



научный
ВЕСТНИК | **2015**
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

3 (22)

nauchnyi
vestnik | 2015
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

3 (22)

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**

3 (22) 2015

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. Фалалеева, С. А. Баронов

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

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

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. Tamopolsky (Moscow Conservatory)

Professor

Violetta N. Yunusova (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

journal
 OF MOSCOW
 CONSERVATORY

3 [22] 2015

Quarterly

Founded: 2010

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

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
 Moscow
 125009 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.

МУЗЫКА И ФИЛОСОФИЯ

- 8 **Игорь Евлампиев.** Статус художественного объекта в русской философии всеединства
- 22 **Ирина Блауберг.** Бергсонизм в философии музыки: «негативная эстетика» Владимира Янкелевича

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

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: ПРОБЛЕМЫ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ

- 37 **Наталья Брагинская.** Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке
- 52 **Татьяна Баранова.** Стравинский в работе над «Весной священной» (об эскизах к балету в собрании фонда Пауля Захера)
- 88 **Елена Зинькевич.** «Весна священная»: украинские «сюжеты»

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

- 106 **Григорий Моисеев.** П. И. Чайковский. Двенадцать романсов соч. 60: неизвестная авторизованная копия из собрания Государственного Эрмитажа

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- 147 **Анастасия Поспелова.** Отцы и дочери в итальянских операх *semiseria* (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки)
- 164 **Елена Андрущенко.** Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с музыкальным театром романтической эпохи (из творчества 1970–2000-х годов)

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

- 178 **Анна Стоянова.** Электроакустическая композиция Я. Ксенакиса: о методе анализа графической партитуры (на примере *Mycenae Alpha*)

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКИ СТРАН БЫВШЕГО СССР

- 195 **Лилит Епремян.** Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века)

206 Об авторах

212 Информация для авторов

214 To the Authors

MUSIC AND PHILOSOPHY

- 8 **Igor Evlampiev.** The Status of the Art Object
in Russian Philosophy of Pan-Unity
- 22 **Irina Blauberg.** Bergsonism in the Philosophy of Music:
Vladimir Jankélévitch's "Negative Aesthetics"

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE

"ANNIVERSARY OF THE MASTERPIECE: COMMEMORATING THE CENTENARY OF IGOR STRAVINSKY'S *THE RITE OF SPRING*"

THE RITE OF SPRING: THE PROBLEMS OF SOURCE CRITICISM

- 37 **Natalia Braginskaya.** Autographs of *The Rite of Spring*
at the National Library of Russia
- 52 **Tatiana Baranova.** Working on *The Rite of Spring*:
Stravinsky's Sketches for the Ballet at the Paul Sacher Stiftung
- 88 **Olena Zin'kevich.** *The Rite of Spring*: the Ukrainian "topics"

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 106 **Grigory Moiseev.** P. I. Tchaikovsky's Romances
for Empress Maria Feodorovna: An Unknown Authorized Copy

THE MUSICAL THEATRE

- 147 **Anastasia Pospelova.** Fathers and Daughters in Italian Operas *Semiseria*
(to the Problem of Musical Sources of Verdi's Interpretation)
- 164 **Elena Andrushchenko.** Andrew Lloyd Webber in "Dialogues"
with R. Wagner and G. Verdi (from the Works of the 1970–2000s)

THE WEST-EUROPEAN MUSIC OF 20TH CENTURY

- 178 **Anna Stoyanova.** Electroacoustic Composition of Iannis Xenakis:
on the Method of Analysis of a Graphic Score (on the Example of *Mycenae Alpha*)

FROM THE MUSIC HISTORY OF THE COUNTRIES OF FORMER USSR

- 195 **Lilit Yepremyan.** The Fateful Choice (Concerning the Directions
of the Development of Armenian Music in the 20th Century
and the Problem of Its Conceptualization)

206 Contributors to This Issue

214 To the Authors

ЕВЛАМПИЕВ ИГОРЬ ИВАНОВИЧ

evlampiev@mail.ru

Доктор философских наук, профессор Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, Санкт-Петербург,
Менделеевская линия, д. 5

IGOR I. EVLAMPYEV

evlampiev@mail.ru

D. Sc. in Philosophy, Professor of the Institute of Philosophy, St. Petersburg State University.

5 Mendeleevskaya liniya St.,
Saint-Petersburg 199034,
Russia

АННОТАЦИЯ

Статус художественного объекта в русской философии всеединства

В статье анализируется эстетика, возникшая в русской философии всеединства под влиянием немецкой философии (Фихте, Шеллинг, Гегель). Согласно эстетической концепции В. С. Соловьева, предмет получает статус художественного объекта в том случае, если в нем обнаруживается предвосхищение будущего всеединого, абсолютно цельного состояния мира. В концепции С. Л. Франка Абсолют-всеединство понимается не как конечное состояние мира, а как его постоянное основание. Оно очевидно человеку в себе самом, но в природных объектах скрыто. Искусство способно так представить предмет природы, что в нем становится видно абсолютное основание всего существующего. Согласно эстетике Франка, искусство обязательно обладает мистической, религиозной глубиной.

Ключевые слова: философия всеединства, Владимир Соловьев, Семен Франк, эстетика, религиозный смысл искусства

ABSTRACT

The Status of the Art Object in Russian Philosophy of Pan-Unity

The article analyzes the aesthetics emerged in Russian philosophy of pan-unity under the influence of German philosophy (Fichte, Schelling, Hegel). According to V. S. Solovyov's aesthetic concept, the phenomenon receives the status of the art object if it demonstrates the anticipation of future pan-unity, absolutely whole state of the world. This object has a high level of integrity and perfection. According to S. L. Frank's concept, Absolute (pan-unity) is understood not as the final state of the world, but as its permanent base. Being in unity with the Absolute the person can open Absolute as the basis of his being (in the act of intuition). In natural objects man does not see same absolute basis, but the art is able to represent the object so that absolute foundation of all that exists becomes evident in it; in this case the category of beauty and perfection loses its central importance. According to Frank's aesthetics, art necessarily has a mystical, religious depth.

Keywords: philosophy of pan-unity, Vladimir Solovyov, Semyon Frank, aesthetics, religious sense of art

Игорь Евлампиев

СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕКТА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ ВСЕЕДИНСТВА¹

Концепция всеединства является одной из самых характерных для русской философии в период ее наиболее плодотворного развития с начала XIX по начало XX века. Основные контуры этой концепции набрасывает уже П. Чаадаев. В соответствии с мыслью Чаадаева, то состояние, в котором находятся мир и человек, является «негативным», «недолжным», и главный признак этой негативности — отсутствие целостности бытия, его разделенность на отдельные, не связанные друг с другом, элементы. Этому состоянию наш разум может противопоставить «должное», идеальное состояние — состояние всеобщего единства, «слитности» всех элементов в органичном и прочном целом. Указанное целостное состояние мира Чаадаев обозначает термином «великое ВСЁ» [5, 377] и считает, что оно является *конечной целью* развития мира, при этом главным динамическим элементом, который может и препятствовать и способствовать этому движению, он признает человека. Чтобы направить движение мира к состоянию единства, человек должен прежде всего самого себя привести к всеединому состоянию; Чаадаев описывает этот процесс как соединение отдельных человеческих субъектов в форму единого сверхчеловеческого субъекта. Как пишет Чаадаев, «все назначение человека состоит в разрушении своего отдельного существования и в замене его существованием совершенно социальным, или безличным» [там же, 417].

Концепция всеединства порождает естественную этику: добром здесь признается само единство бытия, а также все те силы в мире и в человеке, которые ведут к такому единству, злом — все противоположные тенденции и силы.

¹ Статья подготовлена в рамках научно-исследовательского проекта Санкт-Петербургского государственного университета (проект 23.38.328.2015).

Чаадаев не скрывал, что заимствовал основные принципы своей философии из немецких источников — из трудов Фихте, Шеллинга и Гегеля. В последующем развитии русской философии этот вектор влияния оставался самым существенным. Отдельные элементы концепции всеединства можно найти в философских построениях А. Хомякова, И. Киреевского, А. Герцена, в философском мировоззрении Ф. Достоевского и у других русских мыслителей второй половины XIX века. Но самой важной фигурой в этом смысле оказывается Вл. Соловьев, который поместил концепцию всеединства в центр своей философии и на основе этой концепции решал практически все философские проблемы.

На этой же основе Соловьев построил и свою эстетику, которая оказала огромное влияние на художественную практику последующей эпохи (Серебряного века) и, шире — на всю русскую философию начала XX века.

1. ЭСТЕТИКА В. С. СОЛОВЬЕВА

Сущность прекрасного и цели искусства Соловьев рассматривает в двух работах: «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890). Соловьев принципиально отвергает субъективистское понимание прекрасного, сводящее его к особенностям человеческого восприятия мира. Для него красота объективна, поэтому исходной проблемой является определение того «качества», наличие которого в объекте делает его прекрасным. Для примера он сравнивает кусок угля и алмаз: при одинаковом химическом составе первый невозможно рассматривать как прекрасный, а второй является образцом красоты. Красота алмаза заключается в том, утверждает Соловьев, что здесь свет, вступая во взаимодействие с косной материей, полностью просветляет ее, приходит в гармонию с ней; в алмазе «ни темное вещество, ни световое начало не пользуются односторонним преобладанием, а взаимно проникают друг друга в некотором идеальном равновесии» [1, 357].

Но свет Соловьев рассматривает в качестве сверхматериального деятеля, преобразующего материю (здесь явно сказывается влияние натурфилософии Шеллинга и Гегеля), поэтому он дает такое общее определение красоты (как алмаза, так и любого неживого природного объекта): «...мы должны определить красоту как *преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала*» ([там же, 358]; здесь и далее курсив в цитатах мой. — И. Е.).

Наиболее принципиально здесь именно объективное существование сверхматериального начала. Свет является только его простейшим проявлением; последовательный метафизический анализ этого начала позволяет утверждать, что оно есть особое целостное идеальное сущее, которое Соловьев называет *идеей*. Главное качество ее — абсолютная целостность и, значит, абсолютное совершенство, в силу этого *идея* есть абсолютное существо, то есть Бог: «Идеей вообще мы называем то, что само по себе достойно быть. Безусловно говоря, достойно бытия только всесовершенное или абсолютное существо, вполне свободное от всяких ограничений

и недостатков. Частные или ограниченные существования, сами по себе не имеющие достойного или идеального бытия, становятся ему причастны чрез свое отношение к абсолютному во всемирном процессе, который и есть постепенное воплощение его *идеи*» [там же, 361].

Из этого описания видно, что *идея* Соловьева отличается как от идей (мира идей) Платона, так и от христианского Бога. От мира идей она отличается тем, что предстает в качестве абсолютного разумного существа, а от христианского Бога — тем, что непосредственно причастна миру и в ходе истории все более и более полно воплощается в мире. Для более точного понимания сути соловьевской *идеи* нужно уточнить смысл указанного ее воплощения.

Соловьев дает *идее* также, помимо приведенного выше, такое определение: «Она есть *полная свобода составных частей в совершенном единстве целого*» [там же]. Подразумевающиеся здесь «части» можно трактовать только как все богатство мирового бытия. Следовательно, *идея* представляет собой окончательное идеальное состояние мира, в котором будет реализован во всей полноте принцип всеединства, задаваемый ею. «Различие между идеальным, т. е. достойным, должным, бытием и бытием недолжным, или недостойным, зависит вообще от того или иного отношения частных элементов мира друг к другу и к целому. Когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе, тогда такое бытие есть идеальное, или достойное, — то, что должно быть» [2, 394]. Из этого описания следует, что различие между наличным состоянием мира (недолжным бытием) и *идеей* (должным бытием) нужно понимать не как различие двух онтологически противопоставленных друг другу уровней бытия (как у Платона и в традиционной христианской философии), а как *различие состояний* одного и того же мироздания в процессе его генезиса к совершенству — промежуточного, несовершенного состояния, с одной стороны, и конечного, совершенного, с другой.

Здесь обнаруживается самое разительное противоречие философии Соловьева, которое обуславливает все более частные проблемы и противоречия его системы: с одной стороны, он описывает мировой, космический процесс и развитие человечества внутри этого процесса как борьбу за идеальное, всеединое состояние мира, но, с другой стороны, оказывается, что это идеальное окончательное состояние (в виде описанной выше *идеи*) уже онтологически предсуществует по отношению к самому себе как результат человеческой и космической истории.

Указанное ключевое противоречие можно было бы устранить, если понимать *идею* только как идеал, то есть как идеальное представление о цели

исторического развития, а не как онтологическую реальность. В этом случае идеальное состояние мироздания нужно предполагать реальным только в конце исторического процесса. Однако одновременно с этим *идею* уже нельзя было бы считать полноценной божественной сущностью, ведь Бог реален во все моменты времени. Настаивая на том, что *идея* есть Бог, Соловьев вынужден считать ее онтологически реальной.

Введенная таким образом *идея* позволяет объяснить сущность понятий добра, истины и красоты и их соотношение: «Рассматриваемая преимущественно со стороны своей внутренней безусловности, как абсолютно желанное или изволяемое, *идея* есть добро; со стороны полноты обнимаемых ею частных определений, как мыслимое содержание для ума, *идея* есть истина; наконец, со стороны совершенства или законченности своего воплощения, как реально осязаемая в чувственном бытии, *идея* есть красота» [1, 362].

При таком подходе красота оказывается более важным понятием, чем добро и истина, поскольку она обозначает окончательное воплощение в реальности и добра, и истины. Этот вывод кажется странным, поскольку красота очень часто выступает (особенно в природе) как безразличная к истине и добру и даже противоречащая им. Чтобы разрешить это противоречие, Соловьев подчеркивает сложность и многоуровневость форм реализации красоты. Добро и истина не предполагают «степеней» в своем существовании, ведь они чисто «идеальны», свидетельствуют только о самой *идее*, ее совершенстве в противостоянии реальности. В противоположность этому красота, именно как реализация *идеи*, может иметь множество форм, в которых *идея* воплощена в материальной действительности с большей или меньшей полнотой. Вот как это объясняет Соловьев: «Критерий достойного или идеального бытия вообще есть наибольшая самостоятельность частей при наибольшем единстве целого. Критерий эстетического достоинства есть наиболее законченное и многостороннее воплощение этого идеального момента в данном материале. Понятно, что в применении к частным случаям эти критерии могут вовсе не совпадать и должны быть строго различаемы. Весьма слабая степень достойного или идеального бытия может быть в высшей степени хорошо воплощена в данном материале, и точно так же возможно крайне несовершенное выражение самых высших идеальных моментов» [там же].

В контексте этого разъяснения красота алмаза означает, что он максимально полно реализует очень слабую идею просветления неживого бытия, а безобразия червяка связано с тем, что он очень неполно реализует высокую и совершенную идею жизни. Получается, что единая идея совершенного всеединого бытия внутри себя распадается на ряд частных взаимосвязанных идей, задающих разные степени реализации принципа всеединства (например, идея кристалла в неживой природе, идея жизни и т. п.).

Конечно, наиболее полная форма присутствия *идеи* в земном мире связана с человеком. Сама сущность человека, по Соловьеву, заключается в том,

что он являет собой связь *идеи* во всей ее полноте и объективной реальности с земной действительностью, а главная цель существования человека на земле — это постепенная все более полная реализация *идеи* в материальном мире. Но поскольку человек является материальным существом и сам есть часть материального мира, он прежде всего должен самого себя привести к форме, которая бы полностью соответствовала *идее*, принципу всеединства в ней. Именно в этом — значение добра в нашей жизни; борясь же за добро, мы боремся за полноту собственного человеческого бытия, за полноту реализации своей сущности — быть проводником *идеи* в материальном мире. Но добро, по Соловьеву, не распространяется на материальную природу, и в этом — его недостаточность для окончательного воплощения *идеи* в мире: «...допустим, что добро осуществлено — не в чьей-нибудь личной жизни только, но в жизни целого общества, осуществлен идеальный общественный строй, царствует полная солидарность, всеобщее братство. Непроницаемость эгоизма упразднена; все находят себя в каждом, и каждый — во всех других. Но если эта всеобщая взаимопроницаемость, в которой сущность нравственного добра останавливается перед материальной природой, если духовное начало, победивши непроницаемость человеческого психического эгоизма, не может преодолеть непроницаемость вещества, эгоизм физический, то, значит, эта сила добра или любви не довольно сильна, значит, это нравственное начало не может быть осуществлено до конца и вполне оправдано» [2, 391].

Получается, что после того как человечество полностью проникнется *идеями* (полностью реализует в себе идеал добра), перед ним встанет главная и окончательная задача — преобразование материального мира в соответствии с *идеями*, то есть в соответствии с принципом всеединства. Но это и означает преобразование мира по закону красоты, а деятельность, которая осуществляет такое преобразование, — это *искусство*. При этом Соловьев признает, что наука также направлена на изменение материальной природы с той целью, чтобы сделать ее основанием человеческого прогресса, однако в этом процессе наука не считается с внутренней самобытностью материального бытия, только *подчиняет*, а не *преображает* его. Поэтому то воздействие, которое оказывает наука на материальную природу, совершенно недостаточно для окончательного преобразования реальности. Соловьев настаивает на том, что только преобразование по законам красоты в искусстве выполняет до конца цель *идеи* в отношении материального мира: «Если нравственный порядок для своей *прочности* должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения

добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» [2, 392].

Понятно, что деятельность по такому преобразению материальной действительности существенно отличается от обычного человеческого искусства, вовсе не претендующего на радикальное изменение мира. То, о чем здесь говорит Соловьев, — это *теургия*, грядущая форма человеческой деятельности, которая должна вырасти из современного искусства после того, как само человечество обретет «нормальную» (всеединую) форму, то есть само полностью будет пронизано *идеями* и будет готово внедрять ее в материальный мир. Но в рамках такой концепции и наше несовершенное искусство получает естественное объяснение. Окончательное преобразование мира с помощью теургической деятельности произойдет только в конце истории, однако элементы этой деятельности присущи человеку уже сейчас, поэтому он способен в актах художественного творчества преобразовать отдельные частные и конкретные объекты природы так, что они дадут отдаленное представление об указанном конечном всеедином состоянии всего мира. «Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные *предварения* (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким образом переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*» [там же, 398–399].

В итоге Соловьев дает такое философское определение художественного объекта: «...всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение» [там же, 399]. Под «будущим миром» здесь, конечно, имеется в виду окончательное состояние мира, когда в нем будет полностью реализована *идея*, и он станет абсолютным всеединством. В этом состоянии будет достигнуто такое взаимопроникновение частных явлений друг в друге и такое единство каждого из них с мировым целым, что для человека в его нынешнем несовершенном виде проблески этого состояния выглядят как поистине *мистические* события. Это означает, что наиболее явные, отвечающие своей сущности, и наиболее значимые формы искусства обладают внутренней мистичностью, загадочностью; к их числу Соловьев относит в первую очередь музыкальные произведения и лирику. Отметим, что в этом аспекте Соловьев следует за Шопенгауэром, философские идеи которого он очень ценил. Все более рациональные и более «понятные» формы искусства не столько показывают грядущее всеединое состояние мира, сколько демонстрируют

несоответствие нынешних несовершенных проявлений человека и мирового бытия этому окончательному состоянию. Особенно любопытно в этом контексте определение комического: для Соловьева комическое есть «отрицательное предварение жизненной красоты чрез типичное изображение антиидеальной действительности *в ее самодовольстве*» [там же, 401]. Комическое как бы «от обратного» доказывает значимость всеединого идеала, показывая негативные примеры героев или ситуаций, демонстрирующих господство эгоизма, замыкание на себе и нежелание прийти в гармонию с другими и с целым (обществом и миром).

Можно констатировать, что эстетика Соловьева носит явно объективистский характер; будучи основанной на категории прекрасного, она хорошо работает на материале классического искусства, но сталкивается с трудностями при объяснении нового, модернистского искусства, в котором совершенно очевидна тенденция к субъективизации искусства и для которого категория прекрасного перестает быть принципиальной. Может показаться, что в рамках философии всеединства, развиваемой Соловьевым, новое искусство вообще не допускает объяснения, однако это далеко не так. Философские наследники Соловьева, прежде всего С. Франк и Л. Карсавин, показали, что принцип всеединства обладает достаточной гибкостью, и на его основе можно построить эстетику, объясняющую не только классическое, но и модернистское искусство (в ее подлинно содержательных проявлениях).

2. ЭСТЕТИКА С. Л. ФРАНКА

В философии Вл. Соловьева состояние абсолютного всеединства является конечной целью мирового процесса, но это означает, что его достижение лишит смысла весь пройденный при этом путь, то есть значение всех несовершенных исторических состояний человечества заключается только в том, что они ведут к этому конечному совершенному состоянию, являются его «основанием». Кроме того в достигнутом абсолютном состоянии мир и человечество потеряют качество развития, временного изменения. Все это совершенно не соответствует нашему представлению о ценности каждого момента нашей личной и общественной истории и ценности временного развития как такового. Чтобы учесть это безусловное значение времени и временного процесса, Франк радикально модифицирует концепцию всеединства.

Во-первых, он, как и Соловьев, утверждает, что абсолютное всеединство уже онтологически реально. Но если в философии Соловьева эта идея вступала в противоречие с идеей исторического развития мира к всеединому состоянию, Франк устраняет это противоречие за счет того, что совершенно иначе, чем Соловьев, интерпретирует отношения Абсолюта-всеединства с нашим миром. Соловьев противопоставляет их, считая, что божественная реальность лишь опосредованно, в виде «проблесков» присутствует в нашем земном мире, Франк же, наоборот, предельно сближает их; земной

мир — это «явленность» Абсолюта в конкретной и многообразной форме, это *необходимое воплощение* Абсолюта, без которого он не был бы Абсолютом. Можно сказать, что существование Абсолюта *в себе* недостаточно, поскольку в качестве совершенного всеединства он не может стать «постижимым» самому себе, поэтому одновременно с существованием *в себе*, он должен существовать *для себя*, а это и есть его существование в опосредовании множественностью, то есть в форме мира и человека, реализующих принцип всеединства относительно, а не абсолютно.

Во-вторых, Франк, в отличие от Соловьева, не считает онтологически реальное абсолютное всеединство статичным, лишенным внутренней динамики. Вслед за А. Бергсоном он считает характеристику метафизического становления (или *мощи*, в его собственной терминологии) необходимым качеством Абсолюта: статичное и неизменное сущее по этой логике менее полно и совершенно, чем сущее, обладающее указанной характеристикой. *Метафизическое* становление (мощь) Абсолюта при его «явлении» в форме предметного мира и человека переходит в характеристику *временного изменения* мира. Абсолют-всеединство обладает бесконечной, неисчерпаемой полнотой, именно эта полнота в эмпирической действительности реализует себя в виде бесконечного ряда неповторимых, обладающих непреходящей ценностью состояний мира. В этом смысле историческая изменчивость мира не имеет и не может иметь никакой определенной цели, она значима сама по себе, в том смысле, что порождает все новые и новые состояния, раскрывающие бесконечную полноту Абсолюта.

