



научный  
**ВЕСТНИК** | 2014  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

**4 (19)**

**nauchnyi**  
**vestnik** | **2014**  
MOSKOVSKOI  
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

**4 (19)**

*Учредитель и издатель:*

**Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского**

**Редакционная коллегия:**

*К. В. Зенкин* (Московская консерватория)  
главный редактор, проректор по научной работе,  
доктор искусствоведения, профессор

*М. Л. Насонова* (Московская консерватория)  
ответственный редактор, кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник

*И. А. Барсова* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*В. В. Березин* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*Ю. С. Бочаров* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник

*Н. Н. Гилярова* (Московская консерватория)  
кандидат искусствоведения, профессор

*В. Р. Дулат-Алеев* (Казанская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*М. В. Есипова* (Московская консерватория)  
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

*Л. В. Кириллина* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*С. Н. Лебедев* (Московская консерватория)  
кандидат искусствоведения, доцент

*Х. фон Лёш* (Берлинский технический университет, Германия)  
доктор, профессор

*И. Е. Лозовая* (Московская консерватория)  
кандидат искусствоведения, профессор

*О. В. Лосева* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, доцент

*Г. И. Лыжов* (Московская консерватория)  
кандидат искусствоведения, доцент

*А. А. Панов* (Санкт-Петербургский государственный университет),  
доктор искусствоведения, профессор

*Д. Р. Петров* (Московская консерватория)  
кандидат искусствоведения, доцент

*С. И. Савенко* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*М. А. Сапонов* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*А. С. Соколов* (Московская консерватория)  
Ректор, доктор искусствоведения, профессор

*И. Стоянова* (Университет Париж-8, Франция)  
доктор, профессор

*В. Г. Тарнопольский* (Московская консерватория)  
профессор

*В. П. Чинаев* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

*В. Н. Юнусова* (Московская консерватория)  
доктор искусствоведения, профессор

**научный  
ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ**

**4 (19) 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

Издается при поддержке концерна



Редактор:  
*А. С. Лосева*

Корректор:  
*К. Н. Рычков*

Верстка и нотная графика:  
*М. М. Иглицкий*

Макет:  
*А. Н. Панов*

Дизайн обложки:  
*М. Л. Фалалева, С. А. Баронов*

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

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

*Founder and Publisher:*  
**Moscow Conservatory**

---

**Editorial Board:**

*Konstantin V. Zenkin* (Moscow Conservatory)  
Editor-in-Chief, Deputy Rector for Science  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Marina L. Nassonova* (Moscow Conservatory)  
Senior editor, Ph. D., Senior Researcher

*Inna A. Barsova* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Valery V. Berezin* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Yury S. Bocharov* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Leading Researcher

*Vladimir P. Chinayev* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Natalia N. Ghilyarova* (Moscow Conservatory)  
Ph. D., Professor

*Vadim R. Dulat-Aleev* (Kazan Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Margarita V. Esipova* (Moscow Conservatory)  
Ph. D., Leading Researcher

*Larissa V. Kirillina* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Sergey N. Lebedev* (Moscow Conservatory)  
Ph. D., Associate Professor

*Dr. Heinz von Loesch* (Technischen Universität Berlin, Germany)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Olga V. Loseva* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Associate Professor

*Irina E. Lozovaya* (Moscow Conservatory)  
Ph. D., Professor

*Grigory I. Lyzhov* (Moscow Conservatory)  
Ph. D., Associate Professor

*Alexey A. Panov* (Saint Petersburg State University)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Daniil R. Petrov* (Moscow Conservatory)  
Ph. D., Associate Professor

*Mikhail A. Saponov* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Svetlana I. Savenko* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

*Alexander S. Sokolov* (Moscow Conservatory)  
Rector, Doctor of Fine Arts, Professor

*Dr. Ivanka Stoianova* (l'Université de Paris 8, France)  
Professor

*Vladimir G. Tarnopolsky* (Moscow Conservatory)  
Professor

*Violetta N. Yunusova* (Moscow Conservatory)  
Doctor of Fine Arts, Professor

**journal**  
OF MOSCOW  
CONSERVATORY

**4 [19] 2014**

---

**Quarterly**

---

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press  
and Mass Communications  
Registration certificate  
ПИ ФС77-79474 of 5<sup>th</sup> April 2010

Published with the support of



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  
Russia  
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.

## СОДЕРЖАНИЕ

### МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ

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

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

8 **Стивен Уолш.** DIONYSOS MONOMETRIKOS

*Перевод Светланы Савенко*

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

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

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

### ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

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

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

### МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

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

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

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

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

### СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

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

### ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

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

### ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

174 **Лариса Гервер, Инна Иглицкая.**

Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии

194 Об авторах

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

203 Информация для авторов

205 To the Authors

# CONTENTS

7

## PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE

### “ANNIVERSARY OF THE MASTERPIECE: COMMEMORATING THE CENTENARY OF IGOR STRAVINSKY’S *THE RITE OF SPRING*”

#### “THE RITE OF SPRING”: ISSUES OF MUSIC THEORY

8 **Stephen Walsh.** DIONYSOS MONOMETRIKOS

*Translation by Svetlana Savenko*

22 **Pieter van den Toorn.** The Physicality of “The Rite” and Its Source: Remarks on the Forces of Meter and Their Disruption

*Translation by Tatyana Vereschagina under the editorship of Konstantin Rychkov and Marina Nassonova*

40 **Grigoriy Lyzhov.** The Rite of Spring in the Analytical Essays of Yuri Kholopov

#### FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

52 **Marina Dolgushina.** The Story of One Mistake Made by the Publisher of the First “Collection of Russian Songs” Based on Poems by A. S. Pushkin

62 **Grigory Moiseev.** Vasily Safonov and the August Patrons of the Moscow Conservatory

#### PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

#### “MUSIC — PHILOSOPHY — CULTURE” IN COMMEMORATION OF THE 120<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF ALEXEY F. LOSEV’S BIRTH

#### AND THE 75<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF ALEXANDER V. MIKHAILOV’S BIRTH

92 **Nina Sviridovskaya.** “Arts’ vital force...”: Pages from the History of Liberal Aesthetics Society

118 **Suzanne Kassian.** The Problem of Identity in the Heritage of Losev and Russian Musicology

130 **Eugenia Chigareva.** A. V. Mikhailov on the Music in Austrian Culture

#### MODERN COMPOSITION

140 **Tatiana Novikova.** On the Tradition of One Masterpiece. “The Moonlight Sonata”: L. Beethoven—D. Shostakovich—V. Ryabov—V. Ekimovskiy

#### PERFORMANCE PRACTICE

158 **Ida Gubaidullina.** Interpretative Analysis of Sofia Gubaidulina’s *Chaconne*

#### HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY: PERSONS AND EVENTS

174 **Larissa Gerver, Inna Iglitskaya.**

Alexander G. Chugaev as a Musicologist and a Teacher of Polyphony

194 Contributors to This Issue

201 Article Index (2014, Issues 1–4)

205 To the Authors

СТИВЕН УОЛШ

*WalshS@cardiff.ac.uk*

Профессор Школы музыки Университета города Кардиффа

Corbett Road  
Cardiff  
CF10 3EB

STEPHEN WALSH

*WalshS@cardiff.ac.uk*

Professor, Cardiff University School of Music

Corbett Road  
Cardiff  
CF10 3EB

#### АННОТАЦИЯ

#### DIONYSOS MONOMETRIKOS

Идея метрической ячейки с одним ударением, лежащая в основе экспериментальных ритмов «Весны священной», принадлежит к числу музыкальных техник, происхождение которых уходит корнями в творчество предшественников Стравинского — композиторов Могучей кучки. Эту технику можно возвести к речевой мелодии некоторых вокальных сочинений Мусоргского или, по меньшей мере, с ней сопоставить. Представляется, что впоследствии Стравинский обратил внимание на этот аспект «Весны» и счел его заслуживающим дальнейшего развития; «монометрия», как он называл эту технику, обнаруживается в эскизах швейцарского периода и характеризует многие относящиеся к нему сочинения. Модифицировав идею монометрии, Стравинский реализовал в наиболее значительных произведениях неоклассического периода концепцию метрической модуляции; наиболее показателен в этом отношении «Царь Эдип», где пропорциональные метрономические обозначения осуществляют контроль над музыкой целых сцен с помощью многократных и сложных смен темпов. Эти пропорции редко соблюдаются во время исполнений (в т. ч. и осуществленных под управлением самого композитора) — возможно даже, что этого не происходит никогда; но само их наличие в партитуре показывает, что, по меньшей мере, в процессе сочинения Стравинский оставался верным наследником типичной для русских композиторов склонности опираться на формульные структуры.

Ключевые слова: «Весна священная», «Пять монометрических пьес», Мусоргский, метрические единицы, расстановка тактовых черт, пропорциональность метрономических обозначений

#### АБСТРАКТ

#### DIONYSOS MONOMETRIKOS

The idea of the single-beat metric unit, which underlies the experimental rhythms of “The Rite of Spring”, is one of a number of techniques in that ballet that originate in the work of his kuchka predecessors. It can notably be traced back to, or at least compared with, the speech melody in certain vocal works of Musorgsky. Stravinsky seems to have identified it subsequently as an aspect of “The Rite” that was worth exploring further, and “monometrics,” as he called the technique, figure in sketches of the Swiss years and characterize much of the music of that period. Stravinsky adapted the idea to a concept of metric modulation in major works of the neoclassical period, most notably “Oedipus Rex”, in which proportional metronome markings control whole scenes through series of complex changes of tempo. These proportions are seldom if ever observed in performance (including by the composer himself), but their existence in the score shows that, at least when composing, he was a true inheritor of the typically Russian love of formulaic background structures.

Keywords: “The Rite of Spring”, “Cinq pièces monometriques”, Musorgsky, metric units, rebarrings, proportional metronome markings



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«ЮБИЛЕЙ ШЕДЕВРА: К СТОЛетиЮ  
“ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ” И. Ф. СТРАВИНСКОГО»

(12–15 мая 2013, Московская консерватория)

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»  
И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Стивен Уолш

DIONYSOS MONOMETRIKOS

Перевод Светланы Савенко

В одну из моих первых поездок в Фонд Пауля Захера в Базеле, вскоре после того как в середине 1980-х годов он был открыт для исследователей, я изучал наброски к «Симфониям духовых инструментов», а также различные книги эскизов, в которых предположительно могли обнаружиться наброски этого сочинения. В итоге оказалось, что в них были собраны фрагменты, предназначенные для других сочинений, либо не связанные с определенным произведением. Некоторые наброски относились к проекту под названием «Пять монометрических пьес» (*Cinq pièces monométriques*). Ничего особенного они собой не представляли и явно не тянули на эскиз реального произведения. Но меня заинтересовала сама идея, и я начал рассматривать «Симфонии духовых» отчасти в этом свете.

Слово «монометрический», по-видимому, относилось к чисто линейной музыке, основанной на пульсации одной и той же ритмической единицы, и интересно было то, что в случае с «Симфониями духовых» слово это характеризовало род музыки, где метр, то есть тактирование, был полностью подчинен рисунку мелодической линии и расположению ее акцентов. Это противоположно ситуации в классической музыке, где согласовывать мелодию и гармонию с регулярным метром является нормой, а исключения — вроде полиритмии у Шумана и Брамса — создают специфический эффект на фоне неизменной метрической структуры.

Действие монометрии в «Симфониях духовых» можно увидеть, сравнив версию партитуры 1920 года и редакцию, сделанную Стравинским в 1947 году. Например, эпизод трех флейт, находящийся недалеко от начала, в редакции 1947 года был не только иначе изложен и перетактирован, — при этом были полностью перераспределены сильные доли, — но также расширен на целый такт из шести

восьмых (то есть на одну шестую его прежней длины), без явного ущерба для баланса фразы (ср. ц. 4 оригинала и ц. 6 редакции):

1  
а

Симфонии духовых инструментов, версия 1920 г.

1  
b

Симфонии духовых инструментов, версия 1947 г.

Схема акцентов была изменена и до некоторой степени упорядочена; более того, в версии 1947 года даже фразировочные лиги были полностью переосмыслены и приведены в соответствие с измененным делением на такты. Возникает отчетливое ощущение, что расстановка тактовых черт в ансамблевых сочинениях, созданных около 1920 года, была для Стравинского утомительной необходимостью, принуждавшей его к определенности, которой, возможно, было бы лучше избежать. Как известно, большая часть «Рэгтайма для фортепиано» записана без тактовых черт: его наброски перемешаны с материалом «Симфоний духовых», и эту пьесу отчасти можно истолковать как монометрию,

преобразованную в регтайм. Во всяком случае, в наброске белого автографа самих «Симфоний» флейтовый эпизод и одно-два других места также записаны без тактовых черт.

Существует, разумеется, более известный и гораздо более ранний пример того, что Стравинский испытывал трудности в расстановке тактовых черт. Все мы помним его замечание в «Экспозициях и разработках» о том, что, когда он сочинял «Великую священную пляску» в «Весне священной», он мог ее сыграть, но не знал, как записать [2, 141]. И хотя он не говорит об этом прямо, кажется ясным, что главная трудность заключается в определении точного местоположения тактовых черт — в музыке, акценты которой распределены иррационально как внутри полифонических линий, так и между ними. Иллюстрацией этого служат изменения тактовой записи, которые Стравинский делал в различных изданиях сочинения после его первой публикации в виде переложения для фортепиано в четыре руки (1914). Они достаточно ясно показывают, что искусственные, чуть ли не насильственно установленные тактовые черты чужды меняющемуся весу и значимости музыкальных акцентов.

В других частях сочинения аналогичные проблемы возникают из-за полиметрической природы музыки. Например, Вступление ко всему балету явно не поддается тактовой записи, но без нее оно со всей очевидностью оказалось бы неисполнимым. Знаменитая начальная мелодия фагота, в собрании Юшкевича последовательно изложенная на три четверти, переосмыслена (или, возможно, воспроизведена по памяти) в духе фольклорной протяжной песни, и ее первая тактовая черта служит главным образом для обозначения вступления аккомпанирующей валторны:

2 «Весна священная»

Largo ♩ = 60 tempo rubato  
Solo ad lib.

Fag. 1

Corno 2 in F

colla parte

*mp*

Затем, когда количество мелодических линий увеличивается, тактовые черты оказываются, как в новых изданиях полифонии XVI века, более или менее условным компромиссом между противоречивыми требованиями отдельных партий. «Великая священная пляска» и, между прочим, «Взывание к праотцам», в котором возникли свои проблемы с расстановкой тактовых черт, — случаи несколько иные. Во «Взывании» начальная аккордовая группа в эскизах записана на семь четвертей, как 4+3+4+2 — в четырехручном переложении и в автографе партитуры, и как 4+3+2+3+1 — в изданной партитуре. Такты на семь четвертей в эскизе подразумевают переменный акцент: отчетливое ударение на сильной доле ослаблено тем, что выдержанный педальный бас приходит в движение только на относительно сильной доле второго такта. Фортепианное переложение расщепляет семичетвертные такты на 4+3, но сокращает вторую группу на два

3 «Взывание к праотцам»  
a эскиз начала

b фортепианная версия, такты 4–7

c партитура, такты 4–8 (партия первого гобоя)

4 «Великая священная пляска»  
a эскиз начала

b фортепианная версия

c партитура (1948)

d партитура (1943)

аккорда, вследствие чего возникает довольно странный эффект зависающего женского окончания вместо естественного завершения на сильную долю. Печатная партитура, в свою очередь, изменяет расстановку тактов в этом укороченном варианте таким образом, чтобы последний аккорд попал на сильную долю (см. пример 3).

Поразительно, к каким различиям могут привести эти корректировки при бездумном исполнении — впрочем, в реальности пианисты сыграют скорее то, что они знают, чем то, что они видят, и, вероятно, будут представлять себе группы так, как они звучат в оркестровом исполнении. Но ни здесь, ни в «Великой священной пляске» речь не идет о проявлении полиметрии. Проблема заключается в монометрии. Начальный раздел «Великой священной пляски» целиком построен на варьировании сочетаний шестнадцатых долей и варьировании веса отдельных аккордов (в эскизах счетная доля — восьмая, и Стравинский вернулся к ней, когда в 1943 году редактировал «Пляску», но я думаю, что это было сделано главным образом для удобства чтения). Варьирование минимально, но в отношении характера музыки оно говорит о многом. В эскизах и в опубликованном клавире Стравинский начинает с пятидольного такта, за которым следует трехдольный, а в опубликованной партитуре все это превращается в 2+3+3. Но затем в 1943 году он поменял эту последовательность на 3+2+3, так что протяженные аккорды на слабом времени, которые завершали трехдольные такты в старой партитуре, неожиданно изменили свое положение относительно сильной доли. Первый стал сильной долей в двудольном такте, а второй остался на слабой доле. Тогда же Стравинский устранил контраст в партиях струнных между короткими аккордами, делящимися одну долю, и аккордами, делящимися две доли, — то есть между аккордами, записанными шестнадцатыми и восьмыми в старой партитуре, и аккордами, которые в партитуре 1943 года могли быть записаны восьмыми и четвертями (см. пример 4).

И действительно, в собственных записях Стравинский игнорирует это различие, как и Монте в своей записи 1929 года (насколько об этом можно судить, учитывая качество звука и исполнения), — запись, которая предположительно отражает его практику, установившуюся с первого исполнения. Но другие дирижеры передают это различие очень ясно и даже порой преувеличенно. Возможно, это мелочь, но она показательна с точки зрения ритмических и артикуляционных проблем музыки, столь запутанной в своих метрических нюансах.

Подобная забота об акцентах разного уровня и группировке в условиях чистой линейности, подразумевающей, что аккорды — не функциональная гармония в общепринятом смысле слова, но вертикальные расширения линии, — наводит на размышления самого разного рода. У меня это вызывает ассоциации не с танцем, а с песней. Как будто здесь был скрытый текст, чьи словесные акценты каким-то образом воздействовали на оркестровый ритм. В конце концов, эта мысль не такая уж фантастическая. В своем следующем балете, «Свадебке», Стравинский как раз и вводит текст и действительно играет с его естественными акцентами, чтобы создать сложную сеть ритмических подтекстов, по сути, все в том же линейном, монометрическом контексте.

Обратимся к начальному хору, где девушки заплетают Настасьины волосы:

Чесу́, почесу́, Наста́сьину ко́су,  
Чесу́, почесу́ Тимофе́евны́ ру́су,  
А ещё́ почесу́,  
А и ко́су заплету́.

(Подружки)

*f* *p* *dim.*

С. А. Че - су, по - че-су Нас-тась-и-ну ко-су, Че - су по - че-су Ти-мо -

*p sub.* *sim.*

*sff* *p sub.*

фе - ев-ны ру-су, а е - щё по - че-су, а и ко-су за-пле -

Партитура вначале записана на 6/8, и музыка сперва обманывает громким аккордом на сильную долю, приходящимся на первый слог слова «чесу», и чуть более легким аккордом фортепиано, подчеркивающим аналогичный слог, второй в слове «почесу», в начале второй половины такта. Но на самом деле правильные ударения в словах «чесу» и «почесу» падают на последний слог, что и происходит в следующей фразе, поскольку Стравинский, по закону монометрии, одиннадцать слогов первой строки достаивает фразы из одиннадцати восьмых, так что вторая строка, на ту же музыку, начинается со слабой доли, и метрический акцент теперь приходится в обоих случаях на слог «су». Однако музыка

сдвигается назад на одну восьмую, и динамический акцент по-прежнему падает в обоих случаях на «че». С другой стороны, во второй строке — 12 слогов, но теперь Стравинский изобретает для третьей строки начало с сильной доли, сокращая четвертый такт с шести до пяти восьмых. Таким образом, третья строка текста начинается с сильной доли и с динамического акцента на слабом «а» (своеобразном русском гибриде союзов «и» и «но»). Но из-за сокращения такта эта сильная доля, по-видимому, звучит как акцентированный затакт, так что сокращение откладывается до следующего такта, и сильный в норме акцент на второй слог «еще» падает на самую слабую из возможных, вторую восьмую, но с динамическим акцентом, добавленным и на сей раз первым фортепиано.

Фольклорные истоки всех этих запутанных случаев исследованы Ричардом Тарускиным и Маргаритой Мазо настолько подробно и точно, что я не могу с ними соревноваться. Здесь я коснулся лишь тончайших музыкальных подробностей и, в особенности, способа, благодаря которому текст вовлекается в процесс метрического и ритмического варьирования. Излишне говорить, что мы находимся на территории пресловутого «отрадного открытия»: Стравинский осознал, что естественные речевые ударения русской народной поэзии в пении становятся подвижными [2, 121]. Тарускин детально проанализировал последствия этого открытия на примере песен, созданных сразу после «Весны священной» и в период, когда он набрасывал «Свадебку» [4, 1145–1236, *passim*]. В некоторых из них Стравинский использует подвижное ударение и нерегулярный метр для обогащения мелодической линии монометрического типа. Тарускин полагает, что подобные приемы прямо противоположны строгому реализму, в котором Стравинский был воспитан, — реализму кучкистов. Он цитирует слова Цезаря Кюи о долге композитора уважать «естественную» просодию текста, вплоть до мельчайших деталей произношения и пунктуации; он приводит в пример Мусоргского, и конкретно «Бориса Годунова», — как первейший образец этой философии в действии: «Необходимо, чтобы количество музыки соответствовало величине стихотворения, чтобы музыка не болталась на нем, как платье на вешалке, чтобы текст не приходилось искусственно удлинять повторением строф, стихов, отдельных слов и такими повторениями исказить художественную, изящную форму стихотворения; необходимо, чтобы в пении произношение всех слов было удобно, а фразировка и соблюдение остановок (знаки препинания) были правильны. Кроме того, ритм музыки, размер такта должен быть в прямом соответствии с размером стиха, длина музыкальной фразы — с длиной фразы текста и, в конце концов, вся музыка должна слиться со словом, образовать с ним одно неразрывное, органическое целое» [1, 406–408].

Однако можно посмотреть на всё это с несколько иной точки зрения. Мусоргский на самом деле рассуждал о достоинствах точной декламации и изучал речевую манеру крестьянства тогда, когда он сочинял оперу «Женитьба» прямо на текст гоголевской пьесы. В «Женитьбе» интонирование слова в основном следует естественным акцентам. Но у него есть песни, далеко выходящие за пределы реализма в смысле правильной декламации: например, «Светик Савишна», в которой дурачок умоляет деревенскую красавицу полюбить его — в непрерывном мелодическом потоке четвертей и в быстром пятидольном размере; или «По грибы», где молодайка мстительно бормочет, как она отравит мужа и его родителей — снова большей частью в быстрых ровных четвертях. Это больше похоже на психологический реализм, и это больше, чем особенность крестьянского музыкального диалекта. Мусоргский лишь изредка нарушает акцентировку

(такие случаи есть и в «Борисе» — например, уже в начальном хоре, где тактовые черты далеко не всегда соответствуют словесным акцентам), но часто сглаживает строгое тоническое ударение (общее для русского и английского языков), и это превращается в музыкальный и драматический прием. Например, в песне «Светик Савишна» равномерные четверти — это монотонная, маниакальная речь умственно убогого, возвышенная до уровня художественного образа.

Пример неосознанного обращения к художественному реализму подобного рода есть и у Стравинского. Он встречается в начале «Петрушки» и, возможно, это первый в музыке композитора случай свободной монометрии — метра, который определяется длиной фигуры, сложенной из одинаковых ритмических единиц. Начальный материал балета происходит из криков уличных торговцев. Флейтовая тема — это, предположительно, выкрик торговца углем (если быть более точным — древесным углем), а виолончельная тема в шестом такте — торговки яблоками. Обе мелодии явно не поддаются тактовой записи, хотя остинатный рисунок — и, конечно, рутинные требования самой ситуации — навязывают им строгий трехчетвертной размер, который они попросту игнорируют. Крики эти образуют вариант формы, которую Мессиаан позже назвал «*accent — désinence*»<sup>1</sup>: начальная фигура повторяется более или менее *ad libitum*, после чего следует завершающий росчерк-завитушка (у Стравинского обычно отсутствует мессиаановская «анакруза» — затактовая фигура). Повторения начальной фигуры могут варьироваться по количеству и протяженности: квартовая интонация угольщика проходит четыре раза и оканчивается завитушкой, затем — один раз с завитушкой, затем еще несколько раз, слегка варьируясь, но во всех случаях вступая в противоречие с трехдольным метром. «Яблочный» крик в большей степени сосредоточен на *désinence*, естественный метр которой — двудольный. Когда он звучит во второй раз, то начинается с другой доли такта и в другом месте крика угольщика, который он сопровождает оба раза.

6  
а

«Петрушка», картина 1 (1947)  
такты 1–11

Vivace (♩ = 138)

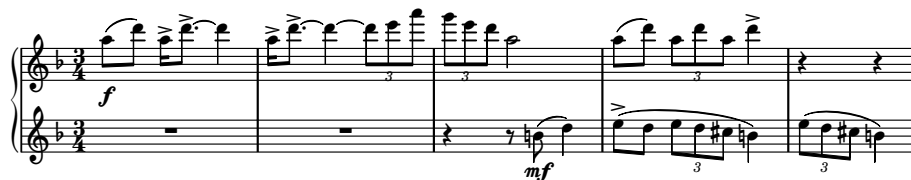
<sup>1</sup> «Акцент — окончание». Наряду с «анакрузой» (см. ниже) это термины мелодического анализа Оливье Мессиаана, предложенные им в четвертом томе «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992), 8 vol., Paris: Leduc, 1994–2002 (прим. переводчика).



6b

такты 17–21

17



Если бы Стравинский остановился и задумался об этом, или если бы музыка была более замысловатой, он, возможно, уже стал бы сражаться с ее записью, как позднее по отношению к «Великой священной пляске». И на самом деле, он явно испытывает трудности со следующим разделом, где песня волочѣбников «вытопывает» в двудольном метре на фоне септолей восьмых у высокого дерева и разнообразных фактурных «подлесков» в среднем регистре оркестра — всё вместе номинально в прежнем трехчетвертном размере. В 1946 году Стравинский изменил запись септолей и упростил партитуру в этом месте. Но она все еще выглядит немного запутанной.

И это возвращает нас к «Весне священной». Начало второй пьесы балета («Игра умыкания») само является формой умыкания. Мотив деревянных духовых (извлеченный из другой народной песни сборника Юшкевича) почти идентичен крику торговца древесным углем в «Петрушке», и звучит он на той же высоте. Позже, во время пляски, первая валторна отчаянно выкрикивает ту же кварттовую интонацию — в исходной звуковысотной позиции, но в инверсии. Хотелось бы увидеть постановку «Весны» с участием уличных торговцев; это было бы достойно Пиранделло. Но в музыкальном отношении соль здесь в том, что эта фигура опять всплывает поперек тактового размера 9/8, который, по сути, является чистой абстракцией: ни одна из оркестровых партий не исполняется вначале на 9/8. Несколько тактами позже мотив возвращается в усеченном виде, затем повторяется со сдвигом назад на одну восьмую.

7

«Игра умыкания»

a

такты 3–5



Fl. 1.2.

b

такты 13–16



Fl. 1.2.3.

Излишне говорить, что размер остается неизменным, хотя каким образом он удерживает свою власть — интересный вопрос, поскольку большая часть оркестра по-прежнему либо игнорирует его, либо подчиняется ему лишь время от времени.



Главная тема первой части Сонаты для фортепиано выглядит как монометрическая линия, приглаженная, чтобы походить на баховскую фугу. Вторая часть (Эклога I) «Концертного дуэта» на первых двух страницах записана без тактовых черт, что, предположительно, является подтверждением импровизационного характера танца «Казачок», послужившего здесь моделью. Главная тема Симфонии in C — по сути, аметричная мелодия, записанная восьмыми, которая втиснута в структуру, выглядящую наподобие фразы в тональной музыке, каковой эта тема не является. Возникает впечатление, что замысел здесь — попытаться обманом заставить уши услышать до мажор в остиноматном аккомпанементе, хотя ноты до в нем нет, как нет ее и в мелодии на отчетливой сильной доле.

10

Симфония in C, первая часть



Трудно представить лучший пример того, как образ мышления, сформировавшийся в одном музыкальном стиле, внезапно является в новых условиях и в ином облики.

Наверное, здесь остается лишь сказать, что, невзирая на изменения стиля, Стравинский последовательно придерживался своего метода, остававшегося на заднем плане; это общее место в исследованиях наших дней. Но есть один прием — связанный не столько со стилем, сколько с организацией развития, — в который он трансформировал идею мономерности. Такой пример хорошо известен. В «Симфониях духовых инструментов», с того времени, когда Стравинский впервые собрал сочинение из разрозненных набросков, темпы пропорционально регулировались числами, кратными 36, так что в теории единая базовая величина контролировала музыку от первой до последней ноты. Однако сходные приемы можно найти также и в неоклассический период. Отчасти здесь сказался пресловутый страх Стравинского перед исполнителем-интерпретатором. Но были на это и художественные причины.

Например, имеется немало свидетельств того, что в «Царе Эдипе» Стравинский хотел заключить в жесткие рамки музыкальное движение — точно так же он хотел, чтобы персонажи застыли под неподвижными масками, а их экспрессия отвердела в латинской речи. В «Диалогах и Дневнике» он говорит о «геометрии трагедии» и о «роковом развитии», которое составляло для него «смысл пьесы» [3, 24]. Один из аспектов этой трагедийной геометрии выражен, если это подходящее слово, посредством цепи точных темповых соотношений. Некоторые сцены, по крайней мере частично, регулируются пропорциональными темпами, а сцена Вестника, в которой Эдип наконец осознает истину, полностью контролируется подобным способом. Основной темп здесь  $\text{♩} = 96$  — прибытие Вестника (ц. 132) и объявление о смерти Полиба; там, где хор осознает, что Полиб не был отцом Эдипа, и в следующем разделе, где Вестник рассказывает о том, как младенец Эдип был найден на горном склоне, он принимает значение  $\text{♩} = 192$  (ц. 136; восьмая приравнена к шестнадцатой). Далее Пастух поет свой монотонный *ranz*

*des vaches*<sup>2</sup>: было бы лучше промолчать, предостерегает он, и темп переключается через  $\text{♩} = 63$  (ц. 147) на  $\text{♩} = 63$  (ц. 148; на старых метрономах это ближайшая отметка к 64, что составляет ровно треть от предыдущей величины). Это настоящий образец метрической модуляции: длительность восьмой возрастает благодаря управляемому процессу присвоения ей нового значения. Затем соло Эдипа «*Nonne monstrum*» возвращается к  $\text{♩} = 192$  (ц. 151), но с метрической модуляцией от 6/8 к 2/4 (ц. 152), после чего хор объявляет о его преступлении, в том же темпе, но с движением четвертями и триольными четвертями (т. е. 96 и 144; ц. 162). Наконец занимается рассвет: *Lux facta est*, четверть теперь равна трем предшествующим восьмым (ц. 167). Эти базовые величины сохраняются в условиях многочисленных изменений метра, а также разнообразных фигураций, и потому поверхностного впечатления стабильности почти не возникает. Лежащая в основе драмы идея зависимости, подневольности, невозможности спастись от рока представлена в скрытом виде. Мы можем почувствовать ее, но мы вряд ли способны ее услышать, и не в последнюю очередь вследствие того, что лишь немногие дирижеры действительно соблюдают эти переходы хотя бы в первом приближении, если вообще соблюдают. Даже сам Стравинский не делает этого, — возможно, невольно, ибо не желает попасть в ловушку собственного прошлого — как Эдип.

Можно спросить, однако: в чем заключается связь между метрической модуляцией и монометрией? Ответ будет, по-видимому, состоять в том, что и там, и там метр мыслится на основе единой величины. Это совершенно очевидно в случае с «Симфониями духовых инструментов»; в случае с «Царем Эдипом», где тактовые черты расставлены более регулярно, об этом следует говорить с осторожностью. В только что описанной сцене слушатель наиболее осознанно воспринимает восьмые как единицу измерения в соло Вестника «*Reppereram in monte ruegum*» (ц. 139), с его нерегулярным чередованием двудольного и трехдольного размеров. Но в других случаях Стравинский обеспечивает слышание пульса восьмых благодаря упорной механической фигурации. Это заметно уже в самой первой сцене оперы-оратории, где регулирующая длительность —  $\text{♩} = 150$ , а общую картину портит только неопределенность темпа *Meno mosso* «*Uxoris frater mittitur*» Эдипа (ц. 22). В сцене с Вестником Стравинский привлекает внимание к самонадеянному упрямству Эдипа бессмысленными арпеджио восьмыми, которые сопровождают последний эпизод его отчаянного хвастовства «*Nonne monstrum*» (ц. 152). Но лежащая в основе трагедийная геометрия принимает в себя всех: Вестника, Пастуха, Народ и самого обреченного царя. Следует ли нам в том же свете рассматривать Избранницу «Весны священной»? Она тоже пленница механистического рока, который беспощадно ведет ее к смерти. Но таковы же и ее соплеменники: Старейший-Мудрейший, Щеголихи и все остальные. Мысль о том, что прекрасной безличности народной музыки суждено быть вовлеченной в роковые катастрофы, жестока. Но вот таков он, двадцатый век.

<sup>2</sup> Пастуший напев (франц.)

## Использованная литература

1. *Κίου Ц. А.* Избранные статьи. Л.: Госмузиздат, 1952. 692 с.
2. *Stravinsky I., Craft R.* Expositions and Developments. L.: Faber and Faber, 1962. 168 p.
3. *Stravinsky I., Craft R.* Dialogues and a Diary. L.: Faber and Faber, 1968. 280 p.
4. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions Oxford: Oxford University Press, 1996. 1757 p.

ПИТЕР ВАН ДЕН ТУРН

*vandento@music.ucsb.edu*

Почетный профессор музыки Калифорнийского университета в городе Санта-Барбара (США)

UC Santa Barbara, Santa Barbara, CA 93106  
College of Letters and Science,  
Department of Music  
USA

PIETER VAN DEN TOORN

*vandento@music.ucsb.edu*

Professor Emeritus of Music at the University of California at Santa Barbara

UC Santa Barbara, Santa Barbara, CA 93106  
College of Letters and Science,  
Department of Music  
USA

### АННОТАЦИЯ

**Энергетика «Весны священной» и ее источник: замечания о метрических силах и их разрушительном действии**

На материале «Взывания к праотцам» автор исследует взрывную природу ритмических рисунков «Весны», вплоть до лежащих в их основе факторов параллелизма и смещения, непримиримый конфликт которых рождает эффект разрушения. Подтверждением служит игра этих сил на мельчайшем уровне, как это хорошо видно во «Взывании к праотцам», с главным мотивом в верхнем слое фактуры и непосредственно примыкающим к нему повторением — сокращенным и смещенным по метру. Нерегулярный, протяженностью в семь четвертей (иногда, однако, сокращенный на одну или две доли), главный мотив повторяется 13 раз подряд. В статье обсуждаются тип развития, который вытекает из этого изобретения, а также требования к исполнению такой музыки. Свойства мелодии, гармонии, ритма, оркестровки и артикуляции, которые ранее могли находиться под воздействием «развивающей вариации», сохраняются здесь в неизменном виде, выступая фоном для того, что меняется на самом деле, — положения мотива относительно метрических акцентов. Разумное основание такой логики было, по сути дела, упущено из виду критиками Стравинского, порицавшими его за повторения, статику, механистичность и негибкость.

Ключевые слова: «Весна священная», метрический параллелизм, метрическое смещение, развивающая вариация, Адорно, «Взывание к праотцам», нерегулярный метр

### ABSTRACT

**The Physicality of “The Rite” and Its Source: Remarks on the Forces of Meter and Their Disruption**

With the “Evocation of the Ancestors” in Part II as its point of departure, this paper examines the explosive nature of the rhythmic patterning in *The Rite of Spring*, tracing much of its explosiveness to the underlying metrical forces of parallelism and displacement, forces which, ultimately irreconcilable, lead to disruption. The argument is that these forces play themselves out on the smallest of scales, conspicuously in the “Evocation”, with the main motive of the top layer and its immediate (shortened and displaced) repeat. An irregular seven quarter-note beats in length (although sometimes shortened by a note or two), the main motive is repeated thirteen times in succession. The sort of development that may be inferred from this invention is discussed, along with the requirements for performance. In effect, features of melody, harmony, rhythm, instrumentation, and articulation that might earlier have been subjected to a “developing variation” are kept intact in order that they might serve as a foil for what does change, namely, alignment. The rationale behind this train of thought is one that Stravinsky’s critics, in condemning the repetitious, static, mechanical, and intransigent qualities of *The Rite of Spring* and other Stravinsky works, have all but ignored.

Keywords: “*The Rite of Spring*”, metrical parallelism and displacement, developing variation, Adorno, “*Evocation of the Ancestors*”, irregular metrics

Питер С. ван ден Турн

## ЭНЕРГЕТИКА «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ» И ЕЕ ИСТОЧНИК: ЗАМЕЧАНИЯ О МЕТРИЧЕСКИХ СИЛАХ И ИХ РАЗРУШИТЕЛЬНОМ ДЕЙСТВИИ

Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Константина Рычкова и Марины Насоновой

Так называемая *энергетика* «Весны священной», обусловленная подчеркнутым значением ритма и его действия в музыке балета, во многом объясняется метрическим смещением: способом повторения тем, мелодических фигур и аккордовых пульсаций, при котором они сдвигаются по отношению к стабильной метрической сетке. Смещения такого рода обманывают слушательские ожидания метрического параллелизма — ожидания, что тема, мотив или аккорд будут повторены в аналогичной метрической позиции<sup>1</sup>. И если параллелизм может способствовать реальному утверждению метра в сознании слушателя, то отсутствие параллелизма (или смещение), представляет собой угрозу метру и может привести к его разрушению. Метр *захватывает* слушателя<sup>2</sup>, рефлексивно подразумевается и синхронизируется с разнообразными «внутренними часовыми механизмами» [7, 138]. Именно поэтому всякое нарушение метра ощущается буквально на физическом уровне.

Итак, метрическое смещение запускает своего рода цепную реакцию, активизируя особенности музыкального восприятия, которые лежат в основе ритмических изобретений в «Весне священной». Изобретения же эти являются источником подлинной динамики — живой, изменчивой, неожиданной, порой взрывной. И для тех, кто ищет в балете Стравинского «ритмический гений» (к ним некогда причислил себя Бенджамин Боретц, исследуя знаменитые начальные такты «Весенних гаданий»), именно это будет служить отправной точкой<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> О метрическом параллелизме см. [15, 75], а также [27, 117–149]. Более подробное описание этих феноменов и их воздействия на наше восприятие произведений Стравинского можно найти в [28, 18–41].

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. [16, 4–5].

<sup>3</sup> [3, 149]. Вывод Боретца, однако, состоит в том, что ритм (как длительность) нельзя отделить от звуковысотных, тембровых и оркестровых особенностей; что ритм всегда есть ритм *чего-то* и не может быть продуктивно вычленен из контекста в аналитических целях. С другой стороны, в обсуждении начальных тактов «Весенних гаданий» (ц. 13) Боретц игнорирует выписанный размер 2/4, который в действительности вполне воспринимается многими слушателями — благодаря параллелизму с остигнутым рисунком, звучавшим на выдержанной гармонии в ц. 12, т. 8. Разумеется, метр вскоре нарушится, но явно не раньше, чем синкопированные акценты в ц. 13, т. 2 будут услышаны как таковые. См. анализ этого раздела в [28, 295–299].

Действительно, вышеупомянутые процессы являются определяющими для большей части музыки Стравинского — даже если не принимать в расчет «Весну священную» и другие сочинения русского периода. Метрические смещения господствуют в них как своего рода общий знаменатель стилистики, сопутствуя большинству феноменов, легко ассоциируемых с ними:

- 1) *ostinati* в сочетании с краткими мелодическими фигурами (часто народного характера, с открытым окончанием), которые многократно — и зачастую совершенно буквально — повторяются;
- 2) наложения (или так называемые «стратификации») мелодических фигур и аккордовых пульсаций, повторяющихся с изменением временной протяженности или ротацией звукоряда (*according to varying spans or cycles*<sup>4</sup>; см. их описание в [28, 2, 10, 17, 114]);
- 3) сопоставления относительно разнородных и замкнутых блоков материала<sup>5</sup>;
- 4) диатоническая модальная основа, подверженная специфическим вторжениям октатоники<sup>6</sup>;
- 5) вытекающая из первых трех процессов необходимость строгого соблюдения сильной доли при исполнении музыки Стравинского и той степени точности, которая достигается за счет отказа от многих традиционных приемов выразительности (таких как *rubato*) и нюансировки<sup>7</sup>.

В «Весне священной», например, в большинстве повторений отсутствует мелодическая и гармоническая разработка, характерная для классического стиля. В «стратификациях» Стравинского, в частности, наложенные друг на друга мелодические фигуры и аккордовые пульсации (часто неизменные по высоте, инструментовке, динамическому оттенку и штриху) повторяются с изменением временной протяженности или ротацией звукоряда. Фиксированные, неизменные качества таких структур контрастируют с тем, *что* варьируется на деле, а именно — соотношение по вертикали повторяющихся объектов (как друг с другом, так и с метром). Традиционные процессы мелодического развития, в сущности, приносятся в жертву, чтобы положение по вертикали и смещение вышли на первый план. В результате соотношение ключевых параметров (мелодии,

<sup>4</sup> Термин *cycle* употребителен в англоязычной теории звуковысотных множеств (или теории рядов, *set theory*), где используется для обозначения рядов равновеликих интервалов (*interval cycles*). С помощью данного термина описываются, прежде всего, лады ограниченной транспозиции, и в частности, октатоника (уменьшенный лад), в которой важная роль принадлежит малотерцовым интервальным «циклам». — *Ред.*

<sup>5</sup> Более подробные комментарии о блоковых структурах в «Весне священной» см.: [10], [29, 97–114].

<sup>6</sup> В данной статье, посвященной вопросам метра, ван ден Турн лишь упоминает об особенностях звуковысотной системы в музыке раннего Стравинского, которые рассматриваются в монографии автора [28]. Как отмечает ван ден Турн, «...процессы смещения, сопоставления и стратификации в музыке Стравинского могли существовать независимо от октатонического ряда и его взаимодействия с диатоникой. Каждая из частей этого уравнения могла успешно функционировать сама по себе. Но это не позволяет отрицать, что между ними существовали содержательные связи. Если стратификации Стравинского по сути являются статичными и автономными порождениями мысли, то в своем роде таковы же и октатонические гаммы с их симметрией. В частности, в сочинениях русского периода мелодические фигуры и аккорды, основанные на октатонике, в неизменном виде транспонировались по малотерцовому кругу, относящемуся к исходному звукоряду или к его транспозиции. Такое движение по замкнутому кругу скрывает в самом себе неподвижность» [*ibid.*, 42]. — *Ред.*

<sup>7</sup> Музыкальное обоснование строгого следования ритмической пульсации при исполнении сочинений Стравинского, на котором композитор настаивал всю жизнь, рассматривается в [28, 5–6, 252–265]. См. также [19].



гармонии, ритма и формы) меняется, причем обладающие большей силой метр и ритм получают явный приоритет, определяя положение мелодии, гармонии, инструментовки и артикуляции.

Масштабные модификации подобного рода могут показаться сегодня столь же поразительными и революционными, как атональные и серийные открытия Второй венской школы. Их критика была не менее острой в 1920-е годы, особенно когда те же ритмические процессы, пусть и видоизмененные, были восприняты композиторами неоклассического направления. Критики были сконцентрированы главным образом на поиске того, чего в музыке Стравинского не было — на том, чем она жертвовала, преследуя свои цели. Сюда входили, кроме тональной гармонии, разработочное письмо и «дремучие заросли» мотивных связей — все то, что Шёнберг называл «развивающей вариацией»<sup>8</sup>. Подобные связи не только служили предметом анализа и средством характеристики классической традиции («гомфонной музыки»), но и использовались в атональных композициях — при сочинении «тонами мотива», как Шёнберг сформулировал это в начале 1920-х (см. [21, 89]). И когда этот композитор провозглашал себя традиционалистом, даже классиком, опровергая обвинения в радикализме и революционности, он, по-видимому, говорил о роли, которую неизменно играла в его творчестве (даже в поздний атональный и додекафонный периоды) развивающая вариация [21, 213–214].

Неудивительно, что самая суровая критика музыки Стравинского исходила от людей, придерживавшихся именно таких позиций. Во многом шёнбергианские взгляды Теодора Адорно на музыку, ее историю, анализ и эстетику сформировались (вероятно, еще в 1920-е) благодаря Альбану Бергу — ученику Шёнберга и учителю Адорно по композиции. Адорно — темный гений музыки прошлого столетия (во всяком случае большей ее части) — признавал только музыку Шёнберга и его круга, ибо она сохраняла настоящее мастерство развивающей вариации и всё, что это мастерство символизировало в социально-политических условиях. Двенадцатитоновая техника, в основе которой лежат операции транспозиции, трансформации и сегментации, представляла собой, как было сказано, апофеоз развивающего письма, перенесение в самую основу новой системы композиции того, что ранее было лишь поверхностно-артикуляционным и даже просто стилистическим фактором<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> См. [20, 8]. Формулируя концепцию «развивающей вариации», Шёнберг подразделяет «свойства мотива» на четыре крупные категории, а именно: ритм, интервалику, гармонию, мелодику. Способы, которыми варьируются эти элементы, описываются детально: мелодия изменяется «путем транспозиции», «путем частично-контрапунктической обработки в аккомпанементе» и т. п. [20, 10]. «Гомофонная музыка может быть определена как стиль развивающей вариации. Это означает, что в движении мотивных форм, созданных путем варьирования основного мотива, можно усмотреть нечто подобное развитию, росту» [20, 8]. См. также описание «развивающей вариации» в статье «Критерии оценки музыки» [21, 129–131]. Идеи, очерченные Шёнбергом в связи с термином «развивающая вариация» лежат в основе нашего понимания не только его собственной музыки, но и классического, или гомофонного стиля вообще. См., например, [5, 128–134], [6, 40–52]. Дальнейшее развитие концепции см. в [8]. Роль «развивающей вариации» в атональной и додекафонной музыке Шёнберга исследуется в [4, 125–49]; [9, 349–365].

<sup>9</sup> «Двенадцатитоновая техника возвышает принцип вариации до уровня тотальности, абсолюта; совершая это, она отменяет принцип единственной конечной трансформации идеи» [1, 102]. Другими словами, вариация становится частью самой системы, снимая различие темы как (неизменного) отправного пункта и собственно вариации. «Как только всё в равной степени поглощается вариацией, никакой темы не остается, и все музыкальные явления без различий определяются как пермутации ряда» (*там же*).

В области философии Адорно был до известной степени австро-германским гегельянцем, марксистом и фрейдистом одновременно. И считал, в соответствии со своей философской ориентацией, что в новые времена дать оценку истинности человеческого суждения на языке музыки можно прежде всего посредством «развивающей вариации» [20, 8]. Отражая индивидуальность субъекта, его авторефлексию и стремление к самореализации в мире, по необходимости обусловленным различными формами отчуждения, музыкальная тема (субъект) и ее «мотивные формы» проходят параллельный процесс развития в погоне за удовлетворенностью достигнутым. Если индивидуум, трансформируясь, в некотором смысле остается тем же, тогда эта диалектика идентичности/не-идентичности применима и к трансформациям музыкальной темы [25, 20–21].

Такое содержание нельзя вывести из «Весны священной», где настоящее развитие избегается, а повторение, согласно Адорно, оказывается в результате пустым и лишенным смысла. Вне традиционного развития, имитационного или инструментального взаимообмена повторение для Адорно уподоблялось грубым, упрямым и непреклонным декларациям, которые он ассоциировал с силами как таковыми — с «угнетателем», а не «страдающим субъектом» [2, 145–160]. Повторение в танцевальном движении «Весны священной» состояло просто в «возвращении одного и того же», в «колебаниях неизменного и тотально статичного» [1, 155]. Эти «возвращения» создают ощущение затрудненности, неподатливости; «а вот так», словно настаивает Стравинский этими мотивными повторениями, — «и это именно так, не иначе» [2, 150].

В музыке Стравинского есть напряжение, готов признать Адорно, но из этого напряжения ничего не следует. Отсутствует ощущение поступательного движения, гармонического или какого-нибудь еще. Даже нерегулярность акцентировки при смещениях, составляющая суть изобретений в произведениях, подобных «Весне священной», слушателем в полной мере не усваивается и воспринимается им как «конвульсивные удары и толчки» [1, 155]. Слушатель принимает роль стороннего наблюдателя, а не активного участника, вовлеченного в процесс.

Беглого взгляда на повторения во «Взывании к праотцам» из второй части «Весны священной» (см. пример 5) достаточно, чтобы получить представление о музыкальном кошмаре Адорно. Единственный мотив начального блока (изложения темы), занимающий семь четвертных долей, повторяется тринадцать раз подряд. Хотя иногда он и сокращается, но никогда не транспонируется больше чем на октаву и в других отношениях сохраняется без изменений. Соответственно, последующие проведения начального блока — это «колебания вечно неизменного» [там же]. С точки зрения гармонии «Взывание» лишено движения, которое сведено к мотиву из соседних нот (*c-d-c*) в главном голосе.

Но то, что Адорно и другие критики прошлого века не расслышали и не поняли в музыке Стравинского — это способы развития, которые, несомненно, могут быть выведены из смещения повторяющихся мотивов и аккордов, это игра противоположностей, метрическими смещениями нарушающая слушательские ожидания метрического параллелизма. Активное соучастие, к которому может побудить такого рода игра, упускается Адорно, как и весь ход музыкальной мысли, действительно способный увлечь слушателя.

Также Адорно не находит разумного основания необходимости строго соблюдать ритмический пульс во многих сочинениях Стравинского. Основание же это — структурное, оно напрямую восходит к самой музыке и лишь поверхностно связано с господствовавшими в то время вкусами и индивидуальностью автора. Если, например, в фортепианной сонате Бетховена употребление

экспрессивного *rubato* может иметь структурное значение, способствуя выявлению той или иной детали фразировки или композиционной особенности, то в музыке Стравинского аналогичную роль играет последовательное избегание таких приемов. Говоря совсем просто, если необходимо, чтобы метр, смещение и метрический параллелизм продемонстрировали свою силу, повторение должно быть буквальным, а ритмический пульс необходимо соблюдать строжайшим образом. Без такого пульса многое в этой музыке теряется. Логика подобных явлений очевидна, ничем не завуалирована и постигается слушателем автоматически [28, 261]. До тех пор, пока исполнитель и слушатель способны давать для себя объяснение действию той или иной силы, будет сохраняться строгая пульсация — благодаря их естественному отклику, а не механически или насильно.

Без сомнения, вопрос о том, в каком случае уместен «строгий» стиль исполнения, а в каком «модернистский» — спорный. Говоря о музыке Стравинского такие критики, как Адорно и Ричард Тарускин, сожалели о «деперсонификации», об «этике добросовестного повиновения», которым, говоря словами Тарускина, подчиняется исполнитель [26, 282]. Подобным негативным оценкам могла способствовать формалистская эстетика Стравинского, сложившаяся в ранний неоклассический период и развитая позднее. Описывая Октет как «музыкальный объект» [22, 528], а «Весну священную» как «объективную конструкцию» [23, 24], он, по-видимому, полностью отрицал репрезентативный, экспрессивный и эмоциональный компоненты исполнения.

Я полагаю, однако, что из-за необходимости борьбы с тем, что он считал вековыми традициями злоупотреблений в исполнительской практике, Стравинский часто преувеличивал значение «объективности» и «метрической строгости». Это подтверждается свидетельством его сына, пианиста Сулимы Стравинского, признававшего в интервью 1971 года, что хотя отец и был «неумолим» в требовании соблюдать ритмический пульс, его собственный фортепианный звук отличался «деликатностью и чуткостью» [12, 16–17]. Указания композитора не столько отражали его собственную исполнительскую практику, говорил Сулима, сколько являли собой попытку пресечь чужие излишества.

## I

В качестве примера рассмотрим более подробно «Взывание к праотцам» из второй части «Весны священной». В основе значительной части этого раздела лежит *наслоение* — хотя всего из двух пластов, где нижний является своего рода аккомпанементом верхнему (главному).

Ввиду недостаточной самостоятельности басового голоса термин «*аккомпанемент*» представляется здесь уместным. Повторения мотива *fis-e-dis*, оставшегося от предшествующего номера, «Величания избранной», неизменно следуют за возвращениями основной темы на расстоянии пяти четвертей, а мотив *g-dis* сходным образом закреплен в ее сегменте. Варианты основного тематического элемента, выделенные в примере 5, приобретают вид блоков.

В начальном блоке или теме «Взывания» присутствуют фактически все разнообразие особенности и условия, о которых шла речь в наших предварительных замечаниях (см. пример 1). Типичное для Стравинского четырехкратное смещение тактовой черты в этом блоке допускает — с любой из существующих аналитических точек зрения — три варианта сегментации, обозначенных в примерах скобками.

2

a Автограф (1913)

b Автограф (1913)

c Редакция 1929

Все три имеют основания с мотивной точки зрения, даже если указанные в примере 2а сегменты больше похожи на фразы, чем на мотивы — согласно критериям, предложенным в «Порождающей теории тональной музыки» Фреда Лердаля и Рэя Джекендоффа [15, 2–35]. Принципиально важна для примеров 2а, b, c половинная нота *c* на сильной доле третьего такта, в связи с которой возникает вопрос: следует ли слышать (и понимать) это *c* как завершение первоначального сегмента (см. скобку в примере 2а) или как начало нового (см. скобки в примерах 2b и c)? Как мы увидим далее, эта вариативность в мотивной сегментации аналогична более фундаментальному различию, затрагивающему скрытый метр.

Мотив, отмеченный скобками в примере 2b, содержит семь четвертных долей; далее следует его укороченное повторение. Метрический параллелизм нотации, согласно которому мотив и его укороченное повторение расположены одинаково по отношению к сильной доле (что очень удобно для анализа), проистекает из автографа 1913 года. По логике, пример 2b предполагает, что реакция



Как показывает вертикальная пунктирная линия, начальный семичетвертной такт в редакциях 1913 и 1929 разделен на две части (4+3). Позже Стравинский сообщит, что сперва пытался «тактировать согласно фразировке», но «потом» (предположительно, в 1913 и 1929 годах) собственная исполнительская практика заставила его предпочесть «меньшие деления», что оказалось «более удобным и для дирижера, и для оркестра» (подробнее об этом см. [29, 45–49]). Но «меньшие деления» едва ли могли появиться только для удобства, наверняка здесь были задействованы вопросы структурной сегментации, о которых уже шла речь. В то же время «мелкие деления» в версиях 1913 и 1929 годов ничуть не в меньшей степени проистекают из фразировки (по большей части мотивной), чем более ранний семичетвертной такт; они также образуют форму мотивной сегментации, пусть и локальной.

