина Викторовна

Окончила историко-теоретический факультет (2002) и аспирантуру (2005) Московской консерватории. Кандидат искусствоведения, обладатель исследовательских грантов Министерства культуры РФ и Посольства Канады. Преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий, редактор Отдела периодических изданий и докторант Московской консерватории. Ученый секретарь Диссертационного совета Московской консерватории.

Marina V. Pereverzeva

Graduated from Moscow Conservatory (Department of Music Theory and History, 2002; Post-graduate Course in musicology, 2005). Ph. D., Teaching Assistant of the Musical and Informational Technology Subdepartment. Editor of the Periodicals Center. Doctoral candidate of Moscow Conservatory. Scientific Secretary of Dissertation Council of Moscow Conservatory.

Демидова Анна Константиновна

Родилась в Кишиневе. Окончила Республиканский музыкальный лицей имени С. В. Рахманинова по специальности «теория музыки». С 2006 по 2011 год обучалась на историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, который окончила с отличием, защитив дипломную работу на тему «Оркестр в ранних симфониях Й. Гайдна» (научный руководитель — доц. Г. И. Лыжов). В настоящий момент обучается в аспирантуре Московской консерватории. Младший научный сотрудник Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории (с 2011 года).

Anna K. Demidova

Born in Chișinău. Graduated from the Republican Rakhmaninov Musical lyceum as a musicologist. Between 2006 and 2011 studied musicology at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, from which graduated with honours with the diploma work "Orchestra in the Haydn's early symphonies" (scientific advisor — G. I. Lyzhov). At present she is a postgraduate student of Moscow Conservatory. From 2011 — Junior Researcher of the Contemporary Music Department of Moscow Conservatory.

Григорьева Галина Владимировна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Автор книг и статей по проблемам современной музыки, в том числе: «Николай Сидельников» (М., 1986), «Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века» (М., 1989), «Музыкальные формы XX века» (М., 2004), «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» (в соавторстве с М. Высоцкой; М., 2011). С 1981 по 2008 год читала в Московской консерватории авторский курс «Современная музыка» для композиторов и музыковедов. Руководитель дипломных работ, кандидатских и докторских диссертаций. Член Союза композиторов РФ, постоянный участник обсуждений и дискуссий в рамках фестиваля «Московская осень». Имеет публикации за рубежом, в том числе статьи по проблемам музыки XX века, творчества Э. Денисова и других композиторов.

Galina V. Grigoryeva

Doctor of Fine Arts, Professor of Subdepartment of Music Theory, the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Author of books and articles on problems of modern music including: "Nikolai Sidelnikov" (M., 1986), "Stylistic Problems of the Russian Soviet Music in the Latter Half of the 20th Century" (M., 1989), "Musical Forms of the 20th Century" (M., 2004), "Music of the 20th century: from Avant-Garde to Postmodern" (in co-authorship with M. Vysotskaya; M., 2011). From 1981 to 2008 gave in Moscow Conservatory the author's course "Contemporary music" for composers and musicologists. Works as a scientific advisor of diploma works, Ph. D. and doctoral theses. Member of the Composers' Union of Russian Federation, permanent participant of the discussions and debates in the framework of the festival "Moscow autumn". Published abroad, including articles on the problems of 20th-century music, creative work of E. Denisov and of other composers.

Уваров Сергей Алексеевич

В 2006 году окончил Государственный музыкальный колледж имени Гнесиных, в 2011 году — Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского. Дипломная работа на тему «Музыкальный мир Александра Сокурова» создавалась на кафедре Истории зарубежной музыки под руководством профессора, доктора искусствоведения М. А. Сапонова. На основе дипломной работы была выпущена одноименная монография (М.: Классика-XXI, 2011). В 2013 году возглавил социальную сеть для музыкантов *Splayn*, созданную под эгидой Московской консерватории. В настоящее время — аспирант Московской консерватории на кафедре Истории зарубежной музыки (науч. рук. — проф. М. А. Сапонов). Тема диссертации — «Музыка в режиссуре Александра Сокурова».

Sergey A. Uvarov

Graduated from the State Gnessin Music College (2006) and from the Moscow Tchaikovsky Conservatory (2011). Diploma thesis: “The Musical world of Alexander Sokurov” (scientific advisor — Prof. M. A. Saponov). On the basis of it a monograph was published in 2011 at the Publishing House *Classica-XXI*. In 2013 headed a social network for musicians “Splayn” which was set up under the aegis of Moscow Conservatory. At present — a postgraduate student of the Foreign Music Subdepartment of Moscow Conservatory. Works at the Ph. D. thesis “Music in the Production of Alexander Sokurov”.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. Общие требования к статьям

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические 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.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации);
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языке, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 значимых слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: *journal@mosconsv.ru*). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls.).

2. Оформление рукописей

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегль 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, без переносов.

- 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» (-), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус]
- 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 ор. 7 №2,
Второй фортепианный концерт ор. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни 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 «Х», «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 алфавит, 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 и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

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.

3. Порядок рассмотрения и опубликования статей

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

TO THE AUTHORS

1. General requirements to the papers

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz _4.jpg).

2. Execution of the manuscripts

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line style is single or one-and-a-half. The paragraph indention is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+ minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

3. The sequence of considering and publishing of the papers

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper – either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.