Для конкретного человека в его отношениях с окружающим бытием самым главным оказывается понимание того факта, что помимо рационального отношения к предметному миру он имеет еще более важное и фундаментальное, иррационально-интуитивное отношение к Абсолюту-всеединству. При этом последнее отношение обуславливает первое. В определенном смысле обычное познание мира есть «перевод» на понятный нам язык рациональности того непосредственного интуитивного отношения, которое каждый из нас имеет к Абсолюту. Отношение же к Абсолюту само по себе, вне его интерполяции в формы рационального познания мира, не допускает никакого дискурсивного выражения; в этом смысле Абсолют выступает для нашего сознания одновременно и совершенно *реальным*, и совершенно *непостижимым* сущим.

Но как же тогда мы можем «опознать» присутствие интуиции Абсолюта в нашем жизненном опыте? Если бы он выступал для нас только во вторичных и искаженных формах рационального познания, мы бы никогда не смогли даже узнать о том, что имеем непосредственную интуитивную связь с Абсолютом. Поскольку Франк в своей философии утверждает наличие такой связи, более того, утверждает, что она обосновывает все виды нашего отношения к окружающему миру (представляющему собой «явленность» Абсолюта), то он должен указать те элементы нашего жизненного опыта, которые свидетельствуют о такой непосредственной интуиции Абсолюта.

Здесь и выясняется значение категории прекрасного и вообще эстетического отношения к реальности.

Анализируя специфику восприятия прекрасного, Франк выделяет в этом эстетическом акте три принципиальных момента. *Первый момент* непосредственно определяется главным принципом философии всеединства: прекрасное всегда выступает как необычное для нашей несовершенной действительности *органическое, слитное целое*. «Оно может — и даже должно — иметь многообразный состав, но члены или части этого многообразия — например, отдельные черты прекрасного лица или горы, дома, зелень, свет, воздух прекрасного ландшафта и т. п. — имеют силу и значительность не сами по себе, а именно лишь как интегральные, неразрывно слитые моменты *целого*, которое есть некое сплошное, *внутренне слитное* единство» [4, 424]. *Второй момент* заключается в том, что прекрасный объект принципиально не поддается рациональному осмыслению и дает опыт непосредственного слияния сознания с *реальностью самой по себе* (то есть с абсолютной реальностью), которая *вообще не имеет формы предметности*: «...всегда и всюду, где нам удастся отрешиться от привычной установки *предметного* истолкования реальности, от произвольного видения в образах показателей предметной действительности, распадающейся для нас тогда на отдельные вещи и качества, выразимые в *понятиях*, и сосредоточиться на простом созерцании реальности в ее *непосредственной конкретности*, — везде и всегда, когда нам удастся, наподобие детей, без размышления жадно воспринимающих образы бытия, иметь *чистый опыт реальности* вне всякого умственного ее анализа, — мы воспринимаем реальность как прекрасное» [там же, 424–425]. Этот момент, по сути, и означает, что восприятие прекрасного есть форма интуиции Абсолюта-всеединства, и именно эстетическое отношение к миру позволяет нам заметить, что мы имеем непосредственную связь с Абсолютом, как бы увидеть за предметными формами эмпирического мира их существование в совершенной «слитности» Абсолюта. *Третий момент* вытекает из сказанного: будучи формой интуиции Абсолюта, эстетический акт придает воспринимаемому предмету или явлению особую ценность, противопоставляя его миру: «...“прекрасное” как бы *изъимется из состава предметного мира* (в котором нет самодовлеющей части, нет ничего законченного в себе, а всё есть фрагмент, черпающий свою полноту из своей связи со всем другим, из своей зависимости от другого) и становится само в себе, независимо от всего остального, выразителем некоего последнего, глубочайшего, всепронизывающего исконного единства бытия» [там же, 425].

Можно заметить, что Франк идет еще дальше Соловьева по пути иррационализации прекрасного, ведь из приведенных высказываний следует, что спецификой прекрасного является не столько внутреннее совершенство, гармония (последняя, как правило, обладает какой-то рациональной выразимостью), сколько особое чувство непосредственной реальности эстетического объекта — даже если это только воображаемый

или идеальный объект. Получается, что практически любой фрагмент действительности может приобрести статус эстетического объекта, если художнику удастся преобразовать его таким образом, чтобы обнажилось его основание в виде Абсолюта-всеединства. Поскольку, согласно Франку, Абсолют предстает в нашем жизненном опыте как нечто рационально невыразимое, то главным качеством эстетического объекта также оказывается его характеристика абсолютной *непостижимости*: «...то, что выражает прекрасное, есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя бы в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно-убедительный опыт* ее *непостижимости* — ее *схождения с непостижимым*» [4, 427].

В результате, эстетический статус предмет или какой-то фрагмент действительности получает не в силу его внутренних, структурных отличий от других объектов, а в силу особого характера его рассмотрения — через усмотрение его отношения к абсолютной всеединой основе всего реального. Это вполне соответствует практике нового искусства, когда объектами художественного творчества, то есть «прекрасными» объектами, могут стать ничем не выдающиеся предметы обыденного опыта, как, например, старые башмаки или сломанный стул на полотнах Ван Гога.

Помимо этого Франк находит в художественном объекте еще одну важную черту, которая стала очевидной только в новом, модернистском искусстве. Это связано с философским пониманием человека в системе Франка.

Как уже было сказано выше, предметный мир в философской системе Франка предстает как «явленность» Абсолюта, но, безусловно, то же самое можно сказать и о человеке, поэтому возникает проблема различения двух форм «явленности» Абсолюта — в предметном мире и в человеке. Франк действительно считает эти формы совершенно различными, даже противостоящими друг другу, именно поэтому предметный мир выступает для человека не просто чужим, но *устрашающим*, часто пробуждающим в человеке *тоску* и *ужас* (в духе известных «экзистенциалов» М. Хайдеггера). Принципиальная особенность «явленности» Абсолюта в человеке состоит в том, что здесь, как это уже было описано выше, Абсолют не просто есть *в себе*, но он есть *для себя*, то есть он открывается себе самому и становится «прозрачным» для себя самого. Франк фиксирует эту особую форму «явленности» Абсолюта терминами «самобытие» и «самооткровение» Абсолюта. В этом контексте становится особенно ясным утверждение, что Абсолют сам по себе не может быть «полноценным» без его «явленности» в форме человека, через которую он приходит к «прозрачности», данности себе самому, и которая в этом смысле есть адекватная, «правильная» форма «явленности» Абсолюта. В то же время мир «не узнается» человеком в том качестве, в каком он должен обрести свой подлинный смысл — как *иная* форма «явленности» Абсолюта.

В силу такого различия двух форм «явленности» Абсолюта, человек легко приходит к осознанию Абсолюта через свое собственное бытие, и в то же время не может непосредственно усмотреть абсолютное основание в мире. С этим связан тот известный факт, что все религии в истории представляли Бога как абсолютного человека, а мир помещали вне Бога, как чуждое ему «творение». На деле, это глубоко неверная точка зрения, не позволяющая прийти к правильному религиозному воззрению на себя и всю реальность. Исходной, базовой интуицией правильного религиозного мировоззрения является усмотрение *единой основы* в бытии предметного мира и в бытии человека. Научное, рациональное познание обостряет противоположность этих форм бытия, и только в искусстве и эстетическом восприятии природы это интуитивное ощущение единой основы всего бытия получает себе полное выражение. Это Франк считает вторым характерным свойством эстетического восприятия. *«Красота есть непосредственное и наглядно наиболее убедительное свидетельство некоего таинственного сродства между “внутренним” и “внешним” миром — между нашим внутренним и непосредственным самобытием и первоосновой внешнего, предметного мира. Это единство нам непосредственно раскрывается — или, вернее, мы имеем некое внешнее обнаружение этого искомого глубинного единства — во всяком эстетическом опыте; эстетический опыт убеждает нас, что такое единство есть, должно и может быть найдено — вопреки неустранимо-очевидному фактическому разладу и раздору между этими двумя мирами»* [там же, 427–428].

Две формы «явленности» Абсолюта не просто различны: одна из них адекватно и полно выражает Абсолют, а другая скорее искажает и скрывает его. Адекватной и полной является та форма, которая связана с человеком, поскольку здесь происходит «самооткровение» Абсолюта. Из этого следует, что обнаружение общей основы предметного мира и человека должно заключаться в необходимости «исправления» искаженной формы «явленности» абсолютного основания всего существующего и представлении ее подобной той «правильной» форме, которая дана в человеке. Именно это утверждает Франк: эстетическое восприятие «мертвой» природной реальности придает ей не только «живой», но и «духовный» характер, она становится подобной нашей собственной живой и духовной сущности, и отношения с ней приобретают характер общения с другой личностью. «Все “прекрасное”, все открывающееся в эстетическом опыте испытывается как нечто сродное в этом смысле живому, одушевленному существу — как нечто сродное нашему собственному внутреннему самобытию. Оно есть нечто “душеподобное”, — нечто, имеющее какое-то “внутреннее содержание”, “внутреннюю реальность”, которая *выражает* или *открывает* себя во внешнем облике наподобие того, как наша “душа” — или обращенное к нам “ты” — “выражает” себя в мимике, взгляде, улыбке, слове. Прекрасное (в природе и в искусстве) “говорит” нам что-то, “дает нам знать”, подает знак о некоей тайной, скрытой, живой глубине реальности; и мы в каком-то

смысле “общаемся” с прекрасным — с красотой ландшафта или прекрасного лица, с картиной, статуей, собором, музыкальным произведением, — как мы общаемся с другом, с близким; мы усматриваем во внешней реальности что-то сродное нашей интимной глубине, нашему потаенному самобытию» [4, 428].

Тем самым в концепции Франка получает обоснование известная черта искусства XX века — *субъективизм*; искусство теперь очень часто предстает как парадоксальная форма субъективного изображения объективной реальности, то есть такого изображения реальности, в котором «проступает» *субъективность самого художника*. Это объясняется тем, что художник усматривает в реальности то же самое абсолютное основание, которое он находит в себе, но в силу живого и иррационального характера этого основания оно выступает в его художественном опыте в предельно конкретной форме — в той самой форме, в которой художник непосредственно знает себя самого, свой внутренний, субъективный мир.

В этом контексте Франк отвергает как совершенно неверную концепцию «вчувствования», с помощью которой немецкие эстетики пытались в начале XX века объяснить необычный характер нового искусства (прежде всего экспрессионизма). Согласно Франку, субъективность не вторичным образом переносится на эстетический объект, а выявляется художником в объекте, и это может сделать каждый человек, если сумеет преодолеть навязанный культурой рациональный образ мира (наглядный пример такого отношения к миру дает мифология).

Подводя итог, можно сказать, что в своей эстетической концепции Франк органично соединяет традиции классической философии от Платона до Гегеля и неклассические идеи, вошедшие в философию в XX веке. В этом смысле его представления об искусстве и художественном творчестве дают эффективную альтернативу различным позитивистским и постмодернистским концепциям, которые понимают искусство как игру поверхностных смыслов и тем самым лишают его какого-либо существенного содержания. В концепции Франка искусство — это предельно содержательная и ответственная сфера человеческой деятельности, в искусстве человек открывает абсолютные основания собственного бытия и бытия всего мира, осознает свою причастность ко всему, что происходит в мире. Искусство *всегда и во всех своих формах* — это способ раскрыть бесконечность и абсолютность человеческого существования, то есть оно всегда связывает человека с высшими «инстанциями» бытия и, значит, обязательно имеет *религиозное, мистическое* измерение.

При этом та глубокая и неотъемлемая религиозность, которая присуща любому подлинному произведению искусства, ничего общего не имеет с традиционной — догматической и церковной — религиозностью, существенно дискредитировавшей себя в истории. Нагляднейший пример такой свободной, «философской» религиозности Франк находит в творчестве Р. М. Рильке, который является великим наследником традиций

немецкого философского мистицизма, резко расходившегося с церковным христианством (к его представителям можно отнести Мейстера Экхарта, Николая Кузанского, Бёме, Лейбница, Шеллинга, Фихте и даже Хайдеггера). «Чувство укорененности собственной души в вечном и абсолютном, внутреннего питания ее потусторонними божественными силами, неразрывно-интимной связи своего “я” с Богом настолько доминирует в лирике Рильке, что лирические излияния поэта совпадают с раскрытием его религиозного сознания <...>. Приобщаясь к лирике Рильке, особенно ясно чувствуешь, что поэтическое сознание в своей последней сущности, в своем завершении совпадает с религиозным, что то и другое есть собственно одно и то же <...>» [3, № 12, 49]. Бог для Рильке — это первооснова бытия, объемлющая всякую жизнь, Бог проявляет себя и как безликое «ничто», стоящее выше всего, и как живое конкретное существо, с которым человек вступает в интимно-личные отношения. Франк пишет, что ему особенно близки поздние стихотворения Рильке («Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею»), где господствует просветляющая и умиротворяющая печаль; «в этой печали, — констатирует Франк, — душа поэта как бы внезапно озаряется и узревает в самом бытии ту тихую, светлую, жертвенную глубину, которую она сознает как свое собственное существо» [3, № 13, 40]. Поэт обнаруживает в себе и пытается передать своим читателям самое главное чувство — чувство абсолютности человека, основанное на глубоком понимании бессмертия каждой личности, единства живых и умерших и, самое главное, на признании неразрывной связи мира времени и мира вечности, посредником между которыми выступает земной человек.

Использованная литература

1. Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. Т. II. М.: Мысль, 1988. С. 351–389. (Философское наследие. Т. 105).
2. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. Т. II. М.: Мысль, 1988. С. 390–404. (Философское наследие. Т. 105).
3. Франк С. Л. Мистика Райнера Марии Рильке // Путь. 1928. № 12. С. 47–75; № 13. С. 37–52.
4. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 183–559.
5. Чаадаев П. Я. Философические письма // Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма: в 2 т. Т. I. М.: Наука, 1991. С. 320–440. (Памятники философской мысли).

БЛАУБЕРГ Ирина Игоревна

irinablauberg@yandex.ru

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института философии Российской академии наук

119991, Москва,
ул. Волхонка, д. 14/5

IRINA I. BLAUBERG

irinablauberg@yandex.ru

D. Sc. in Philosophy, Leading Researcher of the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences

14/5 Volkhonka St.,
Moscow 119991
Russia

АННОТАЦИЯ

Бергсонизм в философии музыки: «негативная эстетика» Владимира Янкевича

В своей концепции музыкального творчества французский философ Владимир Янкевич (1903–1985) во многом опирался на идеи Бергсона, который полагал, что из всех искусств именно музыка наилучшим образом передает «чистую длительность». Музыка по самой своей сути — темпоральное искусство, и с этим связаны, по Янкевичу, присущие ей парадоксы: экспрессивности и неэкспрессивности, повторения и новизны и др. Музыка и философия сходны в том, что обе, каждая по-своему, пытаются «выразить невыразимое», нечто такое, что коренится в глубине человеческого опыта, самого существования. Тема невыразимого — одна из ведущих в творчестве Янкевича — восходит к мистической традиции. В его работах о музыке она выступила в особой форме, получившей название «негативной эстетики» (по аналогии с «негативной теологией»). По словам одного из исследователей, философ «противопоставляет чудо творчества империализму знания».

Ключевые слова: музыка, время, длительность, невыразимое, Бергсон, Янкевич, необратимость

ABSTRACT

Bergsonism in the Philosophy of Music: Vladimir Jankélévitch's "Negative Aesthetics"

In his concept of musical creativity, French philosopher Vladimir Jankélévitch (1903–1985) relied greatly upon the ideas of Henri Bergson, who believed that music expresses “pure duration” better than all other arts. Music in its essence is a temporal art, and this, according to Jankélévitch, is the cause of its inherent paradoxes: expressiveness and inexpressiveness, repetition and innovation, etc. Music and philosophy are similar: both, in their own ways, are trying “to express the inexpressible”, something that is rooted deep in the human experience, in existence itself. The theme of the ineffable, one of the most important in Jankélévitch's work, goes back to mystical tradition. In his writings on music, this subject acquires a special form called “negative aesthetics” (on the analogy of “negative theology”). According to one of researchers, Jankélévitch “opposes the miracle of creativity to imperialism of knowledge”.

Keywords: music, time, duration, ineffable, Bergson, Jankélévitch, irreversibility

Ирина Блауберг

БЕРГСОНИЗМ В ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ: «НЕГАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА» ВЛАДИМИРА ЯНКЕЛЕВИЧА

Владимир Янкелевич (1903–1985) — известный французский философ, последователь Бергсона, автор одной из наиболее интересных работ о нем (1931). Он также и автор книги «Одиссея сознания в поздней философии Шеллинга» (1933), которая положила начало серьезным шеллинговедческим исследованиям во Франции в XX веке. Во всяком случае, Ксавье Тийет, опубликовавший в 1970 году фундаментальный 700-страничный труд «Шеллинг. Философия в становлении», с благодарностью вспоминал, что именно Янкелевич открыл новую эпоху в этой сфере знания, произвел подлинный прорыв в те времена, когда имя Шеллинга и его учение во Франции были заслонены Гегелем и оказались где-то в тени, вне области интереса исследователей (см.: [21, 65–66]). В. Янкелевич впоследствии долго преподавал в Сорбонне, не создал какой-то философской системы, не принадлежал ни к одной школе, не делал уступок интеллектуальным модам, в период взлета структурализма продолжал размышлять о вечных проблемах человеческого существования, в осмысление которых свою трагическую ноту внес экзистенциализм (к нему Янкелевич в чем-то близок). В центре его внимания — проблемы времени, человеческой конечности, морали, прощания. Восприняв многое из духа тогдашней французской философии, он

отчасти остался и «классическим» мыслителем, опубликовавшим в 1949 году двухтомный «Трактат о добродетелях».

Янкелевич — один из немногих в мировой философии (а во Франции, возможно, единственный) мыслитель, в чьем творчестве теснейшим образом переплелись философия и музыка, ставшие основными сферами его интересов. Он происходил из семьи еврейских эмигрантов, бежавших из царской России (с территории теперешней Украины) от погромов. Русский язык, таким образом, был для него родным; он хорошо знал русскую литературу, сочинения русских композиторов. Прекрасный знаток музыки, Янкелевич сам был хорошим пианистом. Он как-то вспоминал, что в детстве научился играть тайком, в те периоды, когда дома не было старшей сестры, которая тогда уже была виртуозом. И в дальнейшем игра на фортепиано составляла неприменную часть его жизни. С долей иронии он замечал, что со временем осознал некоторое свое преимущество среди коллег: он умел делать то, чего не умели другие, — играть на фортепиано и говорить по-русски. В философских трудах Янкелевича постоянно встречаются музыкальные сравнения¹ или, в качестве содержательных примеров, отсылки к сочинениям разных композиторов (чаще всего — французских и русских²). Помимо этого, из-под его пера вышли книги, посвященные как общим проблемам музыкальной эстетики: «Музыка и невыразимое», «От музыки к безмолвию», «Ноктюрн», «Рапсодия», — так и творчеству конкретных композиторов: «Габриэль Форе, его мелодии, его эстетика»,

¹ Вот характерные примеры из замечательной книги Янкелевича об иронии: «Ироническая любовь <...> является вечным началом, она только играет и примеривается, не отдавая себя целиком, не доходя до страсти *appassionato*. <...> Не одобряя тяжеловесной серьезности жизни сердца, ирония утверждает права рафинированного и невесомого любительства, когда пальцы последовательно касаются всех клавиш. Естественным режимом иронии оказывается, стало быть, *pizzicato* или, вернее, *staccato*. <...> *Staccato* расплывает всегда готовое возродиться в своей патетической протяженности *legato*, юмористически приземляет нашу пылкость и рвение. Изысканное “Скерцо в манере Каприччио” “фа-диез-минор” Мендельсона есть в своем роде шедевр искусства говорить шепотом...» [12, 25, 70].

² Янкелевич часто упоминает также Альбениса; Листу посвящен один из томов работы «От музыки к безмолвию». А вот к немецким композиторам отношение его было сложным. После Второй мировой войны, во время которой он находился на территории Франции и участвовал в Сопротивлении, философ внутренне отстранился от немецкой культуры, забыл язык, который так много значил для него в ранних исследованиях о Шеллинге. Впоследствии осмысление связанных с войной переживаний привело его к написанию работ о прощении и непросьаемом. Лишь немногие мыслители, и в их числе Шеллинг, сохранили для него свое значение. По словам Тийета, Янкелевич «изгнал из своего идеального одеона» Баха и других немецких композиторов, у которых, впрочем, нет недостатка в почитателях [21, 66]. В редкие моменты вспоминая о них, он противопоставлял им французов. Так, признаваясь, что Бах для него «недоступен», он замечал: «...немецкая музыка слишком подчинена небытию, слишком охвачена стремлением к грандиозному. <...> Я люблю, чтобы музыка не была глуха к пению ветра на равнине, нечувствительна к ароматам ночи» [18, 302]. Едва ли философ в таких суждениях справедлив, но трудно было бы требовать от него беспристрастности...

«Морис Равель», «Дебюсси и тайна». Как отмечал Тийет, Янкелевич не только «реабилитировал» Шеллинга, но и постоянно делал нечто подобное как писатель, возвращая из забвения композиторов (Эрика Сати, Альбениса и др.), поэтов (в частности Метерлинка), философов (например, Зиммеля, Шестова, Степуна). «...Благодаря ему мы по-иному слушаем или читаем Листа и Форе, Дебюсси и Равеля, Бальтазара Грасиана и Буура, Паскаля и Фенелона, Лермонтова и Толстого...» [21, 66].

В своей концепции музыкального творчества Янкелевич во многом опирается на идеи Бергсона, считавшего, что из всех искусств именно музыка наилучшим образом передает внутреннее время, «чистую длительность»³. Поскольку, по Бергсону, длительность является самой субстанцией вещей, основой универсума, понятно, сколь значимой в метафизике оказывается музыка в силу своей особой связи с этой основой⁴. Янкелевича особенно привлекли в философии Бергсона две темы, которые были ключевыми для самого великого интуитивиста, — время и интуиция. И на первом месте, как у Бергсона, оказалось время, разные аспекты которого Янкелевич постоянно осмыслял в своих работах. Как известно, традиция соотнесения времени, особенно времени сознания, со звуком — давняя. Один из ярких ее представителей — Августин, чьи размышления по этому поводу в 11-й главе «Исповеди» стали важными ориентирами для Бергсона, Гуссерля, Рикёра и других философов XX века. Для Бергсона именно музыка — один из главных примеров той парадоксальной континуальности, той «прерывной непрерывности», которая составляет суть длительности и не может быть передана пространственно, линейным образом. Мысль Бергсона постоянно вращалась вокруг этой проблемы. Любопытно, кстати, какие перемены произошли у него в связи с переосмыслением сути времени в трактовке давней философской темы интуиции. Ведь само понятие интуиции этимологически связано со зрением, видением: это созерцание, внимательное разглядывание. А вот у Бергсона одно из определений интуиции — «духовное вслушивание» [13, 222]⁵. В тот период, когда длительность приобрела у него общеонтологическое значение, он писал о том, что с помощью интуиции

³ См. об этом [8], а также [6].