И это далеко не всё. Вместо того чтобы приноровиться к смещению тактовой черты в примерах 2b и 2c, слушатель может воспринимать всё исходя из метра 4/4 или 2/2. Счет на четверти в таком случае воспринимается как пульс (в терминологии Харальда Кребса — см. [14, 22–23]), а счет на половинные — как уровень интерпретации (как вероятный *tactus*, основная доля, равная 120 ударам в минуту). Можно поступить и еще смелее — считать целыми нотами, на уровне тактов. И если метр 4/4 или 2/2 распространить на всё проведение темы, то укороченное повторение мотива может быть услышано как *смещение*. См. измененную в аналитических целях тактовую запись в примере 4b (подлинный вариант 1929 года воспроизведен в примере 4a).

Смещение приходится на последнюю, а не на первую, четверть такта, и его действие ослабевает на половинной доле вероятного *tactus*'а. Такое прочтение, как я уже писал ранее, *консервативно*, учитывая то, что в сознании слушателя метр сохраняется при повторениях с нерегулярными промежутками и акцентами [28, 20–28].

В сравнении с радикальной тактовой записью в примерах 2b и 2c, консервативный вариант примера 4b представляет собой не менее радикальную трансформацию ритмического рисунка начального раздела «Взывания». Читатель может заметить, что альтернативное тактовое деление примеров 4a и 4b «падает в цель», поскольку проведение темы приходит к завершению на сильной доле, что, вероятно, усиливает ощущение скрытого метра. Вдобавок такты на 2/2 в редакции 1929 года свидетельствуют об ориентации Стравинского на половинные доли и вполне возможно, что это — аргумент в пользу лежащего в основе скрытого метра 2/2 или 4/4. (Консервативный слушатель воспримет смещение тактовых черт в примере 4a как следствие наложения на скрытую тактовую сетку локальной группы мотивов.)

То же происходит и в примере 4b, где акценты в укороченном повторении мотива становятся синкопами по отношению к пульсации половинами (*tactus*'ом). Здесь они обладают еще большей убедительностью, и могут быть истолкованы как попытка композитора навязать радикальную интерпретацию консервативной записи, где акценты звучат как сильные доли — по аналогии с первыми двумя тактами номера. Попытка осуществления решительного сдвига подчеркивается не только повторяющимися мотивными акцентами, но и выделением *g-dis* в нижнем слое (см. пример 1). Взрывной характер такого навязывания можно усмотреть в равновесности (точной или примерной) соперничающих сил: с одной стороны, метра и метрического смещения (консервативная сила), с другой — метрического параллелизма (радикальная сила). Если метр здесь и не теряет своего

4

a [121] + 3 Редакция 1929 (радикальный вариант)

b Без переменного размера (консервативный вариант)

c Вариант мотивной сегментации

d Альтернативная мотивная сегментация

e Сегментация восьмичетвертными блоками (без синкопирования)

f Сегментация восьмичетвертными блоками (с синкопированием)

значения полностью, то, во всяком случае, подвергается серьезному испытанию: взаимодействие смещения и параллелизма превращает определение сильной доли в рискованную процедуру.

В этой связи радикальный и консервативный подходы, эскизно представленные в примерах 2b и 4b, несовместимы. Нельзя следовать им обоим одновременно: сосредоточившись на одном, слушатель может воспринять другой как угрозу установленному порядку. Угроза же эта может оказаться разрушительной для восприятия; в консервативном варианте (пример 4b) ожидания метрического параллелизма, обманутые смещением укороченного повторения, способны привести к тому, что метр лишится опоры. Существует целый веер вариантов, даже такой конфликт радикальной и консервативной сил, при котором одна воспринимается на фоне другой — именно это и составляет сердцевину изобретательности Стравинского.

В примере 4c показана альтернативная мотивная сегментация (в продолжение намеченного в примере 2a), в то время как примеры 4d-f сводят находки Стравинского к стереотипным моделям, от которых сам композитор, скорее

всего, отказался бы. В каждом из этих примеров изложение темы изменено, включая деление на такты. Пример 4d дополняет укороченное повторение мотива отсутствующей в оригинале нотой *d* (а может быть, и следующим *c*, если принять сегментацию примера 2a), а примеры 4e и 4f расширяют семичетвертной мотив до восьми четвертей, полностью устраняя смещение. В сравнении с измененными вариантами 4e и 4f, укороченное повторение мотива в консервативной версии примера 4b приходится на четверть «раньше, чем нужно» — это форма сжатия, которая и создает напряжение (в основном подспудное) исходного проведения темы.

Кроме того, очевидно, что первейшее требование к исполнению начального проведения темы «Взывания» — это точность интонирования и темпа. Если описанные выше различные метрические силы должны заявить о себе, то регулярности (или нерегулярности) следует быть явственной, повторениям мотивов — буквальными, а пульсу — неуклонно соблюдаться. Чтобы метрическая позиция вышла на первый план, в повторении темы или аккорда всё, кроме метрического положения (или смещения), лучше оставить без изменений. В этом смысле между интонированием и темпом нет разницы. При строгом соблюдении они одинаково экспонируют метр.

Что касается «Взывания» как целого, то зерна будущих повторений уже заложены в мотиве и его укороченном варианте в начальном разделе. В примере 5 начальная тема приведена вместе с пятью последующими версиями. Из шести проведенных два близки к исходному виду, они звучат фортиссимо (у деревянных духовых и меди), два других подобны эху (пианиссимо у струнных), одно проведение стоит особняком (у фаготов, на тройном *piano*), а последнее объединяет динамику и инструментовку исходного проведения и следующего за ним эха.

В первых двух из вышеописанных групп звуковысотность, регистр, инструментовка, динамика и артикуляция постоянны, они служат фоном для метрической структуры и ее смещения. Но длительность некоторых проведенных темы меняется. И происходит это так, как намечено в первом (укороченном) повторении мотива: мотив делится на всё более мелкие сегменты (или субмотивы), которые добавляются или изымаются из последующих проведенных темы. В первых трех вариантах (после основного проведения) примера 5 удалена первая половинная *c*, и такое изъятие, вероятно, должно привести к мотивной сегментации, отмеченной скобками в примере 2a.

В зависимости от устойчивости консервативного импульса, метр 4/4 или 2/2, подразумеваемый начиная с первого проведения, может быть распространен до конца первого эха, — разумеется, это по крайней мере отвечает слышанию и видению автора данной статьи (см. скобки над нотонаосцами в примере 6).

Повторяющиеся *c*, с которых начинается первое эхо в ц. 122, т. 3, могут быть услышаны как смещение по отношению к скрытому метру 4/4 или 2/2, начинающееся скорее на первой половинной доле такта, чем на второй. Таким образом, метро-ритмические процессы, очерченные здесь, можно проследить не только с точки зрения мотива и его повторения, но и с позиций блока или темы и ее вариантов.



5

121 + 3

tutti

*ff*

*etc.*

Detailed description: This musical block contains measures 121, 122, and 123. It is marked 'tutti' and 'ff' (forte). The music is written for two staves, likely representing a woodwind or brass section. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then back to 2/4, and finally to 3/4. The notation features chords and individual notes with accents. The piece concludes with 'etc.'.

«ЭХО»

122 + 3

strings

*pp*

*etc.*

Detailed description: This block shows measures 122, 123, and 124 for the strings. It is marked 'pp' (pianissimo). The notation is for two staves. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then to 3/2, and finally to 3/4. The music consists of simple rhythmic patterns and chords. It ends with 'etc.'.

123

tutti

*ff*

*etc.*

Detailed description: This block contains measures 123, 124, and 125. It is marked 'tutti' and 'ff'. The notation is for two staves. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then to 3/2, 2/4, 3/4, and finally to 3/2. The music features chords and notes with accents. It concludes with 'etc.'.

«ЭХО»

124

strings

*pp*

*etc.*

Detailed description: This block shows measures 124, 125, and 126 for the strings. It is marked 'pp'. The notation is for two staves. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then to 3/2, and finally to 3/4. The music consists of simple rhythmic patterns and chords. It ends with 'etc.'.

125

bsn.

*ppp*

*etc.*

Detailed description: This block contains measures 125, 126, and 127 for the bassoon (bsn.). It is marked 'ppp' (pianissimo). The notation is for two staves. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then to 2/4, 3/4, and finally to 2/4. The music consists of simple rhythmic patterns and chords. It ends with 'etc.'.

«ЭХО»

127 + 3

tutti

*ff*

*etc.*

Detailed description: This block shows measures 127, 128, 129, and 130. It is marked 'tutti' and 'ff'. The notation is for two staves. The time signature changes from 3/2 to 3/4, then to 4/4, and finally to 3/4. The music features chords and notes with accents. It concludes with 'etc.'.

## II

«Взывание» также можно описать как наложение двух отдельных, определенных в регистровом отношении пластов (или страт); каждый из них состоит из повторения одного мотива. В рамках групп повторений, верхний слой которых обозначен в примере 6, Стравинский повторяет мотив буквально, варьируя только его метрическую позицию, а также длину мотивных групп внутри проведения темы. Длительность трех эхо стабильна (шесть четвертей), другие проведения расширены: к исходной теме добавлены повторения мотива и его субмотивов.

Интерпретация поверх четвертного пульса половинными или даже целыми длительностями менее определена. Мы предполагаем, что для большинства слушателей эти метрические подтексты почти несомненны в первоначальном проведении темы «Взваний» и в ее дальнейших, даже частично деформированных вариантах.

Метр *захватывает* слушателя и, как уже отмечалось, становится частью его физического опыта. Как ходьба или бег, метр — это вид моторики, ее специфически музыкальная форма, согласно описанию Джастин Лондон [16, 7], в которой постоянная пульсация долей воздействует на наши «внутренние ритмы», биологические и/или когнитивные по природе. Это происходит спонтанно, и физическое качество «Взвания» или «Весны священной» в целом можно проследить в неких ожиданиях и их последующем нарушении или разрушении того, что захватывало. Таким образом, метрические нарушения приобретают физическое измерение.

Итак, воспринятый подобным образом метр порождает глубоко укорененные ожидания своего собственного продолжения, предвкушение того, что оспаривается и не реализуется во «Взвании» (равно как и в других произведениях Стравинского). Такая динамика может напомнить о «теории конфликтов» чело-веческой эмоций Джона Дьюи, и о ее интерпретации, примененной Леонардом Мейером по отношению к формам мелодических и гармонических процессов в тональной музыке [18, 13–16]. Мейер указывает, что напряжение и эмоция возникают тогда, когда тональные тяготения задерживаются или подавляются

(например, в удержанном тоне или прерванном кадансе). При этом повышается градус напряжения в ожидании окончательного разрешения.

Идеи Мейера нашли применение в разном контексте — среди недавних примеров подобного рода книга Дэвида Хьюрона «Сладкое предвкушение» [11]. По мысли Хьюрона ожидание «сладко» благодаря предвкушению разрешения или ослабления напряжения. Чем более предсказуем процесс или событие, тем сильнее напряжение ожидания и тем более «сладко» ощущение разрешения в конечной точке.

Некоторые из этих умозаключений соответствуют и нашей концепции — их, в частности, можно со всей определенностью отнести к идее прерванного метра, когда нарушаются ожидания мотивного параллелизма. Однако эффект метрического дискомфорта разительно отличается от торможения тональных ожиданий, о которых говорил Мейер. И во «Взывании» очень немного знаков «разрешения», как своего рода награды; метрические процессы не приводят к возникновению стабильной метрической среды.

Мотив «Взывания» — как, впрочем, и любой другой мотив — во многих отношениях имеет неопределенный вид. Речитация на тоне *c* с периодическим переходом на соседний *d* — это как раз такой вид звуковысотного качания, который Стравинский спустя многие годы определит как «повторяющийся элемент» своего мелодического стиля<sup>10</sup>. Привлекательность мотива в данном случае заключается не в нем самом, а скорее в серии метрических изменений, в которых он играет роль спускового механизма — как в случае с иррегулярными смещениями семи четвертных долей в самом начале «Взывания». Эти изменения относительно сильной доли составляют своего рода *развитие*, столь же полноценное, как и в развивающей вариации, основанной на изменениях мелодических или гармонических свойств в музыке классического периода.

В примерах 7a и 7b приведен анализ начального проведения темы «Взывания» из недавнего исследования Мэтью Макдональда [17, 499–551].

Автор предполагает, что выраженные в четвертях «величины длительностей», обозначенные в примере 7a, выведены Стравинским из «интервальных серий» первого и основного аккорда «Взывания», отмеченного в примере 7b [17, 499–502]. Анализ Макдональда, возможно, убедителен, но не в данном случае; он ссылается на тактовую запись «Взывания» 1929 года, в то время как версия 1913 года, по-видимому, в большей степени соответствует исходным намерениям Стравинского с точки зрения расстановки тактовых черт. «Величины длительностей» в версии 1913 года представляют собой ряд четвертей (4+3)+(4+2), который значительно труднее приравнять к интервалам аккорда, представленного в примере 7b.

Еще более проблематичны критические и эстетические выводы, к которым приходит Макдональд в ходе своего анализа. Преобразование интервалов в ритмические модели рассматривается им как строго «механическое», обусловленное «автоматическим письмом» композитора, исключающее «его собственное музыкальное воображение... из процесса сочинения на некоторых решающих стадиях» [17, 525]. Таким образом, ритмические модели начальной темы «Взывания» трактуются как результат «механического» упражнения, делающего

<sup>10</sup> «Две повторенные ноты — это метроритмическое заикание, характерное для моей речи, пожизненный недуг» [24, 58].

композитора «почти безучастным наблюдателем за появлением самых знаменитых ритмических новшеств XX века» (*там же*).

Макдональд несомненно преувеличивает значимость своих интервальных серий, явно переоценивая ее, когда речь заходит о реальном мотивном, ритмическом и метрическом содержании разделов, подобных тому, которым открывается «Взывание». Величины длительностей при смещении тактовой черты в примере 7a образуют не метр в собственном смысле слова, но только (как признавал в 1962 году сам Стравинский), местную фразовую группировку, намеченную в 1926 году и опубликованную в 1929. В своем анализе интервалов и их преобразований Макдональд также игнорирует роль, которую метр, смещение и параллелизм, по-видимому, играют для многих слушателей, обращающих внимание на изменение протяженности временных отрезков (в примере 7a заключенных в рамки). Кроме того, исследователем совсем проигнорированы акценты в укороченном повторении основного мотива — ритмическая идея, являющаяся с самого начала ключевым моментом композиционного процесса.

Не менее спорны и выводы Макдональда, следующие из его открытия *jeux de nombres*<sup>11</sup> и «автоматического письма» у Стравинского: эти последние рассматриваются им как аргумент в пользу беспристрастности и отчужденности, описанных Адорно. Как и у Адорно, абстрактные цифры призваны подтвердить то, что нерегулярные акценты и различная протяженность мотивов носят здесь случайный характер, вследствие чего слушателя это в полной мере увлечь не может. Сама композиция «дегуманизирована» на уровне процесса. Повторяя Адорно и Тарускина, Макдональд подчеркивает «объективную отчужденность, пронизывающую “Весну”», «подавление всякого намека на человеческое начало». Тщательно проработанная «симуляция объективности» подразумевает «отсутствие организующей психологии, стоящей за музыкой» [17, 546].

Однако в своем слышании и понимании «Весны священной» Макдональд, вслед за Адорно, обнаруживает чрезмерный радикализм. Он принимает цифры из примера 7a и 7b за чистую монету, не обращая внимания на роль метра и на большинство находок, связанных с ним. Он пренебрегает той консервативной стороной изобретения, которая способствует преобразованию количественных расчетов, так сказать, в плоть и кровь, в драму, восторг, волю и субъективное переживание. Он игнорирует все, что сообщает этой музыке ощущение человечности, экспрессивности и «организующей психологии».

### III

С самого начала первого проведения темы «Взывания», метрические и структурные свойства ее мотива подвергается сомнению. Укороченное повторение мотива вступает через семь четвертей после самого мотива, так что повторение слышится (по крайней мере, в консервативном варианте, см. пример 4b), как синкопированная версия оригинала. Наряду с этим, возникают противоречивые ожидания метрического параллелизма в отношении мотива и его повторения, что видно в автографе 1913 года, и, отчасти, в редакции 1929 года.

Другими словами, стоит только мотиву появиться, как его метрическое положение сразу становится своего рода объектом нападения. И так происходит во всем «Взывании». Каждая серия мотивных повторений вызывает к жизни и затем отрицает существование безоговорочных метрической опоры и группировки

<sup>11</sup> Числовых игр (франц.)

7 a

121

b

относительно сильной доли. В каждом проведении можно увидеть попытку обеспечить такую опору. Проблема при этом заключается в самом мотиве, в его нерегулярных семи четвертях, в его разомкнутости и отсутствии каденционной экспрессии. Каждое повторение словно приглашает или приманивает последующее. И этим, возможно, отчасти объясняется целостность, которая, несмотря ни на что, ощутима во «Взывании». Ерзая на краешке стула, слушатели ищут хоть какой-то завершенности, достижения хоть какой-нибудь цели. Если же в отказе от разрешения можно почувствовать нечто садистское — что подтверждают оценки столь отличных в своих взглядах на творчество Стравинского критиков, как Ханс Келлер и Теодор Адорно (см. [13, 201]; [1, 159]), — то причина этого кроется в непримиримых силах, действующих в самом произведении, силах смещения и параллелизма.

К этому метафорическому описанию, однако, мало что остается добавить. Некоторые ритмические процессы, лежащие в основе этой музыки, несомненно, можно объяснить, — но не взрывные, приковывающие к себе внимание свойства, в которых и через много лет сохраняется элемент тайны. Оставив в стороне действие психологических и когнитивных процессов, лежащих в основе сочинения, мы зададимся вопросом, почему слушателя так захватывают те разделы «Весны», где метрические опоры подвергаются угрозе, прерываются или ниспровергаются? Почему эти разрывы оказываются эстетически притягательными?

Технические процессы не поддаются легкому преобразованию в эстетическое наслаждение, другими словами, в переживание нашей связи с конкретным музыкальным произведением. Полагаю, будь такое преобразование возможным, очарование музыки для нас исчезло бы. Однако пока это представляется маловероятной перспективой, а значит в ближайшем столетии мы еще сможем соединиться с музыкой «Весны» в восторге и блаженном самозабвении — традиционными спутниками эстетического переживания.

#### *Использованная литература*

1. *Adorno T. W.* Philosophy of Modern Music. Trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Bloomster. N. Y.: Seabury Press, 1973. 220 p.
2. *Adorno T. W.* Stravinsky: A Dialectical Portrait // Theodor W. Adorno; Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music. Trans. Rodney Livingstone. L.: Verso, 1998. P. 145–178.
3. *Boretz B.* In Quest of the Rhythmic Genius // Perspectives of New Music. Vol. 9. No. 2 — Vol. 10. No. 1. (1971). P. 149–155.
4. *Boss J.* Schoenberg's Op. 22 Radio Talk, and Developing Variation in Atonal Music // Music Theory Spectrum. Vol. 14. Num. 2 (Fall 1992). P. 125–149.
5. *Dahlhaus C.* What is 'developing variation'? // C. Dahlhaus. Schoenberg and the New Music. Trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge University Press, 1987. P. 128–134.
6. *Dahlhaus C.* Between Romanticism and Modernism. Trans. Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980. 129 p.
7. *Epstein D.* Shaping Time: Music, the Brain, and Performance. N. Y.: Schirmer Books, 1995. 598 p.
8. *Frisch W.* Brahms and the Principle of Developing Variation. Berkeley: University of California Press, 1983. XV, 217 p.
9. *Haimo E.* Developing Variation and Schoenberg's Twelve-Tone Music // Music Analysis. Vol. 16. Issue 3 (Oct., 1997). P. 349–365.
10. *Horlacher G.* Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky. Oxford: Oxford University Press, 2011. X, 220 p.

11. *Huron D.* Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge: MIT Press, 2006. XII, 462 p.
12. *Johnston B.* Stravinsky: A Composer's Memorial. Interview with Soulima Stravinsky // Perspectives of New Music. Vol. 9. No. 2—Vol. 10. No. 1. (1971). P. 15–27.
13. *Keller H.* Essays on Music. Ed. Christopher Wintle. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. XIV, 276 p.
14. *Krebs H.* Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann. Oxford: Oxford University Press, 1999. XIV, 290 p.
15. *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge: MIT Press, 1983. 368 p.
16. *London J.* Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford: Oxford University Press, 2004. VIII, 195 p.
17. *McDonald M.* *Jeux de Nombres*: Automated Rhythm in *The Rite of Spring* // Journal of the American Musicological Society. Vol. 63. No. 3 (Fall 2010). P. 499–551.
18. *Meyer L.* Emotion and Meaning in Music. Chicago: Chicago University Press, 1956. XI, 309 p.
19. *Roberson M.* Stravinsky's Concerto for Piano and Winds: Metrical Displacement, Tonal Distortion, and the Composer as Performer. Ph. D. dissertation. University of California at Santa Barbara, 2012. 207 p.
20. *Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. L.: Faber and Faber, 1967. XIV, 224 p.
21. *Schoenberg A.* Criteria for the Evaluation of Music // A. Schoenberg. Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg. Ed. Leonard Stein, trans. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1985. P. 129–131.
22. *Stravinsky I.* Some Ideas about My Octuor. Reprinted in E. W. White. Stravinsky: The Composer and His Works. Berkeley: University of California Press, 1966. XV, 608 p.
23. *Stravinsky I.* Interpretation by Massine // Stravinsky in the Theatre / ed. by M. Lederman. N. Y.: Pellegrini and Cudahy, 1949. 228 p.
24. *Stravinsky I., Craft R.* Themes and Episodes. N. Y.: Knopf, 1966. X, 352, XVI p.
25. *Subotnik R. R.* Developing Variations. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. XXXIV, 372 p.
26. *Taruskin R.* Stravinsky and Us // The Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 260–284.
27. *Temperley D., Bartlette C.* Parallelism as a Factor in Metrical Analysis // Music Perception. Vol. 20. No. 2 (Winter 2002). P. 117–149.
28. *Van den Toorn P. C., McGinness J.* Stravinsky and the Russian Period; Sound and Legacy of a Music Idiom. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 328 p.
29. *Van den Toorn P. C.* Stravinsky and The Rite of Spring. Berkeley: University of California Press, 1987. IX, 221 p.

**ЛЫЖОВ ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ**

*voxhumana2005@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, 13/6

**GRIGORIY I. LYZHOV**

*voxhumana2005@yandex.ru*

Ph. D., Associate Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

#### АННОТАЦИЯ

**Ю. Н. Холопов анализирует «Весну священную»**

Творчество Стравинского и, в частности, фрагменты «Весны священной» неоднократно становились предметом исследований Ю. Н. Холопова. Обнаруженная в архиве ученого рукопись статьи, посвященной специально «Весне», знакомит с аналитическими обобщениями, касающимися гармонической структуры балета. Эти обобщения демонстрируют метод Холопова, проистекающий из его концепции эволюции гармонии и непосредственно предназначенный для анализа полигармонии и новой тональности XX века: поиск константного интервального комплекса, сохранение связи с которым обеспечивает единство индивидуализированной высотной структуры сочинения. Холопов показывает, как принцип сочинения системы родства гармонических элементов, связанной с замыслом конкретного сочинения, унаследованный от Римского-Корсакова, был блестяще развит Стравинским в индивидуальном модусе «Весны».

Ключевые слова: *Стравинский, «Весна священная», Холопов, гармония, XX век, Римский-Корсаков*

#### АБСТРАКТ

**“The Rite of Spring” in the Analytical Essays of Yuri Kholopov**

In choosing contemporary music as a subject of serious study in the 1960s, Yuri Kholopov removed himself from the ideological sphere of the Soviets — and he was one of the first of his generation to make this choice. He overcame methodological vacuums of such times by using the power of his intuition and intellect to reinvent forgotten traditions of Russian and European music theory. Indeed, Kholopov’s scholarly and analytical apparatus is a synthesis of seemingly conflicting ideas of Hugo Riemann, Sergey Taneyev, Boleslav Yavorsky, Heinrich Schenker, Arnold Schoenberg, and Hermann Erpf. Kholopov’s conflation of these divergent analytic methodologies grew contextually out of the needs of analyzing particular works. *Le Sacre* was among the provocative works constantly attracting his analytic concerns, and he based most of his thoughts about it on a developing theory of modality. Thus my paper will discuss Yuri Kholopov’s analytical approach to *The Rite* based on his published and unpublished works on mode.

Keywords: *Stravinsky, “The Rite of Spring”, Kholopov, harmony, 20<sup>th</sup> century, Rimsky-Korsakov*



**Григорий Лыжов**

## Ю. Н. ХОЛОПОВ АНАЛИЗИРУЕТ «ВЕСНУ СВЯЩЕННУЮ»<sup>1</sup>

Юрий Николаевич Холопов (1932–2003) — выдающийся деятель русского послевоенного музыкального авангарда, теоретик музыки и педагог, воспитавший целую плеяду российских музыковедов, — несомненно, относится к той когорте первопроходцев, которым наша культура обязана включением Новой музыки в музыкальную науку и педагогику в последней трети XX века.

Первая концепционная статья 29-летнего Холопова [8] по теории современной гармонии вышла в журнале «Советская музыка» за год до приезда Стравинского в Москву. Ее появление вслед за статьями А. Г. Шнитке и М. Е. Тараканова в том же журнале оказалось символом отмены в советской печати негласного табу на занятия современной гармонией. В этой своей статье, помимо прочего, Холопов кратко анализирует *Pas d'action* из «Орфея» Стравинского.

Хотя героями двух монографий Холопова стали Прокофьев и Веберн (вторая написана совместно с В. Н. Холоповой)<sup>2</sup>, к сочинениям Стравинского он постоянно обращался на протяжении всей жизни. Интересы Холопова-исследователя были исключительно широки — гармония, музыкальная форма, а также история музыкальной теории, однако, выбирая объект изучения, он отдавал предпочтение современной музыке. Занятия современной гармонией в России в шестидесятые годы кроме проблем с продвижением по лестнице официального признания (у Холопова они были) несли с собой и чисто методологическую трудность: в консерватории не учили тому, что требовалось для подобных исследований — необходимо было самому создавать для них научный аппарат.

С идеями А. Б. Маркса, Римана, Шенберга, Шенкера, Эрпфа, Хиндемита Холопов познакомился самостоятельно (заодно познакомив с ними — через свои публикации — и соотечественников). Слывя «западником», он в то же время почтительно относился к традиции профессионального «праотца» московских теоретиков С. И. Танеева, в которой был воспитан. Холопов никогда не

<sup>1</sup> Автор хотел бы выразить благодарность вдохновительнице этой статьи — американскому музыковеду Северин Нефф, по инициативе которой одно из заседаний конференции, проходившей в университете штата Северная Каролина в октябре 2012 года и приуроченной к 100-летию «Весны священной», было посвящено памяти Ю. Н. Холопова.

<sup>2</sup> Книга «Современные черты гармонии Прокофьева» [14], написанная в 1958–1964, опубликована в 1967 году; книги «Антон Веберн» [17] и «Музыка Веберна» [18], созданные, соответственно, в 1973 и 1975 году, опубликованы в 1984 и 1999. Такой информационный режим, когда рукопись годами «отбывает срок» в редакции, так что публикация научного труда опаздывает на десятилетия, как известно, был типичным для советского времени явлением в области гуманитарных дисциплин, если тема книги находилась, мягко говоря, на периферии идеологических интересов Коммунистической партии.

спешил порывать с этой традицией и до конца жизни мыслил в рамках парадигмы функционального понимания тональности и лада, лишь модифицируя их. От Чайковского и Танеева сохраняется в холоповской педагогике композиторское «хозяйское» отношение к преподносимому материалу: изучая ту или иную музыкальную форму, студент должен сам «попробовать ее на вкус», то есть попытаться сочинить пьесу в «предлагаемых обстоятельствах» определенного гармонического стиля и научиться импровизировать в нем на фортепиано.

Учебник «Гармония. Практический курс» был создан для спецкурса гармонии на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории, который Холопов вел с 1980 года. Курс отражает принцип стилевой эволюции гармонии: от Баха до Скрябина (1-й год обучения) и от Стравинского до Булеза (2-й год). На ил. 1 помещено одно из еженедельных заданий, включающее три вида работы: гармонический анализ произведения («А»), письменную работу («П») и игру на рояле по заданному началу («И»). В показанном аналитическом задании на выбор предлагаются сочинения Стравинского, среди них — «Великая священная пляска».

Холопову принадлежат две работы, в которых фрагменты «Весны священной» становятся объектами детального гармонического анализа<sup>3</sup>, и отдельный аналитический очерк, специально посвященный этому сочинению. Очерк под названием «"Весна священная" Игоря Стравинского — аналитическая, структурная демонстрация» [2], обнаруженный в архиве Холопова, представляет собой текст доклада, подготовленного для перевода на немецкий язык и чтения на одной из зарубежных конференций<sup>4</sup>. Разделы текста таковы:

*[0. Роль «Весны» в музыке XX века. Общеэстетическая характеристика сочинения.]*

1. *Интонационный материал. Ритм. Мелодика и попевки.*
  2. *Многоголосная ткань. Вариантность и остинато*
  3. *Гармония*
    - 3.1. *Тональность. Состояния тональности. Тональные функции*
    - 3.2. *Модальность. Натуральные и искусственные модусы*
    - 3.3. *Гармонические функции*
    - 3.4. *Аккордика. Полигармония. Линейные комплексы.*
      - 3.4.1. *Аккорды*
      - 3.4.2. *Полиаккорды*
      - 3.4.3. *Линейные комплексы*
    - 3.5. *Целостная гармоническая структура «Весны священной».*
      - 3.5.1. *Развитие лейткомплекса*
      - 3.5.2. *Система лейтвысот*
  4. *Музыкальные формы*
- Примечания*  
*Нотные примеры*

<sup>3</sup> Раздел во 2-й части книги «Гармония. Практический курс» [5, 185–186] и во 2-м выпуске хрестоматии «Гармонический анализ» [3, 141–143]. Кроме того, есть еще в общей сложности семь публикаций, где музыка балета так или иначе упоминается в контексте творчества Стравинского или общих проблем гармонии XX века [4; 6; 9; 10; 12; 13; 15].

<sup>4</sup> Судя по всему, Холопову в период написания доклада не были доступны такие знаковые зарубежные исследования «Весны», как статья Артура Бергера [19] и монография Питера ван ден Турна [21].

## ЗАДАНИЕ 10

Ⓐ

Три варианта:

1. *И. Ф. Стравинский*. «Весна священная», финал, «Великая священная пляска» (подробно – главная тема, с. 142–149, и фрагмент 2-го эпизода, с. 181–186), по клавиру (четырёхручному) и партитуре,

или

2. *И. Ф. Стравинский*. «Свадебка», Картина 3, с. 65–87; подробно фрагменты: с. 68–72, 75–81,

или

3. *И. Ф. Стравинский*. Три простые пьесы для фортепиано в три руки (в издании: *И. Стравинский*, Сочинения для фортепиано. Т. 1. М., 1968. С. 119–125); из них подробно Марш.

Ⓑ

По заданной начальной фразе (Пример 235) сочинить полигармоническую («политональную») пьесу в озорном танцевальном характере для фортепиано в четыре руки. Материал:

- Пример 235

*Allegro marcato* (♩) 8

Ⓒ

По одной из следующих начальных фраз (Примеры 236, 237) подготовить и сыграть период (большое предложение) в полиаккордовой гармонии.

- Пример 236

*Allegretto*

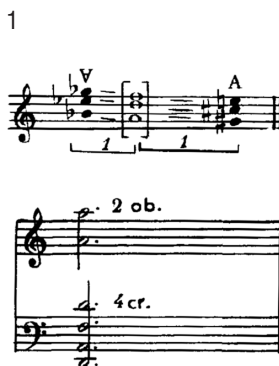
Ил. 1. Фрагменты из «Весны священной» в качестве одного из домашних заданий по гармоническому анализу во 2-й части пособия Ю. Н. Холопова «Гармония. Практический курс» [5, 321–322].

Помимо двадцати четырех нотных примеров и схем вся статья наполнена отсылками к тем или иным местам партитуры, так что нередко напоминает краткий справочник по «Весне священной», например, по тому, какие и где в ней можно найти музыкальные формы, лады и т. п. Не все разделы статьи в этом смысле представляют результат собственных аналитических наблюдений автора; так, в связи с ритмическими структурами «Весны» делается отсылка к книге В. Н. Холоповой «Русская музыкальная ритмика» [16], тогда, в начале восьмидесятых, только недавно вышедшей в свет. Наиболее же интересен, как кажется, раздел о гармонии — и не только своей детализированностью, но постановкой проблемы целостной звуковысотной структуры балета. Однако до того, как продемонстрировать обобщающую холоповскую аналитическую схему, представляется нужным кратко охарактеризовать исследовательский подход ученого и сказать несколько слов о его научной концепции, в целом, конечно, известной, но которую мы хотели бы представить кратчайшим способом, как бы с большого расстояния.

Возможно, концепция *эволюции гармонии* (и как следствие, обновленное понимание и переживание самого предмета гармонии) — самый весомый вклад Холопова в русскую музыкальную науку. Одной из задач, решенных в рамках этой концепции, является теоретическое отражение последовательных стадий развития европейской тональной системы, обнаружение взаимовлияния этих стадий и, наконец, обнаружение их глубинного единства при всей изменчивости конкретно-исторических форм звуковысотного мышления.

Например, позднеромантический этап характеризуется Холоповым с помощью теории десяти так называемых *состояний тональности* (под ними понимаются устойчивые варианты тональной структуры с реорганизацией свойственных классико-романтической тональности отношений центра и периферии функциональной системы). То, что приходит в XX веке на смену этим состояниям тональности, Холопов называет *индивидуальным модусом*. Это, так сказать, *единичная тональность* — то есть функциональная система связей между созвучиями и прочими звуковысотными элементами, созданная вместе с данными конкретными носителями этой связи для данного конкретного произведения. Фактически речь идет о форме звуковысотной системы, свободно смешивающей акустические рудименты классической тональности и систему логических отношений, подобную серийной (на совершенно ином материале, чем в нововенской додекафонии). В качестве примера такого индивидуального модуса Холопов анализирует Вступление ко II части «Весны священной» (см. два первых источника, указанных в сноске 3).

Общий закон построения индивидуального модуса звучит так: «образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента [ЦЭ]» [5, 8]. Какова индивидуальная «сложная тоника», то есть логический центр системы связей, такова будет и «тональность». Во вступлении ко II части тоникой (полиустоем) является фигурированный полиаккорд: консонирующему ре-минорному трезвучию у низких валторн (и гобоев) контрапунктирует остигатная полигармоническая фигурация (см. далее пример 1). «Создание такого необыкновенного в своей впечатляющей силе ЦЭ уже равнозначно изобретению нового лада, однако лада, рассчитанного на однократное использование» [5, 185].



У Холопова была своя трактовка явления полигармонии: он неизменно подчеркивал, что при несомненном акустическом расслоении не нужно переоценивать его следствия. Логически полигармония отличается от «просто гармонии» (диссонантной) не принципиально, но лишь степенью, будучи «диссонансом высшего порядка». Субаккорды или сублады могут кричаще противоречить друг другу, но это противоречие композитор парадоксальным образом связывает в эстетически убедительное звуковое единство, которое только и существует как таковое, покуда сохраняет внутреннюю акустическую разрозненность.

Казалось бы, разрозненность вертикали, о которой шла речь, удаляет нас от эстетического идеала гармонии как благозвучия. Однако, очевидно, что гармония не синонимична расхожему представлению о простоте звукоотношений и комфортности их восприятия. Издревле она понимается как *согласие разногласного*. Эволюция музыкального языка к XX веку видится как постепенное разрастание «разногласного» (диссонантного) звуковысотного материала, который гармония «укрошает», находя для него осмысленную и прекрасную саму по себе художественную цель. Музыкальная гармония в некоем подлинном смысле сверхчувственна и беззвучна, являясь силой мысленной связи, которой подвластно привести к равновесию любые звуковысотные противоречия.

Если возвратиться к анализу Вступления, то особенность индивидуального модуса сказывается в том, что *структура тональности сочиняется* так же, как раньше сочинялся тематизм. Она не дана заранее, но создается вместе с формой: каждый новый элемент принципиально пополняет и достраивает существующую на момент его появления в нашем представлении систему связей, открывая в ней всё новые, возможно, неожиданные, но ретроспективно необходимые стороны. Индивидуальный модус Вступления таким образом можно понимать подобно осуществляющейся на наших глазах химической реакции, при которой в ре миноре (Холопов на лекциях шутя говорил: «65-процентный d-moll») растворяются в определенной пропорции большие секунды и тритоны.

Пример 2 (см. след. стр.) показывает внутреннюю структуру индивидуально-го модуса Вступления, ее различные логические слои [3, 141–142].

Форма опоясана отношениями большой секунды (бас: *d-e*; основные тоны фигурации над ним: *es-cis*; начальная интонация первой темы: *g-a*. По словам Холопова, «из ребра» главной темы вынимается и основная гармония побочной» [3, 141]. Форма приобретает, таким образом, качество звуковысотной

сплоченности не менее очевидное и не менее крепкое, чем в классической тональности, но совсем иначе, чем там: путем *ретроспективного синтеза* *избранных элементов*.

2

т. 1,7  
(1)

т. 8  
(1) (2) (3)

9  
(1) (2) (3) (4)

11  
(1) (2) (3) (5) (4) (6) (7)

12

2 Cl.  
Clar. picc.

3 Fl.

т. 2-3, 6-7

т. 2-3

Главная тема

Побочная тема

d E7 B7 = E7

«Честолюбивое стремление открывать систему связей, которая скрывается под акустической поверхностью музыкального произведения, за фасадом, обращенным к поверхностному слушанию, характерно для аналитиков XX века, прошлым эпохам оно было чуждо» [1, 40]. Это высказывание Дальхауза приводится в переводе В. Б. Вальковой, для которой оно «не означает, конечно, что сами эти скрытые связи отсутствовали в музыке прошлых эпох: они лишь в меньшей степени культивировались» [там же].

Творчество позднего Римского-Корсакова может стать примером такого культивирования скрытых связей еще в рамках романтической тональности. Возможно, не без цели подготовить студентов к анализу индивидуального модуса «Весны священной» Стравинского, Ю. Н. Холопов дает в первой части своего учебного пособия в качестве аналитического задания Вступление ко II действию «Золотого петушка»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Специальной публикации по этому поводу нет; то, как сам Холопов анализировал указанное Вступление ко II действию, известно из устного предания, хранимого его ассистентами по спецкурсу гармонии в Московской консерватории.

С одной стороны, первый раздел вступления — яркий пример того, что Холопов именует симметричными ладами<sup>6</sup>. С другой стороны, второй раздел демонстрирует то, что он называл техникой интервальной константы (или дополнительного конструктивного элемента гармонии — ДКЭ).

В нижней секции примера 3 («интервальная константа 3.1 во второй части Вступления»; см. след. стр.) мы видим, как хорошо узнаваемая тональность f-moll подается в интонационно-индивидуализированном виде: вся она пронизана интервальной константой — группой 3.1. (в полутонах). Перед нами не только мелодическая инкрустация (см. ту же секцию примера 3, т. 5–10), но заимствование более сложного рода, как это видно в первых двух фразах (т. 1–4), где интервальная константа входит вглубь многоголосной ткани (интервальная группа в смешанном частично вертикализованном изложении заключена в овалы в том же примере), оказывая влияние на выбор аккордовой последовательности.

Отметим две детали: во-первых, группа 3.1. взята из первого раздела (см. *pizzicato* струнных басов в левой стороне схемы), во-вторых, звуковысотная структура всего вступления создана как непосредственная параллель сценического момента, как чуть ли не лубочно-буквальный пересказ ремарок. Поначалу поле с горами мертвых тел и мертвая ладовая структура симметричных звуко-рядных ячеек, затем появление, как сказано, оробелой рати Додона — и f-moll тоже несколько «оробелый», ослабленный органным пунктом третьей ступени (as) — центральным тоном из первого отдела.

Что достигнуто здесь Римским-Корсаковым, если говорить о собственно звуковысотной структуре? Сделано очень значительное открытие: можно сочинять систему родства звуковысотных элементов! Традиционная тональность обретает индивидуализированную форму, мотивированную открытой именно в рамках данного художественного текста взаимосвязью звуковысотных групп и самим их выбором. Скрытые здесь огромные потенциалы развития гармонии были блестяще использованы Стравинским.

Потенции эти потому так велики, что они, так сказать, легко превращают «сор в стихи», случайность в художественный закон, стихию жизни в искусство. Механизм этого процесса подобен тому, который имел в виду французский поэт, даря на свадьбу своим друзьям простой глиняный кувшин и обещая, что через полвека он станет золотым. Звуковысотная структура, например, лейт-аккорда «Весны», если под таковым, как Холопов, понимать первый аккорд «Весенних гаданий», сама по себе еще мало что говорит о той грандиозной системе связей, в которую этот аккорд встроен и которая рождается вместе с формой.

В книге «Очерки современной гармонии» Холопов утверждает: «система неизбежна, если мысль организована» [11, 30]. Однако может возникнуть вопрос, кто определяет, организована мысль или нет? Очевидно, этот первый шаг делает интуиция и вкус исследователя как слушателя, как музыканта. Именно эта начальная интуиция определяет то, как будет протекать дальнейший анализ музыки, и, в конце концов, какие рациональные и вербальные формы он обретет. Отсюда парадоксальное сближение музыковедческого анализа с художественным актом — не только в аспекте отточенности профессионального мастерства, но и в том отношении, что он является ответом личности на послание другой личности, заключенное в произведении искусства.

<sup>6</sup> У Холопова, как известно, есть собственная, отличная от Яворского, гораздо более простая и пригодная для учебных целей систематика симметричных звуко-рядов [13].

лад 3.1. в первой части Вступления

$as^{3.1}$   
 1. 3. 1. 3. 1. 3.

интервальная константа 3.1. во второй части Вступления

Но вот издали послышался шум шагов оробелой рати Долгана. В утешье, озираясь и останавливаясь...  
 $\text{♩} = 100$   
 f-moll T D T W +T W  
 III

ваясь, спускаются гуськом, по два человека в ряд, ратники.



**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС**

The image shows a handwritten musical score titled "ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС" (Central Complex). It consists of three systems of music, labeled I.1, I.2, and I.3. Each system is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and various annotations in Russian. System I.1 includes circled notes and the word "Вспомогательный" (Auxiliary). System I.2 includes circled notes and the word "Варианта" (Variant). System I.3 includes circled notes and the word "Варианта" (Variant). The score is annotated with numbers in boxes (e.g., 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 22, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 49) and other markings like "с. 163" and "Es".

Схема 1

Видеть за изменяющимся неизменное, за становлением пребывающее — таким было кредо Холопова. С этих позиций он анализировал и «Весну».

Рассмотрим два факсимиле, взятые из неопубликованной статьи ученого [2].

На схеме 1 (см. предыдущую стр.), разворачивается как бы индивидуальная звуковысотная галактика. Здесь господствует своя система связей на основе центрального комплекса, в его роли выступает, конечно, аккорд «Весенних гаданий»<sup>7</sup>.

Не останавливаясь на деталях, можно видеть, что в показанном здесь гармоническом остове трех первых номеров графически акцентирована повторность интервальных структур; такого рода повторность охватывает все части, так что форма целого предстает как ряд многоступенчатых вариаций на центральное созвучие.

Наконец, наблюдения Холопова венчаются схемой тонального плана «Весны священной» (см. схему 2), где опять-таки форма целого оказывается, если опустить детали, стянутой фактически к трем центральным высотам — *Es*, *C*, *D*.

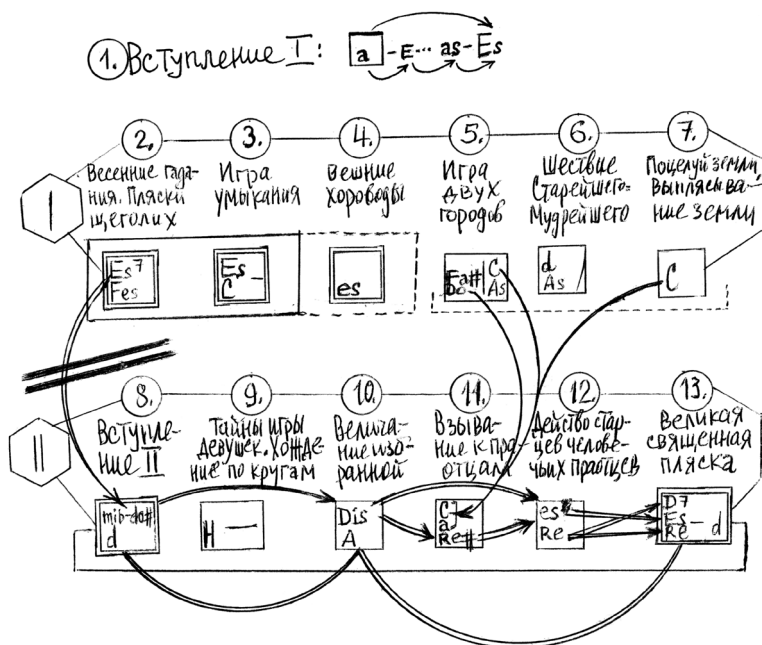


Схема 2

Холоповская аналитическая графика (ее разноцветье<sup>8</sup>, возможно, спровоцировано знакомством с эскизной тетрадью «Весны священной» и другими

<sup>7</sup> В отличие от Ричарда Тарускина, который называет в качестве Rite-chord структуру «тритон+кварта» (например, *fes-b-es*) [20, 945], Холопов считает обязательной частью центрального комплекса ангемитонный трихорд в кварте (*b-des-es*, суммарно: *fes-b-des-es*), который дает «побеги» в виде (малого мажорного) квинтсектаккорда (*g-b-des-es*), играющего важную роль в образовании созвучий «Весны», что видно на схеме 1.

<sup>8</sup> Основная часть текста на схеме 2 выписана синей шариковой ручкой, рамки и частично высоты — черной, крупные стрелки — красной; верхняя строка схемы написана перьевой ручкой с черными чернилами.

автографами Стравинского) обозначает устойчивое стремление к столь же целостному аналитическому взгляду на предмет, сколь целостно он открывается слуху. Такой взгляд сам по себе неизбежно расширяет границы науки, смещая их к области искусства<sup>9</sup>.

#### Список сокращений

НМБТ Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

#### Использованная литература

1. *Валькова В. Б.* Музыкальный тематизм — Мышление — Культура. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1992. 138 с.
2. *Холопов Ю. Н.* Весна священная: аналитическая структурная демонстрация [1986]. Машинопись с рукописными вставками. НМБТ, фонд Ю. Н. Холопова.
3. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. Ч. 2. М.: Музыка, 2001. 193 с.
4. *Холопов Ю. Н.* Гармония в сочинениях Стравинского русского периода творчества. Машинопись. НМБТ, фонд Ю. Н. Холопова.
5. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. В 2-х частях. Ч. II: Гармония XX века М.: Композитор, 2005. 624 с.
6. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
7. *Холопов Ю. Н.* К проблеме логики музыкального мышления // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008.
8. *Холопов Ю. Н.* Наблюдения над современной гармонией // Советская музыка. 1961. № 11. С. 50–55.
9. *Холопов Ю. Н.* Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 433–460.
10. *Холопов Ю. Н.* О системе гармонии Стравинского // И. Ф. Стравинский. Сб. статей. М.: Московская государственная консерватория, 1997. С. 28–46.
11. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.
12. *Холопов Ю. Н.* Полиладовость // Музыкальная энциклопедия. Т. IV. М.: Музыка, 1978. С. 331.
13. *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады в русской музыке // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008. С. 114–145.
14. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 478 с.
15. *Холопов Ю. Н.* Эмансипация диссонанса и новая модальность XX века // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008. С. 105–113.
16. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.
17. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. М.: Советский композитор, 1984. 320 с.
18. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна. М.: Советский композитор, 1999. 367 с.
19. *Berger A.* Problems of Pitch Organization in Stravinsky // Perspectives of New Music. Vol. 2 (1963). No. 1. P. 11–42.
20. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra: in 2 Vols. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
21. *Van den Toorn P.* The Music of Igor Stravinsky. New Haven: Yale University Press, 1983. 512 p.

<sup>9</sup> «Через наличие музыкальных ощущений и представлений активно-синтезирующий характер восприятия (а далее — тем более! — также и анализа) делает музыкальное сопереживание изоморфным переживаемой музыке и тем самым превращает всякое познание музыки (в том числе и анализ — своего рода моделирование музыкальной композиции) в искусство» [7, 223].

ДОЛГУШИНА МАРИНА ГЕННАДЬЕВНА

mgd63@mail.ru

Доктор искусствоведения, заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета

160000 Вологда,  
проспект Победы, 71

MARINA G. DOLGUSHINA

mgd63@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Head of the Music Theory, History and Musical Instruments Department

71 Prospect Pobedy,  
Vologda 160000,  
Russia

### АННОТАЦИЯ

#### Об одной ошибке издателя первого сборника вокальных произведений на стихи А. С. Пушкина

В статье впервые исследуется изданное в 1829 году «Собрание русских песен» на стихи А. С. Пушкина — первый в России печатный сборник вокальных произведений, написанных на стихи одного автора. Преимущественное внимание уделено романсу «Там далёко за горами» с музыкой князя Г. Установлено, что слова романса принадлежат не Александру Сергеевичу Пушкину, а его дяде Василию Львовичу — поэту и переводчику, любителю и знатоку театра, заметной фигуре светской жизни Москвы первой четверти XIX века.

Идентифицировано имя автора музыки романса — князя Сергея Сергеевича Голицына, флигель-адъютанта Александра I, героя войны с Наполеоном, генерал-майора, тайного советника. На основе архивных и старопечатных источников частично восстановлена его биография, собраны и систематизированы сведения о композиторском творчестве, обозначены наиболее известные сочинения. Выявлены возможные точки пересечения жизненного пути композитора и поэта. Высказано предположение, что они могли встречаться в московском салоне С. С. Апраксина, с которым Василия Львовича связывали дружеские, а Сергея Сергеевича — родственные отношения. Князь Голицын был женат на Наталье Степановне Апраксиной, имевшей в светском обществе репутацию хорошей певицы и пианистки.

Проанализирована музыка романса «Там далёко за горами» — одного из наиболее хронологически ранних популярных в придворно-аристократической среде романсов на русские стихи. Это сочинение было впервые издано отдельной тетрадью в 1816–1817 годы с посвящением композитора графине С. А. Самойловой. Рассмотрен список этого романса для пения с сопровождением гитары, обнаруженный в фондах Отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Он включен в нотную тетрадь Мих. Ю. Виельгорского «Русские песни», имеющую помету «Nice. Mars 1830» («Ницца. Март 1830»), и содержит транслитерированный латиницей вариант словесного текста. Обсуждаются возможные причины издательской ошибки. Высказывается предположение, что она могла быть связана со смертью в 1829 году О. Ж. Дальмаса, возможного инициатора публикации сборника, и «переходным периодом», обусловленным последующей продажей его нотоиздательской фирмы.

Ключевые слова: романс, Александр Сергеевич Пушкин, Василий Львович Пушкин, Сергей Сергеевич Голицын, Оноре-Жозеф Дальмас, сборник, первая треть XIX века

### АБСТРАКТ

#### The Story of One Mistake Made by the Publisher of the First “Collection of Russian Songs” Based on Poems by A. S. Pushkin.

In this paper the first published collection of vocal works on the words by A. S. Pushkin is explored for the first time. The main attention is focused on the romance “Far off, over the mountains” with music by Prince G. It is ascertained that the words of the romance belong not to Alexander Sergeevich Pushkin, but to his uncle Vassily Lvovich Pushkin — a poet and a translator, connoisseur of theatre and noticeable person of Moscow high-society of the quarter of the 19<sup>th</sup> century.

The name of the author of the romance music is identified — it is Prince Sergey Sergeevich Golitsyn, aide-de-camp to Alexander I, the hero of Napoleonic War, Major General and Privy Councillor. On the basis of archive sources his biography is partly reconstructed and some information on his works collected.

Possible cross points between the composer and the poet are revealed. The supposition is made that they could meet each other at the Moscow salon of Stepan Apraksin, who was a friend of Vassily Pushkin and a relative of Sergey Golitsyn.

The music of the romance “Far off, over the mountains” is analyzed. This work is one of the earliest examples of romances on Russian words. It was very popular in court and aristocratic environment. The romance was first published as a single music book in 1816–1817 with the composer’s dedication to Countess S. A. Samoylova. In the present paper the manuscript copy of the romance is also examined being the part of the music book of Mikhail Vielgorsky with a mark “Nice. Mars 1830”.

The author of the paper discusses possible reasons for the publisher’s mistake made in the name of the author of the romance music. The supposition is made that it is due to the death of, who probably was the initiator of the publication, and the sale of his publishing house to another owner.

Keywords: romance, Alexander Pushkin, Vassily Pushkin, Sergey Golitsyn, Honoré-Joseph Dalmás, collection, the first third of 19<sup>th</sup> century

**Марина Долгушина**

## ОБ ОДНОЙ ОШИБКЕ ИЗДАТЕЛЯ ПЕРВОГО СБОРНИКА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА СТИХИ А. С. ПУШКИНА<sup>1</sup>

Наиболее хронологически ранний сборник романсов на стихи А. С. Пушкина — «Собрание русских песен<sup>2</sup>. Слова А. Пушкина. Музыка разных сочинителей»<sup>3</sup> — появился еще при жизни поэта. Сегодня это издание является библиографической редкостью. Известны два его экземпляра, хранящиеся в Отделе нотных изданий и музыкальных звукозаписей Российской национальной библиотеки и в фонотехническом архиве Института русской литературы (Пушкинский дом).

Сборник увидел свет в 1829 году в Петербурге. Значимость этого события не вызывает сомнений: впервые в истории отечественной культуры печатный альбом вокальных пьес объединило имя русского поэта. Издание прекрасно оформлено: в центре титульного листа помещен портрет Александра Сергеевича Пушкина. В качестве иллюстрации титульный лист «Собрания...» опубликован в учебнике «История русской музыки» под редакцией О. Е. Левашевой, Ю. В. Келдыша, А. И. Кандинского [10, 274]. Однако ни в нем, ни в известных нам трудах о вокальной культуре России первой половины XIX века музыковедческого анализа данного сборника не имеется.

В «Собрание...» включены шесть произведений. Только в двух из них — «Черкесской песне» и «Черной шали» — названы имена композиторов, А. А. Алябьева и И. И. Геништы. Дважды фигуры «сочинителей музыки» скрыты за первой буквой фамилии: «Я вас любил...» графа Т\*\*\* и «Там далеко за горами...» князя Г.; в романсах «Слыхали ль вы...» и «Талисман» имя автора — Н. С. Титова — не указано вовсе.

Как видно из приведенных названий, одно из включенных в сборник сочинений не имеет отношения к творчеству великого поэта. Слова романса князя Г. «Там далеко за горами...» не принадлежат Александру Сергеевичу. Трогательное

<sup>1</sup> Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ. Проект № 12-04-00346а.

<sup>2</sup> Подобное жанровое определение объясняется тем, что в 1820-е годы термин «романс» по отношению к лирическим вокальным произведениям на русские тексты еще не вполне закрепился. Под романсом в России конца XVIII — начала XIX века подразумевали куплетную песню на французские стихи.

<sup>3</sup> Собрание русских песен. Слова А. Пушкина. Музыка разных сочинителей. В С. Петербурге, в музыкальном магазине, в Большой Миллионной № 37, в Москве у Ленгольда. Грав. К. Штединг. 1829.

стихотворение о трагическом происшествии с двумя подругами сочинил его дядя Василий Львович Пушкин:

Там далеко за горами  
 Нина с Лизой молодой,  
 Украшенные цветами<sup>4</sup>,  
 Шли путем рука рукой.  
 Старец с длинной бородою  
 Вслед кричит: Счастливый путь!  
 Добрый старец, Бог с тобою,  
 Нас в молитвах не забудь!...

Отчасти именно факт авторства Василия Львовича не дал этому примечательному во многих отношениях сочинению войти в современную музыкальную практику — остальные пять романсов были переизданы в 1936 году в нотном сборнике «Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников» [14]<sup>5</sup>.

Имя композитора, написавшего романс «Там далеко за горами...», удалось установить. За литерой «Г.» скрыл свою фамилию флигель-адъютант Александра I, генерал-майор, тайный советник Сергей Сергеевич Голицын (1783–1833), в часы досуга сочинявший музыку и подписывавшийся криптонимами Г., К. С. Г., G\*\*\*, P. S. G., L. P. S. G. (Le Prince Serge Galitzin) [7, 123–127, 221–225]. Как удивительное совпадение воспринимается тот факт, что созданные им романсы и песни, в том числе «Там далеко за горами...», долгое время также приписывались его племяннику. В XX веке композитора ошибочно идентифицировали с князем Сергеем Григорьевичем Голицыным (Фирсом) — сыном старшего брата С. С. Голицына Григория Сергеевича [12, *по алф. ук.*; 2, 84]. Однако сегодня авторство Сергея Сергеевича доказано и не подвергается сомнению [17, 76–78].

Сергей Сергеевич Голицын (см. ил. 1) принадлежит к числу композиторов-дилетантов, деятельность которых определяла лицо отечественной вокальной культуры начала XIX столетия. Его творчество получило признание не только среди посетителей аристократических гостиных, но и в широких демократических кругах. По словам современницы, «князь Сергей Сергеевич был очень веселый и милый человек, весьма любезный и приветливый и очень хороший музыкант и сочинитель многих романсов» [1, 117]. Описывая музыкальные вечера в доме своих родителей, М. Д. Бутурлин назвал в числе постоянных гостей С. С. Голицына и его старшего брата Федора. Оба они, по утверждению мемуариста, «были даровитыми музыкантами: князь Федор восхищал всех сладкозвучным теноровым голосом, а князь Сергей Сергеевич был недюжинный композитор романсов, из которых производил тогда фурор: «Мой друг, хранитель, ангел мой, О ты, с которым нет сравненья» и пр.» [3, 1, 430].

Автором слов романса Бутурлин ошибочно называет Нелединского или Ханыкова и констатирует, что «даже теперь, по прошествии более полувека, музыкальная эта композиция поражает своею мелодиею» [там же]<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Изменения, внесенные в словесный текст композитором, связаны с удобством вокализации. В оригинале В. Л. Пушкина — «В алых лентах и с цветами».

<sup>5</sup> «Черкесская песня» Алябьева и «Талисман» Титова переиздавались и ранее. Особенно широкой популярностью пользовался «Талисман», в течение XIX века выдержавший не менее десяти переизданий.

<sup>6</sup> Так в цитируемом источнике. В стихотворении Жуковского:

«Мой друг, хранитель-ангел мой,  
 О ты, с которой нет сравненья...».



Ил. 1. Александр Молиари (1772–1831).  
Портрет князя Сергея Сергеевича Голицына

Голицын сочинял почти исключительно вокальные произведения: в основном французские романсы, реже — итальянские ноктюрны и каватины<sup>7</sup>. Одним из первых среди дилетантов высокого ранга он обратился к написанию музыки на русские стихи. Причем, несмотря на доминирование иноязычной вокальной лирики, именно русские опусы принесли ему широкую известность<sup>8</sup>.

Биография Голицына может быть отчасти восстановлена на основе сохранившегося в РГИА формулярного списка<sup>9</sup> и воспоминаний современников. Представитель старинного дворянского рода, сын генерала от инфантерии С. Ф. Голицына и В. В. Энгельгардт, С. С. Голицын в декабре 1796 года поступил подпрапорщиком в лейб-гвардии Семеновский полк, где служил в течение десяти лет. В 1806 году в составе кавалерии знаменитого атамана Платова он командовал конно-артиллерийской донской ротой, с 1807 года состоял в лейб-гвардии Преображенском полку, в 1810 году получил чин полковника, в 1813 — генерал-майора. Молодой дворянин участвовал в крупнейших сражениях своего времени — при Аустерлице, Смоленске, Бородино, Дрездене, был удостоен многих орденов, в том числе Святого Георгия IV степени. За отличие в «Битве народов» при Лейпциге он получил золотую шпагу, украшенную алмазами. В 1816 году из-за многочисленных ран Голицын подал в отставку и был «уволен со службы с мундиром»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Около сорока произведений С. С. Голицына было издано, на сегодняшний день найдены девятнадцать. Многие из его вокальных миниатюр известны в списках. Из инструментальных сочинений удалось обнаружить рондо «La Coquette» («Кокетка») для фортепиано в три руки.

<sup>8</sup> Из них сохранились романсы «Мой друг, хранитель-ангел мой...» и «Там далеко за горями...»; известны по упоминаниям романс «Законом святости считая», *air* «Младшенька узнала» и *air russe* «Братцы дружно веселую».

<sup>9</sup> Голицын С. С. Формуляр. РГИА. Фонд 472. Опись 1. №96. Л. 102–105.

<sup>10</sup> Голицын С. С. Формуляр. РГИА. Фонд 472. Опись 1. №96. Л. 104.



Ил. 2. Луи Эрсан (1777–1860).  
Портрет княгини Натальи Степановны Голицыной

В 1817 году С. С. Голицын женился на Наталье Степановне Апраксиной. Несколько лет супруги прожили в имении Сокольники Дмитровского уезда Московской губернии, а в начале 1820-х переехали в Петербург.

С семьей Апраксиных был коротко знаком Василий Львович Пушкин. Всегда находившийся в гуще светской жизни, он часто посещал салон Степана Степановича Апраксина, который в александровскую эпоху считался одним из наиболее авторитетных центров музыкальной жизни Москвы. Апраксины содержали театр, устраивали концерты, в которых выступали как дворяне-любители, так и приезжие знаменитости. В их особняке «все радости света сливались вместе. Тут были беспрестанные игры, забавы, балы <...>» [5, 53–54]. Наталья Степановна Апраксина-Голицына прекрасно пела, хорошо играла на арфе и на рояле. По сведениям Л. В. Крестовой [9], в ее юношеских письмах к брату Владимиру более всего внимания уделено музыке и театру.

В эпистолярии Василия Львовича Пушкина присутствуют упоминания о его непосредственном участии в любительских постановках у Апраксиных. В письме П. А. Вяземскому от 11 мая 1818 года поэт сообщал: «Мы опять играли комедию у Апраксиных. Наш спектакль всем понравился, и мы даем на этих днях *Le sourd, ou L'auberge pleine*<sup>11</sup> и *Les rendes-vous bourgeois*. Кн. Нат(алья) Степ(ановна) Голицына уехала в чужие края, и вместо нее Луизу будет играть Мар(ия) Мих(айловна) Обрескова» [13, 64].

<sup>11</sup> «Глухой, или Полный трактир» (фр.) — популярная пьеса, которая и в оригинале, и в русском переводе игралась на русской сцене. Имя автора этого произведения установить не удалось. «Свидания буржуа» (фр.) — одноактная опера Н. Изуара (1807?). Благодарю за консультацию кандидата искусствоведения Е. Б. Воробьеву.



Именно в салоне Апраксиных могли встречаться и воплощать в жизнь общие творческие планы В. Л. Пушкин и С. С. Голицын. В 1816–1817 годах были изданы два их совместных вокальных опуса — романсы «Там далеко за горами...»<sup>12</sup> и «Il me quittait» («Он покидал меня»). Последний включен в сборник из шести романсов, посвященных Марии и Софии Обресковым<sup>13</sup>.

Автограф стихотворного текста романса «Il me quittait» сохранился в письме В. Л. Пушкина П. А. Вяземскому от 16 ноября 1818 года. В этом же письме Пушкин сообщал: «Вот еще романс французский моей фактуры. Я написал его для кн. Натальи Степановны Голицыной, и он теперь здесь в моде. — Старинная русская песня мне дала идею написать эти французские стихи» [16, 349]<sup>14</sup>.

Самым популярным сочинением Голицына стал уже упоминавшийся романс «Мой друг, хранитель-ангел мой...» (подробнее о нем см. [6]). Однако первоначально его музыка была написана на французские стихи Фабра д'Эглантина «Je t'aime tant...» («Я так тебя люблю»)<sup>15</sup>. Только в 1808 году В. А. Жуковским был выполнен и годом позже опубликован в журнале «Вестник Европы» вольный перевод этого текста — «Мой друг, хранитель-ангел мой», названный поэтом «Песней» и снабженный подзаголовком «На голос: “Je t'aime tant, je t'aime tant”» [8, 33]. Что же касается романса «Там далеко за горами...», то он сочинялся непосредственно на текст В. Л. Пушкина, был написан в середине 1810-х годов и может быть причислен к наиболее ранним образцам жанра.

Стилистически романс «Там далеко за горами...» существенно отличается от французских романсов Голицына, которым, в соответствии с традицией, свойственны общая объективность тона, музыкальные фразы незначительного диапазона и неширокого дыхания, четкость кадансовых формул. Наиболее заметным нововведением является соотношение мелодии и стиха. Кажется бы, композитор идет простейшим путем, используя метрический принцип вокализации: при ритмической однородности музыкально-поэтических стоп ударные слоги всегда приходятся на более сильную долю, безударные — на более слабую. Однако музыкальная фраза в романсе соответствует не одной (как обычно бывает), а двум строкам стихотворения. Это, с одной стороны, приводит к увеличению ее протяженности и значительно «русифицирует». С другой — благодаря затакту и ровности мелодического движения — на уровне стоп возникает своего

<sup>12</sup> Там далеко за горами. Романс сочинения В. Л. Пушкина. Посвящен графине Софье Александровне Самойловой сочинителем музыки К. С. Г. СПб., Дальмас, [1816–1817].

<sup>13</sup> Six romances avec accompagnement de piano-forte. Dédicées à m-lles Marie et Sophie d'Obrescoff et composées par P. S. G. St.-Pet., Dalmas, [1816–1817]. Под заглавием каждого романса этого сборника, непосредственно над нотным текстом размещены буквы m. либо s. Поскольку тесситура романсов одинакова, буквы, по-видимому, обозначают не качество голосов, а имена девушек.

<sup>14</sup> Содержание романса — страдания покинутой возлюбленной. О какой старинной народной песне упоминает Василий Львович, установить не удалось.

<sup>15</sup> Этот романс открывает наиболее ранний по времени издания сборник вокальных сочинений Голицына — «Six romances avec accompagnement de piano-forte par le Prince Serge Galitzin (Шесть романсов с аккомпанементом фортепиано князя Сергея Голицына). St.-Pet., Dalmas, [1805–1806]. О популярности текста «Je t'aime tant...» (без указания автора) пишет, в частности, А. Н. Глузов в связи с наличием записи его первой строфы в черновиках А. С. Пушкина 1818 года. Исследователь также сообщает об имеющихся в альбоме А. Н. Гончаровой (сестры Н. Н. Пушкиной) двух романсах на этот текст. Их музыка принадлежит Голицыну и популярному французскому певцу и композитору П. Гара [4, 62–63]. Нотный текст романса Голицына в этом источнике содержит ряд ошибок.

рода «метр высшего порядка» (безударная стопа — ударная стопа), и «песенный» хорей как бы дополняется «романсовым» ямбом<sup>16</sup>.

Мелодика романса «Там далеко за горами...» — ариозного плана. В первом периоде тон задает размеренная речитация на звуке *g* с восходящими квартowymi скачками к сильной доле такта. Такого рода начало способствует созданию ощущения неспешного повествования. Учитывая развитую сюжетную фабулу стихотворения В. Л. Пушкина, подобное музыкальное решение можно признать вполне логичным.

1  
Там да - ле - ко за го - ра - ми Ни - на с Ли - зой мо - ло - дой, ук - ра -

6  
шен - ны - е цве - та - ми, шли пу - тем ру - ка с ру - кой. Ста - рец с длин - ной бо - ро -

Композиция романса проста<sup>17</sup>, но выразительна: композитор выстраивает ее по принципу единой динамической волны, смещая кульминацию в заключительную часть произведения. Интересна гармония романса с ее движением от простейших автентических последований первой части до эллиптического оборота в последнем предложении, а также изящными вкраплениями на общем мажорном фоне элементов гармонического мажора и миноров — параллельного и одноименного.

Романс «Там далеко за горами...», несомненно, пользовался популярностью. В сохранившемся в отделе нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки сборнике переложенных для фортепиано вокальных сочинений (без титульного листа и обложки) нами обнаружена его фортепианная обработка. В нотной тетради «Русские песни», принадлежащей Мих. Ю. Виельгорскому и имеющей помету «Nice. Mars 1830» («Ницца. Март 1830»), найден список этого романса для пения с сопровождением гитары без указания имен авторов<sup>18</sup>. Примечательно, что из десяти включенных в тетрадь сочинений восемь

<sup>16</sup> Аналогичный прием вокализации использован в известном романсе М. Л. Яковлева на стихи А. С. Пушкина «Зимний вечер», написанном значительно позже и впервые изданном в 1835 году.

<sup>17</sup> Он написан в двухчастной форме с дополнением, возникшим благодаря повтору двух последних строк поэтической строфы.

<sup>18</sup> РГБ ОР. Фонд 48м. Папка 13. №17. Тетрадь №3. Chansons russes. Русские песни. Nice. Mars 1830. Автограф. Л. 3об.— 4.



действительно являются народными песнями, а вторым композиторским опусом, записанным без ссылки на авторство, стал алябьевский «Соловей». Вокальная партия и гармония романса «Там далеко за горами» содержат в этом списке незначительные изменения. Под словами на русском языке записан карандашом их транслитерированный вариант, имеющийся только в этой вокальной пьесе; это может указывать на то, что романс исполнял не только граф Виельгорский, но и его французские знакомые.

Каким же образом романс на стихи Василия Львовича Пушкина мог попасть в альбом вокальных сочинений на стихи его племянника? Установить имя инициатора издания «Собрания русских песен...» сегодня весьма непросто. Из сведений на титульном листе известно лишь, что сборник был гравирован у Штедингга и продавался «в С. Петербурге в музыкальном магазине, в Большой Миллионной №37, в Москве у Ленгольда».

Рискнем предположить, что идея сборника могла принадлежать О. Ж. Дальмасу — до 1829 года именно он был владельцем музыкального магазина в доме Деринга на Большой Миллионной (№37). Возможно, отсутствие имени Дальмаса на титульном листе связано с его кончиной и последующей продажей с аукциона его нотоиздательской фирмы<sup>19</sup>. Х. И. Штедингг, судя по всему, отвечал лишь за техническую часть работы<sup>20</sup>. Возможно, в целях завершения начатого дела, к нему обратился московский компаньон Дальмаса К. П. Ленгольд, занимавшийся торговлей нотами, но не их гравированием и печатанием.

Дальмас был человеком инициативным и многосторонне одаренным. Певец французской труппы императорских театров, успешный издатель, официальный поставщик нот императорского двора, он занимался также литературной деятельностью. Известны переводы Дальмаса на французский язык текстов публикуемых им же музыкальных сочинений<sup>21</sup>, а также его собственные стихотворения, положенные на музыку композиторами-современниками<sup>22</sup>. Одним из таких стихотворений был масонский гимн «O toi que l'univers encense» («О ты, что фимиам вселенной...»)<sup>23</sup>. Текст второй части этого гимна и слова еще двух гимнов, входящих в то же издание, что и он, принадлежат Василию Львовичу Пушкину.

<sup>19</sup> Нотоиздательскую фирму Дальмаса купил М. И. Вернард.

<sup>20</sup> Информация о Х. И. Штедингге (Стедингге) крайне скудна. Ф. Э. Пуртов называет его в перечне немецких нотоиздателей, чья национальная принадлежность не подтверждена документально [15, 55]. По сведениям Т. Ф. Музычук, Штедингг в 1813–1814 годы гравировал и печатал ноты для издательства И. Брифа, в 1829 году — для издательства К. Ленгольда [11, 49].

<sup>21</sup> Тексты хоров из музыки О. А. Козловского к трагедии В. А. Озерова «Фингал», «Траурная песнь на три голоса, исполненная по случаю смерти графа Строганова» на музыку Л. Керубини и некоторые другие.

<sup>22</sup> Например, «Regrets sur la mort du prince Michel Galitzin <...> avec accompagnement de piano-forte <...> dédiés à mademoiselle de Lounin <...> Paroles de m-r Dalmas» («Плач на смерть князя Михаила Голицына <...> посвящен мадемуазель Луниной <...> Слова г-на Дальмаса») с музыкой Ф. Антонолини.

<sup>23</sup> Hymnes et cantiques pour la R.: □ Des Amis Réunis à L'O.: de St.Petersbourg [pour chant avec accompagnement instrumental. Partition]. Musique par F. Boieldieu (№ 1), C. Cavos (№ 2, 3). À Jérusalem, l'an 5810 de l[a] v[rai] l[umi]ère. [St.-Pet., s. n., 1810]. № 2.

Здесь воспроизведены изображенные на титуле сборника масонские символы: три точки, расположенные в виде треугольника, обозначают совершенного масона — микрокосм; прямоугольник обозначает масонскую ложу.

Дальмас был знаком с творчеством А. С. Пушкина и, возможно, — с самим поэтом. Среди его переводов — слова «Черной шали» А. Н. Верстовского<sup>24</sup>. Разумеется, он знал С. С. Голицына, произведения которого издавал с 1805 года. Но после смерти Дальмаса могли возникнуть обстоятельства, приведшие к путанице и недоразумениям, — тем более что, если в 1810-е годы самым известным в России поэтом Пушкиным был Василий Львович Пушкин, то в 1820-е им стал Александр Сергеевич Пушкин. Однако все это не более чем предположения, которые ставят больше задач, нежели дают возможностей для их решения.

Чрезвычайно интересен и вопрос об отношении к издательской ошибке самих участников «конфликтной ситуации» — А. С. Пушкина, В. Л. Пушкина и С. С. Голицына. Поиск ответа на него требует дальнейшей исследовательской работы.

#### Использованная литература

1. *Благово Д.* Рассказы бабушки. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1885. [2], 462, 31 с.
2. *Брежнева И. В.* Отечественные издания первой половины XIX века в библиотеке Н. Ф. Финдейзена // Нотные издания в музыкальной жизни России. Вып. 2. СПб.: изд-во РНБ, 2003. С. 66–163.
3. [*Бутурлин М. Д.*]. Записки графа М. Д. Бутурлина // Русский архив. 1897. Кн. 1. С. 5–74, 177–256, 337–439, 529–601. Кн. 2. С. 213–247, 396–444, 579–652.
4. *Глумов А.* Музыкальный мир Пушкина. М.-Л.: Музгиз, 1950. 279 с.
5. *Долгоруков И. М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни... Пг., тип. Сириус, 1916. [4], 454 с.
6. *Долгушина М. Г.* «Мой друг, хранитель-ангел мой...» // Музыкальная жизнь. 2009. № 6. С. 24–26, 29–30 (публикация романа).
7. *Долгушина М. Г.* У истоков русского романса. Вологда: Книжное наследие, 2004. 378 с.
8. *Жуковский В. А.* Песня // Вестник Европы. 1809. № 9. С. 33.
9. *Крестова Л. В.* «Она одна бы разумела...» // Прометей: Историко-биографический альманах. Вып. 10. М., 1975. С. 167–175.
10. *Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А.* История русской музыки. Т. I. М.: Музыка, 1980. 624 с.
11. *Музычук Т. Ф.* Материалы к изучению нотоиздательского дела в России // Нотные издания в музыкальной жизни России. СПб.: изд-во РНБ, 1999. С. 9–50.
12. Отечественные нотные издания первой половины XIX века. Сводный каталог / сост. Брежнева И. В., Карминская Г. В., Рассина Э. Б. Ч. 1. М.: Музыка, 1988. Кн. 1. 216 с. Кн. 2. 204 с. Ч. 2. М.: Музыка, 1990. 160 с.
13. *Панов С. И.* Стихотворец со Старой Басманной // Ново-Басманная, 19 / сост. Богомолова Н. М.: Художественная литература, 1990. С. 39–74.
14. Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников / сост. и авт. примеч. В. Киселева, С. Попова. Изд. второе, доп. М.: Музыка, 1974. 276 с.
15. *Пуртов Ф. Э.* Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга 1-й половины XIX в. // Нотные издания в музыкальной жизни России. СПб., 1999. С. 51–74.
16. *Пушкин В. Л.* Стихотворения / под ред. С. И. Панова. СПб.: Гиперион, 2005. 376 с.
17. Сводный каталог российских нотных изданий. Т. II: XIX век (первая четверть) / рук. проекта: Безуглова И. Ф. СПб.: изд-во РНБ, 2005. 391 с.; Указатели. 212 с.

<sup>24</sup> Le châle noir. Complainte moldave. Paroles russes de m-r Pouschkine. Imitées en français par H[onore] J[oseph] D[almas]. Mise en musique... par Verstowski (Черная шаль. Молдавская народная жалобная песня. Русские стихи г-на Пушкина. Французский перевод О[норе] Ж[озефа] Д[альмаса]. Положена на музыку Верстовским. St.-Pet., Dalmas, [1825–1826].

МОИСЕЕВ ГРИГОРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

gmoiseev@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория»

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

GRIGORY A. MOISEEV

gmoiseev@yandex.ru

Ph. D., Senior Researcher of Moscow Conservatory Publishing

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia**АННОТАЦИЯ****В. И. Сафонов и августейшие покровители Московской консерватории Императорского Русского музыкального общества**

В статье рассмотрены некоторые аспекты августейшего патронажа над русскими консерваториями на примере взаимоотношений В. И. Сафонова и членов императорской фамилии. С 1889 по 1905 годы Сафонов был директором Московской консерватории, сочетая таланты пианиста, дирижера, педагога (создателя фортепианной школы), а также выдающегося администратора. Благодаря его усилиям был реализован грандиозный план строительства нового здания консерватории, в котором она располагается и поныне. Ключевую роль в успехе этого предприятия сыграло плодотворное взаимодействие с августейшими покровителями. Анализ их деятельности проведен в статье на материале официальных («Устав консерваторий Императорского Русского музыкального общества», 1878) и личных документов (дневников и писем высочайших особ, переписки Сафонова с их помощниками). В период директорства Сафонова патронаж Московской консерватории со стороны царской фамилии имел уникальный двусторонний характер. Помимо официальных петербургских покровителей (вел. кн. Александра Иосифовна, вел. кн. Константин Константинович) она обрела союзника в лице вел. кн. Сергея Александровича, который с 1891 по 1905 годы был генерал-губернатором Москвы. В качестве отдельных сюжетов выделены подготовка и открытие концертных залов консерватории и участие консерваторцев в торжествах, приуроченных к коронации Николая II, освещены личные контакты Сафонова с последним русским императором. Особое внимание уделено оформлению Малого зала консерватории: на материале прессы 1898 года и отчетов ИРМО сделана попытка реконструировать его первоначальное убранство (портреты, роспись плафона). В приложении к статье приведены фрагменты Отчета Московского отделения ИРМО за 1895/1896 год в сопоставлении с «Воспоминаниями» С. Н. Василенко о выступлении Сафонова на Ходыньском поле 18 мая 1896 года; дается критическая оценка этого мемуарного источника.

Ключевые слова: В. И. Сафонов, Московская консерватория, Малый зал, Императорское Русское музыкальное общество, П. И. Чайковский, великий князь Константин Николаевич, великая княгиня Александра Иосифовна, великий князь Константин Константинович, великий князь Сергей Александрович, Александр III, Николай II, С. Н. Василенко

**АБСТРАКТ****Vasily Safonov and the August Patrons of the Moscow Conservatory**

The paper is devoted to some aspects of the august patronage of Russian conservatories by the example of the relationship between Vasily Safonov and members of the imperial family. Safonov was the headmaster of the Moscow Conservatory from 1889 to 1905. He combined the talents of pianist, conductor, teacher (creator of piano school), as well as an outstanding administrator. Due to his efforts the ambitious plan of erecting a new building for the Conservatory was implemented. Fruitful interaction between Safonov and the august patrons was of great consequence to the success of this enterprise. Analysis of the patrons' activity is carried out on the material of official («Ustav konservatorij Imperatorskogo Russkogo muzykalnogo obschestva», 1878) and personal documents (diaries and letters of the august patrons, correspondence between Safonov and their assistants). August patronage during the Safonov's directorship had a unique bilateral character. Besides the official patron (Grand Duchess Alexandra Iosifovna and later — Grand Duke Konstantin Konstantinovich of Russia) the Conservatory found an ally in the person of Grand Duke Sergey Alexandrovich of Russia, who was the governor-general of Moscow from 1891 to 1905. Special attention is paid to the opening of concert halls of the Conservatory, musical performances carried out by the Conservatory students in honour of the coronation of Nicholas II, Safonov's personal contacts with the last Russian emperor. On the material of the newspapers (1898) and Russian Musical Society reports original decorations of the Small Hall are reconstructed (august portraits, painting in the ceiling). The article contains a supplement: some fragments of Report of the Moscow branch of the Russian Musical Society (1895/1896) and Sergey Vasilenko's «Memoirs» (concerning Safonov's musical performance at Khodynka, May 18, 1896); the latter source is given a critical assessment.

Keywords: V. I. Safonov, the Moscow Conservatory, The Small Hall of the Moscow Conservatory, the Imperial Russian musical society, P. I. Tchaikovsky, Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia, Grand Duchesse Alexandra Iosifovna of Russia, Grand Duke Konstantin Konstantinovich of Russia, Grand Duke Sergei Alexandrovich of Russia, Alexander III, Nicholas II, S. N. Vasilenko

**Григорий Моисеев**

## В. И. САФОНОВ И АВГУСТЕЙШИЕ ПОКРОВИТЕЛИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

При посещении Малого зала Московской консерватории всякий раз обращаешь внимание на ряд расположенных по его стенам белых прямоугольных панно: три на правой и одно на левой, все — в строгом однотипном обрамлении. Они — как окна в отдаленное прошлое, в 1890-е годы, когда этот зал был построен. Из писем Василия Ильича Сафонова, руководителя нашей alma mater и творца ее архитектурного облика, сохранившегося до нашего времени, мы узнаём, что эти панно были специально спроектированы под портреты представителей русского императорского дома. Стены консерватории хранят память как о ее августейших покровителях, так и о директоре-строителе, по признанию которого «каждый кирпич» этого здания пропитан его «трудом и кровью» [23, 557].

В XIX веке музыкантов-профессионалов и царскую фамилию могли связывать различные отношения — как официальные, так и сугубо частные. Круг должностей, допускавших такие контакты, был узок: например, капельмейстер императорской оперы, придворный солист, директор Придворной певческой капеллы, придворный музыкальный воспитатель<sup>1</sup>. Сфера общения расширилась после учреждения Русского музыкального общества (1859): в нее вошли члены комитета директоров и преподаватели музыкальных классов РМО, а позже — директора и профессора Петербургской и Московской консерваторий. Занимая эти посты, активно взаимодействовал с августейшими особами и В. И. Сафонов (1852–1918).

Путь Сафонова в музыке был неординарным. Уроженец Терского края, наделенный от природы выдающимися пианистическими способностями, он избежал участи вундеркинда, получив образование в одном из привилегированных учебных заведений Российской империи — Александровском (бывшем

<sup>1</sup> В качестве известных примеров могут быть названы Э. Ф. Направник, К. Ю. Давыдов, А. Ф. Львов, Р. В. Кюндингер, А. Гензельт.

Царскосельском) лицее, и занимаясь частным образом фортепиано (у А. И. Виллуана и Т. О. Лешетицкого) и теорией музыки (у Н. И. Зарембы). Шесть лет, проведенные Василием Ильичом в канцелярии Комитета министров (1873–1878), очевидно, не прошли даром. «При добрых чиновных отношениях в Петербурге нет ничего невозможного» [22, 329], — выражение, встречающееся в его переписке, говорит само за себя<sup>2</sup>. Перед ним открывалась перспектива государственной службы; его ближайшие товарищи по учебе впоследствии заняли ключевые правительственные посты<sup>3</sup>. Позднее и сам Василий Ильич, получив чин действительного статского советника (д. с. с., 1892), вошел в круг управленческой элиты — редкий случай в музыкальном мире: до него подобной чести был удостоен лишь А. Г. Рубинштейн (1888).

Согласно «расписанию должностей консерваторий Императорского Русского музыкального общества», директору присваивался более низкий чин — статского советника, V класса [25, 25]. Между тем чин *действительного* статского советника по Табели о рангах относился к IV классу, соответствовал военному чину генерала, а его присвоение зависело от личного решения императора. Примечательно, что А. Г. Рубинштейну он был присвоен незадолго до принятия решения о строительстве нового здания Петербургской консерватории, руководителем которой Антон Григорьевич был в те годы. Он получил его по ходатайству вице-председателя ИРМО сенатора А. Н. Марковича, который был «очень доволен, что мог <...> поставить положение директора консерватории, с чиновной точки зрения, на высоту. На массу это производит впечатление» [21, 586]. Очевидно, поднятие статуса консерваторского директора было необходимо и в контексте запланированного Сафоновым масштабного строительства в Москве. Повышение Сафонова произошло 2 января 1892 года: он был «Всемилощивейше пожалован Высочайшим приказом по Министерству Внутренних Дел»<sup>4</sup>.

Однако в конце 1870-х годов Сафонов при первой возможности оставил чиновничью стезю и поступил в Петербургскую консерваторию к Луи Брассену (ноябрь 1879 года). Русское профессиональное музыкальное образование в тот период переживало новый этап институционализации, обусловленный принятием «Устава консерваторий Императорского Русского музыкального общества» (ноябрь 1878 года). По словам историографа ИРМО А. И. Пузыревского, одной

<sup>2</sup> Связь Сафонова с высокопоставленным петербургским чиновничеством обыгрывается в известной шуточной присказке — «казак терский, зять министерский»: в 1882 году Василий Ильич женился на Варваре Ивановне Вышнеградской (выпускнице Петербургской консерватории по классу пения К. Эверарди). Ее отец, известный ученый-механик И. А. Вышнеградский, с 1887 по 1892 год занимал пост министра финансов.

<sup>3</sup> Так, Эдуард Плеске (1852–1904), муж сестры Сафонова Марии, с 1894 по 1903 год был управляющим Государственным банком, в 1903–1904 — министром финансов. При этом в 1902–1904 он занимал пост помощника вице-председателя ИРМО.

Владимир Коковцов (1853–1943) был в 1896–1904 товарищем министра финансов, в 1904–1914 — министром финансов, в 1911–1914 — премьер-министром Российской империи.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 3 об. — 4.

В статье о Сафонове в энциклопедическом словаре «Московская консерватория от истоков до наших дней» [13, 482] допущены неточности: неверно указан год получения Сафоновым чина д. с. с. — 1889; утверждается, что этот чин соответствовал должности директора консерватории.

Присущую Сафонову «генеральскую» манеру поведения отмечали многие (нередко с неудовольствием). Так, П. И. Чайковский еще зимой 1890 года негодовал по поводу того, как Сафонов «скоро сумел приучить взирать на него как на генерала» [26, 61].





Ил. 1. В. И. Сафонов, 1899. Фотография с дарственной надписью Е. Ф. Гнесиной Музей имени Н. Г. Рубинштейна<sup>5</sup>. КП 494, Ф 214.

<sup>5</sup> Искренне благодарю директора Музея имени Н. Г. Рубинштейна Е. Л. Гуревич за предоставление фотографии В. И. Сафонова.

из главных особенностей этого документа стало определение в нем роли председателя Общества и покровителя консерваторий<sup>6</sup>. Должностные функции этого лица регламентированы в параграфах Устава:

§6. Консерватории, находясь в ведении соответственного местного отделения Императорского Русского Музыкального Общества, состоят под покровительством председателя сего Общества.

§7. Председатель Императорского Русского Музыкального Общества, как покровитель Консерваторий, утверждает, по представлению местной дирекции, вырабатываемые художественным советом инструкции, программы и учебный план, а также протоколы художественного совета о присуждении дипломов, аттестатов и медалей.

§8. Председатель утверждает представления местной дирекции об определении и увольнении директора, профессоров и старших преподавателей, инспектора консерватории и инспектора научных классов, о возведении преподающих художественные предметы в высшие звания, равно и о возведении в звание почетных членов консерватории посторонних артистов.

§9. Председатель Императорского Русского Музыкального Общества испрашивает Всемилостивейшие награды орденами и чинами лицам, служащим в консерваториях, он же делает представления о Всемилостивейшем пожаловании звания заслуженного профессора, ординарным профессорам 1-й степени, в вознаграждение за особенные заслуги их.

§10. Председателю сообщаются периодические сведения о ходе преподавания в консерваториях и вообще о состоянии сих учреждений, о происшествиях особенных доносится немедленно [25, 5–6]<sup>7</sup>.

Пост председателя РМО и звание покровителя консерваторий всегда принадлежали одному из членов императорской фамилии, причастных к музыкальному искусству (не только в роли слушателей, но также исполнителей и авторов, достигших высокого любительского уровня и заинтересованных в развитии специального музыкального образования в России). Покровитель представлял интересы подотчетных ему организаций<sup>8</sup> в высших эшелонах власти, играя роль посредника между правительственными инстанциями и государем императором, за которым оставалось последнее слово при решении важнейших вопросов (в первую очередь финансовых).

Профессиональная деятельность Сафонова началась при **великом князе Константине Николаевиче**, возглавлявшем Общество с 1873 по 1892 годы<sup>9</sup>. Не вызывает сомнений, что он обратил внимание на Сафонова, когда тот учился у Л. Брассена — профессора, за педагогической и творческой деятельностью которого великий князь пристально наблюдал<sup>10</sup>. Не могла пройти мимо него и нестандартная педагогическая карьера Василия Ильича: стремительное превращение вчерашнего студента Петербургской консерватории в ее преподавателя (Сафонов закончил весь курс — с малой золотой медалью — за один год!),

<sup>6</sup> ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 258–261.

<sup>7</sup> Здесь и далее при цитировании сохранены некоторые особенности орфографии и пунктуации оригиналов.

<sup>8</sup> РМО и консерватории издавали ежегодные отчеты. См., например, [18].

<sup>9</sup> Подробнее об этом см. [9; 10; 11; 12].

<sup>10</sup> ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1164. Л. 17 об. Ед. хр. 1165. Л. 102. Ед. хр. 116. Л. 28.

а через несколько лет — в профессора Московской консерватории. Как следует из Устава, назначения на профессорско-преподавательские должности лично визировались председателем ИРМО (см. с. 66 наст. статьи, §8). Импонировали ему и ансамблевые союзы Сафонова начала 1880-х годов с виолончелистами К. Ю. Давыдовым, И. И. Зейфертом и А. В. Кузнецовым — постоянными участниками еженедельных музыкальных собраний Мраморного дворца (петербургской резиденции великого князя).

Имя Сафонова упоминается в дневниках Константина Николаевича неоднократно. Впервые — в описании «музыкального утра» 23 декабря 1883 года: «От 2 до 6 музыка. Квартет Моцарта, Бетговена №3, Квинтет Онслова №8 и с Вейкманом красивый секстет Гаде. Был пианист Сафонов, из Терских казаков, Моздокского полка. Он с Кузнецовым сыграл красивую сонату Брамса. Потом с органом часть третьего акта Руслана. Обед с артистами в садике»<sup>11</sup>. Для Сафонова и Кузнецова проигрывание Виолончельной сонаты e-moll op. 38 Брамса послужило генеральной репетицией перед публичным исполнением этого опуса несколькими часами позже на вечернем концерте Санкт-Петербургского общества камерной музыки в зале Петропавловской школы<sup>12</sup>. Следующее упоминание связано уже с одним из квартетных собраний ПО ИРМО (10 ноября 1884 года), где Сафонов был партнером Давыдова в Третьей виолончельной сонате op. 69 Бетховена<sup>13</sup>.

Спустя десять дней (20 ноября) на «состязательном вечере» младших классов четырех педагогов Петербургской консерватории выступали ученицы Сафонова<sup>14</sup>. Присутствовавший там Константин Николаевич выделил воспитанниц К. Я. Лютша и И. А. Боровки (авторитетных представителей немецкой школы), успехи которых его «поразили»; оценку «ниже всякой критики» заслужил А. Д. Дубасов («желательно было бы от него отделаться»). На этом фоне результаты Сафонова были отмечены как «хорошие»<sup>15</sup>. В середине второго семестра (12 февраля 1885 года) августейший покровитель получил «очень приятное впечатление» от посещения разных классов (теоретических, оркестровых и других), причем из фортепианных его выбор остановился именно на сафоновском<sup>16</sup>.

Как известно, осенью 1885 года В. И. Сафонов по инициативе П. И. Чайковского был приглашен в Московскую консерваторию. Музыкант ответил согласием, несмотря на энергичные протесты со стороны К. Ю. Давыдова, в то время

<sup>11</sup> ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 105–105 об.

<sup>12</sup> Программа Пятого собрания Санкт-Петербургского общества камерной музыки (сезон 1883/1884 года): Э. Ф. Направник. Струнный квартет Es-dur op. 16; И. Брамс. Первая соната для виолончели и фортепиано e-moll op. 38; Бетховен. Струнный квартет Es-dur op. 74 («арфовый»). Исполнители — В. И. Сафонов (фортепиано) и струнный квартет в составе: Н. В. Галкин, П. П. Пустарнаков, П. Н. Снетков, А. В. Кузнецов [20, 15].

<sup>13</sup> «Вечером на квартетном собрании в Кредитном обществе. 3й квартет Чайковского (панихидный в честь Лауба), виолончельная соната Бетговена (Давидов и Сафонов) и прелестный d-moll квартет Ф. Шуберта» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 14). Сафонов обучался у Давыдова в консерваторском классе камерного ансамбля. Их дуэт сформировался в 1883 году и функционировал до смерти знаменитого виолончелиста (февраль 1889 года).

<sup>14</sup> София Блох, Ольга Борчевская, Ольга Еропкина.

<sup>15</sup> ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 20 об.

<sup>16</sup> «У Зике в теории контрапункта, у Римского-Корсакова в композиции, у Нидмана в кларнете <...>, у Бема в скрипке, у Сафонова в фортепианах, у Вурма в корнетах и трубах, у Тернера в тромбонах <...>» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 117. Л. 64 об.).

возглавлявшего консерваторию Петербургскую [см. 22, 46]<sup>17</sup>. Переход этот был санкционирован августейшим покровителем. Предвидел ли он ту судьбоносную роль, которую суждено было сыграть молодому профессору в дальнейшей истории нашей *alma mater* в качестве директора-преобразователя? Предоставим читателю самому решить, насколько уместен здесь подобный риторический вопрос. Неординарные качества Сафонова-педагога привлекали великого князя еще в Петербурге, а в Москве этот интерес привел к знаменательному событию: во время визита 1886 года в Первопрестольную Его Высочество услышал на одном из светских раутов вундеркинда Иосифа Левина и рекомендовал Сафонову принять его в свой класс, несмотря на то что мальчику было всего двенадцать лет<sup>18</sup>. Возможно, пути ученика и учителя пересеклись бы и без великокняжеского посредничества, но история не знает сослагательного наклонения<sup>19</sup>.

25 июня 1889 года в Павловске Василий Ильич представлялся председателю ИРМО в своем новом амплуа: «В час дня общий завтрак, при котором был Сафонов, новый директор Московской консерватории»<sup>20</sup>. Это была их последняя встреча<sup>21</sup>. На «общем завтраке» присутствовали также супруга Константина Николаевича, великая княгиня Александра Иосифовна, и их сын — великий князь Константин Константинович. С ними Сафонову предстояло строить дальнейший московско-петербургский диалог<sup>22</sup>.

Представители великокняжеской семьи Константиновичей более тридцати лет (1873–1908) покровительствовали ИРМО в целом и Московской консерватории в частности и контактировали со всеми ее руководителями, начиная с Н. Г. Рубинштейна. Эти взаимоотношения проходили разные стадии: в 1870-е годы между Мраморным дворцом и Московской консерваторией сложились тесные связи (Н. Г. Рубинштейн — вел. кн. Константин Николаевич, см. [11]). В следующем десятилетии из-за частой смены директоров (Н. А. Губерт, К. К. Альбрехт, С. И. Танеев) они несколько ослабли. Тогда же началась многолетняя борьба между МО ИРМО и МФО, которая затрагивала и августейших покровителей и даже приводила к конфликтам между ними<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> Переход Сафонова привел к временному охлаждению между двумя музыкантами.

<sup>18</sup> Подробнее об этом см. [3, 73]. Напомним, что Сафонов весной 1886 года имел звание ординарного профессора, обучая студентов старших классов. Согласно заведенному порядку, Левин должен был быть зачислен в подготовительный класс, но Сафонов сразу оставил его у себя.

<sup>19</sup> Во время визита в Москву в марте 1886 года Константин Николаевич присутствовал также на концерте в пользу недостаточных учеников консерватории, где ученик Сафонова Давид Шор сыграл Концерт d-moll И. С. Баха.

<sup>20</sup> ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 61 об.

<sup>21</sup> 11 мая 1889 года на заседании Дирекции МО ИРМО В. И. Сафонов был избран директором Московской консерватории; 7 июля 1889 года вел. кн. Константин Николаевич перенес инсульт.

<sup>22</sup> Павловск был и местом последней встречи В. И. Сафонова с вел. кн. Константином Константиновичем (поэтом К. Р.), когда оба они уже не были связаны ни с ИРМО, ни с консерваториями. «У меня был музыкант Вас. Ил. Сафонов. Погуляли. Он у нас завтракал», — записал К. Р. в своем дневнике 19 сентября 1914 года [5, 348]. Отметим сходство человеческих судеб: и К. Р., и Сафонов потеряли в годы Первой мировой войны любимых сыновей.

<sup>23</sup> Имеется в виду размолвка между двумя родными братьями — вел. кн. Константином Николаевичем (председателем ИРМО и покровителем консерваторий) и вел. кн. Николаем Николаевичем (принявшим на себя покровительство над МФО и Музыкально-драматическим училищем — «поганой контра-консерваторией», по выражению Константина Николаевича).

В конце 1880-х — начале 1890-х недолгое, но мощное влияние на центральное руководство ИРМО оказывал А. Г. Рубинштейн, основное внимание которого было обращено на Петербургскую консерваторию — приоритетом было строительство ее нового здания. При этом интересы Москвы отодвинулись на задний план, и Сафонову приходилось прилагать специальные усилия для устранения негативных последствий (см. [22, 144–145]). С уходом «неистового Антона» условия для конструктивного диалога стали более благоприятными.

**Великая княгиня Александра Иосифовна** (1830–1911), еще в 1887 году частично взяв на себя функции председателя<sup>24</sup>, официально заняла этот пост после смерти супруга. Стилль ее управления ИРМО характеризовался освобождением от административных дел ввиду преклонного возраста и слабого здоровья. Вступая в должность, великая княгиня откровенно признавалась: «...Боюсь, что у Меня не станет ни сил, ни умения быть достойной преемницей Моего дорогого предместника. Только упование на помощь Божью и надежда на единодушную поддержку членов Общества с достойнейшим Вице-председателем и всех истинных друзей родного искусства побуждают меня решительно принять на Себя работы и ответственность председательствования»<sup>25</sup>. Исполнительные обязанности были возложены на штат заместителей, состоявший из членов Главной дирекции ИРМО, в основном петербуржцев, но не только: Сафонов также входил в ее состав<sup>26</sup>.

Как старейший член императорской фамилии Александра Иосифовна рекомендовала Московскую консерваторию и ее директора генерал-губернатору Москвы вел. кн. Сергею Александровичу, одобрила изложенный Сафоновым план строительства ее нового здания. Пришлось ей свыкнуться и с самостоятельностью московского директора. Редко покидавшая свои резиденции великая княгиня за все время своего патронажа посетила Москву лишь однажды (в мае 1896 года). К концу 1890-х председательство Александры Иосифовны стало практически номинальным, «почетным», хотя она продолжала проявлять к делу интерес, утверждая планы строительства, удостоивая Василия Ильича благодарственными рескриптами<sup>27</sup>.

В 1897 году функции главы ИРМО перешли к ее сыну, великому князю **Константину Константиновичу** (1858–1915), официально занявшему должность

Объяснение тет-а-тет произошло в феврале 1888 года, приняло «преглупый и пренеприятный оборот» и закончилось ничем [21, 548–549]. Конфликт назревал с 1885 года, когда Училище, несмотря на противодействие со стороны ИРМО, получило равные права с консерваторией. В 1890-е годы покровительство двум конкурирующим организациям осуществлялось еще более причудливым образом: союзником МО ИРМО стал вел. кн. Сергей Александрович, а покровителем МФО — его супруга, вел. кн. Елизавета Федоровна.

<sup>24</sup> О причинах передачи полномочий подробнее см. [9, 325–326].

<sup>25</sup> Делеша, полученная 8 февраля 1892 года Главной дирекцией ИРМО от вел. кн. Александры Иосифовны // ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 1–1 об.

<sup>26</sup> В качестве руководителя Московской консерватории — согласно ст. 25 и 28 Устава Императорского Русского музыкального общества: «Главная дирекция состоит из председателя общества, помощника председателя, директоров консерваторий общества, двух постоянных членов и членов уполномоченных, по одному от дирекций каждого из местных отделений»; «Директоры консерваторий (курсив мой. — Г. М.) состоят членами главной дирекции по своему званию» [24, 10–11].

<sup>27</sup> В мае 1897 года вел. кн. Александра Иосифовна также выразила желание стать восприемницей дочери Сафонова Марии [22, 244–245].

вице-председателя<sup>28</sup>, фактически же ставшему в Обществе первым лицом. Его связь с Московской консерваторией была более глубокой, что выражалось и в числе посещений (впервые в 1883 году) — официальных и неофициальных, ради наблюдения за ее повседневной работой, и в поддержке внутриконсерваторской политики, проводимой Сафоновым: Константин принял его сторону в «деле Конюса» (1899) и в период революционных студенческих волнений (1905, разрешение сходов), ходатайствовал перед Николаем II о выделении дополнительных средств на строительство, с пониманием отнесся к просьбе Василия Ильича об отставке, но не утвердил его «Проект устава консерваторий ИРМО» (1898).

Действенную роль в общении Сафонова с петербургскими покровителями играли их помощники по ИРМО — Н. И. Стояновский (именно к нему относились слова Александры Иосифовны «достойнейший Вице-председатель»), А. А. Герке, Э. Д. Плеске (пианист-любитель, товарищ Сафонова по Лицею); конфиденциальный характер носила переписка Сафонова с лицами из ближайшего окружения покровителей — А. А. Киреевым и П. Е. Кеппенем. Последний был теснейшими узами связан с семьей Константиновичей с конца 1860-х годов, фактически став ее членом и распорядителем дел всего великокняжеского дома. Без совета с ним не принималось ни одно важное решение. Энциклопедически образованный человек, педагог по призванию П. Е. Кеппен стал таким же незаменимым советчиком и для Сафонова. Между ними установились доверительные отношения.

Эпистолярный названных лиц насчитывает несколько десятков писем. Представляя собой ценный источник по истории Московской консерватории и ИРМО, он проясняет ту роль, которую играли августейшие покровители. Приведем несколько фрагментов:

**А. А. Киреев — В. И. Сафонову, 4 мая 1891 года**

Пишу Вам по приказанию Великой Княгини Александры Иосифовны. Ее Высочество поручает мне передать Вам, что она самым настоятельным образом (ans Herz gelegt) рекомендовала новым Генерал-Губернатору и Губернаторше Москвы<sup>29</sup> нашу Консерваторию. Сейчас отправила она Великому Князю и Великой Княгине на поезд, мчащий их в Белокаменную, телеграмму, в которой Ее Императорское Высочество говорит, что Вы явитесь к ним. Великая Княгиня Александра Иосифовна опасается, что Филармоническое общество (наш конкурент) будет интриговать у Их Высочеств против нас. <...> Сообщите, пожалуйста, вообще Ваше мнение, может ли наш полуграмотный конкурент<sup>30</sup> быть нам опасным? Ведь я сам видел, как этот господин не мог продирижировать оркестром, аккомпанируя своего же пианиста [22, 103].

**В. И. Сафонов — Н. И. Стояновскому, 26 января 1893 года**

В понедельник я ездил пригласить В[еликого] К[нязя] Константина Константиновича посетить Консерваторию и он назначил для этого посещения сегодня, вторник, 26 января 2 часа дня. Чтобы ему представить ensemble нашей работы,

<sup>28</sup> К. Р. сменил на этом посту сенатора Н. И. Стояновского.

<sup>29</sup> «Новый Генерал-Губернатор» — вел. кн. Сергей Александрович; «Губернаторша» — вел. кн. Елизавета Федоровна. В начале мая 1891 года эта великокняжеская чета («Их Высочества») переехала в Москву.

<sup>30</sup> Имеется в виду Петр Адамович Шостаковский (1851 или 1853 — 1917) — основатель и руководитель МФО.

я назначил к исполнению мессу Бетховена C-dur для голосов соло, хора, оркестра и органа. В[еликий] Князь сделал нам очень приятный сюрприз: привез вместе с собою Их Высочества Сергея Александровича и Елизавету Федоровну. Я был этому очень рад именно потому, что мы не ждали их приезда, и значит, высокие гости имели случай видеть нашу повседневную, а не показную работу. После мессы был предложен чай и Их Высочества провели у нас время почти до 4-х часов. <...> Вечером мы проводили В[еликого] Князя на курьерский поезд. По-видимому, он остался очень доволен своими музыкальными посещениями [там же, 130, 131].

**В. И. Сафонов — П. Е. Кеппену, 29 января 1897 года**

...Главное Управление [уделов] просило прислать Устав Консерваторий, чтобы убедиться в буквальном смысле параграфа 5, гарантирующего нашей Консерватории пособие ежегодно в размере 20 т. рублей <...>. Когда же Бог поможет окончить постройку, то необходимо будет, не испрашивая для нас никаких огромных сумм, помочь Московской Консерватории, увеличив ежегодную субсидию законодательным порядком по крайней мере до 35 т., ввиду того что наши операции неминуемо должны будут расширяться по всем отраслям. Вот когда уже надо будет прибегнуть к помощи Августейшего нашего Председателя [там же, 227–228].

**В. И. Сафонов — П. Е. Кеппену, 10 февраля 1905 года**

...У меня есть к Вам большая просьба: дайте совет, и по возможности немедленный, каким путем можно избавиться от призыва на войну нашего преподавателя декламации и сценического класса Ник[олая] Ник[олаевича] Званцова, получившего требование явиться в Самару. Он теперь нездоров и подал свидетельство о болезни. У меня уже взяли среди года Правителя дел, теперь хотят взять преподавателя — чистая беда! Очень был бы Вам признателен, если бы Вы помогли мне советом или делом. Может быть Великий Князь нам может помочь? [там же, 655–656].

**В. И. Сафонов — П. Е. Кеппену, 16 февраля 1905 года**

Агитация П[етер]б[ур]г[ской] Консерватории проникла и сюда. Приезжал оттуда делегат подбивать наших на забастовку (делегат этот ко мне, разумеется, не появился). Произошло брожение, и вчера молодежь просила меня разрешить им сходку для обсуждения, как они говорят, волнующих их вопросов. Так как сходки нашим уставом не предусмотрены, то я сказал им, что должен попросить на это разрешение Великого Князя, для чего лучше всего мне съездить в Петербург, на месте узнать подробности тамошних дел и просить указаний Его Высочества [там же, 657].

Из этих писем выясняется и точка зрения Сафонова на поддержку столичных консерваторий со стороны правительственных кругов. Заметим, что на протяжении всей дореволюционной истории эти высшие учебные заведения так и не получили статуса государственных, несмотря на энергичные усилия ряда музыкальных авторитетов, в частности А. Г. Рубинштейна. В отличие от старшего коллеги, Сафонов, опиравшийся на поддержку московских меценатов, был убежден: «мысль передать Консерватории в казну <...> была бы величайшей ошибкой и несчастьем для музыкального дела, которое тогда утратит всю жизненность, прозябая на почве чиновной сытости. Лучше жить впроголодь, но развиваться свободно» [22, 199]. В то же время предметом его постоянных усилий в 1890-е годы было уравнивание консерваторий в возможностях, в первую очередь в обретенности собственных залов, а с ними — независимости от арендодателей: «Теперь,

когда эмансипация Петербургской Консерватории близка к осуществлению, мне кажется возможным и настоятельно необходимым помочь и нашему здешнему делу, поставленному в условия, гораздо труднейшие сравнительно с Петербургом» [22, 134].

Первая попытка Сафонова получить «зеленую улицу» в деле строительства нового консерваторского помещения успеха не имела. В октябре 1891 года, будучи в Петербурге, он изложил свой план постройки архитектурного комплекса консерватории великой княгине Александре Иосифовне; она одобрила проект, однако он был отклонен Московской городской думой. Обновленный проект, связанный с именем архитектора В. П. Загорского и в итоге воплотившийся в нынешнее здание, был запущен в 1892 году. На сей раз путь преодоления трудностей был подсказан Сафонову министром финансов С. Ю. Витте, выразившим готовность помочь, если почин встретит поддержку со стороны московского генерал-губернатора. С 1891 года этот пост занимал брат императора Александра III, великий князь Сергей Александрович.

«Августейший Генерал-Губернатор может оставить прекрасный памятник своему имени и ознаменовать свое управление полезным сооружением», — писал Сафонов Н. И. Стояновскому 21 февраля 1893 года [22, 135]. Губернаторство вел. кн. Сергея Александровича — единственный в своем роде эпизод в истории Москвы XVIII–XX веков: ни до, ни после Первопрестольную не возглавлял представитель царской фамилии. Как следует из приведенного выше письма А. А. Киреева (см. с. 70), содействие вел. кн. Сергея Александровича служило бы для Московской консерватории залогом дальнейшего развития в нелегкой конкурентной борьбе. Действия Сафонова в этом отношении были весьма энергичными: в том же 1891 году состоялось избрание великого князя и его супруги, вел. кн. Елизаветы Федоровны, почетными членами МО ИРМО; Сафонов постоянно имел доступ к генерал-губернатору (в форме аудиенций)<sup>31</sup>; ему удавалось удерживать пальму первенства даже несмотря на то, что МФО привлекло в качестве своей покровительницы вел. кн. Елизавету Федоровну.