⁴ Это можно сравнить с характеристикой музыки у Шопенгауэра: «Музыка — это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» [10, 255].

⁵ Здесь Бергсон употребляет термин *auscultation*, «аускультация», который в медицине означает «прослушивание» (например, с помощью стетоскопа). У читателя возникает образ врача, который напряженно вслушивается, чтобы понять, что происходит с больным; такое вслушивание требует усилия. Эту мысль об усилии как раз и хочет передать Бергсон (см. об этом: [19, 65]).

сознание человека настраивается на определенный уровень вселенской длительности, как бы «звучит в унисон» с ним⁶.

Этот аспект бергсоновской интуиции стал очень существенным для Янкелевича, равно как и другой — невыразимость. Интуицию чрезвычайно сложно передать словами, здесь требуется иной, новый язык. Музыка и философия, полагал Янкелевич, сходны в том, что обе, каждая по-своему, пытаются «выразить невыразимое», нечто такое, что коренится в глубине человеческого опыта, самого существования. Это «невыразимое», но основополагающее для человека, эти предельные моменты опыта французский философ обозначал словами «невесь-что» (*je-ne-sais-quoi*) и «почти-ничто» (*presque-rien*) — так, кстати, называется одна из его книг (*Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, 1957). Они не могут быть переданы рационально, ускользают от всякого рода интеллектуализма и подвластны, возможно, лишь «логике сердца». «Это “невесь-что” — не отсутствующая вещь, а очарование, окутывающее все целое, <...> та сущность целого, которую нам открывает интуиция; эта неделимая сущность, представляющая собой тайну» [17, 59]. «Отсутствующее присутствие», «несуществующее существование» — так определяет автор эту таинственную, исчезающе малую сущность, в которой заключен смысл бытия всего целого.

Тема невыразимого — одна из ведущих в творчестве Янкелевича — восходит, как мы отметили выше, к бергсоновской концепции интуиции, а далее — к мистической традиции. Он обращается при описании этого *je-ne-sais-quoi* к Плотину, испанскому мистiku Хуану де ла Крус, к Босьюэ и Паскалю⁷. В целом он присоединяется к апофатической традиции в философии, отсылающей, например, к «ученому незнанию» Николая Кузанского и выразившейся в целом ряде концепций и в XX веке (назовем таких философов, как Л. Витгенштейн, М. Хайдеггер, С. Франк, П. Адо). В творчестве Янкелевича эта тенденция тоже связана с неисчерпаемостью, бесконечностью человеческого опыта, с тем, что «самое главное», корнящееся в глубинах бытия, всегда будет оставаться на горизонте, в перспективе, останется непознанным. А человеческое бытие, подобно бытию в целом, как доказывал Бергсон вопреки Аристотелю, — это становление, постоянная изменчивость. Янкелевич согласен с Бергсоном в том, что само становление онтологично; лежащая в его основе длительность, с присущим ей сложным взаимопроникновением прошлого, настоящего и будущего, оказывается особого рода субстанцией бытия. Всегда ускользающая сторона существования, связанная с проходящим, пролетающим временем,

⁶ См. подробнее, например: [1, 33; 4, 14].

⁷ В переводе «Мыслей» Паскаля это выражение передано как «Бог весть что»: «Тому, кто хочет сполна оценить всю меру суетности человеческой, достаточно подумать о причинах и следствиях любви. Причина ее Бог весть в чем. <...> А следствия ее сокрушительны. Это Бог весть что, такой пустяк, что его и определить нельзя, будоражит всю землю, государей, армии, целый мир. Если бы нос Клеопатры был покороше, лик земли был бы иным» [7, 184].

с его необратимостью, с невозможностью предвидеть будущее, — предмет постоянных раздумий Янкелевича. Ощущение необратимости времени, которому Бергсон дал в своих работах философское обоснование и оценку, не оставляет Янкелевича, выплескиваясь на страницы разных его сочинений, в том числе посвященных музыке. Вслед за Августином, за Бергсоном он стремится постичь, что же такое время; размышляет о том, как с ним связана музыка.

Подобно Шеллингу и Бергсону, он полагает, что музыка по самой своей сути — темпоральное искусство: «Музыка — того же порядка, что и время, это волшебная темпоральность: время, околдованное музыкой, — в противоположность пустому времени, времени скуки» [14, 11]. Янкелевич неоднократно возвращается к мысли о том, что время музыки, время исполнения и слушания музыкального произведения противостоит времени обыденной жизни с ее хлопотами и заботами, банальности будней. Музыка живет внутри нас; напомним — там, в глубинах сознания, как раз и господствует, по Бергсону, длительность, конкретное время: «...мы проживаем музыку, как проживаем время, в плодотворном опыте и онтической причастности всего нашего существования. <...> Человек созерцает мир как фреску, а в музыке он погружен в становление» [16, 120–121]. Но именно поэтому всякая философия музыки остается под вопросом: она, по словам Янкелевича, есть «невыполнимая затея и непрерывная акробатика» [ibid., 118]. Часто цитируют слова Августина из «Исповеди»: он знает, что такое время, пока его не спрашивают об этом; а как только спросят — нет, он не знает. Янкелевич так же чувствует бесконечность, невыполнимость задачи: рассказать, что такое музыка. Ведь чаще всего мы, считая, будто говорим о музыке, рассуждаем о чем-то ином, что, конечно, имеет к ней отношение, но не есть музыка как таковая. Вот и о «чистом времени» мы не можем ничего сказать, именно потому, что сами мы — темпоральные существа, живем во времени, оно является глубинной основой нашего бытия. Полагая, что говорим о времени, мы рассуждаем в действительности о каких-то событиях, моментах своей жизни, но не о времени самом по себе. Точно так же, по Янкелевичу, нельзя сказать, объяснить, что такое бытие или смерть.

В работах Янкелевича о музыке тема невыразимого выступила в особой форме, получившей название «негативной эстетики»⁸ (по аналогии с «негативной теологией»). Музыка как таковая, по мысли философа, есть то самое невесть-что, столь же непостижимое, как тайна творчества, — тайна, о которой мы можем знать лишь *до* или *после*: до, когда мы изучаем психологию, характер творца; после — когда описываем, анализируем созданное произведение. «Как мы можем постичь то божественное мгновение между ними, которое нам всего важнее было бы схватить и которое от нас наиболее упорно ускользает?» [16, 129]. Музыкальная реальность избегает

⁸ Так назвал эстетическую концепцию Янкелевича один из авторов рецензий на работу «Музыка и невыразимое» (см.: [22, 371–377]).

всякой локализации, всегда оказывается где-то в ином месте. Ведь музыка, темпоральный феномен, вообще неподвластна пространству.

Философ вспоминает одну из сказок Андерсена, «Колокол», которая, как ему кажется, хорошо поясняет его мысль: в лесу таинственно звучит колокол, и никто из окрестных жителей не знает, где находятся церковь и колокольня, откуда исходит чудесный звон. Люди идут в лес, чтобы выяснить, в чем дело, но это дано немногим: только у двоих хватает терпения и внутренней духовной силы, чтобы доискаться до истины. Оказывается, это огромная церковь природы и поэзии, она находится «везде и нигде» (обратим здесь внимание читателя на язык апофатической теологии, который часто использует Янкелевич); отсюда, из невидимой колокольни, льется «Аллилуйя». Второй пример, очень характерный для французского философа, — град Китеж в опере Римского-Корсакова. Образ Китежа символичен для творчества Янкелевича, он мог бы послужить «эпиграфом» к его эстетике, а может быть и к его философии в целом (не случайно К. Тийет озаглавил свои воспоминания о нем «Китеж души»). Невидимый град Китеж для Янкелевича — символ чистой музыки, неподвластной топографии; это родина очарования, которое находится не там или здесь, но повсюду и нигде. Очарование, *charme* (русское слово «шарм» не очень здесь подходит) — частое слово в лексиконе философа: это тоже невесть-что, почти-ничто, «метафизически неисчерпаемое»; его невозможно объяснить, но именно в нем кроется суть. Так нередко бывает в поэзии, где какое-то удачно найденное слово решает всё. Янкелевич приводит и пример из живописи, сравнивая изображение домашней жизни, домашнего уюта у Яна Вермеера и Питера де Хооха: у второго, считает он, все выглядит почти столь же таинственно, как у первого, но в этом «почти» заключено так много — целый мир. Подчеркивая различие между красным цветом у Хооха и «несравненным голубым» у Вермеера, французский философ пишет: «Ускользящее и точное, далекое и близкое, таинственное и привычное, загадочное как сокрытый Бог, но ясное как день: таковы противоречащие друг другу предикаты, которые негативная теология голубого у Вермеера должна была бы соединить, чтобы выразить невыразимое» [17, 83]. А в этом голубом цвете таится «сверхпространственное» очарование, побуждающее нас вновь и вновь смотреть на эти картины.

Но именно в музыке реальность такого очарования является, полагает Янкелевич, наиболее недоказуемой. Вместе с музыкой мы проникаем в сферу собственно сверхпространственную и внемирскую, в область нереальности, на родину «несуществующих вещей». Измените одну ноту в «Балладе» Форе, уберите диэз или что-то еще поменяйте — и все станет банальным, плоским и прозаическим: исчезнет это очарование, это божественное «почти-ничто». Его невозможно «схватить» и удержать, хотя в нем и таится все самое важное. Поэтому изучение каких-то чисто технических аспектов, особенностей, по убеждению Янкелевича, не приблизит нас к пониманию музыки.

Проблему выражения в музыке он соотносит с тем, что нам приходится говорить о ней, о темпоральном искусстве, пространственным языком. Ведь язык, как это показал Бергсон, неразрывно связан с пространством, а потому противостоит времени. В сферу музыковедения постоянно и неизбежно вторгаются пространственные метафоры. Образы, вдохновленные пластическими искусствами, живописью или скульптурой, составляют сегодня, отмечает Янкелевич, модную фразеологию. Музыку понимают как некую магическую архитектуру, говоря о «структурах», планах и объемах, о мелодических линиях и инструментальном колорите... Три четверти музыкального словаря, напоминает философ, от рисунка до формы и от интервала до орнамента заимствованы из мира зрения. И дело не только в этом. Так, «мелодия, которая является внепространственной последовательностью звуков и чистой длительностью, подвергается заражению знаками, записанными горизонтально на нотном стане...» [16, 116]. На восприятие музыки влияют и кинестетические впечатления: так, мы видим, как руки пианиста летают по клавишам, как дирижер оперирует своей палочкой, как певица открывает и закрывает рот. Все это способствует созданию вокруг нас «гибридного» звукового пространства, в котором музыка, как кажется, приобретает специфические свойства: она отдаляется и приближается, обладает высотой и глубиной. Но идея объемности и глубины в музыке, по Янкелевичу, имеет совсем особый смысл: ее нужно вывести из-под власти пространственных коннотаций, попытаться истолковать в темпоральном аспекте, в отношении ко времени.

Он сам предпринимает такой опыт, стремясь показать, как возникает ощущение глубины при восприятии музыкального произведения. В его трактовке, это связано с усилием, которое совершает слушатель, проследившая, как постепенно раскрываются, проявляются скрытые вначале интенции автора: нужно выявить тему, отделив ее от вариаций, освоиться с «новой красотой», с гармонией, которая порой оказывается чуждой нашим слуховым привычкам. Ведь то, что сегодня воспринимается нами как диссонанс, завтра может стать утонченным удовольствием. Янкелевич сравнивает глубину музыки с богатством природы, ресурсы которой не оценишь с первого взгляда. За то недолгое время, пока исполняется музыкальное произведение, слушатель продельывает напряженную внутреннюю работу, и в этом процессе раскрывается богатство музыки, реализуются ее многообразные возможности. Итог такой работы зависит от собственных «ресурсов» слушателя: глубина произведения, поясняет философ, «взывает к нашей глубине» [ibid., 92], то есть требует соответствующих душевных качеств, настроенности, внутренней готовности к восприятию музыки. Так в пространственном образе глубины преломляются темпоральные, по сути, сложные процессы.

Но если музыка темпоральна, а язык приспособлен для передачи преимущественно визуальных, а не слуховых опытов, имеются ли иные способы выразить то невыразимое, что несет в себе симфония, высказать

несказанное, которое заключено в сонате? По Янкелевичу, полностью адекватных способов не существует. Но значит ли это, что о музыке не стоит и пытаться говорить? Янкелевич часто вспоминает слова Бергсона из работы «Философская интуиция», где речь идет об уникальной интуиции, коренящейся в глубине всякого учения, которую его создатель на протяжении всей жизни стремится выразить в своем творчестве. Поэтому философ и продолжает говорить, пытаясь «с помощью усложнений, влекущих за собой новые усложнения, и объяснений, нагроможденных на объяснения, выразить со все большей точностью простоту своей первичной интуиции. Стало быть, вся бесконечная сложность его учения вызвана лишь несоизмеримостью между его простой интуицией и доступными ему средствами ее выражения» [3, 165]. Так и Янкелевич, сознавая недостаточность языка, все же пытается говорить о музыке, осмысляя ее сложную, двойственную природу, ее парадоксы.

Один из них — парадокс «неэкспрессивной экспрессивности». Так, музыка в целом «мощно экспрессивна», но вместе с тем не выражает нечто конкретное, поскольку является самым отвлеченным, общим из искусств. Янкелевич называет музыку миром «качественной абстракции», цитируя в связи с этим Шопенгауэра, писавшего о том, что музыка «выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще, как таковые сами по себе, до известной степени in abstracto, выражает их сущность без какого-либо побочного дополнения и без мотивов к ним» [10, 258]⁹. Французский философ добавляет, развивая эту мысль: на один и тот же текст можно написать бесчисленное множество совершенно различных музыкальных произведений; и наоборот, одна и та же музыка отсылает к бесконечному числу возможных текстов. Читая какую-нибудь поэму, мы никогда не сможем предугадать мелодию, которую создаст для нее композитор, — «таков секрет гениальной свободы, еще более таинственный, чем новизна грядущего времени» [16, 82]. Но еще менее возможно исходя из уже написанной музыки воссоздать текст или отгадать тот повод, из которого она родилась, — это все равно что выпить море, замечает Янкелевич. Интерпретация никогда не сможет пройти в обратном направлении путь творчества, не дойдет до истоков, до изначальной интуиции. Таким образом, делает вывод философ, с обеих сторон перед нами простираются бесконечное, возможное, неопределенное; больше нет простой данности, какой была первичная интуиция; есть лишь бесконечная сложность.

Итак, музыка неэкспрессивна не потому, что ничего не выражает, а потому, что она не выражает нечто конкретное: тот или иной пейзаж, обстановку, событие, — исключая все другие; музыка неэкспрессивна, поскольку предполагает бесчисленные возможности интерпретации, между которыми она позволяет нам выбирать. Эти возможности взаимопроникают, а не препятствуют друг другу, как это происходит в пространстве

⁹ Шеллинг тоже считал, что музыка — «наиболее общее искусство среди всех реальных искусств» [9, 208].

с непроницаемыми телами, каждое из которых занимает свое, особое место. Такая «неэкспрессивность» очевидна в случае «чистой» музыки; с программной музыкой дело обстоит сложнее, но заранее приписанный, выраженный в названии произведения смысл, по Янкелевичу, условен: название могло быть и каким-то иным. Сама программная музыка, полагает он, музыкальна именно потому, что не передает некий единственный смысл. К примеру, музыка Листа, заранее анонсирующего свою «программу», трогает нас чем-то иным, нежели поэтические сочинения, на которые он опирался: именно это невесть-что, нечто «божественное», чего нет ни в «Фаусте» Гёте, ни в сонетах Петрарки, ретроспективно выражает наиболее глубокоу сущность произведений Листа.

Здесь ключевое слово — «ретроспективно». Тема, связанная с ним, тоже была наваяна Янкелевичу Бергсоном и его учением о времени. Стремясь с помощью своей концепции длительности обосновать человеческую свободу, Бергсон подчеркивал непредсказуемость, открытость будущего, не подчиненного каким-то строгим закономерностям. Ведь эволюция жизни вообще, как и жизни человека, — это «непрерывное творение непредвидимой новизны», в котором любое следующее мгновение изменяет смысл уже пройденного пути. Лишь ретроспективно мы можем судить о смысле целостного явления или события: «Обращаясь назад, настоящее все время заново организует прошлое, следствие — причину» [2, 162]. К этой идее Бергсона часто обращается Янкелевич, иллюстрируя ее, среди прочего, в своих работах о музыке. «Смысл в музыке, — пишет он, — создается для композитора в процессе творчества, для исполнителя и слушателя — в ходе исполнения» [16, 41]: во всех этих случаях он возникает, «эманирует» из «становления», то есть из произведения, которое развивается во времени. Философ подчеркивает здесь тесную взаимосвязь смысла произведения с самим актом сочинения, исполнения или слушания. Композитор творит не для того, чтобы выразить некий смысл, какую-то идею; творчество начинается само собой, непосредственно, спонтанно. Понять смысл законченного произведения, как и смысл человеческой жизни, можно лишь ретроспективно, задним числом. «Смысл музыки поддается единственно ретроспективным пророчествам; музыка что-то означает лишь в *futur antérieur!*» — заключает Янкелевич [ibid., 81]¹⁰. Высказывая эту идею в подчеркнуто резкой форме, он утверждает, что музыка не является носителем смысла: нельзя сказать, что имеется некий предсуществующий смысл, который музыка выражает на своем языке. Можно признать, что у музыки есть своя логика, но логика эта особая: ей неведом закон противоречия, она может вести несколько «дискурсов» сразу; если люди начнут разговаривать все вместе, получится только шум, а совместное звучание инструментов создает гармонию. «Музыка — это “делание” в чистом состоянии, поскольку она пользуется звуками, которые сами по себе не имеют значения

¹⁰ *Futur antérieur* — грамматическое время во французском языке, могущее обозначать предположение по отношению к прошлому.

и поэтому остаются вечно новыми и незатертыми. <...> Одни и те же слова служат метафизике и гражданскому кодексу, поэзии и жандармам. А вот музыка не использует слов и не сообщает смысл» [18, 248]. Поэтому она может не бояться разного рода софизмов и экивоков; ей не приходится, как поэзии, вести борьбу со «стертыми» словами, нагруженными ассоциациями, ставшими стереотипными и банальными... А смысл, что все же присущ музыке, представляет собой неуловимое, невыразимое очарование (*charme*), в котором, как поясняет французский философ, заключается суть музыкального произведения. В случае же программной музыки, симфонических поэм, где смысл заранее задан, это очарование является, по Янкелевичу, «смыслом смысла», «квинтэссенцией сущности» — тем, что воплощает в себе музыкальную тайну, «плодотворное невыразимое жизни, свободы и любви» [16, 92].

В силу темпоральной природы музыки ее, считает Янкелевич, трудно назвать языком. Но иногда все же он сам употребляет применительно к ней это слово, поясняя, что если это язык, то язык чрезвычайно общий. Музыка поддается бесчисленным ассоциациям, воскрешает все то, что нам хочется вообразить. Поэтому «искусство звуков», по Янкелевичу, есть сокровеннейшая глубина других искусств: «...чтобы признать, что музыка передает самую суть ситуации и делает ее доступной восприятию нашей души, нет необходимости сообщать ей сверхфизическое значение... На деле физические звуки — это уже ментальная вещь, непосредственно духовный феномен» [ibid., 97]. Это подтверждается глубинной связью музыки с памятью.

Тему памяти, одну из важнейших в творчестве Бергсона, Янкелевич тоже не обходит стороной. Именно музыка, как это хорошо показал, например, М. Пруст в «Поисках утраченного времени»¹¹, является одним из главных наших проводников в мир воспоминаний; она способна мгновенно перенести нас в прошлое, воскресить былые переживания, тревоги, мечты. Музыка — подспорье памяти в ее стремлении противостоять необратимости, которую Янкелевич понимает не просто как одно из свойств времени, но как его подлинную суть. Он всю жизнь размышлял об этом, в разных работах так или иначе затрагивал эту тему. Не случайно одна из его книг называется «Необратимое и ностальгия» (1974). Необратимость времени — сигнал о конечности, смертности человека. Время неподвластно ему, и осознание того, что ход времени не повернуть вспять, вызывает меланхолию, ностальгию, которые являются реакцией на эту необратимость. Ностальгию Янкелевич, как видим, понимает не в пространственном, а в темпоральном значении: это, полагает он, тоска не по месту, а по времени, которое миновало. В места, где человек жил или бывал, он может в принципе вернуться, это не столь фатально, а вот время по-настоящему невосвратимо. Музыка играет здесь особую роль: она является, по Янкелевичу, протестом против невосвратного, а вместе с тем — и победой над ним. Обостряя до предела «невыразимый аромат воспоминаний», волнующих

¹¹ См., например: [5, 33–46].

душу, она помогает воскресить пережитое, извлечь его из глубин памяти. Музыка обладает удивительным свойством: будучи сама «стилизацией» времени, становлением, она все же, в отличие от них, предполагает повторение: ее можно слушать вновь и вновь. «Музыка <...> — пишет философ, — необратима, как жизнь; но, в отличие от жизни, музыкальное произведение допускает повторение: можно его опять сыграть или прослушать, вновь поставить пластинку столько раз, сколько угодно... В целом полчаса, называемые симфонией, — это необратимость, на удивление податливая, при которой лекарство дается нам одновременно с болезнью» [15, 375].

Из-за своей связи со временем музыка, по словам Янкелевича, «неуловимо ностальгична». Он показывает это на множестве примеров, среди которых — произведения Мусоргского, Дебюсси, Равеля, Чайковского. Так, в музыке Дебюсси ностальгия имеет характер «неопределенный и в каком-то смысле метафизический... тоска по стране не относится к той или иной стране: ее предмет повсюду и нигде, она ускользает от всякой географической локализации» [ibid., 377].

Еще один парадокс, помимо «неэкспрессивной экспрессивности», о котором говорит Янкелевич, — повторение и новизна. «Повтор» в музыке, по его убеждению, не является бесплодным, он не противостоит новизне. И это тоже связано с особыми свойствами конкретного времени, длительности, по самой своей сути предполагающей новизну и творчество. Ведь Бергсон показал в «Опыте о непосредственных данных сознания», как всякий удар колокола, следующий за предыдущими, качественно изменяет все прошлое того, кто его слышит. В музыке и поэзии повторение, полагает Янкелевич, оборачивается инновацией как у самого творца, так у слушателя и читателя, оно всегда несет в себе нечто новое, неожиданное, открывая прежде не замечавшиеся качества, отношения и соответствия, скрытую красоту, являясь источником неисчерпаемого удовольствия. Исполнитель играет всякий раз по-новому, как если бы это было впервые, как будто никто до него не совершал этого акта. Собственно, «повторение» здесь лишь относительно, на самом деле любой акт исполнения уникален. Именно в нем, в этом «магическом действе», в котором, каждый по-своему, участвуют создатель произведения, исполнитель и слушатель, разрешается, в конечном счете, по Янкелевичу, парадокс экспрессивности и неэкспрессивности, то есть бесконечной выразительности.