22 февраля 1893 года Сафонов обратился к генерал-губернатору с обстоятельной докладной запиской о необходимости возведения нового здания и его финансирования из средств государственного казначейства, ссылаясь на опыт «старшего брата»: «Державной волею С. Петербургская Консерватория вызвана к новой жизни дарованием ей здания Большого театра, ныне приспособляемого к потребностям Консерватории и Музыкального общества. Точно так же и Москва могла бы быть осчастливлена милостию Монарха в вопросе, касающемся дальнейшего процветания музыкального дела в первопрестольной столице» [22, 133]. Исход проблемы решило «очень теплое письмо» вел. кн. Сергея Александровича к С. Ю. Витте [22, 142], а через три месяца последовало высочайшее соизволение императора Александра III на отпуск запрашиваемой суммы. «Мои усилия наконец увенчались успехом, и Государь подарил нам 400 тысяч рублей на перестройку Консерватории, — сообщал Сафонов Чайковскому. — Теперь, благодаря Бога, мы будем иметь свои 2 зала, и можно смело сказать, что Моск[овское] отдел[ение] теперь вступает на новый путь развития. При свидании расскажу подробности, теперь же сообщу только, что мне удалось провести это дело совершенно одному, не только помимо нашей, но и Главной Дирекции

<sup>31</sup> О количестве аудиенций и их периодичности можно составить представление, обратившись к «Летописи жизни и творчества В. И. Сафонова» [6, 747].



с Августейшею Председательницею во главе, так что я объявил своим коллегам уже совершившийся факт, а В[еликой] Княгине пишу сегодня письмо, чтобы т[ак] сказ[ать], приобщить ее к этому событию. Soli Deo Gloria!» [22, 141]<sup>32</sup>. Итак, выйдя на высочайший уровень, Сафонов действовал, минуя покровительство вел. кн. Александры Иосифовны и тем самым нарушая уставную субординацию. Схожим образом поступил за двадцать лет до этого Н. Г. Рубинштейн, в критической для Московской консерватории ситуации добившийся от императора Александра II государственной субсидии, минуя вел. кн. Елену Павловну — тогдашнего председателя РМО (см. [11]).

Чайковский, выразив уверенность в том, что благодаря обретению собственных залов «московское дело станет на недостижимую высоту», уже видел в качестве следующего этапа создание самостоятельного оркестра, независимого от Дирекции императорских театров. Подводя промежуточный итог действиям младшего коллеги, он писал: «Ты совершил действительно великое и благое для Моск[овского] муз[ыкального] общ[ества] дело. Bravo! Нет, не soli Deo, но Gloria и Тебе и Царю! Я многого ждал от Твоего ума и административного таланта, но это превзошло мои ожидания» [27, 125]<sup>33</sup>.

До открытия новых залов произошло немало событий: ушли из жизни П. И. Чайковский и император Александр III, консерватория временно переехала в бывшую усадьбу князей Голицыных на Волхонке, а на Большой Никитской состоялась закладка нового здания; в Москве прошла коронация Николая II.

**Музыкальная часть коронационных торжеств** (8–26 мая 1896 года), весьма насыщенная и разнообразная, поражает числом занятых в ней исполнительских сил. В Москву прибыли артистические коллективы из Петербурга (Придворный оркестр, роговой оркестр) и Германии (Берлинский филармонический оркестр под управлением Карла Мука), ведущие российские и зарубежные солисты. Было привлечено множество местных профессиональных (оркестр и хор Русской оперы) и любительских коллективов [7; 18].

При этом воспитанники Московской консерватории под управлением Сафонова принимали участие почти во всех мероприятиях (подробнее см. Приложение к наст. статье, с. 86–91). Остановимся на некоторых из них.

По случаю коронации в Москву прибыла практически вся императорская семья, в том числе вел. кн. Александра Иосифовна. К ее приезду было подготовлено «музыкальное испытание учащихсЯ августейшим председателем Общества по предложенной Ее Высочеством программе» — достаточно традиционная акция, неоднократно имевшая место в 1870–1880-е годы. Однако на этот раз она выделялась своей вписанностью в «коронационный контекст», а также и тем, что это был первый визит Александры Иосифовны к покровительствуемому ею консерваторцам. «Испытание» проходило в зале Московской городской думы 23 мая<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Одному Богу слава. — *лат.* Письмо от 24 июня 1893 года, Москва.

<sup>33</sup> Письмо от 3 июля 1893 года, Гранкино.

<sup>34</sup> Программа «музыкального испытания» приводится в Приложении 1 к настоящей статье (с. 88). Монументальное красное здание Московской городской думы на Воскресенской площади (ныне площадь Революции) было построено в 1890–1892 годах (архитектор Д. Н. Чичагов) в типичном для той эпохи псевдорусском стиле. Неоренессансный интерьер утрачен в 1930-е годы. С 1936 по 1993 год в здании функционировал Центральный музей В. И. Ленина. В настоящее время здесь располагается филиал Государственного Исторического музея.



Ил. 2. Вел. кн. Александра Иосифовна, начало 1890-х годов

Источник иллюстрации:  
альбом «Великий князь Константин Константинович Романов».  
Самара: Издательский дом «Агни», 2002.



Ил. 3. Вел. кн. Сергей Александрович и вел. кн. Елизавета Федоровна, 1895

Источник иллюстрации:  
альбом «Великая княгиня Елисавета Феодоровна».  
М.: Марфо-Мариинская обитель милосердия, 2009.

За несколько часов до него в том же зале консерваторский оркестр принял участие в премьере сочинения, необычного по своему составу, — «Приветственной кантаты» ор. 12 М. Ипполитова-Иванова на текст В. Буслаева для двухголосного детского хора (230 мальчиков и 270 девочек), обращенной к присутствовавшим в зале императору Николаю II и императрице Александре Федоровне (soprano II: «Привет тебе, отец державный...»; soprano I: «Привет тебе, Руси царица...»). Исполнение этой одночастной миниатюры<sup>35</sup> и «музыкальное испытание» принадлежали к светлым страницам коронационных торжеств, о чем свидетельствует «милостивый рескрипт» вел. кн. Александры Иосифовны, адресованный Сафонову и консерваторцам (см. Приложение, с. 87, 89–90).

Самым тяжелым — и по подготовке, и по условиям исполнения (на открытом воздухе, при палящем солнце и страшной жаре) — было выступление на Ходынском поле 18 мая, в день печально известных событий. На сей раз Сафонову, выступившему в роли «главного дирижера», пришлось одновременно держать под контролем 1700 певчих (восемнадцать объединенных хоров, в том числе консерваторский, каждый со своим регентом), восемь военных оркестров (с собственными капельмейстерами), три полных звона колоколов и восемь артиллерийских батарей, координируя их с помощью специального сигнального аппарата. Программа ограничивалась всего двумя пьесами — «Боже, Царя храни» А. Ф. Львова и «Славься» М. И. Глинки, которые, судя по всему, должны были безостановочно сменять друг друга на протяжении всего времени, пока царская чета присутствует на Ходынском поле.

Все источники (за одним исключением) свидетельствуют, что и это «испытание» прошло без сбоев. Подробности отражены в Отчете МО ИРМО за 1895–1896 год (см. Приложение 1, с. 87), отзывах прессы, дневниках и воспоминаниях действующих лиц. Звуковой ряд воспринимался ими по-разному: как часть духоподъемного действия, как маловыразительная музыкальная машина, как концерт для пушек — с оркестром и без него.

**И. В. Липаев («Русская музыкальная газета»):** «Их Величествам благоугодно было прибыть на [народное] гулянье в 2 ч[аса] 10 м[инут] пополудни. Пред царским павильоном певческие общества, под управл[ением] В. И. Сафонова, исполнили народный гимн и “Славься” из оперы “Жизнь за Царя” Глинки» [7, 708].

**Вел. кн. Константин Константинович (дневниковая запись от 18 мая):** «На поле перед павильоном, выстроенным для Государя, напротив Петровского дворца, собралось семьсот тысяч народу, т[о] е[сть] более чем Наполеон привел с собой в Москву. <...> Когда Их Величества показали на балконе павильона, грянуло оглушительное “ура”. Это была торжественная, дух захватывающая минута. Огромный хор пел “Боже Царя храни” и “Славься” при колокольном звоне и грое пушек» [4, 231].

**Вел. кн. Сергей Александрович (дневниковая запись от 18 мая):** «В 2 ч[аса] цари были в павильоне — энтузиазм громадный» [2, 328].

**Император Николай II (дневниковая запись от 18 мая):** «Аликс [имп. Александра Федоровна] и я отправились на Ходынку на присутствие при этом

<sup>35</sup> Коронационная кантата М. М. Ипполитова-Иванова длится не более трех минут.

печальном “народном празднике”. Собственно там ничего не было; смотрели из павильона на громадную толпу, окружавшую эстраду, на которой музыка *всё время* (курсив мой. — Г. М.) играла гимн и “Славься” [17, 274].

**С. Н. Василенко (из воспоминаний участника хора):** «Приехал Николай II. Я стоял очень близко от балкона и ясно видел его мертвенно-бледное, дергающееся лицо, потухшие глаза... Началось исполнение... На шестнадцатом такте “Славься” раздался залп пушек, да такой, что покрыл хоры, колокола, оркестры... За ним другой, третий — и пошло писать... Эстрада и балкон дрожали <...>» [1, 86].

Последняя из приведенных цитат представляет собой лишь небольшой фрагмент (завязку) картинного повествования, не лишённого гротесковых черт. Нельзя не отдать должного литературному мастерству мемуариста, однако сравнение с другими источниками убеждает: реальные факты принесены здесь в жертву художественному вымыслу. Сюжетная канва рассказа С. Н. Василенко включает следующие эпизоды: вынужденное сокращение музыкальной программы в соответствии с желанием царя (вместо первоначально готовившихся консерваторцами шести пьес остался только хор «Славься»); начало исполнения (см. приведенный выше фрагмент); растерянность Сафонова в связи с приказом придворного адъютанта «остановить стрельбу» («государь недоволен...»). В эффектно сочиненной развязке происходит катастрофа: Сафонов теряет контроль над грандиозной партитурой — пушечный грохот окончательно подавляет музыку Глинки (скрытая аналогия с утренней давкой), что приводит к преждевременному отъезду раздосадованного императора и его свиты<sup>36</sup>.

Если бы такой провал действительно имел место, дальнейшее успешное общение Сафонова с августейшими покровителями было бы трудно себе представить. Между тем в формулярном списке музыканта за май-июнь 1896 года зафиксированы «лестные отзывы» и «благодарность за блестящее участие консерватории, под управлением директора, в музыкальных исполнениях», а запись от 27 февраля 1897 года еще более красноречива: «В награду за труды по устройству и приготовлению торжеств Св. Коронования их Императорских Величеств Всемилодиейше пожалован орден Св. Владимира 3-й степени»<sup>37</sup>. Более того, всего через неделю, 7 марта, в Царском Селе состоялась личная встреча Сафонова с Николаем II<sup>38</sup> — эпизод, заслуживающий особого внимания в контексте консерваторской проблематики.

<sup>36</sup> Этот рассказ не находит подтверждения у других авторов. Фактологические неточности мемуаров можно объяснить полувекковой давностью описываемых событий, а специфическую интонацию — идеологической атмосферой эпохи, когда они создавались (середина 1940-х, 1954–1955 годы). Интересно отметить, что в передаче музыкально-акустических реалий мемуарист противоречит сам себе: из повествования следует, что проблема звукового баланса («являлся вопрос: куда поставить батарею, чтобы слышалось громче или слабее?») была, по видимому, успешно разрешена дирижером еще на стадии репетиций.

В Приложении 3 описание Василенко [1, 84–86] приводится полностью, чтобы читатель имел возможность соотнести его с помещенным там же Отчетом МО ИРМО за 1895–1896 год [18, 73–79].

<sup>37</sup> РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 2. Д. 22. Л. 4 об. — 5 об.

<sup>38</sup> Эта дата установлена автором настоящей статьи по дневниковой записи Николая II от 7 марта 1897 года: «Имел четыре доклада и принимал представляющихся» [17, 331]. Таким образом, Василий Ильич принадлежал к числу немногих музыкантов, удостоившихся аудиенции у последнего российского императора.



Ил. 4. Вел. кн. Константин Константинович, 1896

Источник иллюстрации:  
Завьялова Л., Орлов К. «Великий князь Константин Николаевич  
и великие князья Константиновичи — история семьи».  
СПб.: Вита Нова, 2009.

Все зреть радуются, жидая  
 о Вашем пребывании въ Б.мо.  
 календонъ, гудевуе, что въ  
 отбываете душой и передава-  
 ете отраженъ впечатленийъ.  
 Дно невольно думаешь, что было  
 въ великомъ счастье для русскаго  
 музыкальнаго искусства, если бы въ  
 наидть дни проведенныхъ Вами  
 въ древней столицѣ была оказана  
 щедрая милость Московской консер-  
 ваториѣ; дало бы тогда, что быстра-  
 ке ея новаго здания на Б. Микитинской  
 Рубинтеръ къ окончанию и не обста-  
 етъ 120,000 р. на отугуку большой  
 концертной залы. Сумма эта малъ

Ил. 5. Письмо вел. кн. Константина Константиновича к императору  
 Николаю II. С.-Петербург, 13 апреля 1900 года. Фрагмент.  
 ГА РФ. Ф. 601. Оп. 1. Ед. хр. 1268. Л. 107 об. — 108.

Тема беседы — текущие проблемы учебного заведения — раскрыта в письме Василия Ильича к С. Ю. Витте (с расчетом на дальнейшую поддержку со стороны министра финансов): «Его Величество, удостоивший меня приема в своем кабинете, после обычных вступительных фраз, Сам начал разговор о нашей постройке словами: “У вас будет отличное здание”. Это милостивое обращение после известных Вашему Высокопревосходительству неприятных перипетий с Петербургской Консерваторией, исполнило мое сердце радостью. Как умел, я объяснил Государю необходимые подробности, касающиеся нового здания, причем не мог обойти молчанием ожидаемых денежных затруднений. Выслушав эти объяснения, Его Величество задал несколько вопросов, касающихся специальных сторон постройки и затем, при прощании, пожелал Московской Консерватории всякого успеха и процветания» [22, 258].

9 сентября 1898 года занятия в новом помещении начались с молебствия и речи Сафонова, пронизанной традиционной для той эпохи верноподданической фразеологией [22, 691–693]. В ответ он получил приветственные телеграммы от московских и петербургских покровителей, а также прочувствованное поздравление от заместителя вице-председателя ИРМО сенатора Августа Герке:

С особенным удовольствием получила отрадное известие об открытии занятий в новом здании консерватории, душевно поздравляю и всех благодарю.

*Александра.*

Искренне благодарю вас, дирекцию, строительную комиссию и преподающих в консерватории за добрую обо Мне память, да почиет Божие благословение на вновь открытом здании.

*Константин.*

Великая Княгиня и Я от души поздравляем вас, дирекцию и преподающих в консерватории с открытием учебного года в новом помещении и желаем консерватории полнейшего процветания в новом здании, сердечно благодарим всех за любезное внимание.

*Сергей.*

Дружески сердечно поздравляю вас и консерваторию с переходом в новое здание, да хранит Господь московскую консерваторию.

*Сенатор Герке*  
(цит. по: [14, 2]).

**Открытие Малого зала** состоялось 25 октября. «Вся лестница бокового подъезда консерватории была убрана экзотическими растениями, — сообщал “Московский вестник”. — На средней площадке устроена была в зелени уютная гостиная, а на верхней площадке, утопая в пальмах и цветущих растениях, возвышались бюсты основателя консерватории Н. Г. Рубинштейна и П. И. Чайковского» [15, 3], к пятой годовщине смерти которого учащиеся под управлением Сафонова подготовили монографическую программу<sup>39</sup>. Посетители «экстренного музыкального утра» смогли первыми оценить декор. «Зал был освещен а гюгно<sup>40</sup> и выглядел очень эффектно, благодаря выдержанному вкусу лепных

<sup>39</sup> Серенада для струнного оркестра ор. 48; романсы «Примирение» (исп. Е. Винберг), «Ни слова, о друг мой», «Серенада» (В. Эссен), «То было раннею весной» (А. Шубин), «День ли царит» (А. Познякова); «Романс» ор. 5 (Д. Вейсс), «Думка» ор. 59 (Д. Корнилов); вокальный квартет «Ночь» (С. Бугакова, Е. Чайковская, Б. Казимира, В. Толкачев).

<sup>40</sup> Яркое искусственное освещение, по силе приближающееся к дневному свету. — *ит.*



украшений и ослепительно белой окраске стен» [15, 3], живописному плафону работы художника Н. Н. Егорьева, «аллегорически изображающему все отрасли музыкального искусства», а также «фигуры Глинки, Бетховена, Баха» и других классиков [8, 1094].

Поскольку зал был не только концертным, но и актовым, он был украшен огромными парадными портретами Александра II, «при котором была основана консерватория», Александра III, «даровавшего первые средства на сооружение здания», великого князя Константина Николаевича, как «первого председателя Императорского Русского музыкального общества», а также царствующего императора Николая II. Они заполнили собой четыре панно, о которых шла речь в начале настоящей статьи<sup>41</sup>. Фойе зала украшали портреты покровительниц — великих княгинь Александры Иосифовны и Елены Павловны (основательницы РМО). Портреты были выполнены известной фирмой «А. Аванцо» [19, 9]. Их нынешнее местонахождение неизвестно<sup>42</sup>.

Обратившись к письмам Сафонова, можно увидеть, как эволюционировал его замысел, касавшийся изобразительного ряда, а также и то, что портреты были «заказаны согласно указаниям Великого Князя Константина Константиновича» [22, 338–339, 375]. Покровители на открытии зала не присутствовали и вновь откликнулись на московское событие поздравительными телеграммами [16, 2].

Завершение строительства Большого зала — новый виток взаимоотношений Сафонова с августейшими покровителями. Он относится к пасхальным дням 1900 года, когда императорская чета гостила в Москве (с 1 по 23 апреля). Хотя на этот раз в их честь не устраивались грандиозные музыкально-театральные исполнения (визит носил «простой, не торжественный» характер [2, 491]), город рассчитывал на монаршее благоволение, актуальное еще и потому, что необходимо было загладить мрачное впечатление от ходынской трагедии. Сафонов в тот период был озабочен изысканием средств на завершение строительства. Возможность личного контакта с монархом, демонстрация ему артистических достижений консерватории облегчили бы решение этих проблем. Привлечь высочайшее внимание к нуждам учебного заведения мог экзаменационный ученический спектакль<sup>43</sup>. «Кто знает, может быть от этого посещения зависит блистательное окончание нашего здания?» — обращался Сафонов к А. А. Герке 11 апреля [22, 457]. «Напомнить» царю о спектакле должен был вел. кн. Константин Константинович. Но буквально через день стратегия изменилась: очевидно, Василий Ильич получил достоверную информацию о том, что в планы государя не входит посещение каких-либо публичных мероприятий<sup>44</sup>. Результатом всех этих приготовлений стало осторожное письмо великого князя к своему царственному племяннику (13 апреля): «Мне невольно думается, что было бы великим

<sup>41</sup> Портрет Николая II занимал панно на левой стене; три других портрета висели на правой стене.

<sup>42</sup> Из первоначального убранства Малого зала к настоящему времени сохранились: медальон с портретом Н. Г. Рубинштейна над сценой и мраморные доски с именами учащихся, закончивших консерваторию с золотой медалью. К 2015 году планируется восстановить роспись плафона.

<sup>43</sup> 16 и 22 апреля в Большом театре под управлением Сафонова прошли два представления оперы О. Николаи «Виндзорские проказницы».

<sup>44</sup> Можно предположить, что это было обусловлено кончиной вел. кн. Александры Петровны (Киев, 13 апреля 1900 года). В период траура члены императорской фамилии не посещали театральные спектаклей.

счастьем для Русского Музыкального Общества, если бы в память дней, проведенных Вами в древней столице, была оказана щедрая милость Московской консерватории; дело в том, что постройка ее нового здания на Б. Никитской близится к окончанию и не хватает 120,000 р. на отделку большой концертной залы. Сумма эта так велика, что я не решаюсь просить об ее отпуске из Государственного казначейства, но вместе с тем не могу и скрыть от Тебя, что дарование этой суммы принесло бы плоды неизмеримо более ценные, чем означенные деньги. Консерватория, долго бывшая в загоне, сразу стала бы на ноги, оперилась бы и послужила русскому музыкальному искусству»<sup>45</sup>.

По-видимому, следствием такого осторожного обращения стало отсроченное удовлетворение ходатайства. Оно последовало лишь 4 января 1902 года (то есть уже после открытия Большого зала) с формулировкой: «в пособие Московской Консерватории на окончание расчетов по сооружению нового здания и на текущие надобности этого учреждения» [19, 6]; а сумма была урезана до 100 тысяч рублей. Напомним, что освящение и торжественное открытие Большого зала состоялось 7 апреля 1901 года в присутствии вел. кн. Константина Константиновича. В тот же день вел. кн. Александра Иосифовна утвердила избрание Сафонова почетным членом ИРМО, представив в очередном рескрипте все этапы его московской работы:

Василий Ильич.

Сегодня, в торжественный день освящения и открытия нового величественного здания Московской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества, Я с особенным удовольствием вспоминаю о всей вашей долголетней и плодотворной педагогической и административной деятельности в дорогой моему сердцу Московской Консерватории.

Вступив в 1888 году<sup>46</sup> в число профессоров фортепиано, вы воспитали целую вереницу талантливых пианистов, составивших себе артистическое имя как у нас в России, так и за границею. В 1889 году вы были назначены на трудный и ответственный пост директора Московской Консерватории и с тех пор продолжаете с неослабевающей энергией работать на пользу и процветание Консерватории и Московского Отделения, как один из достойнейших преемников первого директора Московской Консерватории, незабвенного Николая Григорьевича Рубинштейна.

Завершение нового здания Московской Консерватории является праздником Императорского Русского Музыкального Общества вообще и для вас — в особенности. Вы были главным инициатором и руководителем всего сложного дела постройки. Мне очень приятно выразить вам от себя и от главной дирекции Императорского Русского Музыкального Общества нашу общую искреннюю признательность, и Я с удовольствием утвердила избрание вас Главной Дирекцией, по предложению Августейшего Вице-Председателя Общества, почетным членом Императорского Русского Музыкального Общества.

Пребываю к вам неизменно благосклонна.

Искренне уважающая вас

*Александра Иосифовна* [19, 13–14].

В. И. Сафонов действительно выступил продолжателем рубинштейновских инициатив и вместе с тем — завершителем традиций дореволюционного русского

<sup>45</sup> ГАРФ. Ф. 601. Оп. 1. Ед. хр. 1268. Л. 107 об. — 108. См. ил. 5 на с. 79.

<sup>46</sup> Так в источнике. Правильная дата — 1885.

музыкального просветительства, распространявшегося не только на Российскую империю, но и далеко за ее пределы. Из-за революционных событий 1905 года, затронувших и Московскую консерваторию, он был вынужден расстаться с ней, передав бразды правления М. М. Ипполитову-Иванову. А с 1906 года начался заграничный период жизни Василия Ильича — «годы странствий»; он приобрел мировую известность как дирижер, активно пропагандирующий русскую музыку. 15/28 марта Сафонов писал из Берлина вел. кн. Константину Константиновичу: «Уберег меня Бог от печальных дел наших обеих консерваторий. Просвета не вижу на долгое время. Это поколение для искусства погибло. Что касается выбора Ипполитова-Иванова для Москвы, то это моя давнишняя мысль, осуществлению которой я очень рад. Только об одном жалею, что пришлось ему взять это бремя в настоящие смутные времена. Я же переживаю теперь давно желанные дни свободы и полного артистического удовлетворения <...>» [23, 105].

Каковы корни столь категоричной оценки «печальных дел»? Один из авторов фундаментальной «Летописи жизни и творчества В. И. Сафонова» и комментатор его эпистолярного наследия Л. Л. Тумаринсон усматривает их в художественно-административных принципах Василия Ильича, сторонника единолично-самодержавного управления учебным процессом. Они сформулированы в известном сафоновском высказывании: «Искусство аристократично и монархично. Как нельзя “комитету” написать симфонию, также точно и большое художественное дело может вести только один человек, даже два будут друг другу мешать, а следовательно, мешать и самому делу. Это для меня ясно. Иначе я не представляю себе правильной постановки художественного воспитания» [23, 556]<sup>47</sup>.

Итоги сафоновского периода в истории Московской консерватории трудно переоценить: был полностью реализован грандиозный план строительства нового здания и внесен неоспоримый вклад в развитие отечественной фортепианной школы. С другой стороны, годы директорства Василия Ильича в консерватории и МО ИРМО отмечены ощущением несвободы и поистине знаковыми уходами П. И. Чайковского, А. И. Зилоти, Г. Э. Конюса, С. И. Танеева, открыто и аргументированно критиковавших самовластие Сафонова. Парадоксально, но в выстроенной им парадигме названные фигуры воспринимаются как «мешающие».

1905 год во многих отношениях стал рубежным для русских консерваторий: была введена автономия, при которой повышалась роль коллективного начала в лице художественного совета, а полномочия директора ограничивались. В этом контексте аристократически-монархическая формула Сафонова утрачивала свою актуальность. Тогда же уход вел. кн. Сергея Александровича с поста генерал-губернатора поставил точку в истории уникального двустороннего патронажа Московской консерватории со стороны царской фамилии. Сам же В. И. Сафонов в последующие годы (1906–1918), не будучи связан прежними административными обязанностями, часто отсутствуя в России, практически не имел контактов с августейшими покровителями консерваторий Императорского Русского музыкального общества.

<sup>47</sup> См. также письмо В. И. Сафонова к Л. С. Ауэру от 30 октября / 12 ноября 1905 года, комментарий 2 — о коллективном управлении [23, 90].

## Список сокращений

ГАРФ	Государственный архив Российской Федерации
ИРМО (ПО, МО)	Императорское Русское музыкальное общество (Петербургское отделение, Московское отделение)
МФО	Московское филармоническое общество
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
ЦГИА СПб	Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

## Использованная литература

1. *Василенко С. Н.* Воспоминания. М.: Советский композитор, 1979. 376 с.
2. Великая княгиня Елисавета Феодоровна и император Николай II: Документы и материалы (1884–1909) / авт.-сост. А. Б. Ефимов, Е. Ю. Ковальская. СПб.: Алетейя, 2009. 848 с.
3. *Грохотов С. В.* Иосиф и Розина Левины — ученики В. И. Сафонова // В. И. Сафонов. 1852–1918. К 150-летию со дня рождения: материалы науч. конф. / редкол.: Е. Л. Гуревич (отв. ред.), А. С. Скрябин, А. С. Соколов, Е. Г. Сорокина. М., 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 49). С. 72–84.
4. [Константин Константинович, вел. кн.]. Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма / вступ. ст., коммент. Э. Матониной. М.: Искусство, 1998. 495 с.
5. [Константин Константинович, вел. кн.]. Дневник великого князя Константина Константиновича (К. Р.): 1911–1915 / отв. ред., сост., автор вступ. ст. В. М. Хрусталева. М.: ПРО-ЗАиК, 2013. 624 с.
6. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 768 с.
7. *Липаев И.* Музыка на коронационных торжествах в Москве // Русская музыкальная газета. 1896. Июль. Стб. 697–714.
8. *Липаев И.* Музыкальная жизнь Москвы // Русская музыкальная газета. 1898. Декабрь. С. 1091–1097.
9. *Моисеев Г. А.* Августейшее музицирование и покровительство музыке в России (вторая половина XIX века) // Вестник истории, литературы, искусства: Альманах / [гл. ред. И. Х. Урилов]; Отделение ист.-филол. наук РАН. Т. IX. М., 2014. С. 311–330.
10. *Моисеев Г. А.* Великий князь Константин Николаевич — президент Императорского Русского музыкального общества // Наследие. Русская музыка — мировая культура. Вып. 1 / сост. Е. С. Власова, Е. Г. Сорокина. М., 2009. С. 128–154.
11. *Моисеев Г. А.* От консерваторий — к «русским концертам». Августейшие покровители и Николай Рубинштейн // Союз творцов и просветителей / сост. Е. Б. Долинская, Е. Д. Кривицкая. М., 2012. С. 70–82.
12. *Моисеев Г. А.* П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: к истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. 2013. №3. С. 136–167.
13. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1886–2006. Биографический энциклопедический словарь. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. 668 с.
14. Московский вестник. 1898. 12 сентября. С. 2.
15. Московский вестник. 1898. 26 октября. С. 3.
16. Московский вестник. 1898. 28 октября. С. 2.
17. [Николай II, имп.]. Дневники императора Николая II (1894–1918): в 2 т. / отв. ред. С. В. Мироненко. Т. I: 1894–1904. М.: РОССПЭН, 2011. 1101 с. (Бумаги дома Романовых).
18. Отчет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1895–1896 год. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1897. 188 с.

19. Отчет по постройке и торжественному открытию здания Консерватории / Имп. Рус. муз. о-во. Моск. отд-ние. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1905. [1], 104, 35 с.
20. Отчет С.-Петербургского общества камерной музыки за 1883–1884 г. СПб.: Типография и Литогр. Д. И. Шеметкина и Ко, 1885. 25 с.
21. Переписка великого князя Константина Николаевича с сенатором Андреем Николаевичем Маркевичем (1885–1889) / публикация Г. А. Моисеева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы / отв. ред. Т. С. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 540–596.
22. *Сафонов В. И.* Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротою...». Переписка 1880–1905 годов / сост. Е. Д. Кривицкая, Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2011. 760 с. (Российские пропилеи).
23. Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов / сост., подгот. текста и коммент. Л. Л. Тумаринсона. М.: Белый берег, 2012. 668 с.
24. Устав Императорского Русского музыкального общества. СПб.: Типография Э. Арнгольда, 1873. 20 с.
25. Устав консерваторий Императорского Русского Музыкального Общества. СПб.: Типография Э. Арнгольда, 1878. 25 с.
26. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XV-6 / подгот. К. Ю. Давыдовой, Г. И. Лабутиной. М.: Музыка, 1977. 317 с.
27. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVII / подгот. К. Ю. Давыдовой, Г. И. Лабутиной. М.: Музыка, 1981. 358 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

УЧАСТИЕ КОНСЕРВАТОРИИ В ТОРЖЕСТВАХ СВЯЩЕННОГО КОРОНОВАНИЯ ИХ ИМПЕРАТОРСКИХ ВЕЛИЧЕСТВ, МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ УЧАЩИХСЯ В ПРИСУТСТВИИ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА АВГУСТЕЙШЕГО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА И КОНЦЕРТ 12 МАЯ В ПОЛЬЗУ ГОРОДСКИХ ПОПЕЧИТЕЛЬСТВ О БЕДНЫХ<sup>1</sup>

В отчетном году Консерватория имела счастье принимать близкое участие во многих музыкальных исполнениях в период торжеств Священного Коронования Их Императорских Величеств, а именно в исполнениях 8-го, 18-го и 23-го мая в личном присутствии Их Императорских Величеств.

Кроме того 23-го же мая Ее Императорское Высочество Великая Княгиня Александра Иосифовна изволила произвести музыкальное испытание учащихся по предложенной Ее Высочеством программе.

К этому же периоду относится концерт учащихся Консерватории 12-го мая в Верхних торговых рядах, во время праздника, устроенного в пользу Городских Попечительств о бедных.

### СЕРЕНАДА 8-ГО МАЯ ПЕРЕД ПЕТРОВСКИМ ДВОРЦОМ

8-го мая накануне торжественного въезда Их Императорских Величеств в Москву, была устроена перед Петровским дворцом вечерняя серенада соединенных хоров различных музыкальных учреждений, под общим управлением капельмейстера Императорской Русской Оперы И. К. Альтани. По предложению Дирекции Императорских Московских театров хор учащихся Консерватории принял участие в этой серенаде.

Серенада, начавшаяся в момент появления Их Императорских Величеств на балконе Петровского дворца, происходила по следующей программе:

1. Заздравный хор из оперы «Русалка» соч. Даргомыжского.
2. «Ночь» соч. Гуно.
3. «Возле речки» соч. Лядова.
4. Панорама из балета «Спящая Красавица» соч. Чайковского.
5. «Кто тебя тенистый лес...» («Прощание охотника») соч. Мендельсона.
6. «Славься» из оперы «Жизнь за Царя» соч. Глинки.

По окончании серенады лица, бывшие распорядителями хоров, в том числе Инспектор Консерватории А. И. Губерт, заведующий музеем<sup>2</sup> И. Р. Шорнинг и Правитель дел И. А. Павловский, были вызваны во дворец, где Их Императорские Величества изволили их осчастливить: Государь Император — милостивым разговором, а Государыня Императрица — вручением золотых жетонов на память о серенаде. Той же чести удостоился и профессор Консерватории М. М. Ипполитов-Иванов, бывший на серенаде в качестве дирижера и распорядителя Русского Хорового Общества.

Получения золотых жетонов от Их Императорских Величеств, кроме указанных лиц, удостоились и все без исключения участники серенады — через Контору Императорских Театров.

<sup>1</sup> [18, 73–79].

<sup>2</sup> Имеется в виду Музей Московской консерватории.

Музыкальное исполнение на Ходынском поле  
во время народного праздника 18 мая

При устройстве народного праздника на Ходынском поле было предположено музыкальное исполнение перед Императорским павильоном, на особо устроенной для этого эстраде, в котором должны были принять участие соединенные хоры многих обществ и певческих капелл. Содержатели и регенты этих хоров коллективным письмом просили Директора Консерватории В. И. Сафонова взять на себя общее управление этим исполнением, каковое предложение и было им принято.

При прибытии Их Императорских Величеств соединенными хорами и оркестрами были исполнены Народный гимн и «Славься» из оперы «Жизнь за Царя» Глинки. Оба хора были милостиво прослушаны Их Величествами и повторены по несколько раз.

Численность хора достигала 1700 голосов. В этом исполнении принимали участие хоры: Консерватории, Русского Хорового Общества, общества «Moskauer Liedertafel», общества «Männergesangverein», любительский Фармацевтический хор, капелла, учрежденная С. П. Губониным, хор певчих гг. Перловых, церковные хоры Быстрова, Быкова, Белова, Васильева, Галичникова, Знаменского, Лебедева, Молодцова, Озерецковского, Постникова и Шокорова, духовой оркестр гг. Перловых, семь оркестров военной музыки, три полных звона колоколов зав[ода] Самгиных и 8 батарей (32 орудия) от Гренадерских артиллерийских бригад.

Главным дирижером этого исполнения был Директор Консерватории В. И. Сафонов; под его руководством регенты и капельмейстеры управляли каждый своим хором или оркестром; помощниками дирижера были: заведующий музеем И. Р. Шорнинг — по управлению колокольным звоном и бывший ученик Консерватории Н. А. Маныкин-Невструев — по управлению орудийной пальбой. Главным распорядителем была А. И. Губерт, инспектор Консерватории, ее помощниками — остальные служащие по административной части: П. А. Павловский, В. И. Павловская, В. С. Бояринов и А. И. Смирнов.

Кантата, исполненная 23 мая в присутствии  
Их Величеств, в Городской Думе

23-го мая Их Императорские Величества изволили осчастливить своим посещением Московскую Городскую Думу. Для встречи Их Величеств была приготовлена торжественная Коронационная кантата, написанная для этого случая профессором Консерватории М. М. Ипполитовым-Ивановым. Хоровые партии были поручены малолетним ученикам и ученицам городских училищ, а оркестровые — оркестру учащихся в Консерватории.

При появлении Своим Их Величества были встречены Преображенским маршем, исполненным в нижнем этаже здания Думы духовым оркестром Рукавишниковского приюта, а в парадной зале Думы — оркестром Консерватории.

Когда Их Величества изволили занять приготовленные для Них места, раздались звуки торжественной кантаты. Как разучена, так и исполнена эта кантата была под управлением директора Консерватории В. И. Сафонова.

Исполнение заслужило милостивого одобрения Их Императорских Величеств, и кантата по желанию Его Величества была повторена.

При отбытии Их Величеств из залы Городской Думы хорами и оркестром был исполнен народный гимн.

Музыкальное исполнение учащихся в Консерватории 23 мая в зале Городской Думы, в присутствии Августейшего Председателя Общества Великой Княгини Александры Иосифовны

После отбытия Их Императорских Величеств из Городской Думы, в той же зале Думы состоялось музыкальное испытание учащихся в Консерватории Ее Императорским Высочеством Августейшим Председателем Общества Великой Княгиней Александрой Иосифовной, по предложенной Ее Высочеством программе.

Ее Императорское Высочество была встречена Дирекцией Московского Отделения Общества, Директором и Инспектором Консерватории; при этом супруга Председателя Дирекции В. А. Харитоненко удостоилась поднести Ее Высочеству букет живых цветов. По лестнице Думы при прибытии Ее Высочества были расставлены ученицы Консерватории.

Программа исполнения заключала в себе следующие номера:

1. Глинка. Увертюра «Руслан и Людмила». Исп. оркестр.
2. Чайковский. Ариозо из кантаты «Москва». Исп. А. Н. Шперлинг.
3. Рубинштейн. Четвертый концерт для фортепиано с оркестром d-moll, соч. 70, I часть. Исп. О. Н. Кардашева.
4. Кюи. Cantabile для виолончели. Исп. И. И. Дубинский.
5. Гуно. «Ночь». Исп. хор a cappella.
6. Бетховен. Концерт для скрипки D-dur, соч. 61, I часть. Исп. В. М. Попов.
7. Шопен. Ноктюрн для фортепиано H-dur, соч. 32. Исп. В. И. Исакович.
8. Сарасате. «Malaguena», испанский танец для скрипки. Исп. в унисон сестры А. С. и И. С. Прокопович.
9. Чайковский. Гимн из I действия оперы «Орлеанская дева». Исп. М. М. Бунакова, Г. С. Зиновьев, В. В. Гепецкий, хор и оркестр.

Хором и оркестром дирижировал директор Консерватории В. И. Сафонов. Все нумера программы заслужили милостивого одобрения Ее Высочества, и некоторые из них были повторены. По окончании музыкального исполнения Ее Высочество изволила удостоить милостивым вниманием и разговором Директора, Инспектора Консерватории, присутствовавших гг. профессоров и солистов-исполнителей.

#### КОНЦЕРТ 12 мая в Верхних торговых рядах

12 мая в помещении Верхних торговых рядов был устроен по инициативе городского самоуправления праздник в пользу Городских Попечительств о бедных. По просьбе Городского Головы К. В. Рукавишников Консерватория приняла безвозмездное участие в этом празднике устройством концерта в зале верхнего этажа рядов.

Концерт этот происходил под управлением В. И. Сафонова, по следующей программе:

1. Народный гимн «Боже, Царя храни!» Исп. оркестр и хор.
2. Глинка. Увертюра «Руслан и Людмила». Исп. оркестр.
3. Ипполитов-Иванов. Песня Орфы с хором из оперы «Руфь». Исп. М. А. Пучковская и хор.
4. Кюи. Cantabile для виолончели. Исп. И. И. Дубинский.
5. Шопен. II и III части концерта для фортепиано с оркестром e-moll, соч. 11. Исп. Р. Я. Бесси.



6. Глук. Речитатив и ария из I действия оперы «Ифигения в Тавриде». Исп. А. Т. Пересветова.
7. Рубинштейн. I ч. концерта для фортепиано с оркестром d-moll, соч. 70. Исп. О. Н. Кардашева.
8. Сарасате. «Malaguena», испанский танец для скрипки. Исп. в унисон сестры А. С. и Н. С. Прокопович.
9. Чайковский. Ариозо из кантаты «Москва». Исп. А. Н. Шперлинг.
10. а) Шопен. Ноктюрн H-dur, соч. 32.  
б) Паганини — Лист. «Campanella», этюд. Исп. В. И. Исакович.
11. Глинка. Ария из оперы «Руслан и Людмила» «О поле, поле». Исп. В. В. Гепецкий.
12. Чайковский. Гимн из I действия оперы «Орлеанская дева». Исп. М. А. Пукотская, Г. С. Зиновьев, В. В. Гепецкий, хор и оркестр.

По окончании Коронационных торжеств Консерватория была осчастливлена милостивым рескриптом Августейшего Председателя Императорского Русского Музыкального Общества Великой Княгини Александры Иосифовны, данным на имя Дирекции Московского Отделения.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### МИЛОСТИВЫЙ РЕСКРИПТ ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА АВГУСТЕЙШЕГО ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ОБЩЕСТВА<sup>3</sup>

По окончании Коронационных торжеств 1896 года Августейший Председатель Императорского Русского Музыкального Общества Великая Княгиня Александра Иосифовна изволила удостоить Дирекцию Московского Отделения Общества следующего милостивого рескрипта:

«Участие Московской Консерватории в торжествах Священного Коронования исполняет радостью и гордостью всё Императорское Русское Музыкальное Общество, и по званию Председателя Общества Я поставляю Себе приятным долгом выразить Дирекции Московского Отделения Мое совершенное удовольствие.

Блестящий успех трудных музыкальных исполнений под артистическим управлением директора Консерватории В. И. Сафонова, особенно исполнение голосами шестисот<sup>4</sup> детей прекрасной кантаты нашего талантливого профессора и ученика Ипполитова-Иванова свидетельствует о высоком уровне развития музыкальных сил Консерватории и правильном направлении музыкального образования. В этом деятельном участии Консерватории в Московских торжествах Мне особенно утешительно было также видеть, что Москва знает и ценит свою Консерваторию.

На музыкальном испытании в Моем присутствии и по предложенной Мною программе Консерватория, к чести ее директора и профессоров, представилась с таким же блестящим успехом. Как оркестр и хоры ее, так и отдельные исполнители при достаточно развитой, а иногда и замечательно искусной технике, правильной школе и строгом внимании в исполнении, отличаются музыкальным

<sup>3</sup> [18, 5–6].

<sup>4</sup> По данным «Русской музыкальной газеты» в хоре участвовало пятьсот детей: 230 мальчиков и 270 девочек. См. [7, 709].

чувством и пониманием передаваемого. Увертюра «Руслан и Людмила», «Ночь» Гуно, «Malagueña» Сарасате и сыгранный без приготовления концерт для скрипки Бетховена исполнены были с таким увлечением и тонкостями в оттенках, которые достигаются только прилежным учением и заботливым художественным воспитанием.

К искреннему сожалению, Я не могла видеть Консерваторию в ее собственном помещении, но уверена, что с окончанием нового здания, вид которого и теперь производит внушительное впечатление<sup>5</sup>, стараниями Дирекции и настойчивыми трудами В. И. Сафонова, Московская Консерватория будет еще более преуспевать и совершенствоваться на славу родного искусства и во благо его истинных служителей.

Александра И[осифовна]  
Павловск  
10-го июня 1896 г.

### ПРИЛОЖЕНИЕ 3

С. Н. Василенко.

ФРАГМЕНТ ВОСПОМИНАНИЙ О ВЫСТУПЛЕНИИ НА ХОДЫНСКОМ ПОЛЕ<sup>6</sup>

Еще с апреля 1896 года Москва начала готовиться к коронации Николая II. Улицы чистили, дома скребли, красили; воздвигались триумфальные арки, транспаранты, всякие чудеса иллюминации. В мае начались торжества. <...>

Начались спешные, нудные репетиции... Жара, духота, Сафонов злой как черт; все измученные...

Репетировали хор из «Русалки» («Да здравствует наш князь молодой»), «Возле речки, возле моста» К. Лядова, «Ночь» Гуно, хор из пролога оперы «Князь Игорь», хор из «Млады» Римского-Корсакова (шествие князей) и «Славься» из «Жизни за царя»<sup>7</sup>.

Последний должен был идти под аккомпанемент двадцати военных оркестров и залпов пушек. <...> Для этого мы ездили на Ходынку, проводили там ежедневно по три, по четыре часа на адской жаре. Оркестры кое-как сладили, но с пушками измучились: по сигнализации выстрелы раздавались или до, или после аккордов — получалась просто беспорядочная пальба, сбивавшая ритм. Спас дело незаменимый Н. А. Манькин-Невструев, соорудивший весьма хитроумную клавиатуру для сигнализации. Явился вопрос: куда поставить батарею, чтобы слышалось громче или слабее?

<...>

<sup>5</sup> 28 мая 1896 года вел. кн. Александра Иосифовна по приглашению В. И. Сафонова осмотрела строящееся здание Московской консерватории.

<sup>6</sup> [1, 84–86].

<sup>7</sup> Программа концерта на Ходынском поле в изложении С. Н. Василенко не совпадает с программой, обозначенной в Отчете МО ИРМО (см. выше) и не соответствует действительности. Скорее всего, в памяти мемуариста перемешались два события: Серенада перед Петровским дворцом 8 мая (программа которой действительно состояла из шести пьес и частично совпадала с перечнем Василенко — см. с. 86) и выступление перед царским павильоном 18 мая. В обоих событиях принимал участие хор Московской консерватории.

Знаменитое ходыньское гулянье... Еще за несколько дней до него упорно говорили, что может произойти большая катастрофа.

Я встал в этот день в 6 часов утра, в 8 назначено собраться в консерватории, откуда повезут весь наш хор. В 9 часов утра в консерватории уже знали о страшном несчастии, разразившемся на Ходынке. <...>

Мы собрались на огромной террасе (или эстраде) перед царским павильоном — соединенные хоры консерватории, Большого театра, Синодального училища, Русского хорового и «Liedertafel» обществ, капелл Губонина и Васильева и детей всех городских училищ<sup>8</sup>.

Царя ждали долго — до часу дня. Кругом, под палящими лучами солнца, шла бесовская свистопляска: недалеко от нас, на высокой эстраде, дудел оркестр рожечников, одетых мужиками, в высоких шапках-гречневиках; почти рядом с ними под аккомпанемент гармошек плясуны наяривали «Барыню»; немного подальше «Русский хор г-жи Ивановой», потом хор Агренева-Славянского — «Ах, калинка, калинка, калинка моя»...

Приехал придворный адъютант к Сафонову: «Что будете исполнять?» — «То и то...» — «Слишком много... Государь император желает покороче — ну, можно... одно «Славься!»».

Каково? Куда пошли наши труды?

И снова кошмар: жара, мухи, гармошки, адская жажда и расстроенный Сафонов с красной лентой через жилетку, меняющий четвертый воротничок...

Приехал Николай II. Я стоял очень близко от балкона и ясно видел его мертвенно-бледное, дергающееся лицо, потухшие глаза...

Началось исполнение... На шестнадцатом такте «Славься» раздался залп пушек, да такой, что покрыл хоры, колокола, оркестры... За ним другой, третий — и пошло писать... Эстрада и балкон дрожали; Николай побледнел, императрица, великие княжны, придворные дамы — все ушли с балкона...

К нам снова адъютант: «Остановите стрельбу, государь недоволен...».

Легко сказать «остановите»: Маныкин-Невструев, гениально построивший сигнальный аппарат, не включил в него знака о прекращении. Сафонов растерялся и последнее колено не повторил: хоры, колокола, оркестры — замолкли, а пушки честно продолжали допаливать свои партии...

Царь со всем двором тотчас уехал.

<sup>8</sup> Приведенный перечень исполнителей расходится с Отчетом МО ИРМО (ср. с. 87). «Дети всех городских училищ» не были задействованы в концерте на Ходыньском поле. Они принимали участие только в исполнении кантаты М. М. Ипполитова-Иванова в зале Московской городской думы 23 мая 1896 года (см.: там же).

СВИРИДОВСКАЯ НИНА ДАВИДОВНА

sviridovskaya@mail.ru

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

NINA D. SVIRIDOVSKAYA

sviridovskaya@mail.ru

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

3/6, Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009, Russia

**АННОТАЦИЯ****«Живые силы искусства...»**

Из истории Общества свободной эстетики

Данная статья посвящена Обществу свободной эстетики (1906–1917) — важнейшему культурно-му центру предреволюционной Москвы, история существования которого ни разу не становилась предметом отдельного исследования. Интеллектуальную элиту столицы волновал широкий спектр философско-эстетических проблем. Работа объединения активно велась в четырех направлениях — литература, изобразительное искусство, театр и музыка.

Идейное ядро клуба составляли поэты-символисты из окружения В. Брюсова. На заседаниях бывали А. Белый, Эллис (Л. Кобылинский), Ю. Балтрушайтис, С. Соловьев, К. Бальмонт, Вяч. Иванов, В. Ходасевич и др. Однако стилиевой однородности среди участников не наблюдалось. Благодаря выступлениям в салоне литературная Москва познакомилась с сочинениями А. Н. Толстого. По инициативе В. Брюсова в декабре 1912 года был устроен вечер И. Северянина, который стал первым публичным признанием поэта, являвшегося излюбленной мишенью язвительной критики. Здесь звучали стихи совершенно неизвестных молодых авторов — М. Цветаевой и В. Маяковского. Духовную близость символистам испытывали художники объединения «Голубая роза», включая М. Ларионова и Н. Гончарову. На собраниях общества произошло знакомство М. Ларионова с Д. Бурлюком. В «Свободной эстетике» прошла скандальная однодневная выставка Н. Гончаровой, вызвавшая широкий резонанс общественности.

С радостью заседания посещали многие музыканты — профессора Московской консерватории, исполнители, композиторы, музыкальные критики. В числе действительных членов состояли А. Скрябин, С. Танеев, А. Гречанинов, И. Саз, братья Метнеры, А. Гедике, А. Кастальский, С. Василенко, А. Гольденвейзер, Ф. Шаляпин, Ф. Гартман, семейство Гнесиных, Б. Яворский, Э. Купер, Л. Сабанеев, М. Неменова-Лунц, Н. Кашкин, А. Нежданова и др. Симпатию к объединению испытывал С. Кусевицкий. Организацией концертов занимались К. Игумнов, А. Корещенко, Н. Кочетов и М. Дейша-Сионицкая. В «Свободной эстетике» чествовали К. Дебюсси, А. Матисса, Т. Маринетти; здесь звучала музыка С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, И. Стравинского, М. Штейнберга, Б. Яворского, В. Ребикова, Г. Катуара и др.

Публикация базируется на архивных материалах, а также на мемуарах и письмах участников собраний.

Ключевые слова: *Общество свободной эстетики, Брюсов, Бальмонт, Скрябин, Танеев, Метнер, Гончарова, Ларионов, Цветаева, Северянин, Маяковский*

**ABSTRACT****«Arts' vital force...»**

Pages from the History of Liberal Aesthetics Society

This article deals with Liberal Aesthetics Society — one of the cultural centers of pre-revolutionary Moscow of utmost importance, which has never been a subject of a separate research. Broad spectrum of philosophical and aesthetic topics was on the agenda of the Society, being actively discussed by the metropolitan intellectual elite in four main areas — literature, visual arts, theatre and music. The core of the club consisted of poets-symbolists, closely related to Bryusov. Frequent visitors of the meetings included Bely, Ellis (Kobylnsky), Baltrušaitis, S. Soloviev, Balmont, Ivanov, Hodasevich among others. There was no stylistic unity among guests however. Thanks to the Society Moscow came to know works by A. N. Tolstoy. It was Bryusov's initiative that made possible to organize an evening dedicated to Severyanin in December 1912 — first public recognition of him, who earlier had been just a prime target for a stinging criticism. Also works by some authors completely unknown at that time, like Tsvetaeva and Mayakovsky, could be heard in the salon.

“Blue Rose” art group, including Larionov and Goncharova, claimed certain ideological kinship with symbolists. Larionov and D. Burluk first met each other on one of the club gatherings. “Liberal Aesthetics” club hosted infamous one-day exhibition by Goncharova that sparked public outcry.

Many musicians, Moscow Conservatoire professors, performers, composers, critics were pleased to be part of gatherings. Active members included Scriabin, Taneev, Grechaninov, Satz, Medtner brothers, Gedike, Kastalsky, Vasilenko, Goldenweiser, Chaliapin, Hartmann, the Gnessins, Yavorsky, Kuper, Sabaneev, Koussevitsky. Concerts were organized by Igumnov, Koreshtchenko, Kochetov, Deisha-Sionitskaya. “Liberal Aesthetics” welcomed Debussy, Matisse, Marinetti and performed music by Rachmaninoff, Scriabin, Medtner, Stravinsky, Steinberg, Yavorsky, Rebikov, Katuar as well as many others.

This publication is based upon archival collections as well as memoirs and letters of those who took part in society meetings.

Keywords: *Liberal Aesthetics Society, Bryusov, Balmont, Scriabin, Taneev, Medtner, Goncharova, Larionov, Severyanin, Tsvetaeva, Mayakovsky*

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА —  
ФИЛОСОФИЯ — КУЛЬТУРА» К ЮБИЛЕЙНЫМ  
ДАТАМ ПРОФЕССОРОВ МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ:  
120 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Ф. ЛОСЕВА,  
75 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. В. МИХАЙЛОВА  
(15–16 апреля 2013, Московская консерватория)**

**Нина Свиридовская**

**«ЖИВЫЕ СИЛЫ ИСКУССТВА...»  
ИЗ ИСТОРИИ ОБЩЕСТВА  
СВОБОДНОЙ ЭСТЕТИКИ**

Идея взаимодействия искусств, ставшая духовным ориентиром художников Серебряного века, привела к появлению многочисленных кружков, союзов и салонов, объединявших поэтов, художников, философов, музыкантов, актеров, меценатов, издателей, коллекционеров. Атмосфера творческого общения, столь необходимая для рождения новых идей, царила на «средах» в знаменитой «башне» у Вяч. Иванова, «журфиксах»-вторниках у Бальмонта, в «Голубой розе», «Летучей мыши», «Бродячей собаке» и др. Непринужденная обстановка располагала к обсуждению самых актуальных проблем современной жизни, заведению новых знакомств. Важным культурным центром предреволюционной Москвы стало Общество свободной эстетики (1906–1917), история существования которого, к сожалению, ни разу не становилась предметом отдельного исследования<sup>1</sup>. Упоминания и свидетельства об этом объединении разбросаны в многочисленных мемуарах, письмах его участников и свидетелей, а также в различных архивных фондах.

Мысль о создании общества, которое «объединяло бы в себе служителей всех родов искусства — художников, музыкантов, поэтов, драматических и балетных артистов, с целью сближения их между собой»<sup>2</sup>, относится к весне 1906 года. Некоторое время не могли определиться с названием и задачами салона, ряд участников даже отделился, основав «Общество Леонардо да Винчи». Остальные приняли название, предложенное одним из учредителей, художником

<sup>1</sup> Исключение составляет статья, посвященная коллекционерам, входившим в состав объединения; см. [13].

<sup>2</sup> Отчет о деятельности Общества свободной эстетики. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 1.



Ил. 1. Валерий Брюсов (ок. 1900 г.)

В. Переплетчиковым. И. Грабарь, вначале активно участвовавший в работе союза, впоследствии вспоминал, что образцом послужило брюссельское «Libre Esthétique» [11, 267]. На первом заседании, состоявшемся в среду, 8 ноября 1906 года, поэт-символист Эллис (Л. Кобылинский) рассуждал о Ш. Бодлере, следующие были посвящены переводам из индийской поэзии, чтению стихотворений В. Брюсова и исполнению романсов. В течение декабря учредители, в числе которых состояли, помимо упоминавшегося живописца В. Переплетчикова, поэт В. Брюсов, врач и коллекционер И. Трояновский, композитор А. Корещенко и музыкальный критик Н. Кочетов, неоднократно собирались на квартире у крупного фабриканта и мецената В. Гиршмана для выработки устава. Его окончательный вариант был подписан Трояновским, Гиршманом, Кочетовым, Брюсовым и Переплетчиковым, утвержден на заседании в марте 1907 года и зарегистрирован московским градоначальником генерал-майором Рейнботом 10 апреля 1907 года. Первый параграф гласил: «Общество имеет целью способствовать успеху и развитию в России искусств и литературы и содействовать общению деятелей их между собой»<sup>3</sup>.