И в постижении музыкального «невесь-чего», очарования, первично само действие: исполнение и слушание. Оно эффективнее любой интуиции, поскольку благодаря ему мы в одно мгновение достигаем состояния благодати. Это мгновение может значить для нас больше, чем годы спокойного счастья. Музыка не дарует нам божественного блаженства, но, по словам Янкелевича, дает полноту существования; она способна на миг зажечь в каждом человеке искру радости, превратить его в полубога. Если бы даже музыка сводилась только к этому, она уже стоила бы труда. Она

открывает в нас глубокую, неведомую нам радость, сущностную радость¹², которая чаще всего скрыта под заботами и заслонена мелкими страстями. Янкелевич часто обращался в своих работах к теме творческого мгновения, изменяющего человеческую жизнь. Среди таких мгновений музыке принадлежит, полагал он, одно из главных мест.

Владимира Янкелевича иногда называют «философом-поэтом», чьи необыкновенно богатые по языку произведения напоминают импровизации, раскрывающие, каждая на свой лад, основные темы его творчества. «Его язык, разговорный и письменный, не был языком повседневности или привычной специальной терминологии, контрастируя с сухостью многих философских трактатов прежних и сегодняшних дней» [20, 577]. Прекрасно зная историю философии, в том числе античных авторов, хорошо ориентируясь в разных сферах искусства, Янкелевич сильно расширил рамки привычного философского изложения, создал особый стиль, насыщенный образами, аллюзиями, метафорами, которые часто черпал из области музыки.

Завершая, приведу слова одного из исследователей: В. Янкелевич «противопоставляет чудо творчества империализму знания» [22, 372]. Действительно, всю жизнь он был захвачен, зачарован чудом и тайной творчества, глубинное основание которого он, вслед за Бергсоном, видел во времени, а одно из главных, подлинных выражений — в музыке.

¹² «Радость», кстати, — не случайное слово в лексиконе Янкелевича. См. об этом: [11, 70–81].

Использованная литература

1. *Бергсон А.* Введение в метафизику / пер. В. Флёровой // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. V. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 3–47.
2. *Бергсон А.* Возможное и действительное / пер. с франц. И. И. Блауберг // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 151–163.
3. *Бергсон А.* Философская интуиция // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 164–180.
4. *Бергсон А.* Смех / пер. И. Гольденберга // Французская философия и эстетика XX века. Вып. 1. М.: Искусство, 1995. С. 9–104.
5. *Майкапар А. Е.* Музыка у Пруста // В сторону Пруста... (Моне, Дебюсси и другие). М.: Художник и книга, 2001. С. 33–46.
6. *Марсель Г.* Бергсонизм и музыка // Логос. 2009. №3: Бергсон. С. 209–217.
7. *Паскаль Б.* Мысли / пер. с франц. Ю. Гинзбург. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1995. 480 с.
8. *Ровенко Е. В.* Анри Бергсон: «музыка Дебюсси — это музыка “la durée”» // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №1. С. 8–33.
9. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
10. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. I. М.: Московский клуб, 1992. 396 с.
11. *Ямпольская А.* О радости: Бергсон и Янкелевич // Логос. 2009. №3: Бергсон. С. 70–81.
12. *Янкелевич В.* Ирония / пер. с франц. В. В. Большакова // Янкелевич В. Ирония. Прощение. М.: Республика, 2004. С. 6–140. (Библиотека этической мысли).
13. *Bergson H.* Introduction à la métaphysique // Bergson H. La pensée et le mouvant. P.: Presses universitaires de France, 1966. P. 201–255.
14. Entretien // L'Arc. P., 1979. P. 7–12.
15. *Jankélévitch V.* L'irréversible et la nostalgie. P.: Flammarion, 1974. 396 p.
16. *Jankélévitch V.* La musique et l'ineffable. P.: Armand Colin, 1961. 198 p.
17. *Jankélévitch V.* Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. P.: Presses universitaires de France, 1957. 266 p.
18. *Jankélévitch V., Berlowitz B.* Quelque part dans l'inachevé. P.: Gallimard, 1978. 320 p.
19. *Lawlor L.* The challenge of bergsonisme. L.: Continuum, 2003. 150 p.
20. *Svak J.* Vladimir Jankélévitch, cet incompris // Revue philosophique de la France et de l'étranger. 1985. T. 175. No. 4. P. 577–581.
21. *Tilliette X.* Une Kitiège de l'âme. L'éthique de Vladimir Jankélévitch // L'Arc. No. 75. Aix-en-Provence, 1979. P. 65–73.
22. *Vax L.* L'esthétique négative de Vladimir Jankélévitch // Revue philosophique de la France et de l'étranger. 1964. T. 154. P. 371–377.

БРАГИНСКАЯ НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

nb-sky@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории зарубежной музыки, декан музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190000 Санкт-Петербург,
Театральная пл., д. 3

NATALIA A. BRAGINSKAYA

nb-sky@yandex.ru

Ph. D., Associate Professor, Head of the Foreign Music History Subdepartment, Dean of the Department of Musicology, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory

3, Teatral'naya Square,
Saint-Petersburg
190000 Russia

АННОТАЦИЯ

Автографы «Весны Священной» в Российской национальной библиотеке

В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки среди автографов Игоря Стравинского хранятся эскизы оркестровки балета «Весна священная» (ф. 746, № 101). На настоящий момент лишь один фрагмент рукописи (л. 1) с минимальными комментариями воспроизведен в монографии С. И. Савенко «Мир Стравинского» (2001). Между тем эти недатированные эскизы представляют большой интерес для исследователей, позволяя проследить рождение оркестрового шедевра «Весны священной». Атрибуция всех фрагментов манускрипта, описание и интерпретация принципиальных различий в сравнении с версией печатной партитуры, а также история появления документа в РНБ и установление имени его прежнего владельца, — вот те задачи, которые пытается разрешить автор настоящей статьи.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, балет «Весна священная», партитура, оркестровка, эскизы, автограф, Степан Митусов

АБСТРАКТ

Autographs of “The Rite of Spring” at the National Library of Russia

At the Department of Manuscripts of the National Library of Russia, among Igor Stravinsky's autographs, there are kept several drafts of orchestration of the ballet *The Rite of Spring* (collection 746, № 101). To date, only one piece of the manuscript (p. 1) has been reproduced in the book by Svetlana Savenko *Mir Stravinskogo (The World of Stravinsky; 2001)* with minimal comments. Meanwhile, undated sketches of the score are of great interest to researchers because they allow to look into the composer's creative laboratory and observe the process of birth of the orchestral masterpiece *The Rite of Spring*. Attribution of all the fragments of the manuscript, description and interpretation of the important points of differences compared to the printed version of the score, as well as the history of the appearance of the document in the National Library of Russia and the establishment of the name of its former owner — these are the tasks that the author of this article tries to resolve.

Keywords: Igor Stravinsky, ballet *The Rite of Spring*, score, orchestration, drafts, autograph, Stepan Mitusov

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

(12–15 мая 2013, Московская консерватория)

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»:
ПРОБЛЕМЫ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ

Наталья Брагинская

АВТОГРАФЫ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ»
В РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
БИБЛИОТЕКЕ¹

В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в фонде «Федор и Игорь Стравинские» среди уникальных нотных автографов Игоря Стравинского хранятся черновые наброски оркестровки балета «Весна священная»². До последнего времени только один фрагмент рукописи (л. 1) с минимальными комментариями был воспроизведен в монографии С. И. Савенко «Мир Стравинского» [4, 228–229]. В юбилейном издании Paul Sacher Stiftung появились еще три репродукции (л. 3, 3 об., 4 об.) [8, 42]. Между тем эти черновики представляют несомненный интерес для исследователей как некая целостность, поскольку позволяют понаблюдать за процессом рождения оркестрового шедевра «Весны священной» на фазе, близкой

¹ Выражаю признательность д. иск., профессору С. И. Савенко за приглашение участвовать в конференции, посвященной 100-летию «Весны священной», и за содействие в выборе темы; благодарю работников Отдела рукописей Российской национальной библиотеки — ведущего научного сотрудника, хранителя музыкальных рукописных фондов д. иск. Н. В. Рамазанову, старшего научного сотрудника к. иск. И. Б. Ваганову, научного сотрудника к. иск. Е. А. Михайлову.

² См. ОР РНБ, ф. 746, №101, л. 1–4 об.

к окончательной, но не совпадающей с ней. Атрибуция всех фрагментов манускрипта, описание и интерпретация принципиальных моментов различий в сравнении с окончательной версией партитуры 1913 года, а также история появления документа в РНБ и установление имени его прежнего владельца — вот те задачи, которые я попыталась разрешить в данной статье.

Итак, эскизы оркестровки, выполненные простым карандашом, располагаются на четырех крупноформатных листах партитурной бумаги размером 34,5 на 43,5 см, по 28 нотных осцев на листе. Документ находится в довольно хорошем состоянии после проведенной реставрации, хотя на первом листе заметны потертости — следы двух перекрестных сгибов. Неподписанная, недатированная рукопись без авторской пагинации содержит лишь нотный текст, при полном отсутствии каких-либо вербальных указаний на программное содержание фрагментов или их местоположение в балете.

Материалы листа 1 содержат три фрагмента «Вешних хороводов», атрибутированных С. И. Савенко (см. ил. 1).

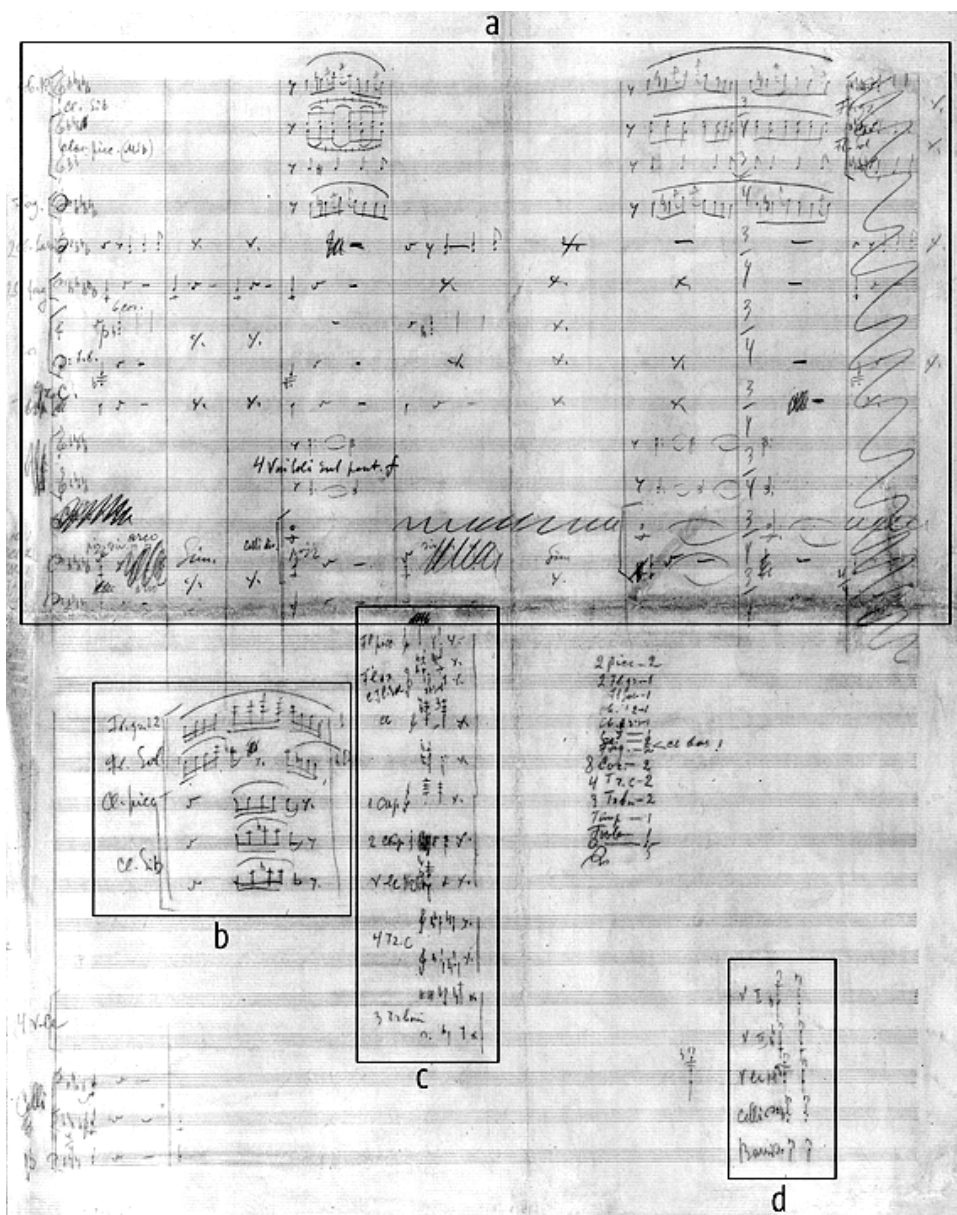
В ходе дальнейшей идентификации удалось установить, что рукопись содержит эскизы еще трех частей: «Игра двух городов», «Величание избранной» и «Тайные хороводы девушек» (см. ил. 2–6).

Листы 2 и 4 не заполнены, будто на них оставлено условное пустое пространство для пропущенных эпизодов. Порядок номеров в целом выдержан, хоть и с выпадениями больших звеньев. Исключение составляет лишь фрагмент «Тайных игр девушек», записанный *после* «Величания избранной», которому он в действительности предшествует. Но речь в данном случае идет об оркестровке пограничного, переходного раздела от «Тайных игр» к «Величанию» (ил. 6), варианты этого взлетающего пассажа *Flatterzunge* многократно встречаются в самом «Величании».

В сущности, шесть черновых набросков представляют собой некий «конспект» оркестровки — с ключевыми тематическими сегментами эпизодов, отдельными аккордовыми вертикалями, разметкой остинатных планов либо связующих разделов формы. Наибольшая концентрация мозаичных элементов наблюдается на л. 1, комбинирующем начальный восьмитакт основного раздела «Вешних хороводов» и несколько компонентов второго раздела *Vivo* (ил. 1). Здесь же — рабочий подсчет нотных осцев с выписанными инструментами партитуры.

Как известно, в массиве автографов «Весны священной», находящихся в Базельском архиве Стравинского, имеется довольно большое количество маргинальных помет, рисунков, комментариев автора. В частности, напомним, в одном из вариантов *particella* присутствуют две любопытные надписи Стравинского, совершенно противоположные по модусу авторского высказывания и смыслу. Одна из них — «в высоком штиле», вероятно, предназначенная потомкам, сопровождает заключительный эпизод I части на правах заглавия с посвящением: «Выплясывают землю — ГЕНИЮ МИКЕЛЯ=АНЖЕЛО БУОНАРОТТИ» (mf. 122, 0580)³. Вторая — абсолют-

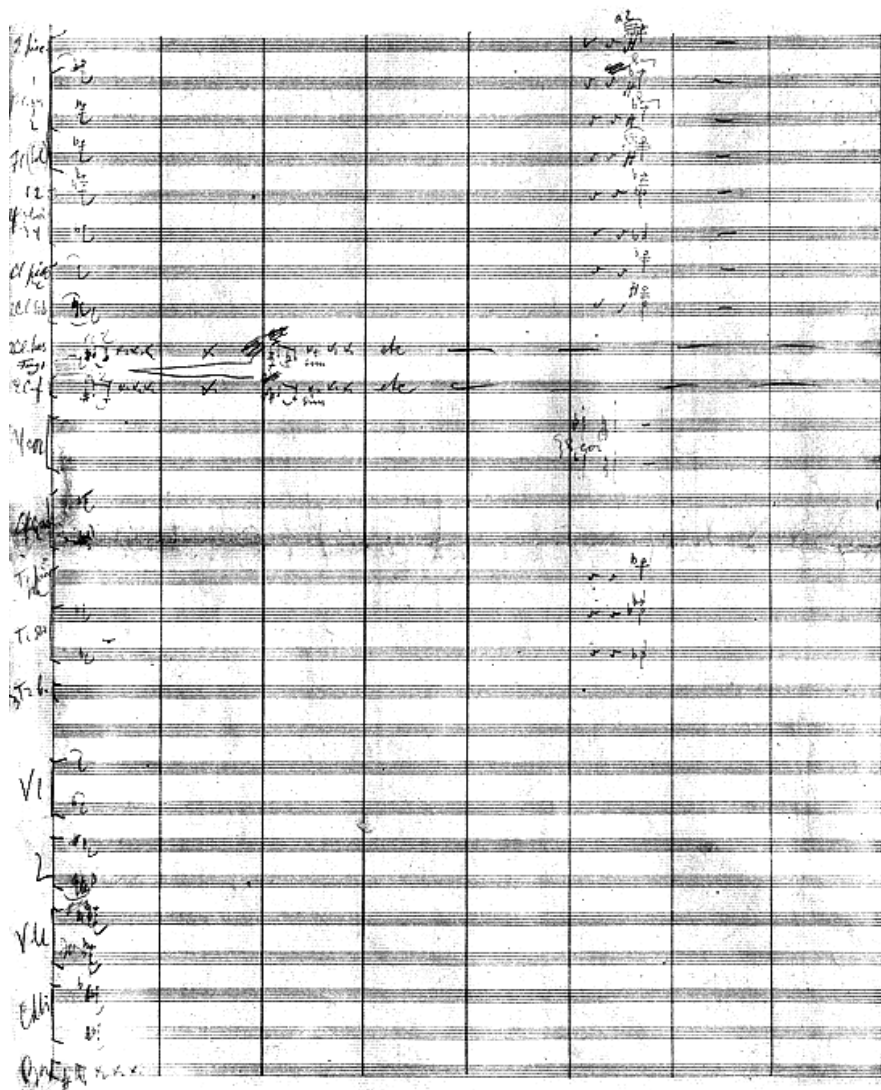
³ Сохранена орфография оригинала. Опубликовано С. И. Савенко [4, 155].



Ил. 1. «Вечные хороводы», восемь тактов от ц. 49 (а) и три кратких фрагмента длиной в такт и менее — ц. 54 + 4 т. (b); ц. 55 + 1 т. (c); ц. 54 + 5 т. (d)

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. On the left side, the instruments are listed vertically: Flute 1 & 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 & 2 (Tr. 1, Tr. 2), Trombone 1 & 2 (Trom. 1, Trom. 2), Percussion (Perc.), Violin 1 & 2 (V. 1, V. 2), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (C. B.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*), and articulation marks. There are some corrections and annotations in the score, including a large scribble in the lower left and some markings like 'x' and 'y' above notes. The paper shows signs of age and use.

Ил. 2. «Игра двух городов», шесть тактов от ц. 57 (л. 1 об.)



Ил. 3. «Игра двух городов», шесть тактов от ц. 62 (л. 2 об.)

The image displays a handwritten musical score for the piece "Magnificat" by Natalia Braginskaya. The score is arranged in a system of staves, numbered 1 through 22. The instruments and parts are as follows:

- 1. Flute (Flauto)
- 2. Flute (Flauto)
- 3. Flute (Flauto)
- 4. Flute (Flauto)
- 5. Clarinet (Clarineto)
- 6. Bassoon (Fagotto)
- 7. Bassoon (Fagotto)
- 8. Bassoon (Fagotto)
- 9. Bassoon (Fagotto)
- 10. Bassoon (Fagotto)
- 11. Bassoon (Fagotto)
- 12. Bassoon (Fagotto)
- 13. Bassoon (Fagotto)
- 14. Bassoon (Fagotto)
- 15. Trombone (Tromboni)
- 16. Trombone (Tromboni)
- 17. Trombone (Tromboni)
- 18. Trombone (Tromboni)
- 19. Trombone (Tromboni)
- 20. Trombone (Tromboni)
- 21. Trombone (Tromboni)
- 22. Trombone (Tromboni)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several checkmarks and handwritten annotations throughout the score. A large, prominent 'X' is drawn across the lower right portion of the page, covering staves 15 through 22. The page is numbered 42 in the top left corner.

Ил. 4. «Величание избранной», четыре такта от ц. 104 (л. 3)

The image shows a handwritten musical score for three measures of a piece. The score is written on ten staves. The top five staves are empty. The bottom five staves contain the musical notation. The parts are labeled on the left as follows: Trumpets (Timp. I, Timp. II), Violins I (V.I), Violins II (V.II), Viola (V-la), Cello (Cello), and Double Bass (Bass). The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The second measure is marked with *adulterio - lous*. The third measure is marked with *mf*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ил. 5. «Величание избранной», три такта от ц. 106 (л. 3 об.)

The image shows a handwritten musical score for two measures from page 103, page 4 of the manuscript. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Flauto piccolo (Piccolo), Oboe (Oboe), Clarinetto (Clarinet), Corni (Cornets), Trombe (Trumpets), and Timpani (Timpani). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'Flautozang' at the top, 'Cal. f. arch. di timpani' in the lower section, and 'pizz.' (pizzicato) in the bass line. The notation is dense and characteristic of a working draft.

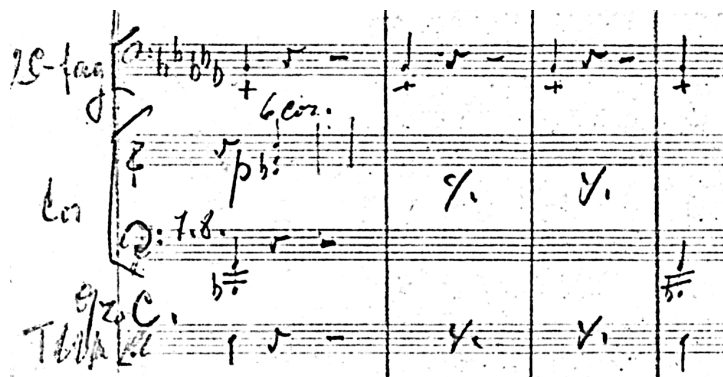
Ил. 6. «Тайные игры девушек», два такта от ц. 103 (л. 4 об.)

но бытового свойства, как «узелок на память», внедряется в финальный номер балета: «Подлец Нижинский так и не отдал мне Священный танец не забыть его спросить» (mf. 122, 0612).

Характер эскизов из РНБ совершенно иной: на этой стадии работы автор «Весны» не отвлекается ни на какие внемзыкальные детали; он полностью поглощен лишь стремлением перенести на бумагу «схваченные» внутренним слухом тембровые идеи. Наброски несут исключительно практическое, лабораторное назначение; это вид скорописи с сокращениями, без заботы об унификации названий инструментов: альтовая флейта именуется «Fl. Sol», скрипки обозначены то по-русски «скр.», то по-итальянски «v-pi» (ил. 1).