Безусловно, Общество свободной эстетики было далеко не единственным местом собраний культурного бомонда столицы. Моделью для него стал Московский Литературно-художественный кружок, многие члены которого вошли в состав нового содружества. Созданный в 1899 году по инициативе А. Чехова, К. Станиславского, М. Ермоловой, А. Южина-Сумбатова, А. Кони, Литературно-художественный кружок представлял собой один из главных клубов московской интеллигенции рубежа веков: «Это было славное, симпатичное и уютное учреждение, которое в известной мере объединяло если не всю культурную Москву, то ее значительную часть», — вспоминал впоследствии Л. Сабанев [22, 179]. На знаменитых литературных вторниках выступали К. Бальмонт, В. Брюсов, С. Маковский, И. Бунин, А. Белый, Д. Мережковский, В. Вересаев, А. Блок, Ф. Сологуб, М. Волошин, С. Венгеров, К. Чуковский, С. Городецкий; здесь заслушивались доклады на литературные, художественные, философско-эстетические и политические темы, велась острая полемика. По пятницам проходили так называемые исполнительные собрания — вечера, посвященные определенной теме, в которых принимали участие известные актеры и музыканты, члены кружка и президе знаменитости.

О первых годах существования Литературно-художественного кружка, вначале располагавшегося в доме графини Игнатъевой, на Воздвиженке, д. 5 (ныне Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. Шусева) В. Гиляровский писал: «Приходили сюда отдыхать, набираться сил и вдохновения, обменяться впечатлениями и переживать счастливые минуты, слушая и созерцая таланты в этой непохожей на клубную обстановке. Здесь каждый участвующий не знал за минуту, что он будет выступать. Под впечатлением общего настроения, наэлектризованный предыдущим исполнителем, поднимался кто-нибудь из присутствовавших и читал или монолог, или стихи из-за своего столика, а если певец или музыкант — подходил к роялю. Молодой еще, застенчивый и скромный, пробирался аккуратненько между столиками Шаляпин, и его бархатный молодой бас гремел: “Люди гибнут за металл...”. Потом чаровал нежный тенор Собинова. А за ними вставали другие, великие тех дней. Звучала музыка известных тогда музыкантов... Скрябин, Игумнов, Корещенко...

<sup>3</sup> Устав Общества свободной эстетики. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 37. Л. 6.

От музыки Корещенки подошли на дворе щенки, — сострил раз кто-то, но это не мешало всем восторгаться талантом юного композитора-пианиста» [10, 191–192].

Жизнь кружка была интересна многим музыкантам — исполнителям, композиторам, критикам. Среди них С. Танеев, С. Василенко, М. Ипполитов-Иванов, А. Аренский, М. Дейша-Сионицкая, Н. Кашкин, Г. Конюс, С. Кругликов, почетным членом клуба был Н. Римский-Корсаков. Сохранились воспоминания о юбилейных торжествах и вечерах памяти Чайковского, Танеева, Аренского, Шумана, Л. Толстого, Щепкина и др. На сцене кружка осуществлялись постановки опер «Дафна» Марко да Гальяно и «Орфей» Монтеверди. С воодушевлением гости восприняли вечер русской народной песни, организованный М. Пятницким (см. [21, 37]).

Общество свободной эстетики также привлекало интеллектуальную элиту Москвы, художников разных идеологических убеждений и стилевых направлений, однако на его заседаниях — в отличие от Литературно-художественного кружка, где часто обсуждались политические темы — затрагивались вопросы, связанные лишь с творчеством: «В “Свободной эстетике” собирались исключительно ради искусства. Здесь аудитория, тщательно профильтрованная в смысле причастности к искусству, принимала и оценивала еще неопубликованные произведения молодых литераторов, музыкантов, теоретиков искусства. Здесь собирались наиболее радикальные новаторы» [2].

Идейное ядро клуба составляли поэты-символисты из окружения В. Брюсова. Дружеские отношения установились с предшественниками «Религиозно-философского общества», «Дома песни», «Мусагета», «Скорпиона», «Русской мысли», «Пути». А. Белый, принимавший деятельное участие в работе общества в первые годы, писал: «“Эстетика” длилась до революции, кончилась — бесславно, а началась — славно: в разгар травли “Весов”; как ответ на последнюю, около Брюсова сплотились живые силы» [4, 195]. Заседания посещали поэты Эллис (Л. Кобылинский), Ю. Балтрушайтис, С. Соловьев, Б. Садовской, К. Бальмонт, Вяч. Иванов, В. Ходасевич, С. Рубанович, К. Коротков, М. Шик, религиозный публицист Г. Рачинский, философы Г. Шпет, Э. Метнер, Ф. Степун, С. Лурье, М. Эртель, литераторы и переводчики А. Петровский, Б. Рунт, М. Ликиардопуло, М. Гершензон. Благодаря выступлениям в салоне литературная Москва познакомилась с сочинениями А. Н. Толстого. По инициативе В. Брюсова в декабре 1912 года был устроен вечер И. Северянина, который стал первым публичным признанием поэта, являвшегося излюбленной мишенью язвительной критики. Здесь звучали стихи совершенно неизвестных молодых авторов — М. Цветаевой и В. Маяковского.

Обратимся к непосредственным участникам собраний и процитируем отдельные фрагменты их писем и воспоминаний. А. Толстой после удачного выступления в объединении осенью 1908 года сообщил М. Волошину следующее: «...попросил меня Брюсов читать. При гробовом молчании, замирая от ужаса, освещенный двумя канделябрами, положив руки на красную с бахромой скатерть, читал я “Чижики” и “Козленка”, и “Купалу” и “Гусляра”, и “Приворот”. <...> После чтения подходят ко мне Брюсов и Белый, взволнованные, и начинают жать руки. В результате — приглашение в “Весы”...».

Стихотворения Толстого «Самакан», «Семик», «Косари» были опубликованы в первом номере «Весов» за 1909 год [24, 145].





ОБЩЕСТВО  
СВОБОДНОЙ  
ЭСТЕТИКИ



Шестое собраніе Об-ва Свободной Эстетики имѣть  
быть въ среду, 20 января, въ помѣщеніи Литературно-  
Художественнаго Кружка (Б. Дмитровка, д. Востряковыхъ).

На собраніи И. Э. Грабарь прочтетъ докладъ „Вве-  
деніе въ исторію русскаго искусства“ (часть II). Чтеніе  
будетъ иллюстрировано съ помощью волшебнаго фонаря.

Начало чтенія въ 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. веч.

Гости входятъ по рекомендаціи гг. дѣйствительныхъ  
членовъ съ платою по 50 к.

Возобновленіе членскихъ билетовъ производится на  
всѣхъ очередныхъ собраніяхъ Об-ва у секретаря Комитета.

Ил. 2. Повестка заседания Общества свободной эстетики. 1909(?)

Из воспоминаний А. Цветаевой:

«Однажды, когда [Марину Цветаеву. — Н. С.] пригласили выступить с чтением стихов в обществе “Свободная эстетика” в Литературно-художественном кружке в доме Вострякова, на Малой Дмитровке, она позвала меня ехать с собой:

- Вместе скажем стихи, ты их все знаешь.
- А удобно?
- Какое мне дело! Прочтем вместе — ведь получается же унисон? Мы же одинаково читаем...

Мы поехали. В большой комнате за эстрадой собрались за столом все поэты, которые должны были читать стихи. Председательствовал Валерий Яковлевич Брюсов. Худой, в черном сюртуке, с черным бобриком надо лбом и черной бородкой, с острым взглядом темных глаз, отрывистая, чуть лающая интонация — он витал над сборищем поэтов, как некий средневековый маг. <...> Когда мы вышли на сцену (может быть, в форменных гимназических платьях?), публика приветственно заволновалась. Но “по высокому тону” этого литературного собрания аплодировать было запрещено.

В два — одинаковых — голоса, слившиеся в один в каждом понижении и повышении интонаций, мы, стоя рядом, — Марина, еще не остригшая волос, в скромной, открывшей лоб прическе, я — ниже и хуже Марины, волосы до плеч, — читали стихи по голосовой волне, без актерской, ненавистной смысловой патетики. Внятно и просто. Певуче? Пусть скажет, кто помнит. Ритмично.

Мы прочли несколько стихотворений. Из них помню “В пятнадцать лет” и “Декабрьская сказка”. <...> Был один миг тишины после нашего последнего слова — и аплодисменты рухнули в залу — как весенний гром в сад! <...>

Это был первый вечер Марининой начинавшейся известности» [27, 435–436].

В. Ходасевич в статье «Декольтированная лошадь» съязвил: «Представьте себе лошадь, изображающую старую англичанку. В дамской шляпке, с цветами и перьями, в розовом платье, с короткими рукавами и с розовым рюшем вокруг гигантского воронного декольти, она ходит на задних ногах, нелепо вытягивая бесконечную шею и скаля желтые зубы.

Такую лошадь я видел в цирке осенью 1912 года. Вероятно, я вскоре забыл бы ее, если бы несколько дней спустя, придя в Общество свободной эстетики, не увидел там огромного юношу с лошадиными челюстями, в черной рубахе, расстегнутой чуть ли не до пояса и обнажавшей гигантское лошадиное декольти. Каюсь: прозвище “декольтированная лошадь” надолго с того вечера утвердилось за юношей... А юноша этот был Владимир Маяковский. Это было его первое появление в литературной среде, или одно из первых. С тех пор лошадиной поступью прошел он по русской литературе» [26].

Духовную близость к символистам испытывали художники объединения «Голубая роза» М. Ларионов, Н. Гончарова, Н. Сапунов, С. Судейкин, П. Кузнецов, М. Сарьян, братья Миллиоти, Н. Феофилактов, В. Дриттенпрейс. На собраниях Общества произошло знакомство М. Ларионова с Д. Бурлюком. Новизна идей некоторых «голуборозников» поражала даже искушенных зрителей. Белый не без иронии вспоминал, как ему предложили работать с Судейкиным над одним театральным проектом. Не разбираясь в деталях, художник мгновенно заявил: «Я вас понял... Занавес — взлетает; на сцене — рояль; на рояли — скрипичный футляр; он раскрылся, а из него — мадонна с рожками: голая». У Белого от неожиданности пропал дар речи [4, 210].



Ил. 3. Логотип Общества свободной эстетики

Однако стилевой однородности среди участников собраний не наблюдалось — наряду с эпатазирующими авангардистами вечера посещали представители «Мира искусств» и «Союза русских художников». В числе действительных членов общества состояли К. Юон, И. Грабарь, А. Средин, Л. Пастернак, Н. Мещерин, В. Вульф, Е. Каменцова, М. Якунчикова. Разработку эскиза печати, титула пригласительных билетов, повесток и конвертов было поручено сделать Е. Лансере<sup>4</sup>. Горячее участие в организации первых вечеров принимали В. Серов и В. Переплетчиков. Колоритные портреты обоих запечатлены в мемуарах А. Белого [4, 203–205, 206–208].

Постоянными гостями были и известные актеры. А. Белый писал: «...эффектная Германова, с открытыми руками и грудью — в черном, в сером или в черно-сером; бледная, белокурая, юная Коренева во всем бледно-розовом; здесь, вероятно, знакомился с Коонен; здесь видел Вишневого, Баратова, Адашева и Качалова; О. Л. Книппер, сияя глазами осмысленно, поднимала с улыбкой лорнетку из кружев своих; бывала Рабенек; из артистов Малого театра — Смирнова, с супругом, Эфросом, театралом; надутый и орлоносый профиль Сумбатова-Южина пересекал комнаты так, как в “Кружке”, из которого приплывал он с Иванцовым и психиатром Баженовым» [4, 196]. Деятельность общества оказала серьезное влияние на творческие эксперименты К. Станиславского<sup>5</sup>.

С радостью собрания посещали многие музыканты — профессора Московской консерватории, исполнители, композиторы, музыкальные критики. В числе действительных членов состояли А. Скрябин, С. Танеев, А. Гречанинов, Е. Богословский, И. Сац, братья Метнеры, Н. Брюсова, Е. Гунст, А. Гедике, А. Кастильский, С. Василенко, П. Оленин, М. Мейчик, А. Гольденвейзер, Ю. Померанцев, Ф. Шаляпин, Ф. Гартман, семейство Гнесиных, Б. Яворский, Ю. Энгель, Э. Купер, Ю. Сахновский, Н. Жилев, К. Эйгес, Л. Сабанев, М. Неменова-Лунц, Н. Кашкин, А. Трояновская, С. Кругликов, В. Философова, А. Ян-Рубан, Б. Сибор, А. Нежданова и др. Часто на заседаниях присутствовал С. Кусевицкий с супругой. Организацией концертов занимались К. Игумнов, А. Корещенко, Н. Кочетов и М. Дейша-Сионицкая. Это было отнюдь не простой задачей, так как все выступления проходили на общественных началах и не предполагали выплат гонораров<sup>6</sup>.

Объединение существовало при серьезной финансовой поддержке владельца игольной фабрики В. Гиршмана, страстного любителя современного искусства. Его особняк у Красных ворот (Мясницкий проезд, д. 6)<sup>7</sup> — место пристанища первых вечеров — был наполнен «превосходными вещами, главным образом картинами и рисунками — произведениями молодых (в то время молодых) художников» [18, 114]. Сюда часто приходили В. Серов, К. Коровин, К. Сомов, М. Добужинский, А. Бенуа, Б. Кустодиев, Е. Лансере. Гиршман и его супруга, признанная красавица, Генриетта Леопольдовна, также принимавшая деятельное участие в работе Общества свободной эстетики, дружили и помогали артистам

<sup>4</sup> Протокол заседания комитета Общества свободной эстетики от 4 сентября 1907 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 4.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см. [16].

<sup>6</sup> На объединенном заседании членов комиссий общества 3 января 1908 года Н. Р. Кочетов указал на «трудность подготовки музыкальных выступлений, трудность найти исполнителей, которые согласились бы работать бесплатно». НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 18 об.

<sup>7</sup> Особняк не сохранился, сейчас на этом месте вестибюль станции метро «Красные ворота».



Ил. 4. В. Серов. Портрет Генриетты Гиршман (1907)

Московского художественного театра. Показательны два альбома Г. Гиршман, проданные в декабре 2012 года в Нью-Йорке на торгах аукционного дома «Бонэмс» (Bonhams). В них собрано более ста посвящений (стихи, рисунки, цитаты из литературных произведений, автографы, признания в любви), авторство которых принадлежит В. Брюсову, В. Серову, М. Горькому, С. Рахманинову, Ф. Шляпину, К. Бальмонту, В. Набокову, К. Сомову, И. Стравинскому, К. Дебюсси, К. Станиславскому, Дж. Джойсу<sup>8</sup>.

Немало было в Обществе и других «новых буржуа», увлекавшихся коллекционированием и меценатством. В числе действительных членов состояли В. Якуничков, С. Шукин, П. Эттингер, И. Трояновский, В. Рябушинский, И. Остроухов, И. Морозов, С. Дягилев. Дружеские отношения установились с владельцем символистского издательства «Скорпион» С. Поляковым, «декадентским батшкой», как, по словам Л. Сабанеева, называли его современники<sup>9</sup>. Многие приходили

<sup>8</sup> [http://www.itartass.ur.ru/lentanews/albomy\\_genrietty\\_girshman\\_prodney\\_na\\_auktsione\\_v\\_nyu\\_yorke\\_zh\\_230\\_tys\\_dollarov.html](http://www.itartass.ur.ru/lentanews/albomy_genrietty_girshman_prodney_na_auktsione_v_nyu_yorke_zh_230_tys_dollarov.html) (дата посл. обр.: 25.05.2013).

<sup>9</sup> См. очерк Сабанеева «Декаденты» [22, 132].

с супругами и дочерьми, от одного вида которых захватывало дух: «...было как в храме, — так сильно сияли драгоценности на перламутровых шеях дам, так переливались шелковые ткани и парча, сверкающие как ризы священников, так каждая из дам походила на божество, окруженное священнослужителями в визитках и смокингах» [23, 90]. Правда, по мнению А. Белого, переполнение объединения состоятельными людьми, «миллионершами, <...> поднявшими голос», в конечном итоге, привело его к гибели [4, 195].

Структура общества четко регламентировалась уставом. Его основу составляли действительные члены, платившие взносы в размере 5 рублей в год, и сезонные посетители, попадавшие на вечера по рекомендации. Согласно финансовым отчетам, отдельные лица вносили гораздо большие суммы (в частности, В. Гиршман), в исключительных случаях плата не взималась вовсе<sup>10</sup>. Для того, чтобы оказаться в числе действительных членов, необходимо было заручиться поддержкой восьми человек, входящих в состав объединения.

Общество начинало активно работать осенью и заканчивало весной, таким образом, в год давали порядка двадцати собраний<sup>11</sup>. Их проводили раз в неделю — в первые годы это были среды, впоследствии — четверги. Заседания носили элитарный характер, сюда не допускали незнакомых людей, боясь превратиться «в улицу»<sup>12</sup>. Вечера делились на открытые, полузакрытые и закрытые. На закрытые собрания попадали только действительные члены Общества, а также члены-посетители и лица, имеющие сезонный билет стоимостью 5 рублей в год. На полузакрытые заседания каждому действительному члену предоставлялось право провести одного гостя, при этом ответственность за его поведение лежала на плечах приглашающего. На открытые заседания можно было взять несколько человек. Плата с гостей за посещение собрания каждый раз определялась отдельно. Обычно она составляла 50 коп., но в некоторых случаях доходила до 1 р. 50 коп.<sup>13</sup>

Помещение снимали у Литературно-художественного кружка, располагавшегося в то время в старинном особняке Востряковых на Большой Дмитровке, д. 5 (ныне там находится Генеральная прокуратура Российской Федерации). Большое трехэтажное здание с множеством комнат и огромным залом для заседаний,

<sup>10</sup> К примеру, в протоколе 8-го заседания комитета общества, состоявшегося 17 февраля 1908 года, указана выдача бесплатных билетов действительному члену общества Л. Л. Кобылинскому и сезонному посетителю — Д. И. Митрохину. В сезоне 1908–1909 г. бесплатные билеты получили Эллис, Бромирский и Батюшков (Отчет о заседаниях комитета общества «Свободная эстетика» за 1908–1909 г. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 27. Л. 40).

<sup>11</sup> 1908–1909 — 19 собраний, из которых 4 закрытых, посвященных общей беседе, и 15 открытых и полуоткрытых, посвященных докладам по вопросам литературы и искусства, чтению стихотворений, исполнению музыкальных произведений и выставке художественных произведений (НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 7); 1909–1910 — 13 собраний, из которых одно закрытое и 12 открытых и полуоткрытых (РГАЛИ. Ф. 464, оп. 2, ед. хр. 9. Л. 1); 1910–1911 — 17 собраний, из которых 14 открытых и 3 полуоткрытых (РГАЛИ. Ф. 464, оп. 2, ед. хр. 9. Л. 3); 1911–12 — 16 собраний, из которых 1 закрытое и 15 открытых (НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 17); 1912–1913 — 22 собрания, из которых 3 закрытых, 17 открытых и 2 экстренных (НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 27); 1913–1914 — 16 заседаний, из которых 3 закрытых, 13 открытых и одно экстренное (НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 29).

<sup>12</sup> Протокол заседания комитета Общества свободной эстетики от 23 октября 1907 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 7.

<sup>13</sup> Проект правил допущения посетителей на собрания Общества свободной эстетики. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 25.



Ил. 5. Москва, ул. Большая Дмитровка. Вид с открытки начала 1900-х годов

концертов и торжественных приемов; прекрасная библиотека, изобилующая редкими изданиями; роскошная антикварная мебель, дорогие картины и предметы интерьера; буфет и столовая с изысканным меню, вымуштрованные официанты — всё говорило о респектабельности проходивших здесь мероприятий<sup>14</sup>. Правда, не только возвышенные философско-эстетические проблемы влекли сюда публику. Основные доходы кружка, как большинства клубов того времени, поступали не от аренды, членских взносов и входных билетов, а от карточной игры и строгой системы штрафов: «В верхнем этаже кружка был большой с невысоким потолком зал, уставленный круглыми столами с зеленым сукном. Настоящею жизнью этот зал начинал жить с одиннадцати-двенадцати часов ночи. Тут играли в “железку”. Были столы “золотые”, где наименьшею ставкою был золотой. Выигрывались и проигрывались тысячи и десятки тысяч. Втягивались в игру и развращались все новые и новые люди <...>. Часто против такого положения дел в кружке раздавались протестующие голоса, говорили, что стыдно клуб сливок московской интеллигенции превращать в игорный притон и жить доходами с него. На это с улыбкою возражали: в таком случае нужно будет либо членские взносы повысить в двадцать-тридцать раз, либо нанять квартиру по сто рублей в месяц, обходиться двумя-тремя служащими, держать буфет только с водкой, пивом и бутербродами, выписывать в читальню пять-шесть газет и журналов. В такой клуб никто не пойдет» [9, 350, 353]. Общество свободной эстетики было далеко не единственным объединением, которому кружок любезно

<sup>14</sup> В своем очерке «Литературный кружок» Л. Сабанеев вспоминал: «Большой, поместительный, но несколько простоватый зал служил одновременно и для концертов, лекций, литературных выступлений — и для ресторанных целей; из храма искусства он перестраивался в храм гастрономии с большой легкостью и скоростью. Можно сказать, что главная масса всех литературных манифестаций: литературных докладов, чтений, чествований — протекала именно в “Кружке”, если и не в большом его зале. Это была духовная пища тогдашних москвичей, и было очень удобно, что и недуховная пища была тут же рядом, “не выходя из помещения» [22, 179].

предоставлял кров. Его гостеприимством пользовались Общество искусства и литературы, Общество грамотности, Общество деятелей периодической печати и литературы, Общество содействия устройству разумных развлечений, Общество психиатров, Московское отделение Кассы взаимопомощи литераторов и ученых, Пенсионная касса журналистов, Пушкинская комиссия при Обществе любителей российской словесности. Здесь собирались члены группы «Литературные среды», заседал Репертуарный совет императорских театров, время от времени репетировали актеры Малого театра и др.

Аренда нескольких залов обходилась «Свободной эстетике» в 50 рублей за вечер. Неоднократно поднимался вопрос о найме и содержании собственного помещения, расходы по эксплуатации которого намеревались покрыть продажей билетов на концерты и выставки<sup>15</sup>. Но суммы в 3–4 тысячи рублей, ассигнованной на реализацию данной идеи, было явно недостаточно. На одном из заседаний комитета в 1909 году по предложению А. Вайнштейна было принято решение перенести выступления в помещение Общества любителей художеств,



Ил. 6. Василий Переплетчиков

<sup>15</sup> Протокол общего собрания 29 марта 1908 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 36 об.



за которое необходимо было платить 40 рублей в месяц, не считая накладных расходов на свечи, электрическое освещение и прислугу, доходящих до 10 рублей. Днем заседаний была избрана пятница, так как только в этот день был свободен зал<sup>16</sup>. Однако, согласно сохранившимся отчетам, там состоялось лишь несколько собраний, в частности концерт из сочинений Брамса, на котором присутствовало 144 человека<sup>17</sup>, основные же выступления проходили на Дмитровке вплоть до 1915 года. Последние два сезона (1915–1917) объединению приходилось скитаться. Некоторые собрания устраивали в популярном среди актеров швейцарском ресторанчике «Альпийская роза» на Софийке (ныне — Пушечная ул., д. 4), другие — в помещении Юридического собрания (Малая Никитская ул., д. 25) и в картинной галерее К. Лемерсье (Петровка, Салтыковский — ныне Дмитровский — пер., д. 8). Показательно, что в то же самое время Литературно-художественный кружок решил приобрести участок для строительства собственного здания на Малой Дмитровке, но в связи со сложной политической ситуацией работа так и не была начата.

Делами Общества свободной эстетики заведовали общее собрание, комитет и комиссии. Общее собрание, заседавшее не реже раза в год, решало прежде всего вопросы, касающиеся финансов, выборов членов комитета и кандидатов<sup>18</sup> к ним, а также определялся состав ревизионной комиссии. Руководил собранием председатель, каждый раз избираемый заново. Часто эту миссию выполняли И. Трояновский и А. Петровский.

Текущими проблемами объединения занимался комитет, состоящий из шести членов и трех кандидатов к ним. Ежегодно его состав обновлялся. В комитете 1907–1908 годов числились В. Брюсов, И. Трояновский, В. Переплетчиков, В. Гиршман, Н. Кочетов, В. Серов, кандидатами состояли К. Игумнов, Б. Бугаев, А. Боткина. В дальнейшем из состава комитета вышли Н. Кочетов и В. Переплетчиков, их места заняли К. Игумнов и А. Белый. Также в комитете в разные годы работали Г. Гиршман, М. Неменова-Лунц, Ж. Брюсова, В. Дриттенпрейс, А. Вайнштейн, А. Арапов, А. Кожебаткин, А. Корещенко, Э. Метнер, М. Дейша-Сионицкая, И. Морозов, С. Соколов. Комитет определял художественную политику салона, вел учет финансов, решал вопросы с арендой помещения, избирал казначея (из числа членов комитета), утверждал новых членов общества, исключал злостных неплательщиков, урегулировал конфликты, возникавшие в процессе работы.

На первом заседании комитета, состоявшемся 4 сентября 1907 года, были образованы отделы, связанные с тремя основными направлениями деятельности — литературой, живописью и музыкой. Каждый из них мог созывать в случае необходимости комиссии, приглашая в них как членов общества, так и посторонних лиц. Заведование отделом живописи приняли на себя В. Переплетчиков и В. Серов, музыки — Н. Кочетов и литературы — В. Брюсов<sup>19</sup>. Впоследствии к ним прибавился четвертый отдел — театральный, его возглавил В. Переплетчиков<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Отчет о заседаниях комитета Общества свободной эстетики за 1908–1909 годы. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 39.

<sup>17</sup> Отчет от 14 марта 1913 года. РГБ РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 28.

<sup>18</sup> То есть заместителей.

<sup>19</sup> Протокол заседания комитета Общества свободной эстетики от 4 сентября 1907 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 4.

<sup>20</sup> НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 36.

За хозяйственно-административную часть отвечали И. Трояновский и В. Пашуканис, денежными делами руководил В. Гиршман.

Так как основное внимание общество уделяло проблемам литературы, то сохранившийся в черновом варианте проект литературных сред, подготовленный Брюсовым, Эллисом, Гофманом, Белым и озвученный Эллисом на заседании комитета 23 октября 1907 года, представляется основополагающим документом. Он содержит формулировки главных принципов работы, целей и задач собраний: «Литературные среды не являются литературными вечерами или публичными лекциями, которых и без того довольно. Их задача — поделиться поэтам между собой самым новым (лучше всего не напечатанным) материалом в присутствии *избранной* [выделено авторами. — Н. С.] публики. Должна развиваться самодеятельность членов общества, причем литературные чтения (+декламация) должны быть лишь толчком к беседам и критическим разборам среди членов. Литературные доклады являются лишь вступлениями к беседам, лишь постановкой вопросов»<sup>21</sup>.

На заседаниях звучали неопубликованные стихотворения Брюсова, Эллиса, Рубановича, Белого, Балтрушайтиса, Сологуба, Садовского, Волошина, С. Соловьева, Шершеневича, Шика. Иногда выступления носили экспромтный характер, хотя это и противоречило установленному регламенту. Сюда неоднократно приезжал Бальмонт, и, несмотря на его негласное соперничество с Брюсовым, вечера проходили в доброжелательной обстановке.

Брюсову удалось привлечь талантливого, но нелюдимого молодого поэта В. Гофмана: «Я употребил много стараний, чтобы уговорить юношу отказаться, хотя бы отчасти, от своей замкнутости. Долгое одиночество плохой советчик, и то настроение духа, в котором я застал Гофмана, заставляло меня не уступать в своих настояниях. В конце концов, мне удалось убедить его бывать на наших вечерах “Общества Свободной Эстетики”. Гофман несколько раз появлялся там <...>, читал свои стихи, возобновил прежние знакомства» [5]. К сожалению, Брюсов не смог предотвратить несчастья — в августе 1911 года, находясь в состоянии психического расстройства, Гофман покончил жизнь самоубийством.

В обществе цествовали Эмиля Верхарна<sup>22</sup>. Сохранилась пастель Л. Пастернака, запечатлевшего бельгийского поэта-символиста во время чтения своих сочинений. Широкий резонанс общественности вызвал приезд в Россию главы итальянских футуристов Томмазо Маринетти зимой 1914 года. В «Свободной эстетике» он выступил с сообщением «О самых крайних исканиях футуризма в поэзии и живописи». Известно о резком неприятии его позиции отечественными кубофутуристами, в том числе членами Общества М. Ларионовым и Н. Гончаровой. Накануне появления Маринетти в столице в интервью «Вечерней газете» художник резко заявил: «Мы устроим ему торжественную встречу. На лекцию явится всякий, кому дорог футуризм как принцип вечного движения вперед, и мы забросаем этого ренегата тухлыми яйцами, обольем его кислым молоком! Пусть знает, что Россия — не Италия, она умеет мстить изменникам» [1]. К счастью, угрозы так и не были воплощены в жизнь, но приезд Маринетти в Россию сопровождался постоянными скандалами, а на заседании общества в неистовый спор с ним вступил В. Маяковский.

<sup>21</sup> Проект литературных сред Общества свободной эстетики. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 9.

<sup>22</sup> Подробнее об этом см. комментарий Т. Динесман в кн.: [6, 618–620].

Часто предметом обсуждений на собраниях становилось положение культуры и проблемы современных литературных течений, в особенности символизма. В беседе об «искусстве будущего» участвовали Белый, Эллис и Вайнштейн, доклады Белого «Символизм и современная русская литература», «Магия слов», «Против музыки», Эллиса «К теории и истории современного символизма», «Первые книги Бальмонта», «О “Симфониях” А. Белого», Вяч. Иванова «Несколько мыслей о символическом искусстве», Степуна «О некоторых опасностях современной русской литературы» вызывали бурные дискуссии среди художников, придерживающихся разных философско-эстетических позиций (Брюсов, Эллис, Маяковский, Шершеневич, Ларионов, Топорков, Рачинский). Неоднократно литературная комиссия устраивала поэтические конкурсы, в которых побеждали М. Цветаева, С. Шервинский, К. Липскеров, Л. Зилов и др.

Непростые взаимоотношения М. Цветаевой и В. Брюсова подробно описаны биографами и самой поэтессой (очерк-эссе «Герой труда»). Об участии в конкурсе она написала следующее: «Был сочельник 1911 г. — московский, метельный, со звездами в глазах и на глазах. Утром того дня я узнала от Сергея Яковлевича Эфрона, за которого вскоре вышла замуж, что Брюсовым объявлен конкурс на следующие две строки Пушкина:

Но Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах.

— Вот бы Вам взять приз — забавно! Представляю себе умиление Брюсова! <...>

Приз, данный мне Брюсовым за стихи, представленные в последний час последнего дня (предельный срок был Сочельник) — идея была соблазнительной. Но — стих на тему! Стих — по заказу! Стих — по мановению Брюсова! И второй камень преткновения, острейший, — я совсем не знала, кто Эдмонда, мужчина или женщина, друг или подруга. <...> Кто-то, рассмеявшись и не поверив моему невежеству, раскрыл мне Пушкина на “Пире во время чумы” и удостоверил мужественность Эдмонда. Но время было упущено: над Москвой, в звездах и хлопьях оползал Сочельник. <...>

Стих я взяла из уже набравшегося тогда “Волшебного фонаря”, вышедшего раньше выдachi, но уже после присуждения премий.

С месяц спустя — я только что вышла замуж — как-то заходим с мужем к издателю Кожебаткину.

— Поздравляю Вас, Марина Ивановна! Я, думая о замужестве: Спасибо.

— Вы взяли первый приз, но Брюсов, узнав, что это Вы, решил Вам, за молодостью, присудить первый из двух вторых.

Я рассмеялась.

Получить призы нужно было в “О-ве Свободной Эстетики”. Подробности стерлись. Помню только что, когда Брюсов объявил: “Первого не получил никто, первый же из двух вторых — г-жа Цветаева”, — по залу прошло недоумение, а по моему лицу усмешка. Затем читались, кажется Брюсовым же, стихи, после “премированных” (Ходасевич, Рафалович, я) — “удостоившиеся одобрения”, не помню чьи. Выдача самих призов производилась не на эстраде, а у входного столика, за которым что-то вписывала и выписывала милая, застенчивая, всегда все по возможности сглаживавшая и так выигрывавшая на фоне брюсовской жестокости — жена его Жанна Матвеевна.

Приз — именной золотой жетон с черным Пегасом — непосредственно Брюсовым — из рук в руки — вручен. Хотя не в рукопожатии, но руки встретились! И я, продевая его сквозь цепочку браслета, громко и весело:

— Значит, я теперь — премированный щенок!

Ответный смех залы и — добрая — внезапная — волчья — улыбка Брюсова» [28, 27–29].

Популярностью пользовалось чтение переводов со вступительными пояснениями о жизни и творчестве избранного автора. Ф. Степун рассказывал о Ф. Шлегеле («Трагедия творчества») и декламировал переводы из «Люцинды», М. Волошин выступал с переводом драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель», Н. Брюсова зачитывала доклад К. Бальмонта о Шарле ван Лерберге и переводы его произведений, Вяч. Иванов знакомил публику со своим прочтением «Агамемнона» Эсхила. Однако чаще других слово брал В. Брюсов, причем тематика его сообщений была разнообразной: доклады о Ницше («Ессе Ното»), Пушкине («Египетские ночи», «Медный всадник») и Л. Толстом («На похоронах Толстого»), чтение новых, еще неопубликованных сочинений, а также собственных переводов Уайльда, По, Лафорга, Верлена, армянской, финской, латышской поэзии. Его исполнительская манера производила сильное впечатление на слушателей: «В Обществе свободной эстетики мы вообще нередко имели возможность слушать стихи Брюсова, собственные и переводные. Читая стихи, Брюсов обычно стоял за стулом прямой, напряженный; держался обеими некрасивыми руками за спинку. Это была крепкая хватка, волевая и судорожная. Гордая голова с клином черной бородки и выступающими скулами была закинута назад. Глухой, но громкий голос вылетал из как бы припухших губ. Такие губы называют “чувственными”, — пожалуй, на сей раз эпитет был бы по существу. Скрещенные на груди руки и черный застегнутый сюртук к тому времени уже стали “атрибутами” Брюсова» [29, 503–504].

Особый интерес представляли работы Брюсова в области изучения римской истории и поэзии: «Рим и латинство — его святыни. Если Вячеслав Иванов — эллин русской поэзии, то вот — ее римлянин, Валерий Брюсов!», — восклицал мыслитель С. Дурылин [12]. Поэт был блестящим знатоком латинского языка, любовь к которому ему привили еще в гимназии. В своих переводах он старался предельно точно воспроизвести особенности метрики и строфики избранного автора. Публикацию од Горация Брюсов сопроводил небольшой заметкой, в которой изложил основные принципы: «Вот те соображения, которые побудили меня сделать попытку — передать оды Горация русскими стихами, по возможности со всей точностью. Я поставил себе задачей сохранить в своем переводе: размеры Горация, приемы его речи, особенности словаря, характерное расположение слов, аллитерации, вообще “звукопись” и тому подобное — поскольку все это возможно в переводе метрическом» [7].

В памяти современников запечатлелось чтение Брюсовым на одном из заседаний Общества свободной эстетики перевода Четвертой песни «Энеиды» Вергилия, повествующей о бегстве Энея из Карфагена и самоубийстве влюбленной царицы Дидоны. «Чтение 700 с лишним стихов — перевод сделан стих в стих — заняло больше часу, и, несмотря на такую продолжительность, слушатели, наполнившие залу, следили за ним с неослабным вниманием, так ярки краски перевода»<sup>23</sup>. «Читал Брюсов просто, четко, отрывисто замыкая строфы, — и каждым стихом пронзал слушателя, как острием, очевидно, сам пронзаемый им изнутри. И был при этом обычно замкнут, даже сух, прислонившись у стены, в своей обычной позе, — в той самой, в которой написал его Врубель» [12].

Брюсов знакомил публику с работами совершенно неизвестных в то время древнеримских авторов — Гая Корнелия Галла, Гая Валерия Катулла, Ливия Андроника, Марка Пакувия, Гая Луцилия, Гнея Невия и др. Он создавал антологии

<sup>23</sup> Русские ведомости. 1912. 20 января. №16. Цит. по: [3].

переводов, выступал с лекциями, писал очерки и заметки об их жизни и творчестве. На заседании «Свободной эстетики», состоявшемся 24 февраля 1912 года, Брюсов рассказал о судьбе поэта и риторика Децима Магна Авсония (ок. 310 — ок. 394), прочитал переводы нескольких его стихотворений. Присутствовавшего на вечере композитора Ф. Гартмана это вдохновило на написание вокальной сюиты «Из стихов Д. М. Авсония», ноты которой с дарственной надписью хранятся в архиве Брюсова<sup>24</sup>.

Работа театральной комиссии общества была менее продуктивной. В ее планах значились постановки спектаклей для театра марионеток, на которые у Литературно-художественного кружка от имени Белого и Судейкина была запрошена субсидия в размере 500 рублей, однако этот проект, в силу отсутствия финансовой поддержки, так и не был осуществлен<sup>25</sup>. В итоге деятельность комиссии сводилась в основном к устройству вечеров декламации и мелодекламации, иногда соединенной с пластикой. О планировании такого вечера на заседании общества заявил В. Переплетчиков (3.10.1907)<sup>26</sup>. С мелодекламациями выступали петербургский поэт и композитор М. Кузмин (24.01.1907) и актриса Московского художественного театра В. Барановская. На вечере памяти В. Гофмана она исполнила композиции на его слова (6.10.1911).

Художественная комиссия занималась прежде всего организацией выставок, тематика которых поражала разнообразием и провокативностью. Неоднократно демонстрировались репродукции из коллекции А. Вайнштейна. 2 декабря 1910 года в зале собрания были выставлены рисунки мастеров эпохи Ренессанса (Перуджино, Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи и др.), 24 февраля 1911 года перед зрителями предстали репродукции художников фламандской школы. Интерес к Востоку выразился в серии японских гравюр из коллекции Н. Ф. Горелина (ноябрь 1911 года); любовь к народному промыслу — в художественных вышивках, выполненных народными мастерицами («кустарницами») по рисункам А. Н. Пашкевич (16 декабря 1910 года).

С. Судейкин, известный прежде всего как театральный художник, раскрылся в Обществе свободной эстетики совершенно с неожиданной стороны. 29 января 1909 года состоялась выставка его декоративных ковров<sup>27</sup>. Об этом увлечении экстравагантного Судейкина практически ничего не известно. Однако в контексте неприятия многими мастерами прикладного искусства создание подобной экспозиции было рискованным шагом. «...Я не могу заниматься непосредственным творчеством. Делать ковры, ласкающие глаз, плести кружева, заниматься модами, — словом, всяким образом мешать божий дар с яичницей, приноравливаясь к новым веяниям времени...», — с раздражением писал И. Репин [19, 53].

Однако самыми яркими и скандальными событиями стали однодневные выставки Н. Гончаровой и М. Ларионова — молодых художников-авангардистов, чьи творческие поиски были направлены к беспредметной живописи. 24 марта 1910 года Гончарова представила около двадцати работ; на некоторых из них

<sup>24</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Книга 1009.

<sup>25</sup> Протокол заседания комитета Общества свободной эстетики от 4 сентября 1907 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 4 об.

<sup>26</sup> Вечер должен был состояться 17 октября 1907 года, однако отчетов о его проведении не сохранилось. См. Протокол заседания 3 октября Общества «Свободная эстетика». НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 6.

<sup>27</sup> Дата приводится по сохранившемуся приглашению на выставку. РГАЛИ. Ф. 464, оп. 2, ед. хр. 26. Л. 31.

были изображены обнаженные натурщицы<sup>28</sup>. Общественность оказалась не готова — как могла женщина-живописец позволить себе подобные вольности? В газете «Голос Москвы» (1910, №25) появилась разгромная заметка «Братцы-эстеты»: «Вчера после собрания вошедшие могли любоваться выставкой, устроенной у эстетов. Выставлено более 20 картин какой-то эстетички Гончаровой. И в заседании, говорят, было объяснение этих картин. Сплошного декадентского пошиба и настолько неприличных, что секретные анатомические отделения Гаснера пасуют перед этим возмутительным развратом. Между мерзостью “картин выставки 24 марта” картины №6 — “Бог” и №13 — “Тоже” превосходят всякую порнографию секретных карточек. И главный ужас еще в том, что в числе публики были очень юные» (цит. по: [25]). На следующий день полиция арестовала картины «Натурщица с закинутыми за голову руками» и «Натурщица с руками на талии», а также работу «Бог» (в ней усмотрели «натуралистические подробности»). Был составлен протокол, в котором Общество свободной эстетики обвинялось в нарушении общественной нравственности, и дело передали мировому судье. Судебный процесс прошел 22 декабря 1910 года, в итоге обвинение признали необоснованным, так как выставка носила закрытый характер. Этот факт дал пищу для бурной дискуссии, развернувшейся на страницах периодической печати и захватившей многих, в том числе М. Ларионова, написавшего для журнала «Золотое руно» статью «Газетные критики в роли полиции нравов» [15]<sup>29</sup>. Гончарова же совершенно спокойно воспринимала сложившуюся ситуацию: «Если у меня и происходят столкновения с обществом, — говорила она, — так только из-за непонимания последним основ искусства вообще, а не из-за моих индивидуальных особенностей, понимать которые никто не обязан» (цит. по: [17]). Не меньше споров вызвала выставка произведений самого Ларионова, открытая 8 декабря 1911 года. Экспонировались 124 работы художника 1898–1911 годов. Вечером состоялось собрание, на котором были зачитаны доклады о творчестве Ларионова.

Отметим, что проблемы изобразительного искусства, его исторического развития и современного положения постоянно обсуждались на заседаниях объединения. С воодушевлением было воспринято выступление И. Грабаря на тему «Введение в историю русского искусства», живой интерес вызвали сообщения о В. Борисове-Мусатове и В. Серове. Беседа о реализме в искусстве захватила М. Ларионова, В. Переплетчикова, П. Кузнецова и В. Брюсова. 27 октября 1911 года Ф. Степун читал доклад «О философии пейзажа». Собрание посетил всемирно известный художник А. Матисс, который приехал в Москву благодаря стараниям фабриканта и мецената С. Щукина. А. Белый не без иронии вспоминал: «Приводили сюда и Матиса<sup>30</sup>; его считали “московским” художником, жил он в доме Щукина, развешивая полотна свои. Золотобородый, поджарый, румяный, высокий, в пенсне, с прилизанным, четким пробором, — прикидывался “камарадом”, а выглядел “мэтром”; ввалилась толпа расфранченных купчих и балдела, тараша глаза на Матиса; Матис удивлялся пестроте тряпок, величине бледных “токов”, встававших с причесок, размерам жемчужин и голизне: Венеция, Греция, остров Гонолулу! Не хватало колец, продернутых в носики» [4, 198].

<sup>28</sup> В тот же вечер Эллис сделал доклад о «Симфониях» А. Белого. РГАЛИ. Ф. 464, оп. 2, ед. хр. 9. Л. 1 об.

<sup>29</sup> Подробнее об этом см. [14, 28].

<sup>30</sup> Сохранена орфография оригинала.

Белому пришлось выступать в качестве переводчика лидера европейских фовистов — многие отечественные художники не владели французским. Он задал Матиссу несколько вопросов, вызвавших «собеседование о современных задачах живописи»<sup>31</sup>. О содержании разговора можно судить по небольшой заметке «Матисс в Москве. В кружке вольных эстетов», помещенной в газете «Утро Москвы» (28.10.1911): «А. Белый предложил Матиссу высказаться по вопросу о соотношении рисунка и цвета в живописи, что поставило Матисса в некоторое затруднение ввиду слишком широких размеров предложенного вопроса <...>. Матисс высказался горячо за неизбежность “рисунка” в живописи. Передавать, вернее, записывать исключительно цвет можно в этюдах. Но без рисунка художественное произведение неполно, несовершенно» (цит. по: [20, 178]).

Существование и противоборство различных стилевых направлений, свойственное культуре Серебряного века, нашло яркое отражение и в работе музыкальной комиссии общества, устраивавшей исполнительские собрания. Их отличал плюрализм творческих исканий: с одной стороны, перспективизм (устремленность в будущее), с другой — ретроспективизм (обращение к прошлому).

Культовый новизны, поиск новых приемов и средств выразительности, новых языков творчества, ставший одним из знамений времени, открыл дорогу в объединение многим современным отечественным музыкантам, придерживающимся совершенно различных философско-эстетических убеждений. Здесь выступали Скрябин, Корещенко, Кузьмин, Ребиков, звучала музыка Рахманинова, Метнера, Катуара, Яворского, Стравинского, Штейнберга, Померанцева, А. и Гр. Крейнов, Сабанеева, Юона. В концертах принимали участие известные исполнители — Игумнов, Гольденвейзер, Мейчик, Бекман-Щербина, Дейша-Сионицкая, Померанцев, Неменова-Лунц, Добер. Популярностью пользовались собрания, посвященные музыкальному вопрошению поэзии символистов, прежде всего Брюсова и Бальмонта<sup>32</sup>.

Особый интерес вызвали работы французских композиторов-импрессионистов, что весьма показательно для культурной ситуации Серебряного века. Подобно сложному проникновению импрессионизма в русскую живопись, столь же непростым было его «вхождение» в отечественную музыкальную среду. В России — стране, где долгое время социальные и этические проблемы диктовали творческие решения, художественные поиски импрессионистов казались явлением из ряда вон выходящим. Это был революционный прорыв в практике искусства, в значительной степени предопределивший пути его развития в XX веке. Архаической сюжетности, содержательным исканиям передвижничества, желанию «правды, во что бы то ни стало» импрессионисты противопоставили совершенно особое видение мира — живое, непосредственное, свободное от каких бы то ни было условностей и провозглашающее художественную самоценность произведений искусства. В музыке стремление запечатлеть ускользающее мгновение привело к рождению новой техники письма, отличающейся рафинированностью звучания, нарочитой эскизностью и импровизационностью.

<sup>31</sup> НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36.

<sup>32</sup> 21 февраля 1913 года состоялся концерт из произведений Брюсова, положенных на музыку. В нем приняли участие не только музыканты (Озерская, Балановская, Гончарова, Доберт, Халиевская, Райский, Павловский), но и актеры (Качалов и Барановская). 31 октября 1913 года состоялось собрание, посвященное поэзии Бальмонта. Исполнители: Балановская, Вахман, Гончарова, Доберт, Павловский, Райский, Халиевская.

ВЕЧЕРЪ КЛОДА ДЕБЮССИ

25 ноября.

ПРОГРАММА.

I отдѣленіе.

Premier quatuor op. 10.

1. Animé et très décidé.
  2. Assez vif et bien rythmé.
  3. Andantino. Doucement et expressif.
  4. Très modéré. Très mouvementé et avec passion. Très animé.
- Исп. А. Могилевскій, В. Паксльманъ, В. Эмме, В. Кубацкій.

II отдѣленіе.

1. Récit. et air de Lia extrait de «l'enfant prodigue».

Les cloches.  
Mandoline.

Исп. В. Философова.

2. Reflets dans l'eau.  
Hommage à Romeau.  
Poissons d'or.  
Pagodes.  
La soirée dans Grenade.  
Jardins sous la pluie.  
Ondine.  
La sérénade interrompue.  
L'isle joyeuse.

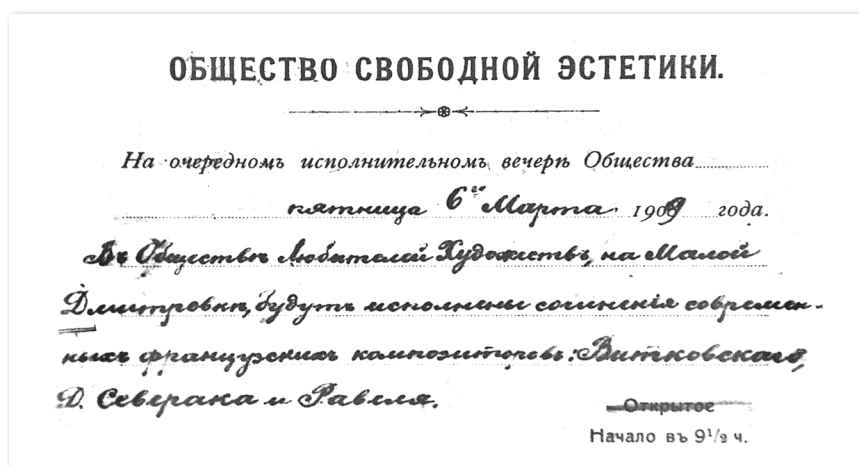
Исп. Е. Бекманъ-Шербина.

Роль Бехштейна изъ депо А. Дидерихса.



Интерес к импрессионизму в России в начале столетия неуклонно рос. Афиши Вечеров современной музыки, Симфонических собраний РМО, Общедоступных симфонических концертов Сараджева, антрепризы Кусевицкого, Симфонических концертов Зилоти, Симфонических собраний Филармонического общества пестрели фамилиями современных французских композиторов. Пик их популярности пришелся на начало 1910-х годов, когда моду на импрессионизм за европейскими музыкантами подхватили многие отечественные художники. Во многом этому способствовали и внешнеполитические обстоятельства — Первая мировая война, следствием которой стало значительное охлаждение к немецкой музыке и почти полное исчезновение ее из российских концертных программ. Судя по сохранившимся отчетам, в Обществе свободной эстетики было дано несколько концертов, посвященных исключительно современной французской музыке, в которых приняли участие Вульф, Нилова, Игумнов, Померанцев, Ильинская, Философова, Корецкий, Крейнин, Порубиновский. Однако самым важным событием стало чествование Клода Дебюсси, признанного главы художественного течения, 25 ноября (7 декабря) 1913 года.

Организованный Кусевицким приезд Дебюсси в Россию вызвал широкий резонанс общественности. Вокруг двух симфонических концертов, которые прошли в Москве и Санкт-Петербурге, под управлением автора, разгорелась острая полемика в прессе. Программа выступлений включала «Море», «Послеполуденный отдых фавна», впервые исполнявшуюся в России Первую рапсодию для кларнета с оркестром, два из трех Ноктюрнов («Облака» и «Празднества»), «Образы» и «Шотландский марш». А вот вечер камерной музыки, состоявшийся в «Свободной эстетике», остался практически незамеченным. Между тем его программа была не менее насыщенной, афиша изобиловала сочинениями, практически неизвестными отечественной публике. В исполнении А. Могилевского, В. Пакельмана, В. Эмме, В. Кубацкого — музыкантов, впоследствии образовавший знаменитый квартет Страдивариуса, — прозвучал струнный квартет (g-moll, op. 10); В. Философова спела арию Лии из ранней кантаты «Блудный сын», миниатюры «Колокола» и «Мандолина»; Е. Бекман-Щербина представила ряд



Ил. 8. Приглашение на заседание Общества свободной эстетики (1909)

фортепианных сочинений («Отражения в воде», «Подражание Рамо», «Золотые рыбки», «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем», «Ундина», «Прерванная серенада», «Остров радости»). Экстренное собрание проходило в Большом зале литературно-художественного кружка, были зачитаны приветствия от многих литераторов и музыкантов (в том числе Сергея Рахманинова), после состоялся подписной ужин, на котором присутствовало 250 человек<sup>33</sup>. Судя по воспоминаниям Л. Сабанеева, «чествование носило очень интимный характер — присутствовали музыканты только “левого направления”» [22, 181].

Другое, не менее важное, направление работы комиссии — интерес к старинной музыке. Эстетское «гутирование старины», «археологически-антикварная складка» (Л. Сабанеев) также становится одним из знамений времени. Вечер старинной итальянской и французской музыки прошел 13 октября 1911 года. В нем приняли участие Неменова-Лунц, Халевская и Могилевский. Два успешных концерта дала известная клавесинистка Ванда Ландовска. Программа одного из них состояла из сочинений композиторов времен Шекспира, вступительное слово сделал музыкальный критик Н. Кочетов (3.02.1910). Выступление Ландовской было увековечено пастелью Л. Пастернака. Г. Гиршман, присутствовавшая на собрании, в воспоминаниях писала: «Художник изобразил Ландовскую, играющую на клавесине, и кругом нее, слушающими ее игру, Дягилева, Щукина, Серова, Милиоти, Остроухова, Трояновского, Переплетчикова, Эртеля и др. В центре художник изобразил меня, сидящей в белом платье, и второй раз спиной, с Дягилевым и Владимиром Осиповичем, стоящим сбоку» [8, 331].

Тяготевшая к универсализму музыкальная культура Серебряного века была восприимчива к разным импульсам, отражение которых находим в программах вечеров. Показательны экстренное собрание, посвященное творчеству Брамса — «германского неоклассика» (Г. Конюс), долгое время не признававшегося отечественной публикой (14.03.1914), а также вечер, состоящий из сочинений Вагнера — композитора, в незримом диалоге с которым работало не одно поколение русских художников (18.10.1912).

Помимо исполнительских собраний музыкальная комиссия участвовала в организации бесед, посвященных различным философско-эстетическим проблемам, связанным с музыкальным искусством. Н. Брюсова читала доклады «Наука о музыке, ее исторические пути и современное состояние» и «Элегическое в творчестве Листа», последний сопровождался исполнением избранных сочинений Листа (сезон 1908–1909), гр. С. Л. Толстой выступил с сообщением «Шотландская народная песня и ее гармонизация», музыкальные иллюстрации к которому продемонстрировали Ян-Рубан и Арфина (4.04.13).

Культурную жизнь Общества нельзя назвать однородной — некоторые сезоны были более насыщены яркими событиями, другие — менее; настоящие творческие свершения сопровождались серьезными разногласиями и даже конфликтами между членами, иногда заканчивающимися уходом из объединения<sup>34</sup>. Однако жизнь салона не замирала даже в самое трудное время — Первой мировой

<sup>33</sup> НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 29 об.

<sup>34</sup> Жуткий скандал разгорелся после участия актрисы Н. А. Меркурьевой (сестры поэтессы В. А. Меркурьевой) в «Вечере мерцаний», который Брюсов назвал явлением «антихудожественным». Встал вопрос об исключении ее из числа действительных членов. В защиту актрисы выступили Переплетчиков и Пашуканис. В конечном итоге все трое покинули Общество. Из записей Белого: «Бурное заседание в “Свободной Эстетике”: моя речь против “богемства”;



ОБЩЕСТВО  
СВОБОДНОЙ  
ЭСТЕТИКИ

Четвертое собраніе О-ва Свободной Эстетики сезона 1916-1917 г. имѣетъ быть въ четвергъ, 15-го декабря, въ помѣщеніи Юридическаго Собранія, Малая Никитская, 25.

Исполнены будутъ произведенія Г. Катуара, А. Крейна и Э. Купера.

Участвовать будутъ: г-жи К. Г. Держинская, В. И. Епанешникова, Н. А. Обухова, Е. А. Степанова, г.г. М. С. Куржіямскій и Б. О. Сиборъ.

Начало въ 9 час. веч.

Гости входятъ по рекомендаціи гг. членовъ съ платой по 1 руб.

Возобновленіе членскихъ билетовъ производится на всѣхъ очередныхъ собраніяхъ О-ва у секретаря Комитета.

Ил. 9. Повестка собранія Общества свободной эстетіки 15 декабря 1916 года

войны. В декабре 1914 года Ж. Брюсова с радостью отмечает: «Вопрос функционирования нашего общества в нынешнем году, как мне представляется, — решен уже в положительном смысле: последнее собрание показало, что Эстетикой интересуются, я заключаю это и из того, что очень многие обращались с просьбой “устроить Эстетику”»; некоторые поэты уже просили оставить для них один из вечеров, чтобы они могли прочесть свои стихи, Скрябин почти обещал выступить в январе; мы сами, конечно, все любим нашу Эстетику и сделаем все, что от нас зависит, чтобы она и в эту тяжелую зиму не прекращалась»<sup>35</sup>. К сожалению, о последних двух сезонах сохранились весьма скудные данные — нет ни общих отчетов, ни протоколов заседаний комитета. Лишь по отдельным повесткам на заседания можно судить о сферах интересов общества.

Несмотря на закрытый характер клуба, число его посетителей неуклонно росло. Согласно протоколу общего собрания от 15 апреля 1907 года в составе учредителей значилось 130 человек. Список действительных членов 1911–1912 годов включал 152 человека и 25 членов-посетителей, а 1913–1914 годов — уже 165 действительных членов и 31 посетителя. Если в сезоне 1907–1908 на заседаниях «Свободной эстетики» присутствовало лишь 90 действительных членов и 17 сезонных посетителей<sup>36</sup>, то в 1913–1914 в мероприятиях приняло участие 1773 человека<sup>37</sup>. Выставки, исполнительские собрания, доклады, лекции привлекали все большее число людей, интересующихся искусством.

История объединения подобно лакмусовой бумаге отразила основные культурные процессы первых десятилетий XX века. Оперативно улавливая веяния времени, общество не только стремительно реагировало на них, но и отчасти их регулировало. Оно участвовало в формировании художественных вкусов и пристрастий. Его бурная жизнь — яркая, но практически непрочитанная глава многоликого и блистательного Серебряного века.

#### Использованная литература:

1. *Алякринская Н.* Маринетти в зеркале русской прессы // Вестник Московского университета; серия 10: «Журналистика». 2003. №4. С. 77–89. <http://www.italcentro.edu.mhost.ru/research.php?id=6> (дата обращения: 24.05.2013).
2. *Асеев Н.* Валерий Брюсов // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1924. 11 октября. №223.
3. *Ашукин Н., Щербаков Р.* Брюсов. Серия «Жизнь замечательных людей». М.: Молодая гвардия, 2006. <http://www.litmir.net/br/?b=159438&p=104> (дата обращения: 25.05.2013).
4. *Белый А.* Между двух революций. Воспоминания: в 3-х книгах. Кн. 3 / редкол. В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; подг. текста и коммент. А. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. 670 с.
5. *Брюсов В.* Мои воспоминания о Викторе Гофмане // Виктор Гофман. Собрание сочинений: в 2-х томах. Т. I. М.: Издание Пашуканиса, 1917. [http://az.lib.ru/b/brjusow\\_w\\_j/text\\_1917\\_moi\\_vospominaniya\\_o\\_gofmane.shtml](http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1917_moi_vospominaniya_o_gofmane.shtml) (дата обращения: 25.05.2013).
6. *Брюсов В.* Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. 854 с.

и уход из “Эстетики” Переплетчикова, Пашуканиса и др.». Вскоре из-за несогласия с политикой Общества его оставил и сам А. Белый [4, 507].

<sup>35</sup> Черновой набросок выступления Ж. Брюсовой на собрании членов комитета 18 декабря 1914 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 79.

<sup>36</sup> Протокол заседания общего собрания от 29 марта 1908 года. НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 38. Л. 35.

<sup>37</sup> НИОР РГБ. Ф. 386, карт. 114, ед. хр. 36. Л. 30 об.

7. Брюсов В. Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами. URL: <http://ref.rushkolnik.ru/v40927/?page=6> (дата обращения: 24.05.2013).
8. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: в 2 т. / сост. И. Зильберштейн, В. Самков. Л.: Художник РСФСР, 1971. 717 с., 599 с.
9. Вересаев В. Московский Литературно-художественный кружок // Вересаев В. Невыдуманные истории о прошлом. Собрание сочинений: в 5 т. Т. IV. М.: Правда, 1961. 535 с.
10. Гиляровский В. Москва и москвичи. М.: Московский рабочий, 1983. 464 с.
11. Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М.-Л.: Искусство, 1937. 374 с.
12. Дурьлин С. Силуэты. Валерий Брюсов // Понедельник. 1918. 24 июня. №17.
13. Илюхина Е., Шуманова И. Коллекционеры общества «Свободная эстетика» // Наше Наследие. 2009. №89. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/8906.php> (дата обращения: 25.05.2013).
14. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. Т. I: Боевое десятилетие. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.
15. Ларионов М. Газетные критики в роли полиции нравов // Золотое руно. 1909. №11–12. С. 97–98.
16. Лысак А. Коллекционеры Гиршманы и МХАТ. URL: <http://www.mosjour.ru/index.php?id=713> (дата обращения: 25.05.2013).
17. Осипова И. В руках букет тигровых лилий // Независимая газета. 15.09.2006. URL: [http://www.ng.ru/saturday/2006-09-15/16\\_gonzharova.html](http://www.ng.ru/saturday/2006-09-15/16_gonzharova.html) (дата обращения: 25.05.2013).
18. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. Иллюстрированный биографический словарь. М.: Независимая газета, 1997. 526 с.
19. Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям / ред. Н. Галкина, М. Григорьева. М.: Искусство, 1952. 408 с.
20. Русаков Ю. А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XIV. Л., 1973. С. 167–184.
21. Розенталь Е. Московский литературно-художественный кружок. Исторический очерк. 1898–1918. Труды ГИМ. М., 2008. Вып. 173. 164 с.
22. Сабанеев Л. Воспоминания о России. М.: Классика–XXI, 2004. 268 с.
23. Серпинская Н. Флирт с жизнью. (Мемуары интеллигентки двух эпох) / сост. С. Шумихин. М.: Молодая гвардия, 2003. 336 с.
24. Толстой А. Н. Переписка: в 2 т. Т. I / под ред. В. Э. Вацуро, Н. К. Гей, Г. Г. Елизаветиной; сост. А. М. Крюкова. М.: Художественная литература, 1989. 352 с.
25. Тютюнова Ю. Русский футуризм и цензура // Вестник Московского университета. 2001 №2. URL: <http://1543.su/VIVOVOCO/VV/THEME/STOP/FUTUCENS.HTM> (дата обращения: 25.05.2013).
26. Ходасевич В. Декольтированная лошадь // Возрождение. 1927. 1 сентября. URL: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0052.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0052.shtml) (дата обращения: 15.05.2013).
27. Цветаева А. Воспоминания. М.: Советский писатель, 1974. 544 с.
28. Цветаева М. Воспоминания // Избранные сочинения в 2-х томах. Т. II. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. М.: Литература; СПб.: Кристалл, 1999. 656 с.
29. Шервинский С. Ранние встречи с Валерием Брюсовым // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван: Айастан, 1964. 572 с.

**КАСЬЯН СУСАННА***sktmusique@hotmail.com*

Доктор наук и доцент, Университет  
Париж-Сорбонна, Париж IV, факультет  
музыки и музыковедения

Université Paris-Sorbonne  
Paris-IV  
1, rue Victor Cousin  
75005 Paris  
France

**SUZANNE KASSIAN***sktmusique@hotmail.com*

Docteur d'Etat and Maître de Confé-  
rences in musicology at the University of  
Paris-Sorbonne, Paris IV, Faculty of Musi-  
cology and Music

Université Paris-Sorbonne  
Paris-IV  
1, rue Victor Cousin  
75005 Paris  
France

**АННОТАЦИЯ****Проблема тождества в наследии Лосева и в русском музыковедении**

Статья посвящена исследованию категории тождества в свете учения Алексея Лосева. Многие положения научных трудов А. Лосева сыграли большую роль в развитии музыковедения, в том числе и через работы Б. Асафьева. В статье прослеживается взаимосвязь между тождеством как философско-эстетической и музыкальной категориями. Подобный подход позволяет охватить явление в его диалектической целостности и избежать противопоставления различных аспектов категории тождества при рассуждениях о характере его проявления в музыкальном искусстве.

На основе анализа особенностей проявления категории тождества в музыкальном искусстве автор формирует определение категории тождества в музыке. В статье также излагаются принципы, функции и формы проявления этой категории в музыке.

*Ключевые слова: Лосев, Асафьев, тождество, философская и музыкальная категории, категория, функции категории тождества в музыке, принципы категории тождества в музыке, аспекты категории тождества в музыке*

**АБСТРАКТ****The Problem of Identity in the Heritage of Losev and Russian Musicology**

This article examines the category of identity in the teachings of Aleksei Losev. Many of the points made in Losev's scientific articles played an important role in the development of musicology, in part through the work of B. Asafiev. This article traces the relationship between identity as a category of philosophy, of aesthetics and as a category of music. This approach captures the phenomenon in its entirety and avoids opposition between the various elements of the category of identity in discussions about the nature of its manifestation in music. Following this analysis, the author defines the category of identity in music as well as its principles, functions, and forms.

*Keywords: A. Losev, B. Asafiev, identity, category, philosophy, music, category, functions of the category of identity in music, principles of the category of identity in music, elements of the category of identity in music*

**Сусанна Касьян**

## **ПРОБЛЕМА ТОЖДЕСТВА В НАСЛЕДИИ ЛОСЕВА И В РУССКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ**

Вопросы онтологии и феноменологии художественного произведения относятся к числу актуальных для современной гуманитарной науки. Что такое художественное произведение и в чем проявляется различие между произведением как онтологической данностью и феноменологией его познания? Являются ли одним и тем же музыкальным произведением нотный текст и его интерпретация? Более того, можно ли считать многочисленные варианты исполнения музыкального произведения одним и тем же произведением? Этим вопросам, относящимся к области философии искусства, посвящены научные конференции и многочисленные публикации.

Проблема тождества особенно остро встала в начале XXI века. Стеллажи книжных магазинов предлагают читателям самый широкий выбор современной литературы по этой проблематике в самых различных аспектах: от политических, социальных, исторических до культурных и психологических. В то же время особую ценность приобретают труды «классиков»-гуманитариев благодаря их прозорливости и глубине мысли.

Вопросы тождества на протяжении многих лет составляют одну из тем моих научных исследований. Изучение этой проблемы выявляет весьма интересную ситуацию, сложившуюся в музыковедении.

С одной стороны, тождество, которое вместе с контрастом принадлежит к числу фундаментальных диад музыкального искусства, имеет важнейшее значение в становлении и развитии последнего. С другой стороны, ощущается существование некоей «скрытой» дискуссии между музыковедами даже относительно самой правомочности использования понятия тождества применительно к музыке. Складывается впечатление, что музыковеды в целом сознательно избегают употребления этого понятия и заменяют его иными, близкими по смыслу. В исследованиях многих теоретиков *тождество* довольно часто используется

в качестве синонима слова «повтор», причем выражает оно именно процесс точного повторения (то, что на схеме передается как *a a a a...*). Тем самым тождество рассматривается только как частный случай повтора.

В чем же причина такого разночтения, почему явление позволяет так по-разному себя оценивать?

Поиск ответов на этот вопрос привел меня к междисциплинарному исследованию — изучению философского, логического, психологического, семантического, эстетического, математического, музыковедческого аспектов тождества.

Предмет рассмотрения в данной статье — категория *тождества* в свете учения Алексея Федоровича Лосева и особенности ее проявления в музыкальном искусстве. В статье приводится краткий обзор позиций по этой проблеме двух музыковедов, Бориса Асафьева и Марка Арановского.

Многие положения научных исследований А. Ф. Лосева сыграли большую роль в развитии философско-эстетической мысли и музыковедения как XX, так и начала XXI века. Разрабатывая диалектически-категориальную структуру эйдоса (греч. εἶδος — вид, облик, образ), Лосев в числе основных ее составляющих называет категорию тождества.

Во многих своих трудах, в частности, таких, как «Диалектика художественной формы», «Музыка как предмет логики», «Строение художественного мироощущения», Лосев излагает свое видение проблемы тождества.

Мыслитель считает неправомерным противопоставление *тождества* и *различия*: две точки, согласно Лосеву, должны быть «и различны, и тождественны одна с другою» [10, 16]. Противопоставление понятий происходит оттого, что рассматриваются они как изолированные друг от друга, сами по себе. Их относят к категориям чувственного мира без учета всякой мыслимости вообще, т. е. эйдетических связей. В *Первой диалектической тетрактиде* книги «Диалектика художественной формы» Лосев дает следующее объяснение «категории одного».

Мы еще ничего не знаем и ничего не утверждаем. Мы берем **одно**. Что именно это одно — не важно, так как мы берем именно **катеґорию** одного, которая везде, во всех вещах, одна и та же. Мы тут получаем прежде всего 1) чистое одно, которое как таковое неразлично и есть абсолютно неделимая единичность. <...> Если мы берем бытие целиком, то ему уже не от чего отличаться и, значит, оно не имеет никаких границ; значит, оно — выше границ, выше очертания, выше смысла, выше знания, выше бытия. Такова единичность мира в целом, такова единичность и каждой вещи в отдельности (в отношении к отдельным частям вещи) [10, 10, 11].

Далее философ показывает как *одно*, которое *есть* одно, то есть оно уже *существует* и соответственно начинает очерчиваться в своей границе, становится чем-то, определяется, осмысливается, оформляется и отличается от *иного*. В результате этого процесса становления неделимое до этого *одно* становится и *раздельным* *многим*. Образуется *единичность*, совмещающая в себе и *раздельную множественность* [10, 11].

В качестве же заключительного положения этого диалектического становления Лосев предлагает синтез тезиса и антитезиса как «подлинное поприще диалектики», когда *одно есть одно и многое*.



В самом деле, становление *требует*, чтобы было становящееся, совершенно тождественное во всех моментах своего становления, ибо иначе нечему будет и становиться. С другой стороны, становление требует, чтобы становящееся было все время иным и иным, ибо только так может осуществиться само становление. Значит, становление есть диалектический синтез одного (чистой бытийственности как таковой) и иного (принципа множественной бытийственности вообще) [10, 12].

Эти рассуждения Лосева теснейшим образом перекликаются с «Тимеем» Платона, в котором излагаются вопросы космологии, оказавшие существенное влияние на развитие европейской философии.

Весьма интересно прочтение Платона самим Лосевым. Являясь одним из редакторов собрания сочинений Платона в трех томах, он написал вступительную статью к этому собранию. В разделе «Космологическая разработка античного объективного идеализма» Лосев, в частности пишет: «У Платона не идеи образуют собой наивысшую действительность, но Единое, которое есть не что иное, как тождество всего идеального и материального, как тот первопринцип, из которого только путем его разделения возникает идеальное и материальное» [15, 57].

Лосев обращает внимание на необходимость в процессе отождествления учитывать смысловую энергию целого, ведь «два предмета могут отождествиться, вообще говоря, только тогда, когда есть нечто третье, что самоотдельно присутствует в обоих предметах и модифицирует их — в целях отождествления — в одном и том же направлении» [10, 32]. Тем самым мыслитель указывает на интервал абстракции отождествления, который выражает совокупность условий, свойств, функций, относительно которых те или иные предметы универсума неразличимы.

В результате своего исследования, Лосев предлагает новую диалектически-категориальную структуру эйдоса.

Диалектика пяти категорий есть основание и структура <...> и обоснование всякой мыслимости вообще. В самом деле, если нечто вообще имеет некую структуру целого, то оно: 1) необходимым образом *отлично от всего иного*, ибо в противном случае оно не имело бы определенной границы и, стало быть, не имело бы характера цельности; 2) оно же и *тождественно со всем иным*, ибо иное все есть тоже некое одно, *нечто* (а если это другое — не одно, то оно — ничто, и первое одно, стало быть, ни от чего не отличается, т. е. не имеет границы, предела, т. е. не есть целое); 3) оно же и *тождественно с собой*, ибо иначе что же и от чего не отличается? 4) оно же и *различно с собою*, ибо если оно — одно в отношении *иного*, то это значит, что оно само есть *иное* в отношении этого иного, т. е. оно само для себя и одно, и иное, т. е. различно с собою, т. е. имеет части; 5–8) такова же его диалектика и в отношении категорий *покоя и движения*. *Целое*, или эйдос, данное как законченная структура, есть: 1) нечто одно, сущее, индивидуальность, 2) отличие от своих частей, хотя и тождественное с ними, 3) покоящееся в себе, хотя и движущееся от одной части к другой. Только так я и могу диалектически осмыслить и конструировать чистую структуру эйдоса [10, 172].

Таким образом, «неделимая единичность» (тождество) и «подчиненные целому отдельные элементы» (различие) образуют «делимую единичность» или «самотождественное различие» [10, 58, 59].

Этим понятием, предложенным в «Диалектике художественной формы», Лосев объемлет проблему во всей ее полноте. Он замещает им кантовский *качественный критерий тождества*, так как считает, что у Канта категории получили более вещественный характер [10, 172].

В суждениях Лосева выявляется диалектическая сущность тождества, своеобразно проявляющаяся в музыкальном искусстве, где ему можно дать следующее определение. *Тождество* — это одна из основополагающих категорий музыкального искусства, формирующая между музыкальными элементами и параметрами, взятыми подряд или на расстоянии, отношения типа тот же в абсолютном (*один и тот же*) и в относительном (*частично тот же*) аспектах своего проявления.

В приведенном определении категории тождества в музыке я осознанно не обращаюсь к словам *сходство, подобие, равенство, эквивалентность, повторение*, а даю русский перевод латинского слова *idem* — *тот же* или *то же*. Во избежание тавтологии в определении категории тождества я не обращаюсь и к греческому языку, так как *ταὐτότης* переводится как тождество, тождественность, идентичность. Тем самым, выбор коррелята *тот же* в данном определении позволяет выразить именно суть явления, а не его многочисленные оттенки.

Далее, указание на абсолютный и относительный аспекты категории тождества в самом определении категории тождества в музыке делает возможным объединение различных его аспектов, снимая, тем самым, их противопоставление и относительно рассуждений о музыкальном искусстве. Следовательно, подчеркиваются диалектическая целостность и объемность определяемой категории.

Прежде чем изложить принципы, функции и формы проявления категории тождества в музыке, вкратце рассмотрим две позиции по этой проблеме, принадлежащие Борису Асафьеву и Марку Арановскому.

Проблема тождества поставлена Асафьевым в фундаментальном исследовании «Музыкальная форма как процесс». Этот труд, который представляет собой итог многолетних размышлений Асафьева, стремившегося понять и осознать главную особенность музыкальной формы и найти соответствующий метод анализа последней, хорошо известен в русском музыковедении. Поэтому в представленной статье отмечу только несколько его положений, непосредственно связанных с темой данной работы.

В процессе исследований Асафьев приходит к осознанию существования определенных *закономерностей организации музыкальной формы*, которые являются естественным *следствием процессуальной и интонационной специфики музыкального искусства*.

Поскольку музыка познается слухом, постольку процесс ее восприятия требует усвоения движущегося материала, поскольку процесс отбора является прежде всего процессом *запоминания*, т. е. сосредоточиванием внимания на подобных, схожих или во всем друг другу равных звучаниях (узнавание сходства) и на выделении несхожих, неравных, отличных. Иначе говоря, в одном направлении слух кристаллизует в сознании (или: повторные раздражения вызывают повторные рефлексии) типологические для данного музыкального становления звукокомплексы или сопряжения звуков <...>. В другом направлении слух отмечает интонации, контрастирующие этим устойчивым данным, и по степени удаления их от знакомых сочетаний ощущает движение музыки как все более и более острое неравновесие и противоречие (конфликтность) во взаимоотношении звучащих моментов [1, 23, 24].

В результате Асафьев приходит к *центральным* для своего учения понятиям: во-первых, о рассмотрении формы и как *процесса*, и как *окристаллизовавшейся схемы*, во-вторых, о существовании *двух универсальных* для всего музыкального искусства *принципов развития: тождества и контраста*.

Так рождается асафьевская *классификация музыкальных форм*, особенностью которой является то, что формы подразделяются в ней именно по принципу их *развития*, а не только по итоговой схеме: формы, базирующиеся на принципе *тождества*, и формы, базирующиеся на принципе *контраста*.

...Из необходимости удерживать в сознании текущий звукоматериал следует, что в основе всего музыкального процесса оформления и всех окристаллизовавшихся форм-схем должны лежать два формирующих этот «воздушный» материал принципа: принцип *тождества*, т. е. последования или периодически повторного возвращения *подобных*, а то и вполне одинаковых сочетаний, и принцип *контраста*, т. е. последования интонаций, противопологающих себя предшествующему комплексу звучаний. (Обратно, если идти от деятельности восприятия к форме, — это будет узнаванием повторностей и различием несходства.) [1, 104].

Эти диалектически взаимосвязанные и функционирующие в своих разновидностях принципы Асафьев считает основными в музыкальном развитии. К формам, базирующимся на принципе тождества, Асафьев относит вариацию, канон, фугу, рондо и т. д. Весьма ценны его замечания по поводу остинатных форм, секвенции, симметрии, каданса, лейтмотива, *cantus firmus*'а. Все их характеризует типологическое звукостановление материала, все они основаны на повторном проведением организующих ткань тождественных элементов.

Из форм, основанных на принципе контраста, назовем форму сонатного (симфонического) аллегро, увертюры (как к операм, так и самостоятельные не оперные) и т. д., то есть формы, основанные на противопоставлении материала. Причем Асафьев рассматривает проявление этих принципов на всех уровнях формы: от простейшего мотива до развернутой композиции, — ибо протяженность построения не является определяющей, когда речь идет о выявлении общих закономерностей процесса творчества. Более того, ученый подчеркивает, что этим применение тождества «...не кончается, а идет дальше; что для процесса оформления важны также моменты тождества в темпах и тембрах и что не только необходимы проявления интонационного и ритмического тождества, но и распределение тождественной динамики. Точно так же имеют значение моменты тождества фактуры в произведениях» [1, 116].

Таким образом, у Асафьева мы видим развернутую концепцию тождества, которую музыковед классифицирует как *принцип тождества*.

Обратимся теперь к статье М. Г. Арановского «Интонация, знак и “новые методы”». В ней автор ставит вопрос о функции повтора в музыке и отмечает, что данный вопрос «обладает лишь видимостью хрестоматийной ясности, на самом же деле отражает весьма сложные и малоизученные психологические процессы» [2, 103].

Арановский отмечает, что «повтор, как правило, используется в контексте как *то же самое*, но в другой момент времени» [там же].

Однако, по замечанию автора, повторы относятся к более сложным и многослойным явлениям. В частности, он указывает на возможные динамические и агогические изменения при повторном проведении темы. Отсюда Арановским

предлагается в музыке «говорить не о тождестве, а об эквивалентности двух проведений как неполном равенстве, то есть сходное в каком-то одном отношении или в некоторых, но не во всех» [там же, 104]. Соответственно, он предлагает заменить термин «тождество» понятием «эквивалентность» или «иконический знак».

В музыке как временном процессе нет реального физического тождества. Мы должны его создать в своем воображении, создать иллюзию одинаковости при помощи двух разных физических объектов, то есть воспроизвести свойства первого во втором... Эта модель предполагает психологическую операцию сравнения [там же].

Невольно вспоминается Асафьев, который, опять-таки исходя из временного процесса музыки, из особенностей психологии восприятия, операции сравнения, обосновывает как раз основополагающее значение тождества. Работа его, как указывалось в статье, во многом и родилась вследствие стремления найти соответствующий аналитический аппарат для анализа процессуальной ткани музыкальной формы, формы в движении.

Но доводы Арановского против понятия тождества в музыке на самом деле не противоречат ему. Напротив, они — необходимые взаимодополняющие начала, входящие в категорию тождества. В этом и заключается парадокс использования данного термина в музыке: составляющие его начала противопоставляются друг другу, более того, противопоставляются собственно сущности тождества.

Подтвердим эту мысль цитатами из самой статьи Арановского. Так, первая причина, по которой «в музыке нет тождества <...>, — это сходство в каком-то определенном отношении» [там же]. Но это не что иное как известный в философии *интервал абстракции отождествления*, неотъемлемая часть гносеологического аспекта категории тождества. То есть сумма энного количества сходного, по которому мы устанавливаем тождественность сравниваемого в зависимости от целелогаания индивида, конкретно решаемой задачи.

Во втором случае Арановский апеллирует к временному процессу музыки. Он выражает распространенную точку зрения, согласно которой каждый момент звучания в музыкальном произведении направлен вперед, и поэтому невозможно говорить о реальном физическом тождестве.

Но если под физическим Арановский понимает конкретно осязаемый предмет (например, человека), тогда как быть в математике? Что там является «реальным», физическим? В связи с этим вспоминается дискуссия софистов о движении стрелы. С одной стороны, стрела движется, ибо реально она из точки *A* перемещается в точку *B*. Но если траекторию полета стрелы разделить на составляющие ее отрезки, тогда в каждой точке пространства стрела стоит. В итоге возникает парадокс: стрела и движется, и покоится одновременно.

Именно диалектическое понимание природы тождества, которое А. Ф. Лосев развивал в своих трудах, есть необходимая составляющая адекватного анализа явлений, связанных с тождеством. Мы вновь видим, сколь глубоким и всеохватывающим был его метод и сколь актуальным продолжает оставаться учение Лосева для исследований музыковедов. Весьма тонко выражает это положение К. В. Зенкин в книге «Музыка в пространстве культуры». Он, в частности, пишет: «Согласно Лосеву, художественная форма как вся полнота выраженного смысла произведения есть факт, тождественный своему эйдосу» [7, 13].

Таким образом, диалектическая целостность изучаемой проблемы объемлется указанием на абсолютный и относительный аспекты категории тождества

в ее определении. Тем самым различные аспекты категории тождества именно сопоставляются, но не противопоставляются друг другу.

Во многих работах музыковедов под понятием тождества чаще всего подразумевается только одно из проявлений данной категории — предполагающее полное сходство сравниваемых объектов; иными словами, категория тождества рассматривается в онтологическом аспекте в соответствии с принципом индивидуации.

При рассмотрении же в гносеологическом аспекте в соответствии с принципом тождества неразличимых изучаемая категория понимается уже не как тождество, но как повторение.

Получается, что мы имеем дело с противопоставлением двух начал единого целого. В одном случае это тождество, а во втором — нет. В этом заключается, по нашему мнению, одна из причин двойственного отношения музыковедов к данной проблеме.

Вторая причина объяснима тем, что в музыковедении тождество часто рассматривается как принцип развития, нередко сводимый к определенной технике письма (в частности, точного повторения).

Однако понятие тождества относится к разряду категорий и как всякая категория, категория тождества универсальна. Являясь результатом специфического взаимодействия живых систем с окружающей средой, она выражает отношение между, например, двумя элементами этой системы. Но ведь эти элементы располагаются во времени и в пространстве. И именно этот пространственно-временной параметр, связанный с осуществлением конкретного действия, выявляется в принципе повторности.

Между двумя этими понятиями существует иерархическая соподчиненность категории и принципа, так как категории, согласно Канту, есть «наиболее общие и фундаментальные понятия, отражающие всеобщие свойства и связи явлений действительности и познания» [21, 557]. А «принцип — центральное положение, основание системы, которое представляет обобщение и распространение какого-либо положения на все явления того уровня, из которого этот принцип абстрагирован» [23, 382].

Соответственно встает вопрос о необходимости дифференцирования и таких уровней, как *категория* и *принцип*.

Исследование терминов, при помощи которых русские музыковеды выражают особенности композиционных процессов тождественного типа, показывает довольно широкую палитру: как, например, «сведение к тождеству» — «расхождение от тождества» (О. Соколов), «принцип уподобления», «бесконтрастная функция», «одноэлементная драматургия» (В. Бобровский), «принцип остиности» и, отчасти, переменности (С. Скребков), «движение от единства и приведение к единству» (Л. Мазель, В. Цуккерман), «повторение и измененное повторение» (И. Способин), «вариационное тождество и вариационное прораствание» (Вл. Протопопов). Однако всё это многообразие понятий не должно создавать впечатления сущностного различия описываемых ими явлений.

Если представить взаимоотношение тождества и всех вышеизложенных начал в виде генеалогического древа, тогда корнем его будет категория тождества, питающая все дерево; ствол — это принцип повторения; многочисленные же ветви — его конкретные воплощения в остинном, вариантном, вариационном, каноническом и других приемах музыкального развития.

Эти приемы, в зависимости от историко-стилистического уровня, вырастают также до уровня принципов, и, соответственно, складываются принципы ости-натности, вариантности, вариационности, канонической имитационности и т. д.

Все их характеризует стабильность, устойчивость, неоднократность возвра-щения мысли — то есть качества, присущие именно категории тождества. В ос-нове этих приемов развития лежит определенный тип отношения, основанный на равенстве.

Повторюсь, основополагающим, первичным принципом категории тожде-ства, как в жизни, так и в музыке, является принцип повторности. И именно повторность в своих истоках восходит к тождеству, но не наоборот!

Исследование особенностей проявления категории тождества в музыке вы-являет четыре ее функции: утверждения эмоционального модуса, мнемонико-се-мантическую, формообразующую и драматургическую.

Музыкальная ткань как синтез многих элементов и компонентов разворачи-вается во времени и в пространстве. И именно временная природа музыки пре-пятствует концентрации внимания на любом моменте в непрерывно протека-ющем потоке звучаний. Она и создает определенные трудности для глубокого и полного осознания музыки при ее однократном прослушивании. Поэтому сво-его рода реализацией стремления понять то, что звучит, является единственно возможное — повторить данный отрезок «времени». В результате происходит закрепление одной эмоциональной сферы, ее сохранение и углубление на эмо-ционально-содержательном уровне восприятия произведения. Это функция утверждения эмоционального модуса.

Во-вторых, непосредственное возвращение музыкального построения, тож-дественного только что прозвучавшему, помогает лучше постичь и ее строение, художественные детали, и выступает для слуха стержнем, опорой в развора-чивающемся звуковом потоке. В этом выявляется мнемонико-семантическая функция.

В-третьих, сложились музыкальные композиции, которые основаны на раз-личного рода повторах, как например, неизменяющееся периодическое повто-рение заложило основы куплетно-песенной, остигатной, канонической форм, чередующаяся повторность — рефренных песенно-танцевальных форм, видоиз-мененная повторность — вариантных и вариационных форм. Это формообразу-ющая функция.

В-четвертых, выявляясь на различных уровнях — от мотива до целостного произведения, — тождественные отношения охватывают и драматургический уровень композиции, то есть весь комплекс средств, которые воплощают идей-но-художественную концепцию произведения. В этом проявляется драматур-гическая функция тождества.

Рассуждая об особенностях проявления категории тождества в музыке, необ-ходимо учитывать и следующие положения. Во-первых, можно отождествлять различные произведения. Во-вторых, рассматривать тождественные отношения внутри одного произведения.

В первом случае аспекты категории тождества проявляются следующим об-разом. Согласно онтологическому аспекту каждое произведение тождественно самому себе.

В качестве интервала абстракции отождествления выступает тот критерий, по которому в каждом конкретном случае производится анализ, например,

общие композиционные схемы. Типы форм в данном случае и представляют собой единый стержень, позволяющий производить их классификацию.

Гносеологический аспект предполагает отождествление различных произведений в пределах выбранного интервала абстракции отождествления с установлением их общности и различия, что, собственно, и составляет суть любого анализа.

Внутри одного произведения прослеживаются следующие особенности проявления категории тождества. Онтологический аспект проявляется на содержательно-эмоциональном уровне музыкального произведения. Исходя из процессуально-временной природы музыки, каждый момент звучания тождествен самому себе, он неповторим по своему образно-эмоциональному содержанию. Интервал абстракции отождествления охватывает конкретный композиционный план. Он соответствует структуре, индивидуальным пропорциям формы. В силу действия принципа тождественно неразличимых мы отождествляем схожие по структуре, но различимые по эмоциональному содержанию моменты неразрывного течения музыкального времени. Поэтому гносеологический аспект выявляется на уровне взаимосвязи строения с содержанием музыки.

Таким образом, даже если без изменений повторяется некоторое построение, каждое его проведение выявляет и абсолютный, и относительный аспекты категории тождества. Структурный, конструктивный аспекты его неизменны, эмоциональное же восприятие каждый раз наполняется новым смыслом. В этом и заключается феномен проявления категории тождества в жизни и в музыке: одно и то же можно показать в разных ракурсах и в разные моменты времени.

Завершить статью я хочу цитатой из книги «Музыка как предмет логики», в которой А. Ф. Лосев излагает особенности проявления самотождественного различия в музыкальном искусстве.

Самотождественное различие создает возможность внутри смысловой сферы отличать одно от другого и сравнивать одно с другим, т. е., попросту, ориентироваться в сфере смысла. То же самое делают координаты в пространстве. <...> Как выражается самотождественное различие в музыке? Мы уже получили два разных элемента. Теперь надо показать, что они остаются самотождественными, т. е. отношение между ними всегда одно и то же, несмотря ни на какие изменения их самих. Выразить физически-музыкально это можно только так, что эти два элемента мы *повторим в новой обстановке*. Так, имея тему, мы можем дать вариации на эту тему. Это будет означать, что мы выразили в музыке самотождественное различие, так что вариация, во-первых, есть то же, что и заданная тема, а во-вторых, она, конечно, и нечто новое. Имея интервал в одном регистре, мы можем повторить его в другом; имея музыкальную фразу (состоящую, стало быть, уже не из двух, а из большего числа элементов), занимающую определенное число тактов, мы можем повторить эту фразу в другой тональности, сохранив ее мелодическую структуру и количество тактов и т. д. и т. д. Везде здесь будет выражаться самотождественное различие. Другими словами, самотождественное различие выражается в музыкально-временной форме при помощи принципа *кратности отражения*. Кратное отражение тех или других элементов создает в музыке ту самую систему ориентаций, которая в пространстве обнаруживается как система координат. Это — то, благодаря чему в музыке можно «одно» отделять от «другого» и «одно» сравнивать с «иным». Стоит вслушаться в любую пьесу, даже самую незначительную народную песню, чтобы сразу же заметить целую систему различных повторений и отражений. Без этого нет музыкального произведения и нет законченности его формы [10, 579, 580].

## Использованная литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Арановский М. Г.* Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10. С. 99–109.
3. *Бобрровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
4. Большая Советская Энциклопедия / Главный ред. А. М. Прохоров. 3-е изд., испр., перераб., расшир. и доп.: в 30 т. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1970. 632 с.
5. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
6. *Евдокимова Ю. К.* Полифония средних веков и эпохи Возрождения. Лекции по курсу «Полифония». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 59 с.
7. *Зенкин К. В.* Музыкальный смысл как энергия // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Вып. 4. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2010. С. 3–26.
8. *Лосев А. Ф.* Бытие — Имя — Космос / Сост. А. А. Тахо-Годи, общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; послесл. В. П. Троицкого и Л. А. Гогтишвили. М.: Мысль, Российский открытый университет, 1993. 958 с.
9. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / Под общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. 962 с.
10. *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи, общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова. М.: Мысль, 1995. 944 с.
11. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 749 с.
12. Музыкальный язык в контексте культуры / Сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. 134 с.
13. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
14. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. 16-е изд., испр. М.: Русский язык, 1984. 797 с.
15. *Платон.* Сочинения: в 3 т / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Т. I. М.: Мысль, 1968. 622 с. (Философское наследие.)
16. *Протопопов В. В.* Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 151 с.
17. *Пясковский И. К.* Логика музыкального мышления. Киев: Музична Україна, 1987. 179 с.
18. *Свинцов В. И.* Логика: Учебник для вузов. М.: Высшая школа, 1987. 288 с.
19. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
20. *Соколов О. В.* О двух принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 51–72.
21. *Советский энциклопедический словарь* / Ред. А. Прохоров М.: Советская Энциклопедия, 1983. 1600 с.
22. *Способин И. В.* Музыкальная форма. М.: Музыка, 1972. 400 с.
23. *Философский словарь* / Под ред. И. Фролова. М.: Издательство политической литературы, 1987. 592 с.
24. *Философская энциклопедия* / Под ред. В. Константинова: в 5 т. Т. V. М.: Советская энциклопедия, 1970. 742 с.
25. *Холопов Ю. Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.
26. *Холопова В. Н.* Музыкальные эмоции. Учебное пособие музыкальных вузов и вузов искусств. М.: Альтекс, 2012. 346 с.
27. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 246 с.
28. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Часть I. М.: Музыка, 1988. 175 с.



29. *Ambroise B., Laugier S. et al.* Sens, usage et contexte. P.: J. Vrin, 2011. 382 c. (Philosophie du langage, 2.)
30. *Brugère F., Peker J.* Philosophie de l'art. P.: Presse Universitaire de France, 2010. 269 c.
31. *Ernout A., Meillet A.* Dictionnaire étymologique de la langue latine. P.: Klincksieck, 2001. 833 c.
32. *Fontanier J.-M.* Le Lexicon. Dictionnaire trilingue français, latin, grec. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012. 729 p.
33. *Gumplowicz P.* Les résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz. P.: Fayard, 2012. 323 c.
34. *Imberty M.* De l'écoute à l'œuvre. Etudes interdisciplinaires. P.: L'Harmattan, 2001. 158 c.
35. *Morfaux L.-M.* Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines. P.: Armand Colin, 1980. 400 c.
36. *Pouivet R.* L'ontologie de l'œuvre d'art. Paris. J. Vrin, 2010. 272 c.
37. *Robert P., Rey-Debove J.* Le Nouveau Petit Robert de Paul Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. P.: Le Petit Robert, 2011. 2553 c.
38. *Schnapper L.* L'ostinato procédé musical universel. P.: Honoré Champion, 1998. 275 p.
39. *Stoïanova I.* Manuel d'analyse musicale. In 2 Vols. P.: Minerve, 1996, 2000. 252, 285 p.

ЧИГАРЕВА ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА

*echigareva@yandex.ru*

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

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, 13/6

EUGENIA I. CHIGAREVA

*echigareva@yandex.ru*

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

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009 Russia

## АННОТАЦИЯ

### А. В. Михайлов о музыке в австрийской культуре

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

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

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

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

## АБСТРАКТ

### A. V. Mikhailov on the Music in Austrian Culture

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

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

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

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

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

Евгения Чигарева

## А. В. МИХАЙЛОВ О МУЗЫКЕ В АВСТРИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

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

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

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

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

Начну с Моцарта<sup>1</sup>. Например, говоря о финале «Дон Жуана», Михайлов пишет: «Эта музыка соизмеряет возможности психологического с целым миром — гармоничным, как мир барочной вечности, и разумным, как мир просветителей <...>. Ее психологическое — не субъективно, как выражение сугубо индивидуальной жизни души, а субстанциально: человек, о котором она говорит, всегда соразмерен с окончательным смыслом бытия (вечностью и разумом)» [12, 67]. Обнаруживая в данном случае (например, в музыке Гайдна и Моцарта) сочетание барокко и Просвещения, автор видит в этом особенности австрийской культуры: «В сравнении с культурным развитием протестантских, в основном средне- и северо-немецких, областей, Пруссией и Саксонией, развитие южных областей отчасти “запаздывало”, отчасти совершалось на особых путях, определенных исключительно влиянием католицизма: художественные

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

\* \* \*

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

## Использованная литература

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

НОВИКОВА ТАТЬЯНА ВИТАЛЬЕВНА

*tnovickova@gmail.com*

Преподаватель Дзержинского музыкального колледжа; аспирантка кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств

394053 Воронеж,  
ул. Генерала Лизюкова, 42

TATIANA V. NOVIKOVA

*tnovickova@gmail.com*

Teaching Assistant of Dzerzhinsk Musical Colledge; post-graduate student of Voronezh State Academy of the Arts

42 Generala Lizyukova St.  
Voronezh 394053  
Russia

#### АННОТАЦИЯ

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

В статье исследуются особенности композиторских интерпретаций «Лунной сонаты» Л. Бетховена, выполненных в Альтовой сонате Д. Шостаковича, «Трех романтических пьесах» В. Рябова и Композиции № 60 В. Екимовского. В конце XX века в искусстве полностью изменились отношения «прошлое — современное», «свое — чужое», что привело к появлению сочинений, интерпретирующих шедевры прошлого. В музыке особой популярностью стала пользоваться «Лунная соната». Созданные на ее основе сочинения, рассмотренные в статье, несмотря на различия в концепциях развивают традиции бетховенского опуса. Среди них: особое эмоциональное состояние; многослойность смыслов, стилей, форм и жанров; линейное строение музыкальной ткани с характерными полутоновыми сдвигами.

Ключевые слова: *традиция, интерпретация, цитата, «Лунная соната», Бетховен, Шостакович, Рябов, Екимовский, Альтовая соната, «Три романтические пьесы», Композиция № 60*

#### АБСТРАКТ

On the Tradition of One Masterpiece. “The Moonlight Sonata”: L. Beethoven — D. Shostakovich — V. Ryabov — V. Ekimovskiy

The article examines the peculiarities of the composers' interpretations of “The Moonlight Sonata” by L. Beethoven in the Sonata for Viola and Piano by D. Shostakovich, “Three Romantic Pieces” by V. Ryabov and the Composition № 60 by V. Ekimovskiy. At the end of the XX<sup>th</sup> century the relationship between the past and the modern and between one's own and alien in art have completely changed which led to the emergence of works interpreting masterpieces of the past. “The Moonlight Sonata” has become a very popular object of composers' interpretation. The works created on its basis, which are discussed in the article, develop traditions of Beethoven's opus despite the differences in their concepts. Among them: a special emotional state; multilayer of meanings, styles, forms and genres; linear structure of the musical texture with the characteristic semitone shifts.

Keywords: *tradition, interpretation, quote, “The Moonlight sonata”, Beethoven, Shostakovich, Ryabov, Ekimovskiy, Sonata for Viola and Piano, “The Three Romantic Pieces”, Composition № 60*

**Татьяна Новикова**

**О ТРАДИЦИИ ОДНОГО ШЕДЕВРА.  
«ЛУННАЯ СОНАТА»:  
Л. БЕТХОВЕН — Д. ШОСТАКОВИЧ —  
В. РЯБОВ — В. ЕКИМОВСКИЙ**

*Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудности, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь...*

А. С. Пушкин

*Все люди, повторяющие некую строку Шекспира,  
суть Уильям Шекспир.*

Х. Л. Борхес

Прошое столетие ознаменовано в искусстве небывалым расширением стилового диапазона выразительных средств. Непрерывная череда новаций, открывающая новые горизонты, подогривала интерес к непрерывным поискам, за короткие сроки превращая еще недавно «недостижимые дали» в «освоенные территории». Качнувшись с силой и размахом, маятник первооткрывательства достиг высшей точки в пятидесятые-шестидесятые годы — а на исходе века вернулся к уже освоенному, к его возрождению и переоценке. Предпосылкой к такому повороту от изобретательства нового в сторону осмысления огромного культурного пласта, накопленного веками, послужил «кризис перепроизводства» всякого рода новшеств и желание найти некие ориентиры, способные «указать дорогу» к истинным художественным ценностям.

Отношения «прошлое — современное» обрели двойственный характер. С одной стороны, повышенный интерес к прошлому сказался и на восприятии самой современности как «будущего прошлого» [12, 131]. С другой стороны, появился взгляд на всё как на настоящее: «То, что было современным вчера или уже позавчера, можно <...> реактуализировать из знания того, что сегодня составляет нашу современность. Именно осознание сегодняшней, еще не превзойденной современности делает чувствительным к современностям прежних эпох» [9, 27].

Наиболее ярко эта собирательная тенденция проявилась в полистилистике и в неоромантизме, для которого характерно «обращение к мировой культуре как к единому Тексту, где различные эпохи равноценны перед лицом современности» [12, 131]. Наиболее радикальные новаторские устремления XX века, по сути, обходили или опровергали эстетику романтизма. Приветствовались все тактики — как погружение в более давние эпохи, так и изобретение новых техник, — но ассоциации с романтизмом считались ретроградством (вспомним упреки в адрес таких композиторов, как Метнер, Рахманинов). И только в последней трети столетия романтическая стилистика из «устаревшей» превратилась во вновь актуальную (в творчестве К. Пендерецкого, В. Сильвестрова и др.).

Возвращение романтизма на арену современности стало последним элементом в комплекации «библиотеки» (Х. Л. Борхес), каковой является нынешнее музыкальное пространство. Оно, как и вся культура в целом, стало восприниматься как «интертекст»<sup>1</sup>, где «всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» [10, 170]. В связи с этим изменились не только отношения «прошлое — современное», но и «свое — чужое»: они перестали восприниматься как оппозиционные. История музыки свидетельствует, что свободное оперирование чужим материалом и конструирование нового на основе уже готовых образцов существовало в разные времена: в доавторских культурах (григорианское пение, древнерусский знаменный распев) и в композиторской музыке. Перотин сочинял к двухголосным органумам Леонина *triplum* и *quaduplum*. Композиторы Возрождения писали мессы на заимствованные популярные темы, кардинально изменяя их первоначальный облик. Даже Бах, по мнению А. Эйнштейна, «обладал способностью не столько “изобретать” тему, сколько “брать ее взаймы, готовой, у предшественников или современников и пересаживать на собственную полифоническую землю”» [17, 130].

Начиная с эпохи Возрождения дистанция между своим и чужим материалом стала увеличиваться, что сказалось в появлении жанров вариаций и фантазий на декларированно заимствованную тему, а также транскрипций и обработок как особой формы творчества. На рубеже XIX–XX веков, когда культ авторства достиг своего пика, возникает феномен стиливого моделирования, получивший многообразное воплощение<sup>2</sup>, в частности в неоклассицизме, неоархаике. Во второй половине XX столетия общение с прошлым вышло на иной уровень, знаменем которого явилась третья часть Симфонии Л. Берио. Теперь в числе важнейших методов — диалог (М. Бахтин, Ю. Тынянов, Ю. Кристева, Р. Барт), цитирование и интерпретация. Вследствие этого появились такие радикальные формулировки, как «смерть автора» (Р. Барт) и «смерть композитора» (В. Мартынов). Тем не менее в новой системе координат художник сохранил

<sup>1</sup> Термин был введен Ю. Кристевой в 1967 году.

<sup>2</sup> М. Гайд выделяет четыре основные стратегии: благоговейное (почтительное) подражание, эклектическое, эвристическое и диалектическое [20].

главное — свое право на творчество. Изменились только его формы, и авторское «я» теперь получило возможность, помимо всего прочего, проявляться в «режиссерском» взгляде на нечто уже существующее.

Более того, в этих условиях также могут рождаться образцы высокого искусства. И здесь на первый план выходит чувствование и проникновение в механизмы традиции. Именно попадание в объективно заданную логику ее развития, во многом интуитивное и обусловленное талантом, обеспечивает жизненность того или иного творения.

Устремляясь «по следам гениев», современные авторы все чаще обращаются к шедеврам, знакомым самой широкой аудитории. При этом они прекрасно осознают, что идут на риск, поскольку сравнения неизбежны, а любая копия, как известно, априори хуже оригинала<sup>3</sup>. Представить свое видение знаменитого произведения, не снизив планку художественности, — задача не легкая, но увлекательная. Не случайно использование сюжетов и названий великих творений прошлого проникло во все виды художественного творчества и стало одним из характерных признаков постмодернизма. В литературе и кинематографе в последнее время наблюдается всплеск новых интерпретаций «Трех мушкетеров», «Шерлока Холмса», «Ромео и Джульетты», в которых подвергаются переосмыслению время и место действия, сюжетная канва, драматургия, отдельные характеристики персонажей. Не знает границ фантазия режиссеров, хореографов, постановщиков, создающих фактически свои собственные спектакли на основе классических опер и балетов или независимо от них (К. Хольтен, К. Педрисса, Г. Купфер, Дж. Ноймайер и др.).

В живописи одним из самых привлекательных образов для трансляции новых смыслов стала Мона Лиза. К ней обращались художники различных стилей и направлений — С. Дали, К. Малевич, М. Дюшан, Э. Уорхол, Р. Магритт и другие. И сегодня, сохраняя некоторые признаки леонардовского портрета, каждый художник вносит в него нечто свое: например, Ф. Ботеро, известный изображениями толстяков (ил. 1), или бурятский художник З. Доржиев, пишущий «степные истории» в национально самобытном стиле (ил. 2).

Формы цитирования в музыке многообразны: это не только цитата конкретного музыкального материала с большими или меньшими изменениями, но и цитата стиля, формы, фактуры, названия, нотации, исполнительской манеры и т. д.<sup>4</sup>

Некоторые композиторы часто ведут диалог со своими гениальными предшественниками. Среди сочинений последних десятилетий много таких, где имя композитора-адресата вынесено в заглавие. Приведем лишь некоторые: оратория М. Кагеля «Страсти св. Баха», его же «Людвиг ван» с подзаголовком «метаколлаж на темы Бетховена», органная пьеса П. Клатцова «Ach, VACH!», «Бах... музыка, чтобы пережить темноту» А. Сафронова, «Moz-Art à la Haydn» А. Шнитке, серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» Ф. Караева, «В ожидании Моцарта» Б. Гецелева, цикл «Мгновения Моцарта» В. Сильвестрова, концерт-пастиччо «Моцартиссимо» для фортепиано с оркестром Г. Корчмара, «Stockhoven-Beethausen» («Kurzwellen mit Beethoven») К. Штокхаузена, «Шуберт-квинтет» В. Мартынова и многие другие.

<sup>3</sup> Другие аспекты этой проблемы раскрывает Х. Л. Борхес в рассказе «Пьер Менар, автор «Дон-Кихота»».

<sup>4</sup> Изучение разных типов цитирования осуществлено в трудах В. Вальковой, Т. Чердниченко, С. Лавровой, М. Высоцкой и др.



Ил. 2. З. Доржиев. Джоконда-хатун (2007)



Ил. 1. Ф. Ботеро. Мона Лиза (1977)



Заимствованный материал может занимать разное место в произведении: от эпизодической инкрустации до равноправного участия в тематическом процессе. Например, Мартынов в Реквиеме памяти отца «Der Abschied» для струнного квартета органично переплетает тематический комплекс «дыхания умирающего» и цитаты «Прощания» из «Песни о земле» Г. Малера, позволяя последним разрастаться в обширные эпизоды. Идею сокомпозиции (кооперации и досочинения) претворяет Сильвестров в «Элегии» для струнного оркестра, добавляя к названию характерные многоточия (И. Карабиц...В. Сильвестров, 2000...2002), а также в частях цикла «Два диалога с послесловием»: I. Ф. Шуберт...В. Сильвестров «Свадебный марш» (1826...2002); II. Р. Вагнер...В. Сильвестров «Постлюдия» (1882...2002).

Во второй половине XX века появилось множество сочинений, целиком состоящих из заимствованного материала. Однако даже в них очевиден авторский подход к способу работы с ним. Например, Партита для скрипки и камерного оркестра Э. Денисова (1981), в которой сохраняется структура (вплоть до количества тактов) и интонационная канва знаменитой баховской партиты, близка транскрипции. Более свободный подход использует А. Кнайфель в сочинении ««Еще раз к гипотезе»» (в диалоге с Прелюдией и фугой И. С. Баха. WTK, I–22, b-moll)», где музыка Баха словно бы интонационно растворяется и рассредоточивается, восприятию чего способствует также замедленный темп. По-своему завершает последнее сочинение Бетховена, которое композитор успел только начать, В. Екимовский во Второй «Лебединой песне», подвергая материал всевозможным перестановкам, но не добавляя ни одной своей ноты.

Большой популярностью у различных авторов пользуется «Лунная соната»<sup>5</sup> Л. Бетховена. Она часто становится объектом того или иного рода цитирования: в Концерте для фортепиано и струнных А. Шнитке, четвертой части «Musik für die Stadt Forst» Ф. Караева, знаменитой песне «Не спеши» А. Бабаджаняна и т. д. Название «Quasi una fantasia» носят опусы целого ряда современных композиторов (К. Караева — Ф. Караева, Д. Куртага, Л. де Пабло, Х. Гурецкого). Особый интерес вызывают музыкальные произведения, где цитата из «Лунной» не просто представляет собой фрагмент текста, а распространяется на все сочинение в целом. Именно такие опусы (а их несколько) являются объектом настоящего исследования.

Но прежде чем обратиться к ним, стоит сказать о причинах подобной популярности Сонаты «Quasi una fantasia» и прежде всего — ее первой части. Написанная в самом начале XIX века, она предвосхитила многие находки романтизма: индивидуальное формообразование, прелюдийность и квазиимпровизационность, многоплановость фактуры, смелый мажоро-минор. Кроме того, в ней сочетаются музыкальные черты, унаследованные от баховской C-dur'ной прелюдии из I тома «Хорошо темперированного клавира» (неизменность арпеджированной фактуры и рассредоточенная хоральность) и моцартовского «Дон Жуана» (триоли из сцены смерти Командора), а также от жанров речитатива и арии *lamentato* (рисунок верхнего голоса), пассакалии (самостоятельная линия баса), траурного марша (пунктирный ритм); присутствует в ней и «мотив креста» (такты 15–17). Более того, в I части «Лунной сонаты» можно обнаружить

<sup>5</sup> Данное название, закрепившееся за сонатой ор. 27 №2 с легкой руки Л. Рельштаба, настолько прочно вошло в обиход, что будет использоваться в данной статье несмотря на объективное несоответствие бетховенскому замыслу.

технику хроматического развертывания (the technique of chromatic completion), открытую в музыке Гайдна, Моцарта, Глюка и других композиторов прошлого Э. Грином [18]. Она состоит в постепенном освоении хроматической шкалы, последний (двенадцатый) тон которой маркирует драматургически важный момент<sup>6</sup>. В Сонате ор. 27 №2 таким моментом становится появление в т. 12 в басу хроматического хода *c-h-a<sub>is</sub>*, присутствующий в котором тон *a<sub>is</sub>* замыкает хроматическую систему. Символично, что на этих же звуках основывается и последующий «мотив креста» в верхнем голосе.

Не удивительно, что такой органичный сплав различных черт, обладающих большой значимостью для европейской музыки, не говоря уже об их сильнейшем эмоциональном воздействии, побудил многих композиторов к созданию своих интерпретаций «Лунной», содержащих новые семантические слои и новые драматургические варианты хроматического развертывания.

Один из таких вариантов стал, по словам В. Бобровского, «последним открытием Шостаковича», сделанным в финале Альтовой сонаты. По мнению исследователя, это новый художественный метод (сегодня его можно было бы назвать цитатой-аллюзией, симбиотической полистилистикой): Шостакович не цитирует бетховенский текст прямолинейно, «модель “Лунной” становится лишь прообразом, порождающим совсем иной процесс темо- и формообразования, сохраняющий, однако, дух Бетховена» [1, 66].