Иногда рисунок нотной графики становится очень эмоциональным, в эти моменты через усиление нажима на карандаш возникают экспрессивные «зачернения», например в «Величании избранной» — при оформлении исступленно-конвульсивной основной темы (ил. 4) или в набухающей «вилке» *crescendo*, подводящего к этой теме пассажа (ил. 5). По сути, услышанное-записанное в этих скетчах мало отличается от окончательной версии: сложившаяся картина целого словно уже существует; сознание композитора, будто луч прожектора, выхватывает из тьмы и высвечивает отдельные зоны генеральной партитуры. Дальнейшая «достройка» недостающих фактурных блоков предполагала проработку текста по линии уточнений штриха, динамики, нюансов распределения звуков того или иного аккорда между различными тембровыми группами и голосами оркестра.

Приведу два примера.



Ил. 7. «Вешние хороводы», восемь тактов от ц. 49 (л. 1), партии контрафаготов и валторн

В экспозиции «Вешних хороводов» (см. ил. 7, фрагмент ил. 1а) первоначальные пленэрные аккорды валторн в динамике *p* в итоговом варианте были заменены на очень вещественную, грузную «плоть» струнных *mf* в нисходящем смычке (*Sostenuto e pesante*) — с явной целью избежать прежнего намека на «сусальность» и усилить brutalный эффект звучания. (Бездна

в несколько световых лет пролегает между «Вешними хороводами» *Le Sacre* и «Хороводом царевен» из «Жар-птицы»!)

Другой красноречивый пример связан с эскизом «Игры двух городов» (см. ил. 8, фрагмент ил. 3): на подходе к репризе Стравинский выписал длительное остигатное нагнетание восьмыми, разрешающееся мощным аккордом духовых «поверх» основной темы, в рукописном черновике остающейся «за кадром». В анализируемой версии этот аккорд предваряется восходящей тиратой (в партиях флейты-пикколо и альтовой флейты) — типичный прием для «Весны», где многие созвучия словно кубистически расщепляются во времени и пространстве за счет форшлагов, предъёмов в виде вихрящихся «отрезков гамм»⁴ или трелей, создающих эффект облака «космической пыли».



Ил. 8. «Игра двух городов», шесть тактов от ц. 62 (л. 2 об.), партии деревянных духовых

В конечной версии Стравинский предпочел механически жесткий, безапелляционно прямой аккордовый удар без какого-либо предварения, выиграв в силе атаки.

Трудно сказать, на каком промежутке между 17 ноября 1912 года (время условного окончания клавира «Весны») и 29 марта 1913 (время окончания партитуры) вышли из под пера композитора анализируемые оркестровые эскизы. Но немаловажен вопрос: как, когда и от кого уникальные авторские материалы Стравинского попали в фонды РНБ? Реконструкция вековой истории автографа потребовала изрядных усилий, поскольку при передаче/продаже артефакта прежний владелец имеет право на неразглашение своего имени, равно как и технических условий операции. Документы, фиксирующие акт поступления, являются сугубо служебной информацией, они закрыты для пользователей библиотеки и хранятся практически бессистемно.

В описи фонда 746, «Федор и Игорь Стравинские», значилось, что единица хранения 101 была внесена в реестр в 1985 году, при обработке

⁴ Так Стравинский называет одну из вариаций II части своего Октета (см.: [5, 175]).

поступления №26. Но в листе учета пользователей, прилагающемся к самому манускрипту 101, первый просмотр рукописи датировался уже 1984 годом, т. е. был осуществлен еще до ее официальной каталогизации. Изучение нескольких томов опубликованных отчетов о новых поступлениях рукописей в библиотеку дало определенный результат: в книге поступлений за 1979–1983 годы я обнаружила запись о пополнении фонда Стравинских обширным поступлением №26 за 1981 год, которое состояло из тринадцати наименований, датированных 1909–1914 годами [3, 142]. Поступление №26 включало оркестровую партитуру и либретто оперы «Соловей» Митусова с пометами Стравинского, фотоматериалы, письма Игоря Стравинского, Екатерины Стравинской, Рериха, Юргенсона, отправленные одному и тому же адресату — Степану Степановичу Митусову.

Нет нужды объяснять, сколь большую роль играл в жизни Игоря Стравинского в 1913 году Степан Митусов — как член семьи Рерихов, как либреттист «Соловья» и наконец, как близкий друг композитора. Впрочем, в тщательно прописанном информационном реестре №26 автографы «Весны» не упоминались — скорее всего, потому, что на момент передачи в Публичную библиотеку в 1981 году эти нотные листы, не имевшие каких-либо опознавательных знаков, не были атрибутированы сразу; процедура атрибуции могла произойти позже, лишь к 1984–1985 году, когда манускрипт и попал в опись фонда 746. Следы оркестровых эскизов «Весны» должны были вести в семью Митусовых.

Бесспорные доказательства появились, когда после поисков, проведенных по моей просьбе старшим научным сотрудником ОР РНБ И. Б. Вагановой, в служебном архиве ОР чудом удалось найти тетрадь, в которой фиксировались акты покупок за 1981 год. 22 октября 1981 года был оформлен акт №81–6059, в соответствии с которым за символическое вознаграждение (571 рубль), было принято тринадцать единиц хранения «от гражданки Митусовой Татьяны Степановны, жительницы Ленинграда, ул. 4-я Советская, д. 18/9, кв. 36». Поскольку уже нет в живых ни Татьяны Митусовой, ни ее старшей сестры Людмилы, сведения могут быть обнародованы без ущерба для сторон с единственной целью — воздать дань уважения людям, сумевшим сохранить для истории бесценные документы.

Из всей семьи Митусовых в блокаду уцелели только две дочери Степана Степановича⁵: Татьяна — инженер по профессии, и Людмила — художник и педагог, автор книги мемуаров [2], основатель Музея-института семьи Рерихов в Петербурге. Именно они сберегли уникальный архив отца, включавший и рериховское наследие, в квартире на 4-й Советской — неподалеку от того дома 6 по Большой Болотной, где, по словам Митусова,

⁵ Сам С. С. Митусов умер 27 января 1942 года, его жена, Е. Ф. Митусова, — 8 февраля 1942 года, их старшая дочь Злата Карташева — 28 января 1942 года, годовалая внучка Наталия, дочь Златы, — в апреле 1942 года; еще в 1941-м в боях на Ленинградском фронте погибли мужья Златы и Людмилы Митусовых — молодые талантливые художники О. В. Карташев и Р. В. Тронин.

Стравинский «забеременел “Соловьем”» [7, 116], откуда вплоть до тридцатых годов к композитору в далекое зарубежье приходили редкие письма...

Символично, что в 1981-м именно Татьяна Степановна принесла драгоценные автографы «Весны» в Ленинградскую Публичную библиотеку: родившаяся в 1913 году, она была не просто ровесницей эпохального балета — Таня Митусова, третий ребенок в семье, появилась на свет 10 мая 1913 года, за 19 дней до парижской премьеры *Le Sacre*. Игорь Стравинский на тот момент тоже был отцом троих детей. После бурной парижской весны и смертельной угрозы, пережитой им в первый месяц лета во время брюшного тифа, в июле 1913-го он с семьей оказался в Устилуге; туда, в связи с возобновлением работы над оперой «Соловей», прибыл по срочному вызову и Степан Митусов. Заметим, только в переписке с С. С. Митусовым Е. Г. Стравинская сообщала клинические подробности течения июньской болезни И. Ф. Стравинского, скрытые от посторонних глаз⁶.

Не вызывает сомнения факт, что черновые эскизы оркестровки «Весны священной» Митусов получил в дар от Стравинского в июле 1913 года в Устилуге⁷. Автографы не снабжены никакими дарственными надписями, скорее всего, потому, что вручались Митусову в комплекте с двумя фото-портретами Стравинского 1913 года⁸. Один снимок (л. 1) — домашний, любительский, не содержит никаких надписей, сделан на Воляни в то лето: Стравинский запечатлен на нем сидящим за пианино в уютной комнате своей устилужской усадьбы — затемненный профильный силуэт на фоне светлого окна. Второй снимок (л. 2) выполнен профессиональным фотографом (ил. 9). Снимок не комментировался в научных изданиях, его технически несовершенная копия лишь однажды была помещена Л. Казанской в журнале «Музыкальная жизнь» [1, 33].

Архивная фотография представляет поясной портрет Игоря Стравинского в элегантном костюме, с папиросой в правой руке. Белая рамка фотографии кем-то поспешно срезана, так что по краям остались небрежные зазубрины. Фото наклеено на паспарту с дарственной надписью-автографом Стравинского Митусову: «Стёпочке, дорогому другу моему от Игоря Устилуг Июль 1913 а снимался я в Париже в июне 1913 г.» (ил. 10). Действительно, на оригинале в нижнем левом углу паспарту можно разглядеть фирменный оттиск ателье Гершеля — *Gerschel 5 rue de Prony, Paris*⁹.

Если учесть, что вечером 3 июня Стравинский в тяжелейшем состоянии уже был госпитализирован в пригородную лечебницу Villa Borghese,

⁶ См., в частности, письмо Е. Г. Стравинской от 13 июня по новому стилю (ОР РНБ, ф. 746, № 104), из-за ошибки в определении старого/нового стилей опубликованное В. П. Варунцем с неверной датировкой (26 июня) и, как следствие, попавшее в неверный эпистолярный контекст [6, 95].

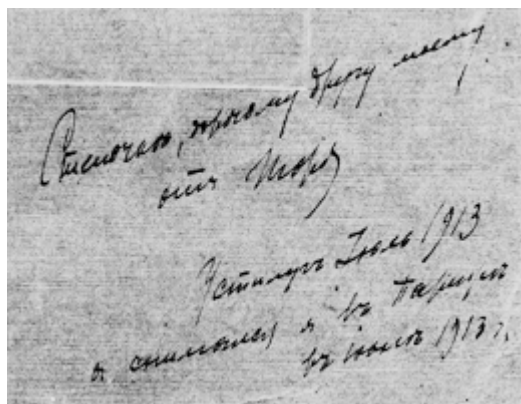
⁷ Судя по письмам, С. Митусов находился в Устилуге с 17 по 22 июля. См. комментарий В. П. Варунца [6, 96].

⁸ ОР РНБ, ф. 746, № 103, л. 1, 2.

⁹ У этого парижского фотографа Стравинский снимался и в мае 1913-го, два его фотопортрета от Гершеля приведены в *Stravinsky in Pictures and Documents* [9, 99].



Ил. 9



Ил. 10

с вечера премьеры «Весны» 29 мая оставалось только три июньских дня, в которые могла быть сделана эта фотография — 1-го, 2-го либо прямо в роковой день 3 июня. Весь оставшийся месяц и начало июля Стравинский, как известно, провел в клинике, а 11 июля семейство спешно эвакуировалось на Украину, в милое устлужское поместье. Трудно вообразить, чтобы истощенный многонедельной, «адовой», по его словам, болезнью [6, 99], Стравинский способен был думать о фотосессиях в то время. В его июньском хронографе 1913-го, представленном в издании *Stravinsky in Pictures and Documents*, есть лишь одно изображение, сделанное прямо в комнате лечебницы в Нёйи — огромные глаза на худом, осунувшемся лице (см.: [9, 103]).

Не исключено, что причиной вспышки заболевания Стравинского стала не просто несвежая устрица, съеденная за обедом (см.: [10, 210])¹⁰. Острое начало тифозной инфекции, с минимальным инкубационным периодом, могло быть спровоцировано сильнейшим нервным шоком, перенесенным Стравинским на премьере «Весны». Недаром память о потрясении конца мая 1913-го жила в композиторе и полвека спустя, иначе вряд ли бы 86-летний Стравинский оставил исполненную горечи ремарку на последней странице чистовой партитуры «Весны священной», ныне хранящейся в Фонде Пауля Захера: «Пусть будет слушатель этой музыки навсегда обеспечен отъ издевательства свидѣтелемъ чего я былъ въ Парижѣ весной 1913 года на премьерѣ балетного представлѣния “Le Sacre du Printemps” въ Театрѣ “Champs Elysées” Игорь Стравинский Цюрихъ 11-го окт[ября] 1968 г.». Здесь намеренно приведена аутентичная версия надписи Стравинского, поскольку ее публикации, как отечественные, так и зарубежные, грешат неточностями. В частности, слово «издевательства» В. П. Варунц расшифровал как «обывательства» [6, 81]; к сожалению, эта ошибка перешла и в факсимильное издание партитуры «Весны священной» 2013 года [8, 34].

На уникальной парижской фотографии всего несколько дней отделяют Стравинского от уже свершившегося премьерного взрыва *Le Sacre*, взрыва, породившего новую музыкальную галактику: композитор пристально всматривается в настоящее, прошлое и будущее — из далекого-близкого 1913 года...

¹⁰ Устрица, съеденная в неположенное время, — «in R-less month / в месяце без “p”», уточняет Вера Стравинская [9, 100].

Использованная литература

1. *Казанская Л.* Стравинский и Митусов // Музыкальная жизнь. 1996. №9–10. С. 31–35.
2. *Митусова Л. С.* О прожитом и судьбах близких. СПб.: Рериховский центр СПбГУ; Вышний Волочёк: Ирида-пресс, 2004. 383 с.
3. Новые поступления в отдел рукописей и редких книг ГПБ (1979–1983). Каталог / Сост. Л. А. Георгиева. Л.: ГПБ, 1985. 147 с.
4. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
5. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
6. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 799 с.
7. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии в 3 т. Т. III: 1923–1939 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 942 с.
8. Igor Stravinsky. *Le Sacre du printemps*. Facsimile of the Autograph Full Score / Ed. by U. Mosch. With an Introduction in German and English. A Publication of the Paul Sacher Foundation. L.: Boosey & Hawkes, 2013. 145 p.
9. *Stravinsky in Pictures and Documents* / Ed. by V. Stravinsky and R. Craft. N. Y.: Simon and Schuster, 1978. 688 p.
10. *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. L.: Pimlico, 2002. 698 p.

БАРАНОВА ТАТЬЯНА БОРИСОВНА

t.baranovamonighetti@gmail.com

Кандидат искусствоведения, независимый исследователь, научный консультант фонда «Bruderholz Musik-Fest» (Швейцария)

TATIANA B. BARANOVA

t.baranovamonighetti@gmail.com

Ph. D., independent researcher, scientific advisor of “Verein Bruderholz Musik-Fest” (Switzerland)

АННОТАЦИЯ

Стравинский в работе над «Весной священной» (Об эскизах к балету в собрании Фонда Пауля Захара)

В 1959 году Роберт Крафт издал тетрадь с эскизами к «Весне священной». Значение этой публикации, открывающей «святыя святых» творческой лаборатории Стравинского, трудно переоценить. Но вскоре после смерти композитора в собрание Фонда Пауля Захара в Базеле попала целая коллекция эскизов, не вошедших в выпущенную Крафтом тетрадь. Некоторые из них были впоследствии опубликованы, но оказались разбросанными по разным изданиям и содержат расхождения в атрибуциях и транскрипциях. В коллекции Фонда имеются также и до сих пор неизвестные наброски к «Весне». Если все базельские эскизы собрать вместе и организовать в хронологическом порядке, из них составится «малая эскизная тетрадь», дополняющая публикацию Крафта.

В предлагаемой вниманию читателя статье эскизы «базельской тетради» детально прокомментированы, датированы, идентифицированы, транскрибированы и проанализированы в сравнении с рукописной партитурой и партителлой балета. В ходе исследования была получена новая информация, касающаяся хронологии создания балета, истоков сложнейших ритмов Стравинского, линейности, скрытой внутри сложной многоголосной ткани. Особую группу эскизов составляют так называемые эскизы-упражнения, с помощью которых композитор прорабатывал гармоническую логику и голосоведение в переходных разделах *Вступления* ко Второй части и *Великой священной пляски* (в цифрах 82 и 161 партитуры).

Пометки Стравинского, сделанные им в нескольких экземплярах первого издания партитуры «Весны священной» (1922 год), дополняют эскизную коллекцию Базельского Фонда.

Ключевые слова: Стравинский, эскизы, Весна священная, Фонд Пауля Захара, «Эскизная тетрадь 1911–1913 годов» к «Весне священной», «малая эскизная тетрадь» к «Весне священной», атрибуция, датировка, хронология, Вступление ко Второй части «Весны священной», «Великая священная пляска», эскизы-упражнения, линейность, гармоническая логика, ритм, факсимиле, транскрипция

ABSTRACT

Working on “The Rite of Spring”: Stravinsky’s Sketches for the Ballet at the Paul Sacher Stiftung

In 1969 Robert Craft has published Stravinsky’s *Sketchbook for The Rite of Spring*. It is difficult to overestimate the significance of this publication which provided important clues about the composer’s compositional process. After Stravinsky’s death, the entire collection of his drafts to the *Sacre* that were not included in the *Sketchbook* was given to the Paul Sacher Stiftung. Some of these drafts were published later in various editions as facsimiles or transcriptions; however they are scattered throughout various editions, so that the transcriptions provide divergent readings. The PSS’s collection contains also some hitherto unknown sketches to the *Sacre*. Should all these drafts be organized in chronological order, they might form a “mini-book of sketches” supplementing the great *Sketchbook*.

In the present article the sketches for *The Rite of Spring* from the Basel collection are commented on in detail, dated, attributed, transcribed and analyzed in comparison with the ballet’s full and short scores. The results of this research help clarify the chronology of Stravinsky’s work on *The Rite of Spring*, shed light on the sources of Stravinsky’s rhythmic designs, and reveal hidden linearity within the complex multi-voiced texture. The sketches exercises constitute a special group of drafts which Stravinsky created in order to elaborate the harmonic transitions in the *Introduction* to Part II and the *Sacrificial Dance* (rehearsal numbers 82 and 161). The notes that Stravinsky made in several copies of the first edition of the score in 1922 complete the sketches collection for *The Rite of Spring* in the PSS.

Keywords: Stravinsky, sketches, *The Rite of Spring*, Paul Sacher Stiftung, Sketchbook for *The Rite of Spring*, “mini-book of sketches” for *The Rite of Spring*, attribution, dating, chronology, Introduction to Part II of *The Rite of Spring*, *Sacrificial Dance*, the sketches exercises, linearity, harmony, facsimile, transcription

Татьяна Баранова

СТРАВИНСКИЙ В РАБОТЕ НАД «ВЕСНОЙ СВЯЩЕННОЙ» (ОБ ЭСКИЗАХ К БАЛЕТУ В СОБРАНИИ ФОНДА ПАУЛЯ ЗАХЕРА)

В конце 1962 года Петр Сувчинский сообщил Стравинскому сенсационную новость: тетрадь с эскизами к «Весне священной», подаренная в свое время автором Дягилеву, находится у парижского коллекционера Андре Мейера¹. Именно Сувчинскому принадлежала идея ее факсимильного издания: «Ведь это не только ценность порядка документального (автограф), но и редчайший музыкологический документ для феноменологии творческого процесса, который <...> остается величайшей тайной человеческого гения»². Факсимильная публикация этой чудесно обретенной тетради Робертом Крафтом («Эскизная тетрадь 1911–1913 годов» [14], 1969)³ стала

Приношу благодарности — Фонду Пауля Захера за предоставление уникальных архивных материалов и разрешение на их публикацию; лично сотрудникам Фонда доктору Хайди Циммерманн (куратору собрания Стравинского) и Карлосу Чанфону за постоянную поддержку в работе. Благодарю также С. И. Савенко за ценные замечания по предварительному тексту статьи и Г. И. Лыжова за помощь в оформлении нотных примеров.

¹ См. письмо Сувчинского Стравинскому от 19 декабря 1962. Фонд Пауля Захера (в дальнейшем сокр.: PSS), собрание Стравинского.

² Там же.

³ В англоязычной литературе при ссылках на это издание принято именовать его *Sketchbook*, в русской — «Эскизная тетрадь 1911–1913 годов»; в последующем изложении мы будем пользоваться вторым.

выдающимся событием, на которое откликнулись и на родине композитора⁴. С этого момента стало возможным проследить захватывающий дух процесс рождения одного из самых выдающихся шедевров музыки XX века, приоткрыть завесу над «тайной гениальности».

Но оказался прав Луи Сир, который еще в 1982 году пророчески предсказывал, что со временем будут обнаружены другие подготовительные материалы к «Весне»⁵. После кончины композитора целая коллекция неизвестных ранее набросков попала в Фонд Пауля Захера, который может гордиться также автографом партитуры и партителлой балета. Некоторые из базельских эскизов в разные годы были опубликованы в виде факсимиле или в транскрипциях. Но публикации эти, к сожалению, разбросаны по разным изданиям, а транскрипции содержат разночтения. Систематически базельская коллекция эскизов к «Весне священной», в которой, как выяснилось, имеются и неизвестные материалы, до сих пор не изучалась.

Если наброски к «Весне» из Фонда Пауля Захера представить систематизированно, в хронологическом порядке, то из них составляется небольшая тетрадь в дополнение к «Эскизной тетради 1911–1913 годов». «Перелистывая» страницы этой базельской «малой тетради», мы получаем новую возможность проникнуть в «святая святых» творческой лаборатории композитора, уточнить детали и хронологию процесса создания партитуры балета.

НАБРОСКИ К «ВЕСНЕ»?

Согласно современным хроникам «Весны», Стравинский начал записывать первые музыкальные идеи к балету в Устилуге в конце лета — начале осени 1911 года⁶. Правда, годом раньше в одном из писем Рериху он уже упоминает о том, что «начал набрасывать нечто для “Великой жертвы”»⁷.

В Фонде Захера хранится листок, вырванный из небольшого блокнота, с двумя короткими черновыми набросками (см. факсимиле — ил. 1 и транскрипцию — пример 1а, б).

⁴ В СССР большая статья Б. М. Ярустовского об эскизной тетради [6] появилась спустя четыре года после выхода в свет ее факсимильного воспроизведения. Б. М. Ярустовский был едва ли не единственным в стране счастливым обладателем этого дорогостоящего издания, которое до сих пор отсутствует в российских библиотеках. Значительная часть статьи Ярустовского состоит из пересказа материалов, сопровождающих публикацию «Эскизной тетради» (предисловий Лезюра и Крафта и комментариев последнего).

⁵ «Без сомнения, сохранились много других, разбросанных по всему миру эскизов, которые когда-нибудь, по воле случая, увидят свет» [9, 104].

⁶ Обычно исследователи ссылаются на письмо Стравинского Рериху от 26 сентября 1911 года [3, 300].

⁷ 27 июля 1910 года из Ля Боль [3, 232].