Композитор уже обращался к «Лунной» в финале своей Второй фортепианной сонаты. Но там были использованы лишь отдельные интонации. Так, «мотив креста» (пример 1а) в сжатом виде присутствует в основной теме финала (пример 1б) и получает раскрытие ближе к концу (пример 1в).

1  
а

Л. ван Бетховен. Соната ор. 27 №2, I ч.

б

Д. Шостакович. Вторая соната для фортепиано, III ч.

<sup>6</sup> В отечественном музыковедении данные процессы были осмыслены в связи с музыкой Мусоргского Е. Трёмбовельским и получили название «техника пополнения звукоряда», «сбережение тона».



Известно, что Шостакович в разговоре с исполнителем назвал финал Альтовой сонаты «Adagio памяти великого композитора», добавив через многозначительную паузу: «памяти Бетховена». Обилие же автоцитат и анаграмм, зафиксированных исследователями, позволяет говорить об автобиографичности этого сочинения (подобно другим поздним шостаковичевским опусам). И здесь раскрывается особая роль цитаты из «Лунной»: она словно лежит на поверхности, сразу узнается, в то время как многие другие заимствованные темы и мотивы (в том числе автоцитаты) тщательно запрятаны и куда менее узнаваемы. Шостакович, с одной стороны, хочет поделиться интимными чувствами и переживаниями, а с другой, используя «эзопов язык», старательно скрывает свои откровения.

Не случайно некоторые цитаты обнаружались не сразу. Сравнительно недавно И. Соколов выявил в финале сонаты, помимо прочего, последовательное проведение мотивов из тем всех пятнадцати симфоний Шостаковича — трансформированных, порою искаженных и звучащих «как бы сквозь туман вечности» [15, 43]. Видоизменения касаются ритмики, отдельных интонаций и тональностей. Подобно тому, как Леонардо да Винчи вносил ошибки в свои чертежи, полагая, видимо, что лишь избранные смогут их выявить и подступить к его творениям, Шостакович маскирует узнаваемые интонации. Даже знаменитая монограмма DSCN появляется в сокращенном варианте — в виде всего двух звуков (*es* и *d*). Под покровом посвящения «памяти Бетховена» и аллюзии на «Лунную» в Альтовой сонате таится и иной, более глубокий смысл.

Само расположение цитируемой части в цикле вскрывает сущностное противоречие с оригиналом. У Бетховена данная часть открывает сочинение, а драматургическая вершина приходится на неистовый финал. Шостакович же, наоборот, замыкает ею и цикл, и творческий путь. Присущие финалу тип изложения, интонационная сглаженность, обобщенность и даже некоторая размытость (при внешней ясности фактуры и отдельных гармоний) дают все основания осмыслить его как код или постлюдию. Шостакович изменяет функцию цитируемой части и переставляет смысловые акценты.

При этом композитору, несомненно, удалось на базе бетховенского шедевра построить собственную художественную концепцию — и не менее убедительную. Но что позволило ему достичь предельной органичности решения? На идейном уровне это прежде всего предчувствие смерти (вспомним «Гейлигенштадтское завещание»), на композиционном — нерасторжимое единство личного и внеличного, что у Бетховена воплощается в сочетании «хорала и прелюдии» с «речитативом верхнего голоса, переходящим в ариозо» [2, 12], а у Шостаковича — во взаимодействии бетховенского и собственного пластов. Что же касается

музыкальной стороны как таковой, то здесь имеются как явные внешние, так и более тонкие сходства.

Внешние сходства заметны сразу: трехслойность фактуры, пунктирный ритм верхнего голоса и развитая партия нижнего. Исключение составляет средний голос: вместо триолей — восьмые с паузой, разрывающей целостное движение<sup>7</sup>. Эта пауза создает эффект прерывистого дыхания или постоянного «всплывания на поверхность» фигуры из трех восьмых:

2 Д. Шостакович. Соната для альта и фортепиано, III ч.

Более тонкие связи вскрываются, в первую очередь, на уровне гармонического языка. В финале Альтовой сонаты в полной мере проявилась присущая композитору мелодийность и линейность мышления: при внешней простоте аккордов их смена регулируется скользящими переходами «посредством секундовых и терцовых сдвигов» [1, 66], в чем обнаруживается принадлежность к языку XX века. Но аналогичные сдвиги заложены и в самой «Лунной». Так, малотерцовое соотношение тональностей *cis-moll* и *e-moll* в начале — одна из наиболее ярких мажоро-минорных красок в сонате и характерный признак бетховенской «эллиптической тональности»<sup>8</sup>. На расстоянии полутона находятся мелодические ячейки в началах первого и второго предложений (т. 5 и 10). Их сопоставление воспринимается как смещение, да и на стыке предложений (т. 9–10) в среднем голосе образуется полутоновый сдвиг *gis-g*, обозначающий смену *E-dur* на одноименный *e-moll*. И все это — лишь частное выражение общей секундовой интонационности, буквально пронизывающей хоральную фактуру первой части сонаты.

Еще более решительно тот же принцип реализует Шостакович. Приведем лишь один пример: в разделе, содержащем намек на повторное проведение темы «Лунной» (т. 42–43, пример 3), в скрытых голосах сопровождения полутоновое понижение создает диссонантное «трение» с тоном *d* в партии альта. Если у Бетховена гармонии и опорные тоны мелодии при смещении не нарушают общей пластики движения, то Шостакович путем изменения лишь одного компонента фактуры создает конфликт и провоцирует более стремительное интонационное развитие.

<sup>7</sup> В заключительном *Moderato* Второй фортепианной сонаты Шостакович использует такой же фактурный рисунок, но в иных длительностях — шестнадцатых.

<sup>8</sup> Имеется в виду тональность с двумя полюсами, подобная фигуре эллипса (см. [19]).

3 Д. Шостакович. Соната для альта и фортепиано, III ч.

По-своему выстроил Шостакович и драматургию освоения двенадцатитоновости. Поскольку, в отличие от Бетховена, хроматика изначально присутствует в его ладовой системе, то ее развертывание происходит по другому принципу — от отдельных интонаций к последовательному проведению ряда из двенадцати неповторяющихся звуков. Такие ряды звучат несколько раз: в т. 47–49, 159, 166, 171–172.

«Лунная» в самобытной интерпретации Шостаковича оказалась, в свою очередь, стимулом к дальнейшим поискам композиторов. «Траурная серенада» — завершающий номер цикла «Три романтические пьесы» для фортепиано (1989) известного композитора и пианиста Владимира Рябова — во многих отношениях развивает традиции не только «Лунной» Бетховена, но и Альтерной сонаты Шостаковича. Последнее сочинение классика советской музыки было на слуху у каждого композитора, а потому, думается, заметные сходства с ним в концепции Рябова отнюдь не случайны.

Для Рябова, позиционирующего себя как неоромантика, обращение к шедевру прошлого является приметной стилиевой чертой. В подтверждение приведем посвященную Брамсу Четвертую симфонию (как и у Брамса, она написана в *e-moll*), «Отзвук Мефисто-вальса», Фантазию *c-moll* памяти Марии Юдиной и характеризуемый в данной статье цикл. Важнейшим ориентиром в искусстве Рябов, следуя эстетике романтизма, избирает понятие красоты. Композитор нередко говорит об этом сам: «В каждом сочинении я мечтаю обрести некую новую красоту — как мне она представляется» (цит. по: [13, 4]); «мое понимание Красоты берет начало в романтической эстетике, одной из особенностей которой является стремление к недостижимому» (цит. по: [8]). И если в XIX веке «недостижимый идеал» был часто связан с образами далекого прошлого, то для романтика рубежа XX–XXI столетий в роли такого идеала предстает уже век XIX.

«Тоска по утраченному» становится основной идеей «Трех романтических пьес», а романтизм оказывается словно бы главным героем цикла<sup>9</sup>. Но в отличие от других подобных опусов — «Трех романтических пьес» П. Бойко, «Десяти

<sup>9</sup> Такие «герои» характерны для искусства нашего времени. Например, в балетах Дж. Ноймайера главным героем является сам балет: его «Нижинский» — не просто балет-биография, а «биография самой новой хореографии»; в «Пер Гюнте» главный персонаж странствует по разным театральным труппам «словно бы в поисках идеального балета», везде сталкиваясь с его симулякрами, искаженными подобиями; в «Чайке» основной темой становится «взлет и трагедия балетного авангарда» [5, 77–78].

романтических пьес» В. Комиссинского — данное произведение не является стилизацией. Оно принадлежит своему времени, хотя Рябов, по его собственному признанию, убежден, что эпоха романтизма «продолжается и по сей день» [13, 4]: речь идет, прежде всего, не о музыкальном языке, который подвержен изменениям, а об особом мироощущении или философии романтизма.

Многопластовость смыслов, заложенная в сочинении Рябова, характеризует его как остро современного художника, глубоко чувствующего неоднородность, сложность и трагизм нынешней действительности. Стилль Рябова впитал в себя всё многообразие выразительных средств, накопленных европейской музыкой за последние столетия. Это не эклектика и не полистилистика, а, по определению самого композитора, «единый стиль широкого спектра» (цит. по: [4, 25]). Все компоненты этого стиля гармонично дополняют друг друга и, ввиду их более или менее устойчивого семантического значения, дают богатые возможности для воплощения любого замысла. Вместе с тем, обилие стилевых истоков не затеняет собственного лица композитора. Об этом писала Г. Григорьева, подчеркивая, что яркая индивидуальность Рябова проявляется прежде всего в сфере гармонии и модуляционной техники [там же].

Гармония Рябова предельно «эллиптична». Она как бы сопротивляется аналитическому осмыслению, все время «ускользая» от напрашивающихся выводов и опровергая возникающие ожидания. Она традиционна и нетрадиционна одновременно. «Знакомые» интонации и созвучия сильно трансформированы, затуманены, «стерты». Их контуры то проступают сквозь слой современных звучаний, то растворяются в них.

Три пьесы цикла — «Ноктюрн», «Интермеццо» и «Траурная серенада» — написаны в типично романтических жанрах. Каждая из них вызывает невольные ассоциации с творчеством композиторов-романтиков: первые две как в жанровом отношении, так и в плане музыкального языка отсылают к Шопену и Брамсу соответственно (при несомненной аллюзии на авторский стиль этих композиторов Рябов избежал прямых заимствований), а первоисточником «Траурной серенады», как уже было сказано, служит «Лунная соната». В цикле можно обнаружить и скрытую отсылку к Шостаковичу. Названия входящих в него пьес перекликаются с заглавиями отдельных частей Пятнадцатого квартета («Серенада», «Интермеццо», «Ноктюрн», «Траурный марш»). «Траурная серенада», словно скомбинированная из названий различных частей квартета Шостаковича, представляет совершенно индивидуальный жанр. Необычное и только на первый взгляд парадоксальное название этой пьесы отвечает сформулированной выше идее цикла. Это как бы траурная любовная песнь, в данном случае — ушедшему XIX веку. И не случайно в качестве основы здесь выступает «Лунная соната» как некий предвестник романтизма.

При всей сложности гармонического языка и отсутствии ключевых знаков, в «Траурной серенаде» просвечивает определенная тональность — *B-dur*. Несмотря на противоречие с устоявшимся восприятием мажора и минора (а возможно, и благодаря ему), композитор в заключительной пьесе создает убедительный образ, сочетающий высокую трагедийность и гимничность. Примечательно, что в Альтовой сонате именно в эту тональность Шостакович транспонирует мотивы из Седьмой и Девятой симфоний, «опасаясь прямого упоминания» всем известных тем [15, 44].

В пьесе Рябова, как и у Шостаковича, общие черты с бетховенской музыкой сразу же узнаются, хотя их преломление индивидуально. Рябов сохраняет

сквозное движение восьмыми в размере 6/8, развитую басовую партию и мелодическую линию с видоизмененным пунктирным ритмом. Однако строгая трехслойность фактуры первоисточника нарушается эпизодическим введением подголосков в среднем пласте:

4

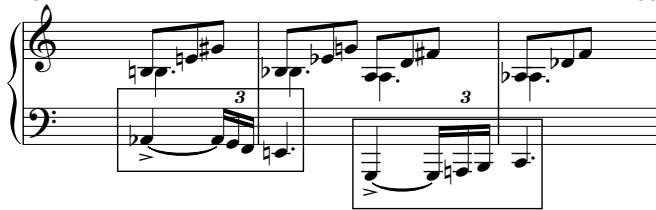
В. Рябов. «Траурная серенада»



Пунктирный ритм пронизывает все пьесы цикла. В «Ноктюрне» и «Интермеццо» он несколько раз возникает с ремарками *funebre* (похоронно, траурно) и *lugubre* (мрачно, скорбно), а в «Траурной серенаде», адаптированный под трехдольную пульсацию размера, становится одним из основных ритмических рисунков. С помощью этого ритма композитор оригинальным образом наводит на мысль о связях «Лунной» с другими шедеврами фортепианной литературы, где пунктир также имеет большое значение, — это, конечно, похоронный марш из Второй сонаты Шопена, написанный в одноименной тональности b-moll, а также «Погребальное шествие» Листа и I часть Тридцать второй сонаты Бетховена, цитаты из которых содержатся в т. 7–8 (пример 5). В свете этих более поздних сочинений, в том числе и навеянных I частью «Лунной», сама она ретроспективно воспринимается по-новому, тоже как «траурная серенада».

5

В. Рябов. «Траурная серенада»



Неожиданное включение знакомых мотивов, через которые возникают тонкие, «столь же осязаемые, сколь и неуловимые» [4, 24] связи с классикой, — типичный прием для Рябова. Зашифрованные цитаты-символы, проступая сквозь преобразованные интонационные рисунки, создают игру смыслов, лишь намекающую на разгадку, но принципиально непознаваемую и бесконечно ускользающую. В этом «Траурная серенада», несомненно, наследует Альтовой сонате Шостаковича.

Однако есть и еще один не менее важный элемент, пронизывающий «Траурную серенаду» (и весь цикл), — это всевозможные полутоновые сдвиги, накопление которых приводит под конец к движению по хроматической гамме. Уже в первых тактах полутоновость «прорастает» в среднем голосе в качестве самостоятельного подголоска (пример 4). Она же пронизывает верхний пласт

в т. 6–8 (см. пример 5), образуя параллельные квартсекстаккорды. Кстати, в финале Альтовой сонаты Шостаковича имеется похожий эпизод (т. 157–158), где движение параллельными секстаккордами сначала осуществляется по тонам, а затем — по полутонам:

6

Д. Шостакович. Соната для альта и фортепиано, III ч.



Почти точная цитата «мотива креста», постоянно возникающая в пьесе, также соткана из малосекундовых интонаций (примеры 1а и 7):

7

В. Рябов. «Траурная серенада»



Многokrратно повторяющиеся в коде на фоне выдержанного звука *b* хроматические подъемы и спуски создают впечатление истощенности и полноты. Тон *b* несет окраску чего-то фатального — именно к нему словно бы обречены стекаться линии всех голосов:

8

В. Рябов. «Траурная серенада»





Таким образом, идею полутоновых сдвигов композитор доводит до интонационного обобщения, зафиксированного в движении по хроматической гамме нескольких голосов. Конечно, принцип полутонового скольжения и опоры на хроматику очень распространен и встречается в музыке разных стилей. И все же в описываемых примерах удивительна неотступность, с которой композиторы ему следуют. Даже когда прямых связей с «Лунной» уже практически не остается, воздействие «скользящей хроматики» на материал сохраняется.

Сказанное в первую очередь относится к «Композиции 60» («Лунной сонате») Виктора Екимовского (1993), который не только использовал укоренившееся название бетховенского шедевра, но и посвятил свое творение Джульетте Гвиччарди. Это как раз тот случай, когда заимствуется лишь «имя», музыкальный же материал почти не содержит прямых «отсылок» к первоисточнику, что позволило С. Савенко назвать сонату «обманкой» [14, 52], Д. Присяжнюку говорить о принципе «второго семантического ряда» [11, 61], Ю. Бедеровой — о «перекодировке», подстановке «под означающее иного означаемого» (цит. по: [7, 217]), а Н. Гуляницкой — о несоответствии «вывески» «письму» [6, 118–119]<sup>10</sup>.

Все же в пьесе можно найти общие черты с прототипом — «медитативное состояние» крайних разделов композиции и наделение фонового по сути материала функцией самостоятельного рельефа. В остальном — все не так, как у Бетховена. Вместо «равнинного» эмоционального ландшафта — бурный взрыв в точке золотого сечения, вместо триолей — квинтоли, гармонический язык — не без воздействия авангарда, а мелодии нет вообще.

Диалог с прошлым Екимовский ведет во многих своих сочинениях: уже упоминавшейся Второй «Лебединой песне», «Симфонических танцах», «Бранденбургском концерте»... А иногда он уже постфактум осмысливает их в контексте прошлого. Так, заметив сходства своих композиций «Лунная соната», «Симфонические танцы», «La Favorite — La Non Favorite», «27 разрушений» и «Зеркало Авиценны» с частями «Фантастической симфонии» Берлиоза, композитор решил объединить их в макроцикл под общим названием «Фантастическая симфония — 2».

Характер этого диалога постоянно меняется. В «Лунной», по собственному признанию, композитор хотел «пополемизировать с классиком» [7, 215]. Художник бескомпромиссно современный, не умеющий игнорировать сегодняшний день, он не мог позволить своему герою лишь «мечтать» и «грезить»: ему нужно «реальное обладание» [там же]. Отсюда и весьма смелый, поданный «без цензуры» и без прикрас процесс постепенного накопления энергии, приводящий к мощному ее высвобождению в кульминации<sup>11</sup>. В связи с этим Н. Гуляницкая предлагает рассматривать сочинение сквозь призму таких категорий, как «эротизм», «телесность». По откровенному модусу высказывания с рассматриваемым произведением, быть может, сопоставимо стихотворение В. Полозковой «Лунная соната»<sup>12</sup>. В нем тема одиночества и безответной любви раскрывается не высоким стилем, а намеренно бытовой лексикой:

<sup>10</sup> Указанные источники будут подразумеваться и далее.

<sup>11</sup> Стоит отметить, что яркая кульминация есть и в «Траурной серенаде» Рябова, где она, как было отмечено, носит гимнически-ликующий характер.

<sup>12</sup> Это не единственное стихотворение, содержащее аллюзию на бетховенский опус; в качестве примеров можно назвать «Quasi una fantasia» А. Фета, «Лунные сонаты» К. Бальмонта, «Лунную сонату» А. Маркина.

Я не то чтобы много требую — сыр Дор Блю  
Будет ужином; секс — любовью; а больно — съёжся.  
Я не ведаю, чем закончится эта ложь вся;  
Я не то чтоб уже серьезно тебя люблю —  
Но мне нравится почему-то, как ты смеешься.

Я не то чтоб тебе жена, но вот где-то в шесть  
Говори со мной под шипение сигаретки.  
Чтоб я думала, что не зря к тебе — бунты редки —  
Я катаюсь туда-сюда по зеленой ветке,  
Словно она большой стриптизерский шест.

Я не то чтобы ставлю все — тут у нас не ралли,  
Хотя зрелищности б завидовал даже Гиннесс.  
Не встречаю, под нос не тычу свою богинность —  
Но хочу, чтоб давали больше, чем забирали;  
Чтобы радовали — в конце концов, не пора ли.  
Нас так мало еще, так робко — побереги нас.

Я не то чтоб себя жалею, как малолетки,  
Пузырем надувая жвачку своей печали.  
Но мы стали куда циничнее, чем вначале —  
Чем те детки, что насыпали в ладонь таблетки  
И тихонько молились: «Только бы откачали».

Я не то чтоб не сплю — да нет, всего где-то ночи с две.  
Тысячи четвертого.  
Я лунатик — сонаты Людвига.  
Да хранит тебя Бог от боли, от зверя лютого,  
От недоброго глаза и полевого лютика —  
Иногда так и щиплет в горле от «я люблю тебя»,  
Еле слышно произносимого — в одиночестве.

Несмотря на отсутствие прямых цитат и аллюзий на конкретные сочинения предшественников, композиция Екимовского также оказалась многослойной и емкой. Отчасти благодаря тому, что в ней имеется не только прототип «вывески», но и стилистические прототипы «письма». Подобно самому бетховенскому шедевру, содержащему лишь обобщенные жанровые ассоциации, в этой «Лунной» также имеются едва уловимые сходства с некоторыми направлениями музыки второй половины XX века. Сам композитор в своей «Автобиографии» проводит параллели с Мессианом (аккорды в кульминации) и со спектральной музыкой (перекрашивание тона *d* большой октавы за счет трансформации аккордового фона). Можно указать и на общие черты с музыкой Фелдмана, например с его сочинением «Фортепиано и квартет» — это пластично изменяемая на основе хроматики репетитивность, мягко-диссонантный комплекс как ЦЭ, его устремленность вверх и зависание.

Помимо стилевой многослойности новая «Лунная» унаследовала и множественность формообразующих процессов, что досконально описано Д. Шульгиным [16, 410–417]. Если в I части сонаты op. 27 №2 совмещены трехчастность, сонатность и импровизационность, то в «Композиции 60» свою особую форму имеют процессы развития всех параметров музыкального языка — гармонии,

плотности, ритмики, метра и динамики, в своей совокупности образующие многоуровневое сочетание трех- и пятифазности, рондальности, двойных вариаций и «серпантинных волн».

Вопреки мнению композитора, будто «конкретных интонационных или стилистических параллелей с известной сонатой великого классика» в его сочинении нет [7, 213], некоторые «черты общности» все же обнаруживаются. Присяжник обращает внимание на то, что сигналом к переходу от созерцания к действию становится появление «правильного лунного» баса — *cis*, который (добавим от себя) становится истоком нисходящей басовой линии *cis-b-g-fis-cis*, напоминающей о вступительном катабасисе в бетховенском оригинале. Шульгин в числе намеков на первоисточник называет также ритмогруппы с «пунктирной фигурой» в кульминации и преимущественно секундовые ходы в верхнем слое фактуры. Они, к слову сказать, пронизывают всю ткань, а полутоновые сдвиги-искажения проникают даже в лейткомплекс:

9 В. Екимовский. «Лунная соната». Композиция 60

Как и в рассмотренных произведениях Шостаковича и Рябова, эти сдвиги достигают своего рода обобщения, но не в последовательном движении по двенадцатитоновому ряду или хроматической гамме, а в кульминационных кластерах, буквально «спрессовывающих» эти интонации. Показательно и завершение композиции, выполненное в «технике сдвига»: если на протяжении практически всего сочинения в качестве своеобразной реперкуссии выступал тон *d*, то в последнем такте неожиданно возникает, подобно финалису, созвучие *cis-moll*, как своего рода тень, отзвук бетховенской музыки:

10 В. Екимовский. «Лунная соната». Композиция 60

Укажем еще на одну небезынтересную деталь, возникшую у композитора неосознанно и также отсылающую к Бетховену, а точнее, к мелодии первого

предложения Сонаты ор. 27 №2, раскрывающейся, подобно цветку, в разные стороны от оси *gis*:

*e*            *h*  
*fis*    *a*  
*gis*

Схема 1

Екимовский, обходясь без мелодии, претворяет сходный принцип зеркального развертывания лада в самом порядке включения новых звуков. В нижеприведенной таблице показана хроматическая гамма от *c* до *h*, условно разделенная на две половины по оси, проходящей между тонами *f* и *fis*. Цифрами обозначен порядок включения новых тонов. Они появляются по одному или попарно с левой и правой сторон, создавая отражения друг друга: *d* и *a*, *e-as* и *es-g*, *b-f* и *fis-cis*, *c* и *h*. Удивительным образом на схеме наглядно проявилось подобие буквы «М» («Mondscheinsonate»?):

<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>
		1							2		
			5	3			6	4			
	10				8	9				7	
11											12

Таблица 1

В свете всех вышеперечисленных особенностей композиция Екимовского оказывается не настолько далекой от своего прототипа, как это кажется на первый взгляд. Учитывая временную дистанцию и все произошедшие перемены в музыкальном мышлении за почти два столетия, разделяющие эти сочинения, можно убедиться, что основные — внестилевые и вневременные — особенности «Лунной» как жанра в значительной мере соблюдены.

Итак, рассмотренные сочинения демонстрируют тонкие механизмы развития традиции бетховенского опуса. Несмотря на естественную ризоматичность этого развития, его изломы и изгибы, проявление характернейших свойств I части «Лунной» обнаруживается в каждой из последующих композиторских интерпретаций. Это и эмоциональное состояние, и многослойность смыслов, форм, стилей и жанров, и особенности музыкальной ткани, отличающейся не только некими фактурными формулами, но и линейной подвижностью, выраженной в поступенных сдвигах-смещениях. Код «предка» сохраняется «на генетическом уровне» даже в предельно отдаленной от оригинала «Лунной» Екимовского.

Связь с прошлым — необходимый компонент в каждом жизнеспособном художественном открытии. Казалось бы, обращение к уже существующему произведению априори обеспечивает ее наличие. Однако при этом перед художником встает другая проблема: «чужое» не должно поглотить «свое». В дуэте

с великим предшественником все подчиняется раскрытию новой концепции, а звучание собственного голоса призвано стать определяющим. Удастся это далеко не каждому, но если удастся — то вызывает обычно неподдельный интерес и восхищение.

## Использованная литература

1. *Бобровский В.* Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М.: Советский композитор, 1985. С. 55–71.
2. *Бобровский В.* Соната Бетховена «Quasi una fantasia» cis-moll («Лунная») // Бетховен: Сб. ст. Вып. 2 / ред.-сост. Н. Фишман. М.: Музыка, 1972. С. 5–28.
3. *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М., 2012. 568 с.
4. *Григорьева Г.* Владимир Рябов: полистилистика или единый стиль? // Советская музыка. 1989. №9. С. 20–26.
5. *Гаевский В.* Путь Ноймайера // Дама с камелиями. Балет Джона Ноймайера: Буклет / ред.-сост. В. Вязовкина. М.: Лит.-изд. отд. Большого театра России, 2014. С. 75–79.
6. *Гуляницкая Н.* Методы науки о музыке: Исследование. М.: Музыка, 2009. 256 с.
7. *Екимовский В.* Автобиография. М.: Музиздат, 2008. 479 с.
8. *Иванова С.* Последний романтик академической музыки // Челябинский рабочий. 2000. 1 ноября. URL: <http://www.mediazavod.ru/articles/1590> (дата обращения: 16.05.2014).
9. *Имдаль М.* Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Изд. 2-е, испр. и доп. Киев: Дух і Літера, 2011. 488 с.
10. *Кристева Ю.* Слово, диалог и роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
11. *Присяжнюк Д.* Риторические метаморфозы, или «Посиделки под луной» В. Екимовского // Музыка в постсоветском пространстве / сост. и ред. Б. Гецелев. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. С. 54–63.
12. *Раку М.* Музыкальный постмодернизм: интертекстуальные аспекты // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. Сб. тр. № 162 / ред.-сост. Е. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. С. 123–144.
13. *Рябов В.* Сохранится ли огонь в сосуде? // Советская музыка. 1991. №9. С. 2–8.
14. *Савенко С.* Авангард и советская музыка // Музыка в постсоветском пространстве / сост. и ред. Б. Гецелев. Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. С. 39–53.
15. *Соколов И.* По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная академия. 2006. №3. С. 42–48.
16. *Шульгин Д.* Современные черты композиции Виктора Екимовского. Ред. 2-я. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2013. 611 с. URL: <http://dishulgin.narod.ru/ekimovskysochin.html> (дата обращения: 28.03.2014).
17. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. под ред. Е. Черной. М.: Музыка, 1977. 454 с.
18. *Green E.* A New Look at the Ployer/Attwood Notebooks, Or, Mozart: A Teacher of Chromatic Completion // Проблемы музыкальной науки. 2013. №1 (12). С. 141–145.
19. *Green E.* Beethoven and Elliptical Tonality // Проблемы музыкальной науки. 2012. №1 (10). С. 201–204.
20. *Hyde M.* Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music // Music Theory Spectrum. Vol. 18. No. 2 (Autumn, 1996). P. 200–235.

**ГУБАЙДУЛЛИНА ИДА АСГАТОВНА***v\_kholopova@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова (1966–1993)

420111 Казань, Республика Татарстан,  
Большая Красная улица, 38

**IDA A. GUBAIDULLINA***v\_kholopova@mail.ru*

Ph. D., Professor of the Piano Department of Kazan Zhiganov Conservatory (1966–1993)

38 Bolshaya Krasnaya St.,  
Kazan 420111  
Russia

**ХОЛОПОВА ВАЛЕНТИНА НИКОЛАЕВНА***v\_kholopova@mail.ru*

Доктор искусствоведения, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

**VALENTINA N. KHOLOPOVA***v\_kholopova@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Head of the Subdepartment of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Исполнительский анализ Чаконны Софии Губайдулиной**

Ида Асгатовна Губайдуллина излагает исполнительский анализ Чаконны для фортепиано, написанной ее родной сестрой, композитором Софией Асгатовной Губайдулиной. Чаконна — раннее сочинение автора (1962), весьма часто играемое. Ознакомившись с исполнением произведения разными пианистами, Ида Асгатовна пришла к выводу, что во многих случаях эти интерпретации не соответствуют его подлинному смыслу: наряду с виртуозностью, Чаконна обладает глубоко трагическими чертами. Решив раскрыть этот замысел молодым пианистам, Ида Асгатовна в возрасте 83 лет сама выучила пьесу и сыграла своей сестре, получив ее одобрение. Анализ первой редакции Чаконны (изд. 1969), отличающейся от позднейших по ритмике, представлен в виде последовательного комментария ко всем основным фрагментам произведения. Автор Предисловия к статье, В. Н. Холопова приводит характеристики Чаконны, дававшиеся разными рецензентами в разное время.

Ключевые слова: *С. А. Губайдулина, Чаконна для фортепиано, исполнительский анализ, фортепианная музыка XX века*

**АБСТРАКТ****Interpretative Analysis of Sofia Gubaidulina's Chaconne**

Pianist and professor Ida Gubaidullina offers the interpretative analysis of Chaconne for piano written by her sister — composer Sofia Gubaidulina. Chaconne is an early piece of the composer (1962), which is performed rather often. Hearing it being performed by different pianists, Ida Gubaidullina came to the conclusion that these interpretations often do not correspond to the original meaning of the composition: alongside its virtuosity, Chaconne is deeply tragic in its meaning. Having decided to reveal this concept to young performers, she at the age of 83 learnt this piece, played it for her sister and received her approval, whereupon she wrote the article. She analyses the 1st edition, published in 1969, which is rhythmically different from other editions. Throughout the article, the pianist comments on the composition, using examples from the sheet music. The author of the Preface to the article, Valentina Kholopova, provides an overview of reviews of Chaconne written by different reviewers at different times.

Keywords: *Sofia Gubaidulina, Chaconne for piano, interpretative analysis, 20<sup>th</sup> century piano music*

**Ида Губайдуллина**

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ЧАКОНЫ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Ида Асгатовна Губайдуллина — пианистка, родная сестра Софии Асгатовны Губайдулиной<sup>1</sup>. Ученица Я. И. Зака по классу фортепиано в Московской консерватории, кандидат искусствоведения, она десятки лет преподавала фортепиано в разных городах России. Выступала также с многочисленными концертами — сольными, камерными, с оркестром. В 1993 году по возрасту оставила эту деятельность и переехала в Москву.

Обе сестры сходились во мнении, что многие пианисты, в России и за рубежом, играют Чакону С. Губайдулиной как сложнейшую виртуозную пьесу, но недооценивают скрытого в ней трагизма и патетики. И тогда Ида Асгатовна решила выучить это сочинение сама, отразив в исполнительской трактовке свое понимание Чаконы. Этот музыкантский подвиг она совершила в возрасте восьмидесяти трех лет, исполнив «Чакону» дома для сестры в качестве подарка ко дню ее рождения. Получив одобрение своей интерпретации из уст самого автора музыки, Ида Асгатовна написала статью «Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной», предназначенную специально для молодых пианистов. Этот текст предлагается вниманию читателей в данной публикации.

Чаконна Губайдулиной, написанная ею еще во время учебы в аспирантуре Московской консерватории (1962), имеет несколько редакций; Ида Асгатовна анализирует первую из них, главное отличие которой заключается в ритмике темы: в первой редакции в тактах 2–3 тема содержит шестнадцатые длительности, в последующих редакциях — тридцать вторые (см. далее примеры 3 и 4). Шестнадцатые дают возможность более отчетливого проговаривания интонаций темы, чему автор статьи придает важное значение. Эта ритмика, естественно, сохраняется во всех дальнейших проведений темы. Первая редакция была опубликована в 1969 году в сборнике «Новые произведения советских композиторов», вып. 6 (с. 3–18).

<sup>1</sup> Композитор отказалась от удвоения «л» в написании своей фамилии.

Из имеющихся аналитических работ об этом сочинении Ида Асгатовна выделяет большую статью Н. Юрыгиной (1980, 2006; см.: [2]), часть которой посвящена последовательному разбору Чаконы, и тоже в первой редакции<sup>2</sup>. В 2010 году исполнительская аналитическая работа<sup>3</sup> о Чакоме была создана также в США К. Ональбаевой-Коулман («София Губайдулина: Чакона для фортепиано соло в контексте ее жизни и творчества»; см. [4]). Ряд характеристик Чаконы — ее фактуры, динамики, приемов развития темы — дает Д. Ростер в сопроводительной статье к компакт-диску фортепианных сочинений С. Губайдулиной в исполнении Б. Раухс [5, 4–5, 11]. А самой первой рецензией на это произведение тогда почти неизвестного композитора была публикация Р. Шавердян «Авторский вечер С. Губайдулиной и А. Николаева»; в ней говорилось: «Чакона для фортепиано С. Губайдулиной — эффектная пьеса, построенная на характерных для автора образах нервной динамики и светлой, холодновато звенящей лирики. М. Мдивани исполнила ее темпераментно, с блеском» [1, 79]. Этот отклик на Чакону отмечен немецким биографом С. Губайдулиной М. Курцем [3, 89–91, 93]; автор добавляет, что Нидерландский эвритмический ансамбль из Гааги сделал сценическую постановку на эту музыку.

В. Н. Холопова

Чакона написана Софией Губайдулиной — аспиранткой второго года обучения при МОЛГК<sup>4</sup> — в 1962 году и впервые исполнена в Москве и США талантливой ученицей Э. Г. Гилельса Мариной Мдивани, в том же 1962 году ставшей лауреатом конкурса имени П. И. Чайковского (четвертая премия) [1, 90–91, 93]. София жила в общежитии в одной комнате с Мариной, и причиной посвящения ей Чаконы, несомненно, явились блестящие успехи подруги. С тех пор на протяжении многих лет Чакона Софии Губайдулиной считалась просто виртуозной пьесой, и пианисты — каждый по-своему неплохо, а иногда и с завидными легкостью и мастерством — справлялись с техническими трудностями произведения, не всегда отдавая должное раскрытию его интонационного содержания и развитию музыкальной мысли.

Между тем, если обратиться к высказываниям самой Софии Губайдулиной<sup>5</sup> и постараться выполнить совет автора «не начинать исполнение со строительства каркаса, а постараться услышать, как произрастает мысль, как развивается и к чему приходит последовательно фраза за фразой», — нам не придется доказывать, что Чакона не виртуозная пьеса, а сложное в техническом плане трагическое произведение.

Итак, автор обратился к жанру медленного старинного французского танца — чаконе, дающей возможность через величественную поступь провести тему трагедии человечества. Первая половина XX века показала нам, насколько

<sup>2</sup> Можно добавить, что в указанном сборнике статей 2006 года, посвященном Я. Заку, напечатана и статья И. Губайдуллиной — «Высокий настрой на творчество».

<sup>3</sup> Научная квалификационная работа на соискание ученой степени доктора музыки (The Doctor of Musical Arts, DMA), присуждаемой музыкантам-исполнителям; представляет собой текст лекции-концерта.

<sup>4</sup> МОЛГК (Московская ордена Ленина Государственная консерватория) — аббревиатура тогдашнего названия Московской консерватории — *ред.*

<sup>5</sup> Приведем одно из таких высказываний: «Есть композиторы, которые конструируют свои произведения (впрочем, как и исполнители), я же, напротив, причисляю себя к тем, кто возвращает музыку».



хрупким вдруг стало существование живущих на земле людей и насколько реально его апокалиптическая развязка. В беспокойные послевоенные годы, в разгар холодной войны композитор не мог остаться равнодушным к этой теме. Софию Губайдулину, написавшую Чакону в четырехдольном тактовом размере, не смутило даже то, что этот танец предполагает трехдольность. Для нее, очевидно, важна была не метроритмическая тактовая структура, а характер гордой, величавой поступи чаконь, который и пронизывает всю композицию.

Чакона написана, на наш взгляд, в модернизированной форме полифонических вариаций, в которой можно увидеть несколько самостоятельных смысловых построений: экспозиционный блок вариаций, разработочную часть и репризу.

Яркая, броская тема Чаконь многослойна, в ней заложено три разноплановых элемента. С одной стороны, мы отчетливо слышим размеренную поступь, в звучании которой присутствует элемент трагизма, с другой — неизменный восходящий каденционный оборот, придающий теме жизнеутверждающий характер. Но основная тема таит в себе еще и щемящие интонации скрытой мелодической линии, которые поначалу можно принять либо за гармоническую краску, либо за украшения (шестнадцатые ноты во втором голосе темы):



Однако далее именно эти, казалось бы, малозначащие интонационные попевки и мелодический оборот — условно называемый нами «скрытой мелодической линией» — в несколько видоизмененной форме насквозь пропитывают все сочинение и, принимая непосредственное участие в преобразении облика самой темы, получают в Чаконе наибольшее развитие.



В связи с этим нам не кажутся убедительными появившиеся в последующих изданиях Чаконь замены в теме шестнадцатых нот (такты 2–3 в экспозиции и далее) на тридцать вторые.

Кстати, в позднейших изданиях Чаконь появились и новые обозначения темпа, которые, на наш взгляд, также не всегда достаточно логичны, поэтому при разучивании текста мы рекомендуем брать за основу первую редакцию.

3

Тема Чаконы в первой редакции

**Andante maestoso** (♩ = 48)

4

Тема Чаконы в последующих редакциях

**Andante maestoso**

Весь экспозиционный блок вариаций, от начала и до разработочной части, — это утверждение темы, которая звучит в разных регистрах и тональностях, с разными динамическими оттенками, сохраняя гордую, уверенную поступь, чему в немалой степени способствует и упоминавшийся уже неизменный жизнеутверждающий восходящий каденционный оборот (такты 7, 8 и нач. 9 первой редакции).

Экспозиция исполняется в едином темпе, связывая, таким образом, все вариации воедино.

Скрытая мелодическая линия темы в экспозиционном разделе развития еще не получает, но каркас ее уже высвечивается в эпизоде *pianissimo* (композитор выделяет ее черточками).

5

Затем этот мелодический оборот прослеживается в заключительном разделе экспозиции. Здесь он предстает в восходящем движении, приобретая все более волевые интонации и даже наступательный характер при переходе в верхний регистр. Но заканчивается экспозиционный раздел нисходящим мелодическим оборотом и, как бы «безутешным», уходом в ля минор.

6

Росо più mosso — начало разработочного блока вариаций.

Новые музыкальные образы вторгаются в ускоренном темпе, и сразу же, после нескольких следующих один за другим эпизодов, наступает первая кульминация, результатом которой неожиданно является эпизод *sub. p* (начиная с такта 4 примера 7). В тишине раздается лишь маятникообразный звук, наводящий на мысли о разбившихся при падении часах, у которых все еще продолжает раскачиваться маятник...

7

8va

*ff*

*sub. p*

*cresc.*

На этом фоне в разных регистрах звучат робкие, неуверенные мелодические попевки темы, исполняемые левой рукой. Однако очень скоро они обретают решительность и, как бы сливаясь с размахом воображаемого маятника, приходят ко 2-й кульминации, после которой наступает стремительное развитие следующей волны.

Начавшись *pianissimo*, тема с еще большей энергией стремится к вершине кульминации. Но по ходу развития противостояние к ней превращается в неистовый восходящий пассаж (пример 8) и затем в нисходящем движении ввергает нас в самый низкий регистр — контроктаву:

8

8va

7 7 11

8va

9 9 9 10

*ff*

*Piu mosso*

*p*

*ff*

*ff*

*mf*

8vb

8vb

Преобразившаяся тема звучит в расширении, *fortissimo!*  
 Величественная поступь ее трагична.  
 Это кульминация первого раздела разработочных вариаций, за которым следует fuga.

Фуга в Чаконе занимает центральное место. В отличие от предшествующих эмоциональных вариаций она несет интеллектуальную нагрузку. Важным моментом для исполнителя явится нахождение интонационного смысла темы и темпа, который с одной стороны должен явиться контрастным по отношению к предыдущим экспрессивным эпизодам, с другой — не менее динамичным в развитии, с подчеркнутой значительностью, а, возможно, и суровостью данного образа. Об интонационном смысле темы фуги с ее кульминационными точками позаботился сам автор, детально обозначив все штрихи.

9

*Più mosso*

*p*

*ff*

*ff*

*mf*

*8vb*

*8vb*

*8vb*

Если вслушаться в музыку и точно выполнить авторские указания, то и в фуге мы сможем услышать характерную для чаконны поступь, величавость, а вместе с ними и нужный неспешный темп.

В развитии появляется тема вариаций (облик которой уже заметно преобразен) — сначала как бы в прерывающихся попытках вступить в диалог с темой фуги.

10

*mf*

В кульминации же фуги (два форте, *smarioso*) тема вариаций, в ярости изменившись до неузнаваемости, по существу вступает в схватку с темой фуги, так как в многократно повторяющемся октавном пассаже в низком басовом регистре слышится продолжение токкатного характера фуги.

11

The musical score on page 11 consists of five systems of music. The first system (measures 11-12) is marked *ff smarioso*. The second system (measures 13-14) is marked *Poco a poco meno mosso*. The third system (measure 15) is marked *ff*. The score features a complex texture with multiple voices, including a prominent octavissimo passage in the bass register.

Для усиления накала борьбы мы предлагаем увеличить интонационное притяжение к кульминации, мысленно сместив лиги с сильных долей такта на слабые в расходящемся гаммообразном пассаже:

12

Musical score for measure 12. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a trill-like figure, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *ff smaioso*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Таким образом, с каждой новой (троекратной) попевкой у нас появляется возможность несколько расширить темп, чтобы в кульминации октавные пассажи в левой руке продолжали бы ритмическое биение пульса темы фуги, а тема вариаций елико возможно более выпукло смогла бы оттенить трагическую развязку схватки.

Вторая половина разработочного блока вариаций (*Sostenuto, piano* — другой мир, другие эмоции) должна наступить не сразу. Прежде чем мы услышим прекрасную одинокую мелодию, напоминающую слабенький зеленый росточек, чудом проросший на выжженной земле, должно пройти какое-то время... Здесь необходима фермата:

13

Musical score for measure 13. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a trill-like figure, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *ff* and the tempo marking is *Sostenuto*. The key signature has two sharps (F# and C#).

В данном эпизоде, звучащем отрешенно, *non espressivo, piano*, тем не менее, высвечиваются контуры когда-то величественной темы Чаконы, узнаваемой лишь по рисунку сопровождающих ее басов, мелодическому завершению и каденционному обороту, который воспринимается, однако, как сон, как далекое прошлое.

Дальнейшее развитие этого раздела основано как бы на поисках «затерявшихся» интонаций темы. И вот когда эти поиски приходят к концу (*diminuendo*,



*piano*), перед нами впервые «в полный рост» предстает тема вариаций в совершенно новом, просветленном облике. Неслучайно автор отводит ей роль высочайшей эмоциональной кульминации.

14

Кажется, это слезы самого Господа Бога, оплакивающего свои любимые чада...

Нисходящее звучание темы, однако, длится всего 8 тактов. Начиная со следующего такта тема обретает уверенную восходящую поступь.

15

В этом разделе вариаций очень важно провести линию неуклонно нарастающего напряжения и динамического взлета темы от *piano* до *fortissimo*, звучащей на фоне погребального звона больших колоколов.

Неожиданное вторжение на пике звучания темы будто бы всполошившихся колокольчиков (начало эпизода *Molto marcato*), а вслед за ними перезвона больших и малых колоколов, превратившегося во всеобщий гул, всеобщее смятение, возвращают нас к реальным драматическим событиям.

16

Отметим и удивительное превращение в этом эпизоде щемящих когда-то интонационных попевок в короткие огрызающиеся реплики!

Ожесточенный перезвон колоколов приводит к кульминации, звучащей *fortissimo*, и затем к уходу в неизвестность, в небытие...

17

Восходящий пассаж в верхнем регистре не следует исполнять слишком быстро. Это последние напряженные звуки как бы еще борющихся маленьких колокольчиков.

Такова линия развития темы. Здесь и трагическая развязка всего повествования.

Реприза усечена, в ней всего несколько тактов, которые воспринимаются как скорбное траурное шествие или как вечный плач о безвозвратно погибшем целом поколении людей.

Настало время сказать и о роли каденционного оборота в Чаконе, в сущности — одного из трех главных составных элементов темы, имеющих большое значение в развитии сюжета и, особенно, в его заключительной части.

Если в экспозиционной и разработочной частях все проведения темы завершались жизнеутверждающим восходящим каденционным оборотом на *crescendo* и *forte*,

18

то в репризе каденционный оборот насыщен подчеркнuto диссонирующими аккордами, которые, подойдя вплотную к си минору — тонике, обрываются, усиливая, таким образом, с одной стороны, напряжение, с другой — притяжение к многократно повторяющимся тоническим аккордам, звучащим трагично, но с ощущением силы, величия и достоинства.

The musical score consists of five systems of piano and bass clef staves. The first system shows a complex texture with multiple voices in both hands, including triplets and slurs. The second system features a prominent *ff* dynamic marking and a series of chords in the right hand. The third system continues with a *f* dynamic and features a series of chords in the right hand. The fourth system shows a *f* dynamic and a series of chords in the right hand. The fifth system shows a *ff* dynamic and a series of chords in the right hand, ending with a *pppp* dynamic marking and a fermata.

Прощальные тонические аккорды, подобно надписи, высеченной на надгробии, звучат сразу же после короткой паузы *fortissimo* на фоне набата огромных колоколов, бесстрастно повествующих, как в былинах, о давно минувших днях. Мы слышим, как, удаляясь во времени, все дальше в века уходят события, все тише звучит набат колоколов — пока не исчезает совсем...

Поделится и небольшим, но очень важным для исполнителей решением загадки — как и когда в конце Чаконы ослабить звучность от двух *forte* до четырех

*piano*. Предлагаемые пианистами варианты — начинать общее *diminuendo* за пять тактов до конца сочинения, исполнить последние пять тактов на одной педали и другие варианты — решают проблему не полностью. Мы также рассмотрели множество вариантов и пришли к следующему выводу: если мысленно представить себе звучание четырех последних аккордов в виде измененной, но по-прежнему величественной, гордой темы экспозиции, то эти аккорды, как хранители памятного образа темы, до самого конца должны звучать величественно, гордо, *fortissimo*. При этом особое внимание следует уделить последнему аккорду, так как от него зависит, насколько долго сохранится в памяти звучание основного образа Чаконы. Сложную же в данном случае исполнительскую проблему истаивания звучности от *fortissimo* до *pianissimo* удастся решить в двух-трех последних тактах при помощи удаляющегося набата колоколов.

В заключение добавим, что не менее важно обращать внимание и на встречающиеся в Чаконе ферматы и паузы. В них — свой смысл, свое глубокое содержание.

## Использованная литература

1. *Шавердян Р.* Авторский вечер С. Губайдулиной и А. Николаева // Советская музыка. 1963. №3. С. 78–80.
2. *Юрыгина Н.* Уроки Я. И. Зака // Яков Зак. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. М.: Советский композитор, 1980. С. 45–88; 2-е изд.: Уроки Зака. М.: Классика XXI, 2006. С. 70–113.
3. *Kurtz M.* Sofia Gubaidulina. Eine Biografie. Stuttgart: Urachhaus, 2001. 416 S.
4. *Onalbayeva-Coleman K.* Sofia Gubaidulina: Chaconne for Solo Piano in the Context of Her Life and Work. DMA. Louisiana State Univ., 2010.
5. *Roster D.* [Biographical and program notes] // Sofia Gubaidulina. The Complete Piano Music. BIS-CD-853. Djursholm, Sweden. 1997. P. 4–22.

**Иглицкая Инна Михайловна***ahhn@mail.ru*

Преподаватель ДШИ им. И. С. Баха.

127486 Москва,  
Бескудниковский бул., 53а**INNA M. IGLITSKAYA***ahhn@mail.ru*Teacher of the Bach School of Arts for  
Children53а Beskudnikovskii blv.  
127486 Moscow, Russia**Гервер Лариса Львовна***ll3232@gmail.com*Доктор искусствоведения, профессор  
Российской академии музыки имени  
Гнесиных121069 Москва  
ул. Поварская д. 30/36**LARISSA L. GERVER***ll3232@gmail.com*Doctor of Fine Arts, Professor of Gnesin's  
Russian Academy of Music30/36 Povarskaia St.  
121069 Moscow, Russia**АННОТАЦИЯ****Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии**

В статье кратко излагаются творческая биография Александра Чугаева (1924–1990) — композитора, исследователя-музыковеда, педагога — и некоторые его взгляды, относящиеся к области полифонии. Основные интересы Чугаева-исследователя связаны с теорией фуги и вопросами полифонического склада. В частности, Чугаев предложил своеобразный подход к форме фуги у Баха как складывающейся из двух частей — вопреки распространенной точке зрения о нормативности трехчастного строения. К теории фуги также относится и принадлежащая ему классификация разновидностей тонального ответа. Чугаев предлагает различать тональный ответ на модулирующую тему и на немодулирующую тему, тональный ответ, варьирующий вводнотоновую интонацию, и др. Характерное для Чугаева стремление к строгости теоретического изложения привело его к необходимости уточнить значение ряда распространенных терминов: склад, фактура, полифония, контрапункт. В связи с вопросами склада и фактуры Чугаев вводит понятие «полифонно-гармонический склад», описывает его свойства и разновидности. Еще одна тема, освещенная Чугаевым по-новому, — голосоведение. Ее изучение потребовало введения новых терминов: «синтаксическая устремленность мелодических образований», «целевой элемент мелодико-гармонического развития», «зоны линейности», «выразительная дисгармоничность» и др. На основании новых понятий Чугаев формулирует основную закономерность свободного полифонического изложения, устанавливающую зависимость качества голосоведения от линейных и синтаксических свойств голосов.

Ключевые слова: *Чугаев, Шостакович-педагог, fuga Баха, склад, фактура, полифония, контрапункт, полифонно-гармонический склад, выразительная дисгармоничность*

**АБСТРАКТ****Alexander G. Chugaev as a Musicologist and a Teacher of Polyphony**

This paper deals with the creative biography of Alexander Chugaev — a composer, a musicologist and a teacher — and some of his opinions concerning theory of polyphony. His main research interests were connected with the theory of fugue and problems of polyphonic texture. Particularly, Chugaev brought forward an original approach to the form of fugue in Bach's works: he interpreted it as consisting of two parts, contrary to general view on it as a three-part form. To the theory of fugue also belongs his classification of types of tonal answers. Chugaev suggested to discern between tonal answer on modulating subject and on non-modulating subject; tonal answer, which alters the leading-tone motive, and so on. Seeking for strict theoretic statements Chugaev came to the necessity to specify the meaning of certain general terms — for example, texture, polyphony, counterpoint. In connection with problems of texture Chugaev brought forward a new term — “polyphonic-harmonic texture”, described its features and types. One more topic which was dealt with in a new way by Chugaev is part-writing. Its exploring also required new terms: “syntactic tendency of melodic units”, “target element of melodic-harmonic development”, “zones of linearity”, “expressive disharmony” and so on. On the base of new terms Chugaev formulated the main law of free polyphony which established the dependence of part-writing on linear and syntactic qualities of the voices.

Keywords: *Chugaev, Shostakovich as a teacher, Bach's fugue, texture, polyphony, counterpoint, polyphonic-harmonic texture, expressive disharmony*

Лариса Гервер, Инна Иглицкая

## АЛЕКСАНДР ГЕОРГИЕВИЧ ЧУГАЕВ — ТЕОРЕТИК И ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПОЛИФОНИИ

Александр Георгиевич Чугаев (27.01.1924–22.03.1990), композитор, исследователь музыки, педагог, остался в памяти знавших его людей как уникальная личность, как человек редкой одаренности и редкой души. Камертоном профессионализма, взыскательности и духовной возвышенности называет его А. С. Леман [9]. Сочинения А. Г. Чугаева — заметное явление в музыке XX века, но сам он ничего не делал для их исполнения. Рано овладев профессиональным композиторским мастерством и став самобытным художником, он был абсолютно равнодушен к карьере. По-видимому, он не умел или не считал нужным себя защищать. Подчиняясь внешним обстоятельствам жизни — собственно преподавание, заседания кафедр, многолетние обязанности профорга, прослушивания в Союзе композиторов и т. п., — он оставался в стороне от суетности, сохраняя в самом себе огромный, недоступный многим мир. Неторопливый и немногословный, он лишь иногда «приоткрывал» себя в кругу близких, поражая глубиной и необычностью суждений, — и тогда беседа с ним становилась наслаждением. Свойственный А. Г. Чугаеву аналитический склад ума проявлялся не только в музыкальных исследованиях — в личной библиотеке Александра Георгиевича имеется множество книг по математике и физике, пестрящих его пометками; интересовался он и другими естественными науками. «Сколько внутри этого человека с такой феноменальной одаренностью, какой клад был у него в голове и в сердце!» — пишет о нем композитор М. И. Кусс [1, 124].

А. Г. Чугаев родился 27 января 1924 года в городе Ейске. Запись о рождении ребенка была сделана не сразу, что, вероятно, и стало причиной неточности: в официальных документах датой рождения указано 29 января.

Отец Александра Георгиевича, Георгий Кириллович, был архитектором. Он построил в Ейске ряд сооружений, в том числе главную лестницу города,

ведущую к морю. Архитектурная профессия отца поддерживала семью во время голода 1933 года — тогда за строительные работы он получал свеклу, кроме которой в городе и есть было нечего, и платить нечем. По рассказам Александра Георгиевича, в ту зиму даже снег в Ейске был свекольного цвета.

В Ейске Чугаевы жили в собственном доме, полутораэтажном, с садом и огородом; о своих наследственных правах на часть этого дома (воспользоваться которыми было практически невозможно) Александр Георгиевич в восьмидесятые годы говорил с усмешкой: «У меня есть домовладение!».

Дед со стороны матери был православным священником. Ребенком Александр Георгиевич играл с ним в шахматы. В тридцатые годы деда арестовали, и никакие попытки дочерей его разыскать не привели к успеху.

Детские интересы Чугаева разнообразны: архитектура и связанное с ней черчение, а возможно, и математика, шахматы, музыка, астрономия. Для астрономических наблюдений он даже каким-то образом сам смастерил подзорную трубу.