Ил. 1. Два наброска на отдельном листе бумаги, идентифицированные Робертом Крафтом как эскизы к «Весне священной». PSS, собрание Стравинского

Бумага тонкая, желтоватая, 16×23,2 см; чернила черные. Нотные линии неодинаковой длины проведены «стравигоном», обратная сторона листа не заполнена. Сверху сохранились следы от пружин, скреплявших блокнот. В первом эскизе нотную систему составляют три строчки: две нижние объединены акколадой, верхняя присоединена к ним, но не заполнена. Во втором наброске не дописана нижняя строчка.

Долгое время владельцем листка был Роберт Крафт, который опубликовал его факсимиле и транскрипцию и атрибутировал фрагменты как наиболее ранние из сохранившихся эскизов к «Весне священной»⁸. Несколько лет спустя транскрипции этих набросков (со ссылкой на Крафта) были воспроизведены в книгах Питера ван ден Турна [20, 139] и Ричарда Тарускина [19, 946]. Но, как выясняется, Крафтом документ воспроизведен неполно, а в транскрипциях имеются существенные неточности и расхождения между публикаторами⁹.

1

а

Транскрипция верхнего наброска ил. 1

б

Транскрипция нижнего наброска ил. 1

При знакомстве с рукописным оригиналом прежде всего возникает вопрос: почему в первом эскизе оставлена пустая строчка сверху (в публикации Крафта опущена), как будто планировалось вокальное сочинение или пьеса для сольного инструмента в сопровождении фортепиано? Действительно ли это материалы к «Весне»? Ведь перед нами очень

⁸ См. факсимильное воспроизведение набросков в рецензии Крафта на книгу Аллена Форта о «Весне священной» [7, 530]. Транскрипция опубликована в книге: [18, Appendix E, 597].

⁹ В транскрипции Примера 1а Крафтом неправильно воспроизведен аккорд на верхней строчке второго такта (*h-d-e-gis*, вместо *h-cis-eis-gis*). Ван ден Турн повторяет ошибку Крафта, Тарускин исправляет ее. Ван ден Турном оба эскиза соединены вместе и идут подряд как единый нотный текст. В книге Тарускина, по-видимому, по недосмотру корректора, в транскрипцию первого эскиза вкралось несколько ошибок: в такте 3 отсутствуют три бемоля в первом аккорде, три диеза во втором, *ми-бемоль* вместо *ми-диеза* в третьем (в оригинальном тексте нет ни одного не доминантообразного аккорда, а без правильных знаков эта структура нарушается). Диезы, заключенные в скобки, добавлены автором статьи в соответствии с гармонической логикой эскиза — на верхней строчке во всех других случаях звучат исключительно варианты малого мажорного септаккорда.

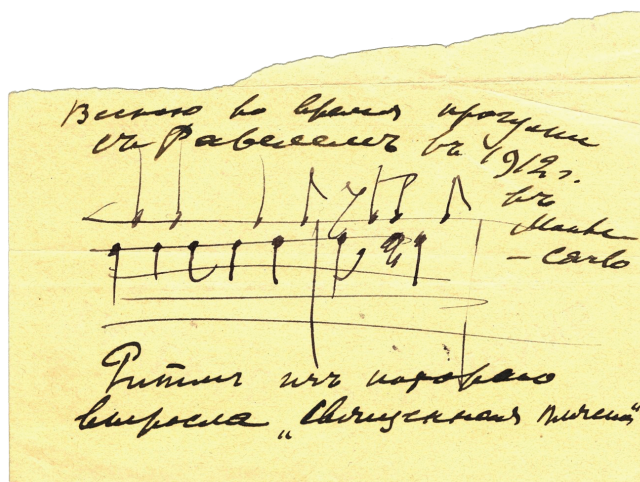
ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ ТАТЬЯНЫ БАРАНОВОЙ
СТРАВИНСКИЙ В РАБОТЕ НАД «ВЕСНОЙ СВЯЩЕННОЙ»
(ОБ ЭСКИЗАХ К БАЛЕТУ В СОБРАНИИ ФОНДА ПАУЛЯ ЗАХЕРА)



Ил. 1. Эскизы к «Весне священной» на обороте бланка русской телеграммы.
PSS, собрание Стравинского



Ил. 2а. Обрывок счета таверны в Монте-Карло (recto). PSS, собрание Стравинского



Ил. 2б. Обрывок счета таверны в Монте-Карло (verso) с ритмическим наброском к Священной пляске и двумя надписями рукой Стравинского: «Весной во время прогулки с Равелем в 1912 году в Монте-Карло» (вверху); «Ритм, из которого выросла "Священная пляска"» (внизу). PSS, собрание Стравинского

Маленький листок тонкой пожелтевшей бумаги, неровно оторванной снизу: ширина 10,8 см, высота слева 6,8 см, справа — 8 см. Название таверны и ее адрес напечатаны голубой типографской краской: «Taverne Parisienne, Avenue de la Costa, Monte-Carlo». На обороте — нотный набросок черными чернилами, почерк беглый, линейки проведены от руки. Поскольку в начале строки не проставлен ключ, высота нот условна (здесь можно было бы повторить слова Игоря Федоровича — «Ритм, ноты значения не имеют тут»). Но намеченное здесь терцовое соотношение звуков совпадает с остинатным басом рефрена *Великой священной пляски*. Деление на такты условно.



Ил. 3а. «Весна священная». Лист (recto) с эскизами к Вступлению ко Второй картине из папки с автографом: «Несколько набросков к “Весне”» (ц. 79, т. 1–7; ц. 80, т. 1). Два наброска на полях слева и справа соответствуют ц. 82, т. 3–6 (см. транскрипции в примере 8 а, б). PSS, собрание Стравинского.



Ил. 3 б. «Весна священная», оборотная сторона листа (verso) с эскизами к Вступлению ко Второй картине из той же папки (ц. 80, т. 1 — ц. 82, т. 2). PSS, собрание Стравинского.

На цв. ил. 3а, б представлены две стороны одного листа плотной бумаги 22,6 × 28,4 см (для сравнения: размер листов «Эскизная тетрадь 1911–1913 годов» 23,5 × 30,5 см — размеры указывает Ф. Лезюр в предисловии к «Эскизная тетрадь 1911–1913 годов» [14, VII]). Линейки проведены «стравигоном». Все эскизы записаны в виде партитулы с указанием инструментов (V[ioli]ni I, V[ioli]ni II, Alto Fl[auto], 3 Clar[inetti] — см. пример 6а; Fl[auti], V[ioli]ni, Струнные, Дерево — см. пример 6б). В тексте обоих примеров заметно несколько слоев работы: основные записи внесены черными чернилами, другие карандашом, а особые пометки (частично закрашенные кружки) — красными чернилами (цв. ил. 3б). Два эскиза на полях цв. ил. 3а написаны карандашом (см их транскрипции в примере 8а, б). Из других карандашных вписок назовем октаву d^1-d^2 и четыре последних аккорда (внизу) в начальном такте второй системы цв. ил. 3б. На цв. ил. 3а в четвертом такте верхней системы все аккорды вписаны карандашом, как и такты 2–3 второй системы и самая нижняя строчка этой эскизной страницы.

предварительные, предкомпозиционного характера, наброски на случайном листе бумаги, и ни тот, ни другой эскиз не отсылают к какому-либо конкретному эпизоду балета. В ритмическом отношении оба фрагмента достаточно схематичны и не предвещают экспериментов «Весны священной». Они сходны между собой по ритму и мелодическому рисунку и имеют одинаковую квадратную структуру (2+2 такта), образуя нечто вроде гармонических «вариаций на ритм».

Гармонические идеи в этих фрагментах в целом менее радикальны, чем в «Весне». Дублирование мелодии аккордами, малотерцовые сопоставления мажорных трезвучий и малых мажорных септаккордов унаследованы от Римского-Корсакова и Дебюсси. В первом эскизе вертикаль усложнена диссонирующим выдержанным звуком *a* в басу¹⁰. Начало второго фрагмента звучит более новаторски: здесь в малотерцовом отношении соединены в вертикали два важнейших для партитуры «Весны священной» аккорда — 0.6.11 (тритон + кварта) и его инверсия 0.5.11 (кварта + тритон). Крафт называет тритон с квартой «*motto chord* “Весны”», Тарускин «аккордом “Весны”», «*primary harmony*», «*source chord*» [7, 529–530; 19, 939–940, 947]¹¹.

Но такого рода созвучия встречаются и в других произведениях Стравинского этого времени¹². И хотя начальный аккорд примера 1а (он же заключительный в другой орфографии) можно расценить как далекий прообраз центрального аккорда *Весенних гаданий*, для атрибуции примеров 1а, б как набросков именно к «*Le Sacre*» не набирается достаточно аргументов. Скорее перед нами эскизы без конкретного адреса, которые отражают интонационные поиски, актуальные для целой группы сочинений одного периода.

В НАЧАЛЕ БЫЛ РИТМ...

Два других небольших листка с эскизами к «Весне» вложены в отдельный конверт с надписью Стравинского: «Ритмические наброски к *Священной пляске* из “*Sacra*”»¹³.

Один из этих листков — голубоватого цвета бланк русской телеграммы, на обороте которого записано два коротких ритмических наброска (см. вкладку, цв. ил. 1). Они прокомментированы самим композитором в надписи вверху листка: «К *Священному плясу* / Ритм, ноты значения не имеют

¹⁰ В первом такте этот звук вместе с тонами начального аккорда складываются в неполный звукоряд октатоники: *g-a-b-(c)-des-es-(e-fis)*. В следующем такте в верхнем слое образуется другой вариант октатоники в полутоновом отношении к первой: *gis-ais-h-cis-d-e-f-g*.

¹¹ Ричард Тарускин выводит этот аккорд из октатоники.

¹² См. «Два стихотворения П. Верлена» (*Душу сковали...*, т. 12); «Два стихотворения Бальмонта» (заключительный аккорд цикла); начало «Масацумэ» (соединение в вертикали двух кварто-тритоновых комбинаций в малотерцовом соотношении). О роли подобных созвучий в «Звездоликом» см.: [19, 858, note 26].

¹³ PSS, коллекция Стравинского. Игорь Федорович в своих письмах постоянно употребляет русифицированную форму французского слова «*le sacre*».

тут». Здесь же на полях ясно различима диатоническая (ангемитонная) мелодия в характере народных песен, каких немало процитировано на страницах большой «Эскизной тетради 1911–13 годов» (см. ил. 2).



Ил. 2. Эскизы к «Весне священной» на обороте бланка русской телеграммы. PSS, собрание Стравинского (лист целиком см. на вкладке, цв. ил. 1)

Оборотная сторона незаполненного бланка русской телеграммы, бумага тонкая серовато-голубоватого цвета, $23 \times 18,5$ см, заметны следы перегиба листа вчетверо. Три наброска сделаны остро отточенным карандашом, два из них помещены один под другим на отдельных нотоносцах. Одноголосная мелодия размещается вертикально на полях, несмотря на то, что на странице осталось много пустого места.

2

а

Транскрипция верхнего наброска ил. 2



б

Транскрипция нижнего наброска ил. 2



в

Транскрипция наброска на полях справа ил. 2



Наброски на бланке русской телеграммы, как и те, что приведены в примере 1, имеют предварительный характер и трудно идентифицируются. Если верить надписи самого композитора, они создавались для танца Избранницы. Действительно, можно найти некоторое соответствие примера 2б с ц. 171 партитуры, а примера 2а — с ритмической пульсацией валторн и ударных в ц. 174–175. Но во втором случае возникают ассоциации и с *Игрой умыкания*, а звуки одногласной мелодии в примере 2в совпадают по высоте с главной темой *Действа старцев — человечьих праотцев* (при разном мелодическом рисунке и с дополнительным звуком *ais*; см. ц. 132). Во всех набросках сходство с партитурой не прямое, а предкомпозиционного характера.

Важно, что эскизы на бланке русской телеграммы открывают нам один из секретов композиторской «кухни» Стравинского: в первую очередь мог сочиняться ритм.

О том, что «в начале был ритм», говорит и другой эскиз из того же конверта с надписью «Ритмические наброски к *Священной пляске*». Он также записан на случайном клочке бумаги, на этот раз — на обрывке счета из таверны в Монте-Карло (см. вкладку, цв. ил. 2а, б). Пометка Стравинского: «Ритм, из которого выросла *Священная пляска* / Весною во время прогулки с Равелем в 1912 году в Монте-Карло»¹⁴.

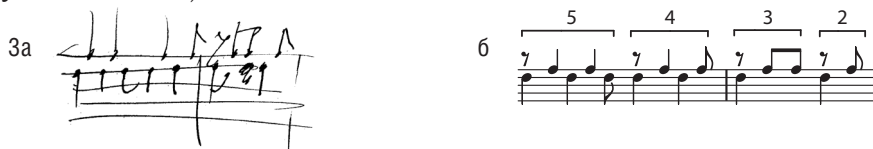
В этом лаконичном наброске полностью оформлена основная ритмическая идея танца — синкопированный диалог двух пластов. Ритмическая единица — восьмая. На шестнадцатые она будет заменена только в партитуре — даже в чистовом варианте *Священной пляски* в «Эскизной тетради 1911–1913 годов» отсчет идет все еще восьмыми¹⁵.

¹⁴ PSS, коллекция Стравинского. Документ частично опубликован в одной из последних книг Роберта Крафта: [8, фотовкладка между с. 340 и 341]. Крафт утверждает без ссылки на какие-либо источники: «Датой встречи было 15-е апреля, место встречи — “Ля Таверн Паризьен”, Авеню де ля Коста, и бумагой была оборотная сторона формуляра русской телеграммы (Крафт путает здесь два документа — бланк русской телеграммы и счет из таверны. — Т. Б.) <...>. Равель приехал в Монте-Карло на репетиции “Дафниса и Хлои” к парижской премьере балета в июне» [8, 234].

Проверить, действительно ли Стравинский находился в таверне в обществе Равеля, к сожалению, не удалось. Согласно Уолшу, «Стравинский выехал из Кларана в Монте-Карло 13 апреля для репетиций “Петрушки”» [21, 179] и оставался там до начала мая (см. письмо Игоря Федоровича матери от 19 апреля 1912 года; [3, 332]). Но следов пребывания в Монте-Карло Равеля в это время его биографами до сих пор не обнаружено (подтверждено Роджером Николсом в письме автору статьи). Расписание Равеля в апреле 1912 года было очень напряженным — 5 апреля он закончил инструментовку «Дафниса и Хлои», а 22 апреля дирижировал в Париже премьерой балета по «Благородным и сентиментальным вальсам». Репетиции «Дафниса» под фортепиано начались в мае 1912 года (см.: [13, 138, 139, 144]).

¹⁵ В версии *Священной пляски* 1943 года (*Danse sacrale*), где основной ритмической единицей снова становится восьмая, Стравинский практически возвратился к исходному замыслу.

Набросок, показанный на цв. ил. 26, особенно ценен тем, что в нем заложен «генетический код» сложнейшего ритма танца Избранницы — убывающая ритмическая прогрессия 5:4:3:2 (идея весьма перспективная в свете становления и развития новых принципов внетактовой организации ритма в музыке XX века).



В партитуре этот ритмический ряд буквально воспроизводится в конце рефрена *Священной пляски* (ц. 147, т. 2; в четырехручном переложении — т. 25–27)¹⁶. В начале номера схема видоизменяется комбинаторными перестановками элементов, пропусками баса, паузами, продлением нот. При этом числа 5, 4, 3, 2 управляют всей ритмической организацией рефрена.

Более наглядно, чем партитура, генетическую связь с наброском на счете таверны в Монте-Карло демонстрируют эскизы, где бас и аккорды записаны восьмыми под одним ребром (см. ниже пример 4). Можно предположить, что ритмическая ткань имеет первичную монометрическую основу (если пользоваться термином Уолша, предложенным им в одной из последних работ — [5]).

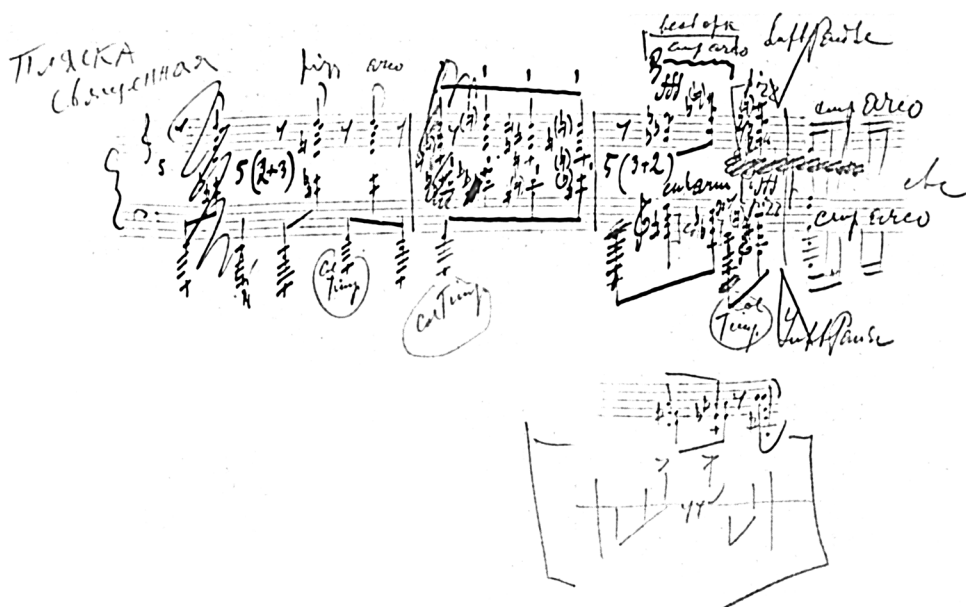
«ПЛЯСКА СВЯЩЕННАЯ»

Еще один эскиз, озаглавленный автором *Пляска священная*, мы находим в так называемой «Эскизной книге 1» (*Skizzenbuch 1*) — первом из одиннадцати блокнотов для записи набросков, хранящихся в Фонде Захера (ил. 2)¹⁷. Эскиз этот был опубликован в виде факсимиле еще при жизни Стравинского [17, 45], а позднее воспроизведен в книгах Крафта [16, 78; фотокладка после с. 340] и ван ден Турна [20, 33], хотя подробно прокомментирован до сих пор не был.

Несмотря на внешне черновой вид наброска, он до деталей соответствует окончательной версии. Это именно те такты, в которых наиболее последовательно реализуется ритмическая схема, записанная на счете таверны в Монте-Карло — 5:4:3:2 (ц. 147, т. 2 партитуры, в четырехручном переложении — т. 25–27). В партитуре этим фрагментом завершается рефрен *Великой*

¹⁶ В чистовом автографе партитуры, ее первом издании и четырехручном клавире этот фрагмент записан в виде трехтакта 5:4:5, но последний 5-дольный такт структурирован как 3+2. Во втором издании (при полном сохранении мотивной и ритмической структуры) тактировка уводит от первого варианта: 2:3:4:2:3. (Об изменениях тактировки в разных редакциях партитуры см. ниже, раздел «После издания...».)

¹⁷ Согласно датировке Ричарда Тарускина, Стравинский начал тетрадь осенью 1912 года и использовал ее вплоть до лета 1918 (см.: [19, 859, п. 26]). Как полагает Тарускин, этот «походный» альбом карманного формата Стравинский заполнял параллельно с большой «Эскизной тетрадью 1911–1913 годов», пригодной, главным образом, для работы в кабинете за письменным столом.



Ил. 3. Набросок к *Священной пляске* из «Эскизной книги 1» (см. партитуру ц. 147, т. 2; четырехручное переложение т. 25–27). PSS, собрание Стравинского. В первом издании партитуры и в четырехручном переложении этот фрагмент тактирован 5:4:5 (3+2) (см. выше примеч. 15)

14 листов из «Эскизной книги 1» сброшюрованы вместе четырьмя стежками белых ниток. Набросок, показанный на ил. 3, записан вертикально на оборотной стороне первого листа. В начале и в конце «брошюры» видны следы срезанных страниц. Бумага средней толщины, гладкая, в линейку (следы фиолетовых линеек просматриваются крайне слабо), небольшого формата: 14 × 21 см. Нотные линейки проведены «стравиголом», тактовые черты — от руки. Сохранность рукописи очень хорошая.

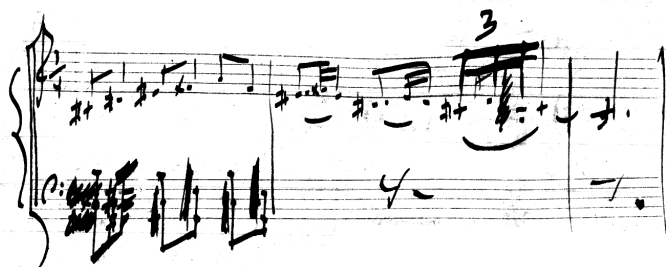
В наброске заметны следы двух этапов работы: основная часть записана черными чернилами, отдельные вписки сделаны карандашом. Три первых аккорда в начале зачеркнуты чернилами и тут же вписаны снова, практически без изменений. Чернилами же зачеркнут *ges* в последнем аккорде третьего такта.

Карандашные вписки:

- 1) слова «Пляска священная»;
- 2) скрипичный и басовый ключи, акколада, весь последний такт и дополнительная строчка внизу;
- 3) во втором такте зачеркнут аккорд вверх и вписана октава F_7-F в басу;
- 4) в третьем такте зачеркнута октава F_7-F и заменена октавой D_7-D (вписано D контроктавы). Здесь же следующая басовая нота D переправлена на F_7-F (вписано F контроктавы в басу). В нижнем пласте на наших глазах рождается важнейшая интонация: $d-f$.
- 5) пометки: «pizz[icato]», «arco», «col timp[ani]», «весь орк[естр]», «стр[унные] arco», «Luftpause», «cor[ni]», «sfff» и квадратные скобки в предпоследнем такте.

Карандашом также написаны строчки, расположенные ниже основного текста эскиза: это нитка с партией ударных и три мажорных трезвучия в малотерцовом соотношении (основные тоны: d , as , h). Идея чередования *pizzicato* и *arco* использована в чистовом манускрипте партитуры. Стравинский отказался от этой идеи в первом издании партитуры (1922)¹⁸.

¹⁸ [15, 127]. Более подробно см.: [9, 126]; и особенно [20, 42–43].



Ил. 4. Три черновых эскиза в «Эскизной книге 1» на следующей странице после наброска к Священной пляске (см. ил. 3)

Верхний эскиз (транскрипция в примере 4) не имеет определенного «адреса», но ассоциируется с двумя сочинениями Стравинского — «Весной священной» и «Соловьем». Аккордовые последовательности в середине и внизу листа (см. транскрипции в примере 5 а, б) представляют собой подготовительные варианты фрагментов Великой священной пляски (ц. 161) и *Вступления* ко Второй части (ц. 82). Стравинский разрабатывает эти эскизы в «Эскизной тетради 1911–1913 годов» на страницах 85 и 104 (см. пример 7). Общее описание источника см. выше (при ил. 3). Все записи на этой странице сделаны чернилами.

священной пляски и начинается ее первый эпизод (граница ясно обозначена в такте 4 ил. 3, соответствующем ц. 149 партитуры; в печатной версии перед этой цифрой добавлено еще два такта).

Если судить по пометке на странице 84 «Эскизной тетради 1911–1913 годов»: «сдавая и нисходя в глубокие басы», первоначальным намерением композитора был постепенный переход от рефрена к эпизоду; к тому же ремарку дополняет вилка *diminuendo*. Но в наброске, представленном на ил. 3, отдано предпочтение резкому динамическому и регистровому перепаду. Граница между разделами в начале четвертого такта отмечена немецким словом *Luftpause*, которого нет в чистовом варианте (его могли бы взять на заметку современные дирижеры).

Стравинский начисто переписывает набросок из «Эскизной книги 1» на страницу 85 большой «Эскизной тетради» (вместе со словом *Luftpause*), а затем полностью фиксирует весь первый раздел формы.

Трудно однозначно ответить на вопрос, когда в текст были внесены карандашные указания инструментовки, динамики и артикуляции: в большой «Эскизной тетради 1911–1913 годов» их нет. Возможно, они возникли сразу, при обдумывании наброска: Стравинский не раз говорил, что слышит свою музыку с самого начала в конкретном тембре [16, 147].

Между «ВЕСНОЙ СВЯЩЕННОЙ» и «СОЛОВЬЕМ»

В начале следующей страницы «Эскизной книги 1» (*Skizzenbuch 1*) вписан короткий набросок, который никогда не комментировался и не упоминался (ил. 4, верхний эскиз, транскрипция в примере 4). Он невольно привлекает внимание, поскольку с двух сторон окружен эскизами к «Весне священной», однако конкретного «адреса» в партитуре балета не имеет.

4 Транскрипция верхнего эскиза ил. 4

Схематизм и черновой характер эскиза очевидны — его звучание вряд ли могло удовлетворить взыскательный слух Стравинского. Возможно, для него это было всего лишь упражнение на соединение в вертикали двух целотоновых звукорядов в соотношении полутона (*cis-dis-f-g-a-h* и *d-[e]-fis-gis-[ais-c]*). Тем не менее, фрагмент представляет большой интерес, поскольку, как и пример 1, говорит о внутренней связи разных сочинений одного периода. Остинато и целотоновость заставляют вспомнить *Действо старцев* из «Весны священной». Ритмический рисунок мелодии ассоциируется со стилистикой «Соловья», а «механический» аккомпанемент

в трехдольном размере — с оркестровым эпизодом оперы, озаглавленным *Игра искусственного Соловья*.

На этом примере можно видеть, как в работе над «Весной священной» рождаются идеи другого сочинения — глубоко скрытый от постороннего взгляда процесс. Напомним, что наброски к «Весне» и «Соловью» соседствуют на страницах «Эскизной тетради 1911–1913 годов».

Ниже на той же странице «Эскизной книги 1» записаны две аккордовые последовательности (см. ил. 4 в середине и внизу листа; транскрипция в примере 5а, б), известные по публикациям Крафта и Питера ван ден Турна ([7, 534; 20, 195] — факсимиле; [18, 599; 20, 196] — транскрипции).

5

а

Транскрипция наброска, записанного в середине листа ил. 4



б

Транскрипция¹⁸ наброска, записанного внизу листа ил. 4

Последовательности эти идентифицируются как наброски к *Великой священной пляске* (ц. 161). Но тот же самый материал мы встречаем и среди эскизов, в том числе, базельских, к *Вступлению* ко Второй части (см. комментариев к ил. 4). Причины такого совпадения становятся понятными при уточнении хронологии работы над второй частью балета.

О хронологии создания *Вступления* ко Второй части

Судя по пометке Стравинского в «Эскизной тетради 1911–1913 годов», работа над Второй частью началась 1 марта 1912 года (см.: [14, 52]); помимо прочего, композитором в эти дни было намечено и несколько тактов *Вступления* к части. При этом он принялся за сочинение номера

¹⁸ Заключенный в скобки диез около ноты *d* добавлен автором статьи исходя из логики голосоведения в нижнем пласте (параллелизм малых терций) и по аналогии с более поздним эскизом (см. пример 7).

«с конца» — с его последнего раздела (ц. 86, т. 4 партитуры)¹⁹. Небольшие наброски к заключительному разделу *Вступления*, в том числе таинственный мотив двух засурдиненных труб в ц. 86 и музыка к ц. 87–88, еще несколько раз появляются среди мартовских эскизов [14, 60, 62, 63]. Но затем работа над этим номером была надолго прервана и возобновилась только после завершения всей музыки балета.

Эскизы к середине *Вступления* ко Второй части (к ц. 82–83) появляются в «Эскизной тетради 1911–1913 годов» только на страницах 104–107, уже после знаменитой записи 17 ноября 1912 года об окончании музыки «*Sacr'a*» «при несносной зубной боли»²⁰. Они датируются, скорее всего, последними числами этого же месяца²¹. Здесь Стравинским были намечены переход к среднему разделу *Вступления* ко Второй части (ц. 82) и тема хоровода, начинающаяся от звука *cis* (середина формы, ц. 83). Красными пометками — крестиками и буквами NB (*nota bene*) — в «Эскизной тетради 1911–1913 годов» выделены намеченные композитором короткие фрагменты, которые будут затем использованы в начальном разделе²². Но какие-либо следы последовательной проработки первых восемнадцати тактов *Вступления* (ц. 79–82) в большой «Эскизной тетради» отсутствуют.

Неизвестные наброски из базельской коллекции восполняют именно этот пробел²³. Они записаны на двух отдельных листах, вложенных композитором в самостоятельную папку с автографом: «*Quelques brouillons du SACRE, 1912, ISTR*» / «Несколько эскизов к “Весне”, 1912, Игорь Стравинский». Один из них — лист большого формата, плотно заполненный с двух сторон (см. вкладку, цв. ил. 3а, б; транскрипция в примерах 6а, б), другой — обрывок бумаги с тремя набросками аккордовой последовательности, близкой Примерам 5а, б (см. ил. 4; транскрипции в примерах 9а, б, в). Размер бумаги в обоих случаях иной, чем в «Эскизной тетради 1911–1913 годов» (описание источника см. на вкладке, при цв. ил. 3б). Напрашивается предположение, что Стравинский сочинял эти эскизы в дороге и потому вместо объемистого «стационарного» альбома воспользовался случайной бумагой.

¹⁹ См.: [14, 50] — второй набросок снизу; [там же, 51] — второй набросок снизу.

²⁰ Роберт Крафт в своих подробных пояснениях к «Эскизной тетради» эти поздние наброски не комментирует и не атрибутирует (см.: [14]).

²¹ От предшествующей записи об окончании «*Sacr'a*» 4/17 ноября их отделяет всего 8 страниц с инструментовкой *Священной пляски* и коротким наброском к «Соловью», а до конца «Эскизной тетради», датированного 5/18 декабря 1912 года, остается 28 страниц, заполненных эскизами к разным сочинениям этого периода (см.: [14, 96]).

²² Верхний эскиз на с. 105 адресует к тактам 11–12 партитуры, два верхних эскиза на с. 107 — к тактам 7–8.

²³ Краткое упоминание об этих эскизах можно встретить только в факсимильном издании рукописной партитуры «Весны священной» [15, 36].

The image displays a musical score for a symphony, consisting of three systems of staves. The first system includes parts for Violin I (V-ni I), Flute Alto (Fl c-alto), and Violin II (V-ni II). The second system includes parts for three Clarinets (3 Clar). The third system is a piano accompaniment. The score is annotated with various markings: 'poco' above the first measure of the first system, 'p sub' below the first measure of the first system, and 'A' above the first measure of the third system. A large arrow points from the second system to the third system, indicating a connection or correction. A square bracket on the right side of the first system is marked with an asterisk (*).

* В квадратные скобки заключены такты, в наброске зачеркнутые автором и позднее восстановленные в партитуре (см. далее примеч. 25). Стрелка воспроизводит указание автором на то место в наброске — между первым (зачеркнутым) и вторым тактом второй системы, — куда предполагалось вставить такты, записанные на третьей, нижней системе.

The image displays a musical score for the piece "Весна священная" (Sacred Spring) by Igor Stravinsky. The score is presented in four systems, each with a piano (piano) and violin (V-ni) part. The piano part is labeled "Дерево" (Tree) and the violin part is labeled "V-ni".

The first system shows the piano part with a treble clef and a 3/4 time signature. The violin part is marked with "8" and "V-ni". The second system shows the piano part with a treble clef and a 3/4 time signature. The violin part is marked with "8" and "V-ni".

The third system shows the piano part with a treble clef and a 3/4 time signature. The violin part is marked with "8" and "V-ni". The piano part has a "etc." marking. The violin part has a "1." marking. The fourth system shows the piano part with a treble clef and a 3/4 time signature. The violin part is marked with "8" and "V-ni". The piano part has a "etc. 5 тактов" marking.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part is written in a treble clef and the violin part is written in a treble clef. The piano part is marked with "Дерево" and the violin part is marked with "V-ni".

Как это часто бывает у Стравинского, несмотря на кажущуюся фрагментарность, на цв. ил. 3а, б последовательно представлен весь начальный раздел *Вступления* вплоть до такта 14 (отсутствует только такт 13, который является повторением такта 7). В этих черновых эскизах, несмотря на все зачеркивания, поправки, стрелки, можно ясно видеть, как Стравинский уверенно движется к окончательному варианту²⁴.

Но когда именно создавались эти эскизы? Как мы видели, сам композитор проставил на папке с надписью «*Quelques brouillons du SACRE*» дату 1912. Но ведь надпись могла быть сделана им уже в более поздние годы, по памяти, во время разборки старых материалов. Поиски ответа на этот вопрос ведут нас к рукописям партителлы и чистовой партитуры балета.

Стравинский закончил партителлу и партитуру Первой части балета в конце февраля 1912 и продолжал интенсивно работать над ними вплоть до весны 1913 года. В партителле, где последовательно представлена вся музыка балета, отсутствует только начало *Вступления* ко Второй части. Этот номер начинается здесь сразу с заключительного раздела, намеченного в «Эскизной тетради», как мы видели, в марте 1912 года (с мотива двух засурдиненных труб в ц. 86). А первую половину *Вступления* (ц. 79–85) мы находим только в самом конце рукописи, вместе с надписью, сделанной годом позже: «Кларан, 19.III.1913»²⁵.

В автографе чистовой партитуры «Весны» *Вступление* ко Второй части приведено полностью, но его начало (ц. 79–86) записано на страницах с особой пагинацией (44 А, В, С, D). Эти дополнительные страницы, совершенно очевидно, были вставлены в рукопись позднее и датированы почти тем же самым временем, что и конец партителлы: «Кларан, 16/29. III.1913», то есть спустя три недели после завершения работы над остальной

²⁴ В примере 6а такты 1–2 точно соответствуют начальным двум тактам партитуры. Такты 3–4 зачеркнуты, но в чистовике восстановлены. На нижней (третьей) системе в тактах 2 и далее (отмечено буквой А) проработана фигурация тактов 4–5 партитуры. Такт 5 в цв. ил. 3а зачеркнут, но фигурация здесь подготавливает такт 6 партитуры. Такт 1 средней системы зачеркнут, но его фигурация также подготавливает такт 6. Такты 2 и 3 соответствуют тактам 6–7 окончательной версии (такт 6 представлен здесь в почти чистовом варианте, такт 7 намечен без аккордовой фигурации).

Цв. ил. 3б — продолжение предыдущей страницы. Сначала повторен первый такт *Вступления* ко Второй части (продлен до двух тактов). Такт 3 зачеркнут, но такт 4 и первые два такта средней системы соответствует такту 7 (ц. 80 партитуры), а затем — на второй системе — дается практически окончательный вариант тактов 8–9 и такта 10 (ц. 81). Специальный знак показывает, что аккордовая фигурация такта 3 повторяется в такте 7 (как в партитуре). Такты 3–4 второй системы (в знаках повторения) подготавливают такты 11–12 чистовика (однако, в партитуре повторение вместе со второй вольтой сняты). На третьей системе записан почти в окончательном виде такт 14.

После набросков к такту 14 (ц. 82, т. 2) следует запись: «etc. 5 тактов».

²⁵ Этот тридцатитактовый начальный раздел *Вступления* ко Второй части записан на страницах 65–67 партителлы после *Действия старцев* и ремарки Стравинского о том, что листы со *Священной пляской* были отданы «подлецу Нижинскому», который их так и не вернул (судьба этих листов неизвестна до сих пор).

партитурой (см.: [15, 102])²⁶. Возможно, что весной 1912 года Стравинский предполагал ограничиться очень кратким вступлением ко Второй части (начиная с ц. 86), но со временем почувствовал недостаточную убедительность такого решения и создал самую завораживающую музыку балета.

Разумеется, можно предположить, что базельские наброски *Вступления* ко Второй части относятся к тому же времени, что и эскизы на страницах 104–107 «Эскизной тетради 1911–1913 годов» (то есть к концу 1912 года) и что Стравинский отложил до марта 1913 инструментовку давно сочиненного номера. Но более вероятно, что по причине большой занятости и постоянных разъездов в этот период он принялся за начальный раздел *Вступления* только год спустя: в конце февраля — начале марта 1913, непосредственно перед завершением партителлы и партитуры.

С уверенностью можно сказать только, что базельские наброски являются продолжением страниц 104–107 «Эскизной тетради 1911–1913 годов».

Эту хронологию подтверждают и два карандашных наброска короткой гармонической последовательности на полях цв. ил. 3а (см. их транскрипции в примере 8а, б). Оба эскиза предназначены для хода-связки между началом и серединой формы *Вступления* ко Второй части (ц. 82 партитуры) и имеют длительную предысторию.

²⁶ Дата окончания партитуры балета поставлена в рукописи после последних тактов *Священной пляски*: Кларан, 23 февраля / 8 марта 1913 года [14, 145].

Фрагмент в ц. 86–87, начиная с мотива засурдиненных труб, записан в чистовой рукописи партитуры на оборотной стороне страницы 43 (страница целиком заполнена окончанием *Выплясывания земли*, а оборот ее оставался пустым). Эта оборотная сторона пронумерована как 44 Е и предшествует страницам 44 А, В, С, D. На эту странную пагинацию исследователи обратили внимание более тридцати лет назад, теряясь в догадках о ее причинах (см.: [9, 104–105; 22, 207; 15, 28–29]).

Объяснение такой необычной пагинации могло бы быть следующим. После окончания Первой части балета в феврале 1912 года Стравинский начал вписывать в рукопись партитуры, как и в партителле, сразу заключительный раздел *Вступления* ко Второй части (от цифры 86 и до конца). При этом он не оставил в нотах пустого пространства между двумя частями, а использовал для заключительного раздела *Вступления* оборотную сторону последней страницы *Выплясывания земли* (с. 43), дав ей номер 44, затем последовали страницы 45, 46 и т. д. (все эти номера проставлены черными чернилами, так же, как и во всей остальной рукописи). Тем самым Стравинский лишил себя возможности вставить в рукопись новое начало Второй части сразу после *Выплясывания земли*. В марте, в спешке перед премьерой, ему, по-видимому, некогда было переписывать заново страницу 44, и он перенумеровал ее в 44 Е (красными чернилами и красным карандашом), а новые страницы с начальным разделом *Вступления* (ц. 79–85) — 44 А, В, С, D — вставил после нее (нумерация также красными чернилами и синим карандашом). В рукописи сохранилась пометка рукой композитора: «43-я страница есть последняя страница 1-й части. После этого следует читать страницу 44 А, 44 В, 44 С, 44 D, 44 Е, 45-ю и т. д.» [15, 97] — то есть после 44 D следует вернуться на четыре страницы назад к 44 Е, а потом снова «прыгнуть» вперед к с. 45. Можно только почувствовать дирижеру, который в придачу ко всем трудностям партитуры должен был испытывать еще и это неудобство (в рукописи сохранились дирижерские пометки).

ИСТОРИЯ ХОДА-СВЯЗКИ И «ЭСКИЗЫ-УПРАЖНЕНИЯ»

Как мы уже видели, поздней осенью 1912 года Стравинским были внесены в «Эскизную книгу 1» две аналогичные аккордовые последовательности с намерением использовать их в *Великой священной пляске* (см. средний и нижний наброски ил. 5; транскрипция в примере 5а, б). Их назначение — краткий гармонический ход между двумя протяженными оstinатными построениями (на басу *d* и на басу *f*) в цифре 161 танца Избранницы. На фоне статичных «блоков», обычных для партитуры «Весны», ход этот выделяется интенсивностью гармонического движения. Его чистовой вариант Стравинский вписал красными чернилами в «Эскизную тетрадь 1911–1913 годов» (с. 85), а затем в партитуру (ц. 161).

Казалось бы, на этом история гармонического хода в *Священной пляске* могла быть закончена. Но она имеет интенсивное продолжение, и следы упорной работы над этим ходом-связкой сохранились в разных рукописях Стравинского.

На странице 104 «Эскизной тетради 1911–1913 годов» мы вновь встречаем эту последовательность, аккуратно переписанную со страницы 85. На сей раз она открывает поздние (созданные уже после окончания музыки балета) эскизы к *Вступлению* ко Второй части, которые, как говорилось выше, датируются концом ноября — началом декабря 1912 года.

- 7 Транскрипция знаменитой аккордовой последовательности (с. 85 и 104 «Эскизной тетради 1911–1913 годов»), использованной в *Великой священной пляске* (ц. 161) и во *Вступлении* ко Второй части (ц. 82).



Аккордовая последовательность в примере 7 воспроизведена во всех основных трудах, касающихся вопросов гармонического стиля балета [18, 599; 10, 73; 20, 196; 19, 859; 11, 24]. Это один из самых известных эскизов к «Весне». Но разночтения в транскрипциях, с одной стороны, и новые эскизные материалы, обнаруженные мной в Фонде Пауля Захера, с другой, заставляют обратиться к нему еще раз²⁷.

²⁷ В автографе сложные многозвучные аккорды с большим количеством случайных знаков записаны без деления на такты. Поэтому не всегда ясно, имел Стравинский в виду натуральный или альтерированный звук. Аллен Форт в своей транскрипции точно передает оригинал, никак его не интерпретируя. У Питера ван ден Турна в транскрипцию вкралась ошибка: в третьем аккорде на нижней строчке вписан лишний *ми-диез* первой октавы — в автографе этого *ми* (ни с диезом, ни без него) нет. По сравнению с оригиналом, у Крафта добавлен один диез в шестом аккорде (без скобки), у Тару-

В чистовом варианте *Вступления* ко Второй части, как и в *Большой священной пляске*, этот фрагмент выполняет функцию связки. По-видимому, именно в этот момент Стравинскому понадобился материал для перехода между начальным (такты 1–14) и средним разделами *Вступления* (такт 19; ц. 83 партитуры), и он решил (вполне возможно, из-за недостатка времени в преддверии премьеры балета) воспользоваться аккордовой последовательностью из *Священной пляски*. Но для этого было недостаточно просто переписать ее с одной страницы «Эскизной тетради» на другую, надо было приспособить материал к новому контексту. И на это приспособление ушло немало усилий.

Стравинский вновь и вновь разрабатывает этот ход на страницах 104–105 «Эскизной тетради»²⁸. И каждый раз он повторяет начало, доходит до аккорда на басу *g* с большой септимой от баса (*g–fis*), а дальше по-разному пытается перейти ко второму разделу. До чистового варианта всем этим эскизам еще далеко — Стравинский явно испытывал затруднения с включением последовательности из *Священной пляски* в новый контекст.

Справиться с этими затруднениями ему помогли базельские эскизы из папки с надписью «*Quelques brouillons du SACRE*». Именно здесь мы находим недостающее звено — дополнительную проработку хода и его окончательный вариант. И первым этапом этой работы следует считать два карандашных наброска на полях, приводимые нами на цв. ил. 3а (их транскрипции см. в примере 8а, б)

- 8а Транскрипция эскиза-упражнения (цв. ил. 3а, на полях слева), в котором происходит переработка материала из танца Избранницы (ц. 161) в гармонический переход *Вступления* ко Второй части (ц. 82, т. 3–6).



- 8б Транскрипция эскиза-упражнения (цв. ил. 3а, на полях справа) — следующий этап переработки материала из танца Избранницы (ц. 161) в гармонический переход *Вступления* ко Второй части (ц. 82, т. 3–6).



скина — четыре диеза в разных аккордах. Именно Тарускин последовательно и сознательно корректирует оригинал по изданной партитуре, учитывая реальный авторский замысел. В примере 7 наша транскрипция следует методу Тарускина.

²⁸ С. 104 — внизу, с. 105 — второй набросок сверху и нижний набросок [14].

Оба эскиза выполнены в линейной технике — с идеально выверенным параллельным и противоположным движением голосов. (В первом случае это поступенно восходящие малые мажорные септаккорды в нижнем слое и нисходящие квинты в верхнем; во втором случае в верхнем слое нисходят малые сексты и большие септимы — 0.8.11. Исключение — более свободно взятый аккорд в конце первого примера.) Схематичное голосоведение не всегда приводит к хорошим звучаниям вертикали (см., в частности, второй аккорд в третьем такте примера 86). Скорее всего, перед нами не собственно наброски к партитуре, а специальные упражнения на линейное голосоведение, которые могли понадобиться Стравинскому для прояснения аккордов в партии духовых (кларнеты, валторны) в ц. 82, т. 3–6. Эта лабораторная работа проделывалась достаточно умозрительным способом, но проверялась за фортепиано — квадратные скобки в примере 86 показывают распределение звуков между руками пианиста (см. ил. 5; транскрипция в примере 9а, б, в)²⁹.

Более ранним из этих двух эскизов, очевидно, является набросок на полях цв. ил. 3а слева (транскрипция в примере 8а). Здесь меньше звуков в вертикали, а в аккорде на басу *g* сохраняется большая септима *fis*, как в *Священной пляске* и во всех набросках этого хода на страницах 104–105 «Эскизной тетради». В эскизе на полях цв. ил. 3а справа (транскрипция в примере 8б) большая септима в этом аккорде впервые заменена малой, что открывает путь к окончательному варианту.

Завершают поиски следующие три наброска, записанные на обрывке бумаги и также вложенные в папку с надписью «*Quelques brouillons du SACRE*», среди которых мы находим окончательную версию партий кларнетов и валторн в ц. 82, т. 3–6.

Первый из трех эскизов (пример 9а) сохраняет противодвижение крайних голосов, параллельные большие септимы и малые сексты в верхнем слое и малый мажорный септаккорд на басу *g* из примера 8б. На следующем этапе работы происходит нарушение линейного движения верхнего голоса, более свободное голосоведение в рамках намеченной схемы и слуховая корректировка некоторых аккордов (пример 9б). В этой чистовой версии окончание взято из эскиза-упражнения справа на полях цв. ил. 3а (транскрипция в примере 8а). И наконец пример 9в повторяет предыдущий эскиз, но на трех строчках в виде партителлы с указанием инструментов: две флейты и пять кларнетов (в окончательной версии флейты заменены двумя валторнами). Сопровождающая ремарка: «Написано, как звучит». В этом виде фрагмент почти готов войти в партитуру (см. ц. 82, т. 3–6, партии кларнетов и валторн).