Мать Александра Георгиевича, Антонина Александровна, имела музыкальное образование, а также училась в московском Строгановском училище. Она осуществляла первое руководство музыкальными занятиями сына. Один из его детских опусов она переслала родственникам в Москву, а те показали Гнесиным (возможно, Елене Фабиановне). Получив хороший отклик, Антонина Александровна отправилась с девятилетним сыном в Москву, где он стал учеником Гнесинской школы.

Жизнь в столице в бытовом плане была нелегкой. Приходилось ютиться у родственников, для занятий на фортепиано нужно было далеко ходить.

В Гнесинской школе Чугаев учился по фортепиано у Евгении Фабиановны и Елены Фабиановны Гнесиных, а по композиции — у Евгения Осиповича Меснера. В школе Александр Георгиевич познакомился с Борисом Александровичем Чайковским, дружба с которым продолжалась всю жизнь.

В музее Е. Ф. Гнесиной сохранились рукописные ноты Марша, сочиненного Чугаевым в десятилетнем возрасте, а также изданный в 1938 году сборник ученических произведений, в котором опубликовано его Рондо для фортепиано в четыре руки.

По окончании школы и училища Гнесиных в 1940 году А. Г. Чугаев поступил в Московскую консерваторию в класс композиции В. Я. Шебалина. Когда началась война, Александр Георгиевич вместе с другими студентами был записан в московское ополчение и должен был пройти ускоренное военное обучение, после которого предполагалась отправка молодых людей на фронт. Однако Генриху Ильичу Литинскому удалось некоторых студентов от отправки на фронт уберечь — в том числе и Чугаева.

Хотя на фронт Александр Георгиевич не попал, учеба в консерватории прервалась. 1941–1944 годы Чугаев провел в Ейске. Как и другие жители города, он принимал участие в строительстве оборонительных сооружений. Позднее Ейск был оккупирован, и новые военные власти разыскивали молодежь для принудительной отправки на работу в Германию. Во время этих розысков Александра Георгиевича прятали в ворохе листьев в небольшом окопе, вырытом в саду рядом с домом.

В 1944 году возобновилась учеба Александра Георгиевича в Московской консерватории. Незадолго до этого сюда был приглашен для преподавания Д. Д. Шостакович, и Чугаев перешел в его класс. Учиться у Шостаковича Александр Георгиевич мечтал с детства, и годы общения с ним были, вероятно,



самыми счастливыми в жизни. Чугаев не пропускал ни одной премьеры, ни одного исполнения музыки Шостаковича. В его классе Александр Георгиевич сочинил цикл фортепианных Прелюдий, которые в авторском исполнении прозвучали на радио в концерте студентов консерватории и были записаны.

Известное постановление 1948 года коснулось не только тех крупнейших композиторов, которые были в нем названы, оно «ударило» и по студентам: ученики формалиста — тоже формалисты. «После 48-го года сочинять музыку стало неинтересно и незачем», — так рассказывал спустя лет тридцать пять — сорок Александр Георгиевич [1, 281]. В то время он был на пятом курсе. Из-за увольнения Шостаковича выпуск студентов его класса был отсрочен на год. Все они были переведены к другим педагогам, Чугаева перевели к Ю. А. Шапорину. Сдав в 1949 году экзамены за пятый курс и получив право



Ил. 1. Александр Георгиевич Чугаев (ок. 1970)<sup>1</sup>

сдачи государственных экзаменов в течение двух лет, А. Г. Чугаев в 1951 году окончил консерваторию «от себя». В качестве дипломной работы была представлена «Концертная увертюра на русские темы» для симфонического оркестра.<sup>1</sup>

Несмотря на все события, творческое общение с Шостаковичем продолжалось. Вспоминает Маргарита Кусс: «обычно Шурик и Боря<sup>2</sup>, да и я тоже, как появлялись сочинения более значительные, <...> всегда звонили, просили, чтоб Дмитрий Дмитриевич принял у себя <...>. Приходили к нему домой <...>, показывали свои сочинения <...>, и он с удовольствием играл свои сочинения»<sup>3</sup>. Воздействие Шостаковича на учеников было огромным. По словам А. А. Муравлева, «все творчество Чугаева находится в русле того направления, которое определил Шостакович. Но даже в ранних его сочинениях стало пробиваться нечто совершенно самобытное. Будучи в этом русле, он как-то сумел довольно рано найти себя. <...> Сила его творческой личности здесь несомненна» [1, 137].

Еще в студенческие годы обнаружилось педагогическое дарование А. Чугаева. К нему иногда обращались за помощью, он никогда никому не отказывал. Маргарита Кусс пишет: «Он уникальный человек был. И умел сложные вещи легко объяснить. Как-то он всегда прищурится, подумает: “Знаешь, что...”, и потом вдруг оказывается, что почему-то все просто» [1, 124].

<sup>1</sup> Фотографии, кроме особо оговоренных случаев, предоставлены Е. А. Чугаевой.

<sup>2</sup> А. Г. Чугаев и Б. А. Чайковский.

<sup>3</sup> Из интервью с М. Кусс, 2005 (хранится в архиве И. Иглицкой).



Ил. 2. За черчением (ок. 1930). Внизу зеркальная надпись: «Знаменитый Архитектор Шурочка разрабатывает ПРОЭКТЫ»

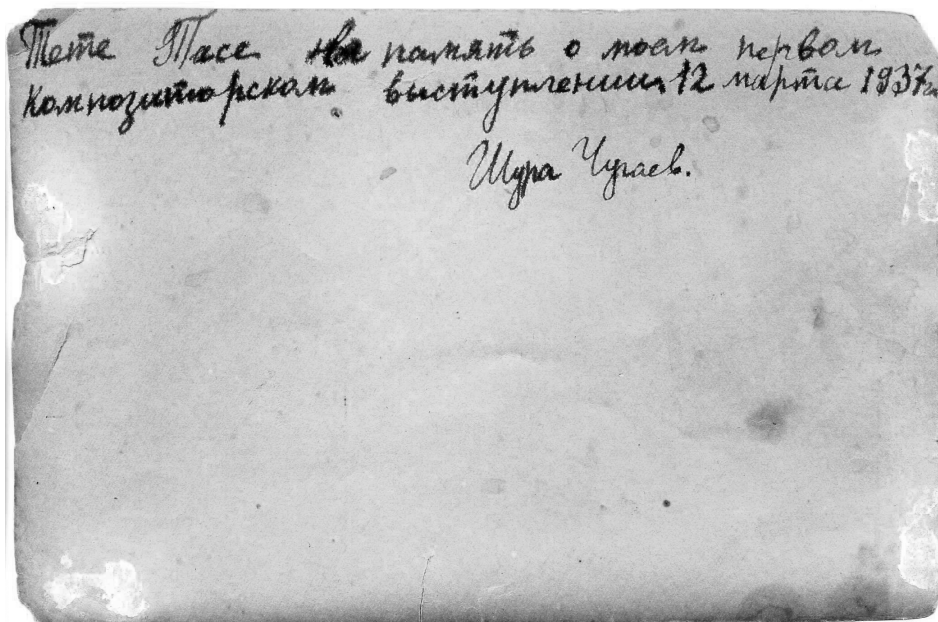


Ил. 3. Александр Чугаев (стоит) и Борис Чайковский (1937)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Фотография впервые опубликована в книге: История музыкальных учебных заведений имени Гнесиных / Общая ред. М. Э. Риттих. М.: Музыка, 1981. Фото находится на вклейке между с. 160 и 161.



Ил. 4а. Александр Чугаев и Ия Пляшкевич (класс Е. Ф. Савиной-Гнесиной) исполняют Рондо А. Чугаева для фортепиано в 4 руки



Ил. 4б. Оборот предыдущей фотографии: «Тете Тасе на память о моем первом композиторском выступлении 12 марта 1937 г. Шура Чугаев»

В конце сороковых годов Александр Георгиевич начал работать в музыкальной школе в подмосковном в то время городе Бабушкине, где преподавал теоретические предметы и композицию. Примерно тогда же он был приглашен в училище, а в 1952 году — в институт Гнесиных.

В том же 1952 году был написан Второй квартет, исполненный Квартетом им. Бородина при вступлении Александра Георгиевича в Союз композиторов. В последующие годы появляются произведения для симфонического оркестра: Поэма «1905 год» (1955), «Драматическая баллада» (1957), Скрипичный концерт (1962), балет «Чернолик» (1964). Если к этому добавить работу на студии документальных и научно-популярных фильмов, то творческая картина пятидесятих — шестидесятих годов будет выглядеть весьма напряженной.



Ил. 5. А. Г. Чугаев со студентами музыкального училища им. Гнесиных (1950-е гг.)

Работая в Институте Гнесиных, Александр Георгиевич, как и другие педагоги, кроме ведения лекций и индивидуальных занятий, был обязан дважды в году представлять на рассмотрение кафедры отчеты по научно-методической работе. Эти отчеты стали для Чугаева полем научных исследований. Именно в научно-методических работах обобщался его педагогический и музыкально-аналитический опыт, формулировались те идеи, которые в той или иной мере стали основой и учебных пособий по полифонии, и книги о Бахе, и последнего, неоконченного, научного труда — Учебника контрапункта и полифонии для студентов-композиторов.

В семидесятые годы Александр Георгиевич сокращает по объему собственно композиторскую работу. М. Кусс комментирует: «...Он много написал, только все это сконцентрировал в небольшом количестве сочинений. Как будто торопился, как будто думал, что не успеет еще написать <...>» [1, 125]. В этот период окончен цикл «Диалог и Каприччио» для скрипки соло и созданы два выдающихся

Композитор  
**АЛЕКСАНДР**  
**ЧУГАЕВ**

В концерте принимают участие:  
Лауреат Вессозного конкурса им. А. П. Бородина  
**СТРУННЫЙ КВАРТЕТ**

в составе:

**ВАСИЛИИ** АЛЕКСАНДР  
**ПЕРВАКОВ** РИДЕР  
ЮРИИ ДАВИД  
**МАЙБОРОДА** ТОНКОНОГИЙ  
ЕВГЕНИЯ  
**ЧУГАЕВА**  
(скрипка)

Заслуженный артист РСФСР  
**ВАЛЕНТИН**  
**ФЕЙГИН**  
(виолончель)

АЛЕКСАНДР  
**ЧУГАЕВ**  
(фортепьяно)

I отделение  
Квартет № 2 фа мажор для двух скрипок, альта и виолончели  
Allegro  
Andante  
Allegro molto  
Allegro

II отделение  
Шесть прелюдий для фортепьяно  
до мажор  
до минор  
ми-бемоль мажор  
ми-бемоль минор  
си минор  
фа-диез мажор

Диалог и капричио для скрипки соло  
Трио соль минор для скрипки, виолончели и фортепьяно  
Allegro molto  
Adagio  
Moderato

Ил. 6. Программа авторского концерта А. Г. Чугаева в Рахманиновском зале 8 октября 1984 года. Из архива И. М. Иглицкой

произведения: Квнтет (1970) и Трио (1979), оказавшееся последним сочинением А. Г. Чугаева. И Квнтет, и Трио исполнялись при жизни автора, Трио даже несколько раз. Оно было записано фирмой «Мелодия» в исполнении А. Чугаева (фортепиано), Е. Чугаевой (скрипка), В. Фейгина (виолончель) — лучший состав вряд ли можно вообразить.

В 1979 году А. С. Леман пригласил Александра Георгиевича в Московскую консерваторию, где он проработал до марта 1990 года, одновременно продолжая еще в течение нескольких лет занятия со студентами в Институте им. Гнесиных.

Преподавая сочинение, Чугаев предоставлял ученику максимум свободы. Большинство студентов на первых порах бывали удивлены, а иногда и недовольны этим. «Трудно себе представить, — пишет ученик А. Г. Чугаева композитор Владимир Николаев, — кто из преподавателей не побоялся бы дать практически неограниченную свободу для экспериментов ученику, делающему первые шаги в сочинительстве. Вопреки общепринятым правилам учебного процесса, шеф не обязывал писать ни трехчастные формы, ни вариации, ни сонаты, во всяком случае, меня. <...>. Конечно, не я один был таким счастливчиком. В близком мне окружении учениками Чугаева были Сергей Беринский, Игорь Голубев, Наталья Барковская, Виталий Галутва, Валерий Грунер... — все эти композиторы совершенно разные, друг на друга не похожие» [1, 210].

Музыковедческая деятельность Александра Георгиевича была тесно связана с педагогической. Многие идеи Чугаева-теоретика формировались в процессе преподавания — отсюда педагогическая направленность его исследований, далеко не всегда объявленная в названии. В равной степени для Чугаева была актуальной и связь теории с композиторским творчеством. Он не раз упоминал слова В. П. Бобровского о том, что теория музыки интересна сама по себе, но в то же время приводил и высказывание Г. И. Литинского, у которого в студенческие годы проходил курс полифонии и коллегой которого по кафедре композиции стал позднее: «Композитор — сам себе теоретик». Характеризуя музыковедческие работы Г. И. Литинского, Чугаев высказал суждения, важные и для него самого: «Композиторская практика выступает <...> в роли того ведущего начала, которому подчиняются все стороны теоретического исследования. <...> Что касается музыкального анализа, то и он, будучи подчинен целям творческой практики, не может ограничиваться ответом лишь на вопрос: “Что сделано?”, а должен еще дать ответ и на более глубокие, более важные с практической точки зрения вопросы: “Для чего это сделано?”, “Каков художественный результат сделанного?”» [15, 72–73]. Упомянем и еще об одном, пожалуй, самом обычном для Чугаева-педагога, вопросе: «как сделано?» — или в более характерном, «чугаевском», варианте: «как он (композитор. — Л. Г., И. И.) это сделал?». Ответом становилось разъяснение технической стороны приема («...Он “разрезал” тему на две части: вот одна и вот другая...»), принципа сочинения той или иной формы. Разъясняя, «как сделано», Чугаев приучал не только видеть, что происходит «сейчас» в сочинении, но и задаваться вопросом о том, «что будет дальше» — какова логика последующего развития в данном произведении. Так прививалась аналитическая установка, которую Чугаев называл «композиторской».

В классе, особенно со студентами-композиторами и с теоретиками-дипломниками, Чугаев анализировал таким образом музыку самых разных жанров и стилей. Но исследования, все без исключения, были обращены к полифонии.

Музыковедческое наследие Чугаева опубликовано далеко не полностью. Многие его тексты, появившиеся на протяжении длительного времени в качестве отчетов по научно-методической работе, мыслились как разделы больших исследований (см. Приложение II). Лишь в одном случае такое исследование было доведено до публикации самим автором («Особенности строения клавирных фуг Баха», 1975).

Для научного метода А. Г. Чугаева характерно стремление к максимальной точности, доказательности и систематичности описания. Иногда описание приобретало математизированные формы: в отличие от композиторского творчества, которое Чугаев, по словам М. Кусс, не старался загромождать цифрами, в исследованиях он нередко поверял «алгеброй гармонию». Трудное для восприятия математизированное изложение отличает написанные в восьмидесятие годы статьи о пятиголосном каноне, пятиголосной канонической секвенции и особенно — неоконченную статью об отыскании привилегированных серий по заданному сегменту (не опубликованы).

Внимание к исчислимым свойствам музыки не ограничивалось подобными темами, оно было присуще мышлению Чугаева-теоретика и аналитика, способного уловить и доказательно описать пропорциональность, соразмерность музыкальной формы — прежде всего, формы фуги. Наиболее последовательное изложение этих идей дано в книге «Особенности строения клавирных фуг Баха». В интерпретации Чугаева, взаиморасположение тематических проведений, интермедий, кадансовых оборотов складывается в последовательность равных (или приблизительно равных) частей целого. Обычно таких частей две: они могут следовать одна за другой (36 т. + 36 т. в фуге F I<sup>5</sup>; 17 т. + 17 т. в фуге H I; 23 т. + 23 т. в фуге dis II) или же разделяться центральным построением (21½ т. — 12 т. — 21½ т. в фуге Cis I; 33 т. — 10 т. — 33 т. в фуге h I; 39 т. — 5 т. — 39 т. в фуге g II).

Максимальная подробность описания сочеталась с систематичностью, что проявлялось в характерных для текстов Чугаева весьма подробных классификациях. Они могли быть адресованы и самым изученным явлениям, однако неизменно содержали в себе новизну. Один из примеров такого рода — перечень разновидностей тонального ответа в фуге: (1) на немодулирующую и (2) модулирующую тему; (3) тональный ответ, варьирующий вводнотоновую интонацию (а не сочетание I и V ступеней, как обычно); (4) ответ на доминантовом уровне (без модуляции в тональность V ст.); (5) субдоминантовый, в т. ч. и тональный субдоминантовый ответ; (6) ответы в диатонических ладах и т. д. [16, 295].

Не менее характерна для Чугаева и отточенность формулировок, стремление прояснить смысл привычных терминов, разграничить значения родственных понятий. В течение нескольких лет (1979–1982) он работал над исследованием «Терминология в курсе полифонии», где последовательно рассмотрены значения таких терминов и понятий как *сложный контрапункт*, *имитация*; *полифония*; *музыкальный склад*, *монодия*, *гетерофония*, *подголосочность*, *контрапункт*; *горизонталь*, *голос*, *вертикаль*; *голосоведение*; *задержание*, *проходящий*, *вспомогательный звуки* и др. Приведем некоторые суждения Чугаева в кратком изложении.

<sup>5</sup> Сокращенное обозначение фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха: тональность и номер тома.



Определяя понятие *полифонии* как вида многоголосия, Чугаев указывает на следующие ее свойства: (1) тенденция к преодолению аккордовых вертикалей; (2) тенденция к преодолению регулярно-акцентного метроритма (в противовес антиподу полифонии — гомофонно-гармоническому складу); (3) тенденция к непрерывности, текучести изложения и развития. При этом понятия *контраст* и *равноправие голосов* Чугаев исключает из числа определяющих для полифонии: говорить о равноправии голосов, по его утверждению, уместно при изучении имитационных форм или вариаций на *basso ostinato*, а также при изучении разнотемной полифонии, но не применительно к понятию *полифония*, которое охватывает значительно более широкий круг явлений. В традиционном вопросе о разновидностях полифонии Чугаев предостерегает от смешения понятий *подголосочная полифония* и *подголосочный склад*: о подголосочной полифонии может идти речь только тогда, когда рассматриваемое подголосочное построение отвечает условиям общего определения полифонии. В противном случае следует говорить о подголосочном складе. Также не следует отождествлять понятия *разнотемной* и *контрастной полифонии*. Разнотемная полифония — это разновидность полифонического склада, представляющая ряд различных по тематическому материалу мелодических линий (степень различия может быть самой разной). Контрастная полифония — это частный случай разнотемной полифонии, представляющий соединение мелодий, обладающих ярко самостоятельным тематизмом с резко выраженными различиями. Разнотемная полифония не противопоставляется имитационной (достаточно вспомнить о многотемных фугах, объединяющих разнотемность и имитационность). Имитационной полифонии, как разновидности полифонии, опирающейся на имитацию, может быть противопоставлена неимитационная полифония, как не содержащая имитаций [там же, 49–55].

Трактовка понятий *склада* и *фактуры* примечательна введением таких параметров, как логика композиторского мышления и особенности слушательского восприятия. Фактура определяется как «способ изложения музыкальной ткани, рассматриваемый с точки зрения характера взаимосвязи горизонтальных, вертикальных и фонических ее элементов» [там же, 10]. В отличие от фактуры, «склад — принцип организации музыкальной ткани, отражающий логику мышления (по горизонтали, или по вертикали или по темброво-колористическим признакам) создателя рассматриваемого произведения в процессе сочинения» [там же, 13]. «...При слушании музыкального произведения его правильное понимание невозможно без своеобразной “настроенности восприятия” на особенности логики мышления композитора (склад!) <...>. Так, слушание “импрессионистического” сочинения требует настроенности восприятия на логику темброво-колористических звучаний: несмотря на возможный явно гомофонный тип фактуры, было бы неправильным подходить к такому сочинению с позиций “обычного” гомофонно-гармонического склада» [там же, 14]. В композиторском творчестве несовпадение типа склада и типа фактуры может служить источником определенных выразительных эффектов. Например, в фуге Ля мажор Шостаковича из ор. 87 музыкальный склад — полифонический, а фактура представляет собой от начала до конца фуги фигурационно разложенную аккордику. Это противоречие, «сознательно использованное автором в качестве особого композиторского приема, создает неповторимый художественный эффект» [там же].

В связи с изучением музыкальных складов и определением места полифонии в их системе Чугаев разграничивает понятия *полифонии* и *контрапункта*.

Контрапункт — явление более широкое, чем полифония, и, кроме полифонии, включает в себя аккордово-контрапунктический склад. Последнее понятие охватывает многоголосие, состоящее из мелодически самостоятельных, но ритмически одинаковых линий (образцы аккордово-контрапунктического склада можно найти у мастеров строгого стиля). Различия же ритма, посредством которых реализуется «тенденция к преодолению аккордовых вертикалей и к преодолению регулярно-акцентного метроритма» [там же, 50], — одно из главных свойств полифонии.

В предложенной Чугаевым систематизации складов особое внимание уделено областям взаимодействия полифонии и гармонии. В *полифонно-гармоническом складе* определяющую роль играет организация по вертикали (гармонический, в частности — гомофонно-гармонический склад), подчиняющая себе организацию по горизонтали (контрапунктический, в частности — полифонический склад). Определяющая роль гармонии проявляется в том, что:

- 1) голоса музыкальной ткани «мыслятся и воспринимаются скорее как результат фигурационного расцвечивания определенной гармонической последовательности, чем как самостоятельные мелодические линии» [там же, 358];
- 2) возможно расслоение ткани на ведущий голос и сопровождение;
- 3) возможны четкая расчлененность кадансами, регулярность метрических акцентов, структурная периодичность, квадратность.

Полифонические тенденции такого склада проявляются в широком использовании имитационной техники, в мелодизации и индивидуализации гармонических голосов, в тенденции к преодолению аккордовых вертикалей, в частом применении характерных именно для полифонии ритмических фигур. Чугаев выделяет следующие разновидности полифонно-гармонического склада:

- 1) полифония с гармоническим сопровождением (пример такого рода — начало Реквиема Моцарта);
- 2) мелодия с полифонизированным сопровождением (Моцарт, Реквием, № 1, раздел «Te decet hymnos»);
- 3) полифония с полифонизированным сопровождением (характерна для многих хоральных обработок Баха; см., например, «Christus, der uns selig macht», изд. Peters, т. V, № 8, с. 10);
- 4) переменное полифонно-гармоническое изложение (как в начале медленной части соль-минорной Симфонии Моцарта);
- 5) гармоническое многоголосие с равноправными голосами: здесь каждый голос выступает на протяжении всего произведения или на протяжении значительной его части и в функции ведущего, и в функции сопровождающего, что вызывает постоянное переключение слушательского внимания от одного голоса к другому — одно из важнейших свойств полифонического мышления и восприятия (примеры такого рода — прелюдии F II и g II); см. [там же, 358–366].

*Голосоведение* — один из центральных вопросов музыкальной практики — неизменно привлекало внимание Чугаева — педагога и теоретика полифонии. Им найден теоретический «инструмент» для анализа трудноуловимых и бесконечно разнообразных деталей голосоведения. Прежде всего, Чугаев обращает внимание на зависимость голосоведения не только от стиля, но и от склада и отделяет голосоведение полифоническое от гомофонно-гармонического, ввиду подчиненности их различным закономерностям — как сугубо технического, так

и выразительного порядка. Для анализа полифонического голосоведения вводятся следующие понятия:

- *синтаксическая устремленность* — связанное с психологией восприятия «тяготение» мелодического движения фразы к заключительному звуку;
- *целевой элемент* мелодико-гармонического развития — вертикальное образование с одновременно вступающими тонами, к которым устремлены все голоса в процессе организации полифонической ткани: «целевые элементы мелодико-гармонического развития, — пишет в этой связи Чугаев, — полно и отчетливо выявляют не столько мелодическое начало, сколько наиболее важные, “узловые” пункты движения гармонии»;
- *зоны линейности* — промежутки между целевыми элементами; в них «гармония оказывается в значительной мере завуалированной, а полифонические принципы выдвигаются на передний план. <...> гармония попадает в зависимость от мелодических закономерностей в развитии голосов, эти закономерности существенно корректируют аккордообразование, порождая нередко противоречащие нормам гомофонно-гармонического склада явления, вертикаль оказывается производной от горизонтали»;
- *линейная направленность* — качество мелодического рисунка голоса, расчленяющегося на участки восходящие, нисходящие или связанные с вращательным типом движения;
- *опорные гармонии* — «аккорды, изложенные в вертикальном или диагональном виде, образованные реальными или скрытыми голосами и являющиеся основными конструктивными элементами гармонического развития в рассматриваемом построении» [там же, 56–64].

На основании введенных понятий Чугаев формулирует условия *свободно-го полифонического изложения*: «Если фразы, составляющие мелодии голосов в зоне линейности, обладают достаточно ясно выраженной синтаксической устремленностью и линейной направленностью к тонам опорных гармоний, то голосоведение, с точки зрения свободного полифонического изложения, является приемлемым» [там же, 65]. Именно полифоническим голосоведением, подчеркивает Чугаев, объясняется появление вертикальных образований, ненормативных для гомофонно-гармонического склада. В этой связи Чугаев вводит понятие *выразительной дисгармоничности*. Ориентируясь, как это для него



Ил. 7. Александр Георгиевич Чугаев (1980-е гг.)

The image shows a page of handwritten musical notation for a concert overture. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, there is a handwritten '98' and a boxed number '14'. A large 'X' is drawn over the first few measures of the Piccolo and Flute parts. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl., B., and Tambo. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are several boxed numbers '14' and '11' throughout the score. At the bottom left, there is a handwritten '8'. On the right side, there are some handwritten numbers '3' and '21'. The paper has a stamp from the 'Композиторский Союз СССР' (USSR Composers' Union) at the top right.

Ил. 8. А. Г. Чугаев. Концертная увертюра на русские темы. Страница партитуры (автограф)

характерно, на слушательское восприятие и выразительные качества звучания, он отмечает: «Все, что содействует выявлению выразительных свойств аккордов и созвучий, ложится в основу гомофонно-гармонического голосоведения: при этом вопрос о мелодической индивидуализированности каждого из голосов (речь идет не о ведущем, а о сопровождающих голосах) приобретает, хотя и достаточно важное, но все же подчиненное значение. Наоборот, все, что содействует выявлению выразительных свойств именно отдельно взятых голосов, все, что содействует их индивидуализированности и самостоятельности, ложится в основу полифонического голосоведения: при этом, хотя и весьма важное, но все же подчиненное значение приобретает вопрос о конкретных свойствах каждого из составляющих многоголосную ткань аккордов» [там же, 70]. В полифоническом голосоведении возникают такие моменты, где «слушательское внимание отвлекается от собственно гармонических явлений и переключается именно на восприятие выразительных качеств отдельных голосов, на беспрестанную передачу интонационно индивидуализированных мелодических элементов из голоса в голос. Понятно, что все это нисколько не противоречит коренным закономерностям многоголосных музыкальных складов, здесь только “перемещены акценты”: оказываются более полно удовлетворенными не требования гармонии, а такие существенные полифонические требования, как самостоятельность голосов, их индивидуализированность, способ их изложения, предполагающий постоянное переключение слушательского внимания от одного голоса к другому» [там же, 70–71]. Участки полифонического изложения, где противоречия с традиционными правилами гармонии проявляются особенно ярко, Чугаев называет «моментами выразительной дисгармоничности» и подчеркивает, что «все то “жесткое”, “резкое”, “угловатое”, чем, казалось бы, должно характеризоваться звучание таких участков, существует обычно только на “глаз”: в действительности линейное начало, как правило, снимает эффект жесткости или резкости, создавая достаточно мягкое, однако не без экспрессивной напряженности, звучание. Эта напряженность играет немаловажную роль с точки зрения образно-эмоционального строя и характера выразительности, присущих данному произведению» [там же, 71]. Явление «выразительной дисгармоничности» достигается некоторыми приемами полифонического голосоведения, связанными, преимущественно с использованием диссонансов, например, такими, как разрешение задержания в занятый тон, движение параллельными диссонансами, окружение примы вспомогательными диссонансами и другими. Поясняя свою мысль, Чугаев приводит подробно прокомментированные примеры из сочинений Баха, Моцарта, Малера, Хиндемита, Машо, мастеров строгого стиля.

Наследие Чугаева, и композиторское, и музыковедческое, — живая, актуальная часть современной музыкальной культуры. Его музыка находит исполнителей и слушателей, теоретические работы — читателей. Начиная с 1979 года (первое исполнение Трио), камерные сочинения А. Г. Чугаева звучат в концертах в России и за рубежом (Австрия, США). Они записаны на компакт-диск. Симфонические же партитуры мастера еще ждут своего возрождения.

Педагогические и теоретические идеи Александра Георгиевича, отдельные его наблюдения над тем или иным сочинением — неотъемлемый элемент курса полифонии у музыковедов в РАМ им. Гнесиных и других учебных заведениях, где работают ученики А. Г. Чугаева. Его книга о фугах Баха неизменно входит в списки литературы по дисциплине «Полифония» (в 2014 году увидело свет ее

второе издание). В 2006 году издательством «Композитор — Санкт-Петербург» было переиздано учебное пособие по полифонии, написанное А. Г. Чугаевым совместно с А. А. Степановым. В 2009 году издательством «Композитор» издан Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов, в котором объединены важнейшие материалы архива А. Г. Чугаева (редактор-составитель И. М. Иглицкая).

## Использованная литература

1. Александр Чугаев в воспоминаниях современников / сост. И. Иглицкая, ред. М. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2010. 396 с.
2. *Беринский С.* Феномен Александра Чугаева // Советская музыка. 1989. №8. С. 23–25.
3. *В. А. Авторский вечер А. Г. Чугаева.* Рецензия // Российская музыкальная газета. №6 (май 1989). С. 11.
4. *Дараган Д.* Александр Чугаев. М.: Советский композитор, 1958. 9 с.
5. *Дараган Д.* Своеобразная и значительная // Советская музыка. 1968. №10. С. 37–41.
6. *Иглицкая И.* Термин *полифония* и некоторые вопросы теории музыкального склада в неопубликованном учебнике А. Г. Чугаева (по материалам архива) // Гедевановские чтения. Сб. науч. трудов / сост. И. Ромашук. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2007. 148 с. С. 63–67.
7. *Карпинский И.* На юбилейных вечерах... А. Г. Чугаева // Советская музыка. 1984. №9. С. 122.
8. *Косачева Р.* О балете А. Чугаева и Х. Заимова «Черноликие». Опыт реконструкции // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с. С. 252–258.
9. *Леман А.* Памяти А. Г. Чугаева // Советский музыкант. 1990. 25 апреля.
10. *Ромашук И.* Звуковой мир Александра Чугаева // Ипполитовские чтения: Сб. науч. трудов / ред.-сост. И. Ромашук, сост. Л. П. Соколова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2009. С. 107–116.
11. *Ромашук И.* Приближаясь к музыкальным текстам А. Г. Чугаева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с. С. 243–251.
12. *Свиридов Г., Хачатурян К., Хренников Т., Чайковский Б., Эшпай А.* Был основательным во всем // Советская культура. 1990. 14 апреля. С. 8.
13. *Симакова Н.* О трактовке строгого стиля в «Учебнике контрапункта и полифонии» А. Г. Чугаева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с. С. 259–266.
14. Чугаев // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах. Т. VI. М.: Советская энциклопедия. 1982. Кол. 979.
15. *Чугаев А.* О музыковедческом наследии Г. И. Литинского. // Г. И. Литинский. Жизнь, творчество, педагогика. М.: Композитор, 2001. С. 72–86.
16. *Чугаев А. Г.* Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2009. 440 с.
17. *Шостакович Д.* [Статья о композиторе А. Чугаеве. 1954] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2000. С. 498–501.

ПРИЛОЖЕНИЕ I  
СОЧИНЕНИЯ А. Г. ЧУГАЕВА

Балет «Черноликие» (совместно с Х. Заимовым, 1964)

*Для оркестра:*

Концертная увертюра (1951)

Симфоническая поэма «1905 год» (1955)

Драматическая баллада (1957)

Концерт для скрипки с оркестром (1962)

*Камерно-инструментальные ансамбли:*

Фортепианное трио (1979)

Два струнных Квартета (1946, 1952)

Фортепианный квинтет (1970)

*Для фортепиано:*

6 прелюдий (кон. 1940-х)

Диалог и каприччио для скрипки соло (1975)

Хоры

Романсы и песни

Музыка к кинофильмам



## ПРИЛОЖЕНИЕ II

### МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ТРУДЫ А. Г. ЧУГАЕВА

#### А. Опубликованные

- *Степанов А. А., Чугаев А. Г.* Имитационная полифония. Пособие для студентов заочников дирижерско-хорового факультета: В 2 ч. Часть I. Строгое письмо. Часть II. Свободное письмо. М.: ГМПИ им. Гнесиных, методический кабинет по заочному музыкальному образованию, 1962. 46, 72 с.
- О преподавании полифонии в музыкальном училище // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин: Сб. статей. М.: Музыка, 1967. С. 130–157.
- *Степанов А., Чугаев А.* Полифония. Учебное пособие для музыкальных вузов. М.: Музыка, 1972. 112 с. 2-е изд.: С.-Пб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2006. 128 с.
- Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. 255 с. 2-е изд.: М.: Дека-ВС, 2014. 256 с.
- О музыковедческом наследии Г. И. Литинского // Г. И. Литинский. Жизнь, творчество, педагогика. Сборник статей, воспоминаний, документов. М.: Композитор, 2001. С. 72–86. Сокращенный вариант статьи: Советская музыка. 1986. №6. С. 60–67.
- Направленность к неизведанному. Заметки композитора. Рецензия на книгу: Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М.: Музыка, 1980 // Советская музыка. 1982. №4. С. 102–105.
- Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя. [1986–1987] // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки: Сб. научных трудов. Вып. 1. Памяти Александра Георгиевича Чугаева. Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. С. 5–69.
- Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов М.: Композитор, 2009. 440 с.

#### Б. Неопубликованные

- Полифония: Учебное пособие для заочников училищ. Часть 1. Строгое письмо (1968, 1977).
- Полифония: Учебное пособие для учащихся-заочников теоретических отделений музыкальных училищ. Часть 2. Свободное письмо (1968, 1978).
- Преподавание полифонии на современном этапе развития советской музыкальной педагогики (1973).
- О терминологии в курсе полифонии (1979–1982).
- Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту (1980-е гг.).
- Свободное письмо, опирающееся на трезвучия. Пятиголосная каноническая секвенция (1980-е гг.).
- Каноны в стилях, опирающихся на трезвучия (1980-е гг.).

**ПИТЕР ВАН ДЕН ТУРН**

Почетный профессор музыки университета Калифорнии, Санта-Барбара. Автор книг «Музыка Игоря Стравинского» (1983), «Стравинский и “Весна Священная”» (1987), «Музыка, политика и Академия» (1995). Его новая книга (в соавторстве с Джоном МакГиннесом) — «Стравинский и русский период: звук и наследие музыкального языка» — опубликована издательством Кембриджского университета (2012).

**PIETER VAN DEN TOORN**

Professor Emeritus of Music at the University of California at Santa Barbara. He is the author of “The Music of Igor Stravinsky, Stravinsky and ‘The Rite of Spring,’” and “Music, Politics and the Academy”. His latest book, co-authored with John McGinness, is “Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom” (Cambridge University Press, 2012).

**СТИВЕН УОЛШ**

Известный музыкальный критик и писатель. С 1963 года регулярно занимался журналистской деятельностью, выступал как музыкальный критик газет *The Times*, *Daily Telegraph*, *Financial Times*, *The Observer*, а также на радио (BBC Radio 3). В 1976 году был приглашен в Университет Кардиффа, где в настоящее время возглавляет кафедру в Школе музыки. Уолш — автор ряда книг и брошюр о Шумане, Бартоке, Стравинском, Куртаге, Пануфнике и др. Первый том большой биографии Стравинского, написанной Уолшем, получил премию Королевского филармонического общества как лучшая книга, опубликованная в Великобритании в 2000 году. Второй том вышел в 2006 году.

**STEPHEN WALSH**

Well-known English critic and writer on music. From 1963 he worked as a music journalist in London, at first freelance, writing for *The Times*, *Daily Telegraph*, and *Financial Times*, then from 1966 as deputy music critic of *The Observer*. He has broadcast regularly on musical topics for the BBC Radio 3. Stephen Walsh joined Cardiff University as a Senior Lecturer in Music in 1976, and now holds a personal chair in the School. He still contributes music criticism to *The Independent* and has since published a series of books and long papers on Schumann, Bartok, Stravinsky, Kurtág and Panufnik, among others. The first volume of his major biography of Stravinsky — *Stravinsky: A Creative Spring* — won the Royal Philharmonic Society Prize for the best music book published in the UK in the year 2000. Volume II — *Stravinsky: The Second Exile* — was published in 2006.

**ЛЫЖОВ ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ**

Родился в 1969 году в Воронеже. По окончании воронежской Детской музыкальной школы № 1 обучался в старших классах ЦССМШ при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по специальностям «фортепиано» и «теория музыки» (выпуск 1988 года). В 1995 году окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории по специальности «теория музыки», в 1998 году — аспирантуру, в 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Теоретические проблемы мотетной композиции в “Magnum opus musicum” Орландо ди Лассо» (научный руководитель — проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре теории музыки Московской консерватории (с 2005 года — доцент); ведет курсы гармонии, чтения партитур, музыкально-теоретических систем, истории оркестровых стилей.

**GRIGORY I. LYZHOV**

Born in Voronezh in 1969. Graduated from the Central Music School of Moscow Tchaikovsky Conservatory (Departments of Piano and Music Theory) in 1988, then from Moscow Conservatory (the Department of Music Theory and History) in 1995. Ph. D. thesis: “Theoretical Problems of Motet Composition in *Magnum opus musicum* by Orlando di Lasso” (2003; scientific advisor — Prof. Yu. N. Kholopov). Since 1996 teaches harmony, symphonic score reading, theoretical concepts in music and history of orchestral styles at the Subdepartment of Music Theory of Moscow Conservatory (Associate Professor since 2005).

**ДОЛГУШИНА МАРИНА ГЕННАДЬЕВНА**

Родилась в г. Фрунзе (Киргизия). В 1982 году закончила Киргизское государственное музыкальное училище имени М. Куренкеева, в 1987 году — Петрозаводскую государственную консерваторию имени А. К. Глазунова (класс О. А. Бочкарёвой), в 1994 году — аспирантуру Российского института истории искусств (научный руководитель — А. Л. Порфирьева). В 1995 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Камерная вокальная культура Петербурга первой трети XIX века», в 2010 году — докторскую диссертацию на тему «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой». В настоящее время — заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета. Автор монографий «У истоков русского романса» (Вологда, 2004), «Иван Васильевич Романус — губернатор и музыкант» (Вологда, 2005), «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой» (Санкт-Петербург, 2014) и более 100 научных статей, посвященных различным аспектам вокальной культуры России первой половины XIX века и музыкальной культуры Вологды XIX — начала XX века. Составитель и редактор сборников научных статей «Вопросы музыкознания и музыкального образования», вып. 3–7 (Вологда, 2007–2013), «Музыкальная культура Вологодского края: исследования и материалы» (Вологда, 2013). Член Союза композиторов России.

**MARINA G. DOLGUSHINA**

Born in Frunze, Kyrgyzstan. Graduated from the Kyrgyz State Kurenkeev Musical College (1982) and Petrozavodsk State Glazunov Conservatory (1987). Completed her post-graduate studies in 1994 under the supervision of Dr. A. L. Porfiryeva (Ph. D. thesis: “Chamber Vocal Culture of St. Petersburg in the first third of the 19<sup>th</sup> century”, 1995). Defended her doctoral thesis in 2010 (“Chamber Vocal Music in Russia in the first half of the 19<sup>th</sup> century: the problem of relationship with the European culture”). At present – Associate Professor and Head of the Music Theory, History and Musical Instruments Department of Vologda State Pedagogical University. Author of monographs: “The Sources of Russian Romance” (Vologda, 2004), “Ivan Romanus – Governor and Musician” (Vologda, 2005), “Vocal Chamber Music in Russia in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century in its Relationship with the European Culture” (St. Petersburg, 2014) and more than 100 scientific papers on various aspects of vocal music in Russia in the first half of the XIX<sup>th</sup> century and the musical culture of Vologda in the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Compiled and edited collections of scientific articles “Questions Musicology and Music Education”, Vol. 3–7 (Vologda, 2007–2013), “Musical Culture of the Vologda Region: Research and Materials” (Vologda, 2013). Member of the Russian Union of Composers.

**МОИСЕЕВ ГРИГОРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ**

Родился в Москве. Окончил историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2002) и аспирантуру Московской консерватории (2006, класс проф. Е. М. Царевой). Кандидат искусствоведения. Старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория». Обладатель исследовательского гранта Российского гуманитарного научного фонда («Президенты Русского музыкального общества (XIX век): материалы и документы»). Автор двух монографий, в том числе – «Камерные ансамбли П. И. Чайковского» (М.: Музыка, 2006), а также более 40 статей. Член Общества имени П. И. Чайковского в Тюбингене, Германия (Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.), член Научного совета по проблемам истории музыкального образования.

**GRIGORY A. MOISEEV**

Born in Moscow. Graduated from Moscow Conservatory, Music Theory and History department (2002). After postgraduate course defended Ph. D. thesis on Tchaikovsky's chamber music (2006, scientific advisor Prof. E. M. Tsareva). Senior research fellow at Moscow Conservatory Publishing Centre. Grant of Russian Foundation for Humanities for research “Presidents of Russian Musical Society (19<sup>th</sup> century): Materials and Documents”. Author of two books, including “Chamber Ensembles of P. I. Tchaikovsky” (Moscow, 2006), and more than 40 articles. Member of *Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.* (Tübingen, Germany), member of *The Scientific Council on the Problems of History of Music Education*.

### СВИРИДОВСКАЯ НИНА ДАВИДОВНА

Родилась в Москве. С отличием окончила Музыкальный колледж имени 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 Moscow Gnessin Special School of Music.

### СУСАННА КАСЬЯН

Доктор искусствоведения (1998, Тбилиси), тема диссертации: «Вопрос тождества в творчестве композиторов франко-фламандской школы». Доцент Факультета музыки и музыковедения Университета Париж IV — Сорбонна. Член Французского музыковедческого общества и Французского общества музыкального анализа. Автор многочисленных статей, посвященных музыкальной культуре позднего Средневековья и Возрождения. Среди научных тем значимое место занимает исследование особенностей музыкального мышления и принципов музыкальной композиции, а также вопросы палеографии и исторические аспекты франко-фламандской школы, изучение философских и культурно-эстетических понятий, в частности концепций *varietas* и тождества.

### SUZANNE KASSIAN

Doctor of Fine Arts (1998, Tbilisi, Georgia). Associate Professor (Chercheur associé) in musicology at the University Paris IV — Sorbonne, Department of Musicology and Music. Member of the French Society of Musicology and of the French Society of Musical Analysis. Author of numerous articles on the musical culture of the late Middle Ages and the Renaissance. Her topics of research include a study of the special features of musical thought and composition in this music, issues of paleography and historical aspects of the Franco-Flemish school as well as the search for philosophical, cultural and aesthetic concepts, in particular *varietas* and identity.

**ЧИГАРЕВА ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА**

Родилась в 1939 году. Музыковед и филолог, доктор искусствоведения (1998). С 1985 года по настоящее время преподает на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (с 1986 года — доцент, с 2002 года — профессор). Член Союза композиторов Российской Федерации, автор около двухсот работ. Сфера интересов: наследие Моцарта и его современников, музыка композиторов XX века (Б. Барток, А. Шнитке, А. Локшин, Н. Корндорф и др.), проблемы семантики музыкального языка, взаимодействие музыки и слова. Автор ряда монографий, в т. ч.: «Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества» (в соавторстве с В. Н. Холоповой; М., 1990), «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика» (М., 2000; 2009).

**EVGENIYA I. CHIGAREVA**

Born in 1939. Musicologist and philologist, Doctor of Fine Arts, Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory, a member of the Russian Composers' Union, and the author of about two hundred works. The sphere of her interests lies in the musical legacy of Mozart and of his contemporaries, the music of the 20<sup>th</sup> century composers (B. Bartók, A. Schnittke, A. Lokshin, N. Korndorf and others), as well as the problems of semantics of the musical language and the interaction of music and text. The author of such books as "Alfred Schnittke: an Outline of his Life and Music" (together with V. Kholopova; Moscow, 1990), "Mozart's Operas within the Context of the Culture of his Time: The Creative Individuality. Semantics" (Moscow, 2000; 2009).

**НОВИКОВА ТАТЬЯНА ВИТАЛЬЕВНА**

Родилась в 1987 году. Аспирантка кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств. Председатель Воронежской секции МолОт'а (Молодежного отделения Союза композиторов РФ; 2012–2014). Преподаватель Дзержинского музыкального колледжа.

**TATYANA V. NOVIKOVA**

Born in 1987. Head of Voronezh section of "MolOt" — Youth Department of Russian Composers' Union. Currently she is a post-graduate student of Voronezh State Academy of Arts. Also teaches at Dzerzhinsk musical college.

**ГУБАЙДУЛЛИНА ИДА АСГАТОВНА**

Родилась в 1929 году, пианистка, кандидат искусствоведения (1956), доцент (1965). В 1952 году окончила Казанскую государственную консерваторию в классе профессора А. С. Лемана. В 1956 году закончила аспирантуру при Московской консерватории имени П. И. Чайковского под руководством профессора Я. И. Зака. В том же году защитила диссертацию «Татарская фортепианная музыка». Пре-

подавала на кафедрах специального фортепиано в консерваториях Новосибирска (1956–1960), Минска (1960–1966), Казани (1966–1993), где вела также активную концертную деятельность. В репертуаре — произведения классической и современной музыки. Ряд произведений современных белорусских и татарских композиторов вошли в ее исполнении в фондовые записи на радио Беларуси и Татарстана. Среди учеников — кандидаты искусствоведения, профессора, доценты. Ей принадлежит редактирование 24 прелюдий П. П. Подковырова, опубликованы статьи в журналах и научных сборниках.

#### **IDA A. GUBAIDULLINA**

Born in 1929. Pianist, Ph. D. (1956), Associate Professor (1965). Graduated from Kazan Conservatory (1952) where she studied with Professor Albert Leman; received her postgraduate education in Moscow Conservatory (1952–1956) under the supervision of Professor Yakov Zak. In 1956 she defended her Ph. D. thesis “Tatar Piano Music”. She taught piano at Novosibirsk Conservatory (1956–1960), Minsk Conservatory (1960–1966) and Kazan Conservatory (1966–1993), while also being a concert pianist. Her repertoire includes pieces by classical and contemporary composers. She has recorded a number of compositions by contemporary Belorussian and Tatar composers for the archives at Belorussian and Tatar Radio. Among her students — Doctors of Fine Arts, Professors and Associate Professors. She is the author of a number of papers and also the editor of 24 Preludes by Pyotr Podkovyrov.

#### **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 20<sup>th</sup> century (First Decades)” (2001) as well as more than 100 articles. Main spheres of interest: compositional techniques in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> 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.

**Иглицкая Инна Михайловна**

Родилась в Москве, окончила ГМПИ (ныне РАМ) имени Гнесиных, Институт Психологии и Психоанализа на Чистых прудах; музыковед, педагог, член Европейской Конфедерации Психоаналитической Психотерапии. Диплом музыковедческий связан с вопросами структурного сходства произведений различных видов искусства, диплом психоаналитический — с проявлением характерных черт сновидений в искусстве. В 1993–2004 годах преподавала полифонию в ГЕА имени Маймонида. Среди опубликованных работ — статьи о симметричных конструкциях на основе золотого сечения в фугах Баха (1997, 2006, 2013), об имитационной форме в пьесе Шекспира «Много шума из ничего» (2006), о творчестве композитора И. Жванецкой (1998, 2007), о психоаналитическом толковании рассказа Чехова «Смерть чиновника» (2013) и др. Подготовила к печати Учебник полифонии А. Г. Чугаева (2009), книгу воспоминаний о А. Г. Чугаеве (2010), второе издание книги А. Г. Чугаева «Особенности строения клавирных фуг Баха» (2014). Участвовала в составлении французско-русского словаря музыкальных терминов (5 тыс. слов; не опубликован). В настоящее время работает над диссертацией на тему «Психология сновидения и его характерные черты в произведениях искусства».

**INNA M. IGLITSKAYA**

Born in Moscow, graduated from the Music History and Theory Department of Russian Gnessins Academy of Music and also from the Institute of Psychology and Psychoanalysis. Musicologist, pedagogue, member of European Confederation of Psychoanalytic Psychotherapies. Musicological Diploma deals with problems of structural resemblance of works of different art forms; psychoanalytical — with manifestation of characteristic features of dream in works of art. In 1993–2004 taught polyphony in State Maimonides Classic Academy. Among published works — articles concerning symmetrical structures based on golden section in Bach's fugues (1997, 2006, 2013), imitation form in Shakespeare's comedy "Much Ado About Nothing", works of the composer I. Zhvanetskaya (1998, 2007), psychoanalytical interpretation of A. Chekhov's short story "The Official's Death" (2013). Collaborated in compiling of French-Russian Dictionary of Music Terms (5 thousand terms; not published). Prepared for publication the Polyphony Manual by A. Chugaev (2009), the book of Memoirs about A. Chugaev (2010), the second edition of Chugaev's book "The structural peculiarities of keyboard fugues by Bach" (2014). Currently working on the Ph. D. thesis "The Psychology of Dream and Its Characteristic Features in Works of Art".



**УКАЗАТЕЛЬ ПУБЛИКАЦИЙ**  
В ЖУРНАЛЕ  
«**НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**»  
ЗА 2014 ГОД

**201**

- Барсова И.* Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: композитор Мечислав Вайнберг. 2014. № 2. С. 90–105.
- Бёрни Ч.* Очерк жизни Генделя. Перевод и комментарии А. Лосевой. 2014. № 2. С. 11–89.
- Векслер Ю.* «Мертвый город»... Брюгге в романе Ж. Роденбаха и опере Э. В. Корнгольда. 2014. № 3. С. 92–107.
- Власова Е.* Из истории советской музыки: «додекафонный» пленум ССК СССР 1966 года. 2014. № 2. С. 106–121.
- Гарафола Л.* Век «Вёсен»: создание авангардной традиции. Перевод Т. Верещагиной под редакцией С. Савенко. 2014. № 3. С. 8–15.
- Гервер Л.* Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме). 2014. № 1. С. 54–67.
- Гервер Л., Иглицкая И.* Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии. 2014. № 4. С. 176–193.
- Григорьева Г.* Последнее сочинение Н. Сидельникова. 2014. № 1. С. 168–175.
- Губайдуллина И.* Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной. 2014. № 4. С. 158–175.
- Демидова А.* Ранние симфонии Й. Гайдна с концертирующими инструментами. 2014. № 1. С. 128–167.
- Джордан С.* «Весна священная» как танец: современные прочтения. Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией С. Савенко. 2014. № 3. С. 36–45.
- Долгушина М.* Об одной ошибке издателя первого «Собрания русских песен» на стихи А. С. Пушкина. 2014. № 4. С. 52–61.
- Жданов В.* Северонемецкий духовный концерт второй половины XVII века: к проблеме региональной традиции. 2014. № 2. С. 136–153.
- Жданов В., Насонов Р.* Беспокойный космополит или классик северонемецкой музыки? Фигура Каспара Фёрстера Младшего (1616–1673) в зеркале исторических свидетельств и современных научных исследований. 2014. № 3. С. 62–91.
- Карасева М.* Учитель, ученик и пространство «2.0» — особенности изменения коммуникативных отношений в современной музыкальной педагогике. 2014. № 3. С. 108–125.
- Касьян С.* Проблема тождества в наследии Лосева и в русском музыковедении. 2014. № 4. С. 118–129.
- Кейдж Дж.* Как появилось подготовленное фортепиано. Перевод и комментарии М. Переверзевой. 2014. № 1. С. 125–127.
- Кейдж Дж.* Признания композитора. Перевод и комментарии М. Переверзевой. 2014. № 1. С. 108–124.

- Клеонид* Введение в гармонику. Перевод и комментарии В. Цыпина. Предисловие С. Лебедева. 2014. №3. С. 168–186.
- Комаров А.* Переложение балета «Спящая красавица» для фортепиано в 4 руки: Чайковский, Зилоти, Рахманинов. 2014. №2. С. 186–193.
- Кузнецова Е.* Благотворительная деятельность Рахманинова в эмиграции: штрихи к портрету композитора. 2014. №2. С. 202–214.
- Лосева А.* [Чарльз Бёрни. Очерк жизни Генделя]. От переводчика. 2014. №2. С. 8–10.
- Лыжов Г.* Ю. Н. Холопов анализирует «Весну священную». 2014. №4. С. 40–51.
- Меловатская А.* Первая постановка балета «Весна священная» в СССР. 2014. №3. С. 46–61.
- Моисеев Г.* В. И. Сафонов и августейшие покровители Московской консерватории Императорского Русского музыкального общества. 2014. №4. С. 62–91.
- Наумов А.* С. В. Рахманинов и Вл. И. Немирович-Данченко: из истории несостоявшегося сотрудничества. 2014. №2. С. 194–201.
- Новикова Т.* О традиции одного шедевра. «Лунная соната»: Л. Бетховен — Д. Шостакович — В. Рябов — В. Екимовский. 2014. №4. С. 140–158.
- Переверзева М.* «Алеаторный» путь Кейджа: от неопределенности к хаосу. 2014. №1. С. 86–107.
- Ровенко Е.* Анри Бергсон: «музыка Дебюсси — это музыка “la duree”». 2014. №1. С. 8–33.
- Свиридовская Н.* «Живые силы искусства...» Из истории свободной эстетики. 2014. №4. С. 92–117.
- Свиридовская Н.* Фома Гартман: неизвестный композитор круга Танеева и Рахманинова. 2014. №1. С. 68–85.
- Станишевский Я.* Об одной неуловимой системе родства: Николай Рославец и его теория «тонального родства» синтетаккордов. 2014. №2. С. 122–135.
- Турн ван ден П.* Энергетика «Весны священной» и ее источник: замечания о метрических силах и их разрушительном действии. 2014. №4. С. 22–40.
- Уваров С.* Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер. 2014. №1. С. 176–192.
- Уолш С.* DIONYSOS MONOMETRIKOS. 2014. №4. С. 8–21.
- Ходсон М.* Смерть в танце: «Весна» Нижинского. Перевод С. Савенко. 2014. №3. С. 16–35.
- Цареградская Т.* Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста. 2014. №2. С. 154–175.
- Чигарева Е.* А. В. Михайлов о музыке в австрийской культуре. 2014. №4. С. 130–139.
- Чинаев В.* Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности. 2014. №2. С. 176–185.
- Шабшаевич Е.* «Он любил делать людям добро...»: Рахманинов — участник московских благотворительных концертов. 2014. №1. С. 34–53.

### 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 языках, 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 (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, 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 op. 7 №2,  
Второй фортепианный концерт op. 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 «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский 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, .xlsx.

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.

### 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@mosconsrv.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 spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation 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.