Как видим, короткая связка причинила Стравинскому много хлопот — в процессе сочинения ему понадобилось не меньше четырнадцати

²⁹ Оба примера начинаются сразу с аккорда на *e*, а не на *d* в басу, как в «Эскизной тетради 1911–1913 годов», что соответствует моменту вступления кларнетов и валторн в партитуре.

набросков. А мы получили счастливую возможность наблюдать целенаправленную упорную работу композитора в поисках точного и простого решения.

Эскизы-упражнения на линейное голосоведение в примере 8а, б противоречат утверждению самого Стравинского, что только слух помогал ему в работе над партитурой «Весны»³⁰. Очевидно, что в определенные моменты он вынужден был обращаться к чисто рациональному методу конструирования материала («высшей математике»), чтобы «добиться точности выполнения»³¹. И только потом предоставлял свободу творческой фантазии. Напомним слова самого композитора: «...Моя свобода заключается в том, чтобы двигаться в тех тесных рамках, которые я сам обозначил для каждого из своих начинаний. Более того, моя свобода будет тем больше и глубже, чем теснее я ограничу мое поле действия и чем большими препятствиями я себя окружу» [4, 202].

КОНТРАПУНКТ АККОРДОВЫХ ПЛАСТОВ

Эскизы-упражнения особенно важны, потому что помогают нам понять гармоническую логику хода-связки в ц. 161 танца Избранницы и в ц. 82 *Вступления* ко Второй части.

До сих пор внимание исследователей этого важнейшего с точки зрения гармонической техники Стравинского фрагмента (пример 7) было направлено на анализ вертикали. Аллен Форт цифровым способом закодировал интервальный состав каждой вертикальной комбинации, Питер ван ден Турн и Ричард Тарускин показали, каким образом почти каждый аккорд укладывается в звукоряд октатоники [10, 73; 20, 196; 19, 859]. Из горизонтальных связей до сих пор было замечено только противодвижение крайних голосов. Но эскизы-упражнения помогают обнаружить в сложной многозвучной ткани этого фрагмента скрытую линейность; линейно-контрапунктический принцип соединения аккордов — одно из открытий музыки XX века.

В примере 7 перед нами диссонантный ряд на основе встречного движения двух аккордовых пластов. При этом внутри каждого пласта главные голоса идут строго параллельно:

- в нижнем пласте со 2-го по 4-й аккорд поднимаются поступенно в параллельном движении квинты, большие терции и малые септимы (малые мажорные септаккорды, за исключением четвертого аккорда), а затем (5-й и 6-й аккорды) уменьшенные септаккорды;
- в верхнем пласте с 1-го по 6-й аккорд сверху вниз движутся параллельно квинты, тритоны и большие септимы, образующие один из главных «аккордов “Весны”» (0.5.11 — кварта с тритоном; см. дополнительную верхнюю строчку в примере 10).

³⁰ «Мне помогал только мой слух. Я слышал и записывал то, что слышал» [2, 153].

³¹ Эти характеристики композиторского труда принадлежат самому Стравинскому. См.: [4, 202].

Handwritten musical sketches for woodwinds. The sketches are arranged vertically. The top sketch shows two staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The middle sketch shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The bottom sketch is a more detailed transcription for woodwinds, including parts for Clarinet in B-flat (2 Cl. b), Flute (Fl. g2.), Flute in C (Fl. in Sol), and Clarinet in C (2 Cl. clarin). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ил. 5. Лист (оборван снизу) из папки с надписью «Quelques brouillons du SACRE». Три эскиза на этой странице представляют последнюю стадию работы над переходом в ц. 82, т. 3–6 (партии духовых) *Вступления* ко Второй части (транскрипция в примере 9 а–в). PSS, собрание Стравинского

Эскизы помещаются на одной стороне листа очень плотной, желтоватой (той же самой, что у эскиза, изображенного на цв. ил. 3), бумаги. Лист неровно оборван снизу, его ширина 22,6 см, а высота — 18,2 см (левый угол) и 18,5 см (правый угол). Линии проведены «стравигом», строчки разной длины и не всегда параллельны, оборотная сторона листа не заполнена. Верхний эскиз написан чернилами, два нижних карандашом. Почерк уверенный, каллиграфический, исправления касаются случайных опусок (во втором наброске зачеркнуты точки около половины, в третьем зачеркнута лишняя лига). Штрих от *h* к *cis* показывает продолжение линии голоса. Слева около нижнего эскиза вертикальная надпись рукой композитора: NB «Написано к[а]к звучит».

- 9а Транскрипция верхнего наброска ил. 5 с противоположным движением крайних голосов



- 9б Транскрипция наброска в середине листа ил. 5 со свободным движением голосов — последний, чистовой вариант партий духовых в гармоническом переходе в ц. 82, т. 3–6 *Вступления* ко Второй части. Окончание взято из эскиза на полях слева ил. 3 а (транскрипция в примере 8а)



- 9в Транскрипция нижнего наброска ил. 5. Это версия Примера 9 б в формате партителлы с указанием инструментов

Clar. picc.
2 Cl.

Fl. gr.
Fl. in Sol

2 Cl. bassi

- 10 Знаменитая аккордовая последовательность, приведенная в примере 7 (эскиз к ц. 161 *Великой священной пляски* и ц. 82 *Вступления* ко Второй части), с демонстрацией параллельного линейного движения кварт, тритонов и больших септим (0.5.11) в верхнем слое (см. дополнительную строчку вверху)³²



³² Близкую схему без каких-либо комментариев можно найти в книге: [20, 171, ex. 65].

В *Священной пляске* и во *Вступлении* ко Второй части аккорды направлены к разной цели — в первом случае к усложненному диссонантному «фа мажору», во втором случае к «ля мажору». Именно этим объясняются разные окончания обоих вариантов: последний аккорд рассчитан так, чтобы плавно (линейно) перейти в начало следующего раздела (ср. окончания примеров 10 и 9б, в³³).

Полиаккордовая вертикаль почти везде укладывается в звукоряд разных вариантов октатоники, что прекрасно показано Питером ван ден Турном и Ричардом Тарускиным. Структура большинства вертикалей — доминантообразные аккорды, усложненные дополнительными тонами, прообраз которых можно найти в гармонических новациях позднего Скрябина³⁴.

В раннем наброске к *Священной пляске* в «Эскизной книге 1» можно наблюдать рождение гармонической идеи этого фрагмента (см. пример 5а). Здесь впервые намечен аккорд, на котором будет строиться *Вступление* ко Второй части (соединение в вертикали минорных трезвучий *d* и *es*), найдена структура верхнего пласта (тритон+кварта) и, частично, параллелизм в нижнем пласте.

В следующем наброске к *Священной пляске* в «Эскизной книге 1» (пример 5б) все пять аккордов совпадают с чистовым вариантом. На странице 104 «Эскизной тетради 1911–1913 годов» этот ряд дополнен двумя аккордами (пример 7), а в базельских набросках к *Вступлению* ко Второй части переработан из-за изменения цели гармонического движения (пример 9б, в).

Займствование хода-связки из танца Избранницы во *Вступлении* ко Второй части — не единственный пример общности материала в этих частях, мы встретим здесь и другие совпадения. Так, например, в начальных тактах *Вступления* (т. 1–2) повторяется гармоническая схема из первого эпизода *Великой священной пляски* (ц. 155, т. 3–4), а сходство центральных аккордов в обоих номерах создает арку между началом части и ее завершением.

Совпадения в музыке обоих номеров неудивительны, поскольку, как мы видели, *Великая священная пляска* и *Вступление* ко Второй части оказались сближены по времени сочинения. Но по какой причине Стравинский так поздно принялся за окончательное оформление *Вступления* ко Второй части — ведь в марте 1913 года оставалось уже очень мало времени до премьеры?

Ответ на этот вопрос мы находим на страницах «Эскизной тетради 1911–1913 годов». Здесь ясно видно, что, начав работу над Второй частью

³³ В *Священной пляске* в конце хода-связки крайние голоса сходятся к звуку *h*, который в басу тритоновым шагом идет в *f*, а в верхнем голосе в *a*. Во *Вступлении* ко Второй части басовое *h* последнего аккорда переходит в *a*, а *cis* в верхнем голосе совпадает с первым звуком мелодии хоровода в следующем разделе.

³⁴ Более подробно об этом пишет Р. Тарускин: [19, 859, fn. 26]; см. также главу «Отзвуки “Прометея”» [ibid., 807–820].

в марте 1912 года, Стравинский еще не очень определенно представлял себе тональный план остальной музыки. Тема хоровода из *Тайных игр девушек* «блуждает» в «Эскизной тетради» по разным высотам и только на странице 55 нотирована, как в партитуре, в си мажоре (*fis* в верхнем голосе). Знаменитые 11 аккордов перед *Величанием Избранной* записаны сначала на тон ниже окончательной версии (на *e* в басу) и только после пометки композитора: «все это на тон выше тогда» — сдвинуты на *ges* (в партитуре *eis*)³⁵. В мартовские дни еще не был найден и главный аккорд *Великой священной пляски*.

И только когда тональная архитектура Второй части была полностью выстроена, Стравинский вплотную приступил к оформлению *Вступления* к ней. В результате, в композиционном решении с исключительной яркостью проявился архитектурный гений композитора.

В РАБОТЕ НАД ПАРТИТУРОЙ

После окончания работы над эскизами Стравинский должен был за несколько месяцев закончить инструментовку балета и подготовить к исполнению партитуру. Партичелла «Весны» дошла до нас почти в полном виде и украшает собрание Фонда Пауля Захера, но автографов с предварительной полной записью партитуры сохранилось немного. Кроме набросков в «Эскизной тетради 1911–1913 годов» можно назвать, пожалуй, только несколько листов, переданных Петербургской Публичной библиотеке наследниками Степана Митусова³⁶.

В этом свете фрагмент полной партитуры *Действа старцев* из базельского собрания (см. ил. 6) представляет большой интерес.

Петербургские и базельский автографы записаны на разной бумаге — 26, 28 строчек в первом случае и 30 во втором. При этом петербургские листы относятся к более ранним эпизодам балета — Первой части (*Вешние хороводы, Игра двух городов*) и начальному фрагменту *Величания Избранной*.

Базельский автограф *Действа старцев* производит впечатление почти чистового, так что по нему можно составить представление о методах работы композитора на самом последнем этапе оформления текста в его оркестровом звучании. Для предварительной проработки выбран самый трудный фрагмент номера — две страницы тутти (ц. 134, такты 1–2). Здесь участвует максимальное количество инструментов, партии которых достаточно детализированы. Главный мелодический голос «прокрикивают» валторны раструбами вверх, вместе с гобоями «прорезая» оркестровую ткань,

³⁵ Страница 52 «Эскизной тетради 1911–1913 годов», датированная 1 марта [14].

³⁶ О происхождении листов из коллекции семьи Митусовых сообщила Наталия Брагинская весной 2013 года в докладе на московской конференции «Юбилей шедевра: к столетию “Весны священной” И. Ф. Стравинского» (статья по материалам доклада публикуется в этом номере журнала; см.: [1]). В Фонде Пауля Захера имеется микрофильм петербургских автографов (всего 6 страниц).

The image shows a page of handwritten musical notation for Igor Stravinsky's 'The Old Men — Human Princes'. The score is written on 30 staves. The top three staves contain pencil sketches, while the remaining staves are inked. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (B. 1, 2), Trumpets (Tr. 1-3), Trombones (Tbn. 1-3), Percussion (Perc.), and Strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions in French, such as 'Solo = le pauvre homme d'au' and 'Crescendo'. The paper shows signs of use, including smudges and eraser marks.

Ил. 6. «Действо старцев — человеческих праотцев», ц. 134, т. 1, 2, почти чистовой вариант полной партитуры. PSS, собрание Стравинского

Партитурная бумага 30 строчек, 34,3 × 44,9 см. На трех верхних строках сверху — проба чернильного пера и фрагмент другого эскиза карандашом (к ц. 138, см. партии гобоев и английского рожка). Тактовые черты проведены по линейке карандашом, аккорды и названия инструментов вписаны черными, слегка выцветшими чернилами. Видны следы стертых чернил (пробелы в линейках на строчках 5, 6, 7, 14, 16).

сотканную из нескольких слоев остинато. В наброске выписаны партии всех инструментов, за исключением некоторых дублирующих голосов³⁷.

В чистовой рукописи партитуры (бумага также 30-строчная) этот фрагмент записан на 32-х строках, и недостающие линейки (для партий гобоев, кларнета пикколо, 3-го и 4-го фаготов и тромбонов) вписаны от руки (см.: [15, 123]). По-видимому, начисто фрагмент переписывался именно с базельского наброска — партитурные листы обоих манускриптов совпадают даже визуально (два такта на одной странице). И сравнивая оба автографа, можно видеть, как приходит к завершению «ювелирная» отделка партитуры³⁸.

На обороте базельского партитурного листа Стравинский в очередной раз возвращается к теме хоровода из *Тайных игр девушек* и записывает ее окончательный вариант (ц. 100, т. 3) в виде партичеллы с указанием инструментровки (три гобоя и три виолончели). Отсутствует только одинокий мотив засурдиненных валторн с фермой (такт 1 до ц. 101). Этот чистовой вариант дополняет «Эскизную тетрадь 1911–1913 годов»³⁹.

ПОСЛЕ ИЗДАНИЯ...

Наша «малая тетрадь» эскизов к «Весне священной» из Фонда Пауля Захера была бы неполной без упоминания о пометках, которые Стравинский оставил в нескольких экземплярах первого издания партитуры 1921–1922 годов⁴⁰. Издание это давно стало библиографической редкостью и мало-

³⁷ Отсутствуют флейты и флейта пикколо, которые дублируют партии 1-х и 2-х скрипок (для флейт оставлены три пустые строчки), кларнеты и кларнет пикколо (выписан только бас-кларнет), пропущена партия гобоя, которая совпадает с 1-й и 3-й валторнами, нет партии тромбонов.

³⁸ В окончательной версии изменена орфография в партиях второй и четвертой валторн, ритм у литавр становится синкопированным, а у валторн непрерывным, отменена дублировка бас-кларнетов альтами, встречаются случаи обмена нотами между инструментами (например, в базельском автографе остинатно повторяются *b* у фагота и *h* у английского рожка, а в чистовике наоборот).

³⁹ Тема хоровода в том виде, как она шестиголосно излагается в начале *Тайных игр девушек*, потребовала очень много набросков. Зеркальное отражение (хотя и неточное) крайних голосов, красочная диссонантность, идеальная выверенность голосоведения пришли далеко не сразу. На с. 50 «Эскизной тетради 1911–1913 годов» фрагмент изложен от звука *f* четырехголосно, и идея противодвижения крайних голосов еще не родилась. На с. 53 — аналогичный набросок. На с. 59 тема впервые звучит от *fis*, и имеется указание — «6 струнных *sol*» [14].

⁴⁰ Партитура «Весны священной» была впервые опубликована Русским музыкальным издательством в 1922 году (подготовлена в 1921). Но после дирижерского дебюта Стравинского с «Весной священной» в 1926 году у него появилось намерение осуществить новую редакцию партитуры (см.: [20, 41; 12, 123–124]). Второе издание было подготовлено в 1929 и напечатано в 1930 году на старых досках с прежними издательскими номерами (большая партитура RMV 147, карманная RMV 147 b) и внешне почти идентично первому. Главное отличие в том, что в издании 1930 года на первой странице напечатано имя издателя — F. H. Schneider. Но в действительности в двух но-

доступно. Но в Базельском Фонде сохранилось несколько партитур (большого формата и карманных) с корректурами и дирижерскими пометками. Экземпляры эти можно отличить по автографам и штампам:

- В партитуре большого формата на титульном листе проставлены штампы на двух языках — немецком и французском: «Не для продажи, прокатный материал / собственность издателя»⁴¹. На обложке автограф — Igor Strawinsky. Надпись на первой странице «Edited by F. H. Schneider» — отличительный признак второго издания — явно добавлена позднее, поскольку не набрана типографским способом, а проштампована фиолетовой краской (нет никаких сомнений, что перед нами первое издание партитуры).
- Автограф на карманной партитуре: Stravinsky / Paris / Juillet 1922;
- Надпись на обложке еще одной карманной партитуры: *Vera Soudeikine*, 1928 (очевидно, что этот экземпляр был подарен Вере Артуровне).

Все три партитуры пестрят (с разной степенью интенсивности) пометками, по большей части дирижерскими. Но в двух номерах — *Взывании к праотцам* и в *Священной пляске* — они фиксируют кардинальные перемены, касающиеся метра. Пометки эти, равноценные эскизной работе, позволяют проследить этапы работы композитора над перетактировкой, которая затем нашла отражение во втором издании партитуры «Весны священной» 1930 года.

Путь к метрическим изменениям во *Взывании к праотцам* был проделан в три этапа. Сначала Стравинский квадратными скобками сверху наметил объединение тактов в группы с подсчетом получившихся четвертей: 7/4, 7/4, 10/4, 8/4, 7/4 и т. д. (экземпляр с парижским автографом 1922 года; см. ил. 7).

Следующий шаг — новую тактовую разметку — он внес в партитуру, подаренную Вере Судейкиной (см. ил. 8).

И наконец в третий экземпляр — партитуру большого формата с издательским штампом — вклеены рукописные листы с тактировкой, намеченной в экземпляре, который показан на ил. 8⁴².

Аналогичная процедура была проделана с *Великой священной пляской*. Сначала в партитуре с парижским автографом 1922 года снизу на полях была подписана новая тактовая разметка в первом и втором проведениях рефрена⁴³ (см. ил. 9).

мерах — *Взывании к праотцам* и *Священной пляске* — во втором издании автором предложена новая версия такто-метрической организации. Более подробно см.: [20, 44–47; 9, 120–121]. Дата выпуска из печати второго издания партитуры — 1930 год — установлена Хельмутом Кирхмайером [12, 123–124].

⁴¹ Unverkäufliches Leih-Material / Eigentum des Verlegers / Matériel en location / propriété de l'éditeur.

⁴² Факсимильное воспроизведение первых двух страниц см. в книге: [18, 80–81].

⁴³ В такте 4 описка — 2/4 вместо 2/8.

Затем рукописные листы с чистовиком новой редакции были вклеены в партитуру со штампом издательства. На вклеенных рукописных листах можно видеть следы стертых тактовых черт — свидетельство напряженных поисков оптимального решения.

В третьем проведении рефрена в этом экземпляре метрические изменения внесены прямо в печатный текст. При этом в результате рукописных вписок возникли двойные обозначения метра, которые потом были сохранены в издании 1929–1930 г. и в последующих переизданиях — 2/8 или 4/16, 1/8 или 2/16 (см. ц. 186–191).

Последние наброски к «Весне», хранящиеся в Фонде Захера, написаны на бумаге фирмы Carl Fischer, Inc. New York или на листах со штампом Earnest Andersson⁴⁴. Они предназначены для новой редакции *Священной пляски* (*Danse sacrale*) 1943 года, опубликованной издательством Boosey & Hawkes, и хронологически выходят за рамки нашей «малой эскизной тетради».

* * *

Эскизные материалы к «Весне священной» в Фонде Пауля Захера позволяют на новом, по сравнению с публикацией Крафта, материале увидеть творца в его впечатляющей «схватке с неизвестным», его «добросовестную работу ремесленника»⁴⁵. Мельчайшие наброски на случайной бумаге говорят нам о композиционном процессе не меньше, чем основной корпус эскизов, а эскизы-упражнения приоткрывают завесу над глубоко скрытыми процессами формирования музыкального текста. И хотя сам Стравинский высказывал сомнения в возможности «наблюдать извне» развитие творческого замысла и считал эту область «до крайности зыбкой» и «деликатной», его эскизы — это тот *осязаемый* материал, который может служить ключом к разгадке тайны гения.

⁴⁴ Американский композитор, которому Стравинский давал уроки в начале сороковых годов и, по всей видимости, воспользовался нотной бумагой из его коллекции.

⁴⁵ Здесь и далее в кавычки взяты высказывания самого Стравинского из «Поэтики» [4, 193, 194].

3 3 4 4 6 3 99

ВЗЫВАНИЕ КЪ ПРАОТЦАМЪ. **EVOCATION DES ANCÊTRES.** $\frac{7}{4}$

121 122

121 122

Ил. 7. «Весна священная», карманная партитура. Русское музыкальное издательство, 1921–1922 (первое издание) с автографом: «Stravinsky / Paris / Juillet 1922», с. 99. На этой странице мы видим начальные такты Взывания к праотцам с предварительными пометками композитора (в квадратных скобках наверху). PSS, собрание Стравинского

ВЗЫВАНИЕ КЪ ПРАОТЦАМЪ. EVOCATION DES ANCETRES.

99

The score is a pocket score with a handwritten autograph at the top. It features a complex rhythmic structure with various time signatures (3/4, 4/4, 2/4, 3/2) and dynamic markings like 'ff' and 'pp'. The instrumentation includes Flutes (piccolo, grand, solo), Oboes (1st, 2nd), Cor Anglais, Clarinets (piccolo, Bb, Bass), Cor Anglais, Trumpets (piccolo, D), Trombones (1st, 2nd), Timpani, Cymbals, Violins (1st, 2nd), Viola, Cello, and Bass. The score shows a transition from a 3/4 time signature to a 4/4 time signature, and then to a 2/4 time signature. There are handwritten annotations and corrections throughout the score, particularly in the woodwind and string parts.

Ил. 8. «Весна священная», карманная партитура. Русское музыкальное издательство, 1921–1922 (первое издание) с автографом: «Vera Soudeikine, 1928», с. 99 — следующий этап работы по перетактировке Взывания к праотцам для второго издания (новая тактовая разметка). PSS, собрание Стравинского

118

ВЕЛИКАЯ СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА. Павлинница. DANSE SACRALE. L'élué.

142 143 144

Fl. pic. 1. 2. Fl. gr. 1. 2. Fl. in Sol. 1. 2. 3. 4. Obol. 1. 2. 3. 4. Cor. ingl. Clar. basso 1. 2. 3. 4. Corni 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Tr. pic. (B♭) Tr. (D) Tr. (Do) Tr. basso (B♭) Tr. boni Timp. 2. Viol. 1. Viol. 2. div. a. 3. Vie div. a. 3. Celli Bassi

(con sord.)
{ con sord.

3
16
8

2
3
16
16
2
8

Ил. 9. «Весна священная», карманная партитура. Русское музыкальное издательство, 1921–1922 (первое издание) с автографом: «Stravinsky / Paris / Juillet 1922», с. 112–113 — начальные такты Великой священной пляски с перетактировкой и переносом ферматы из начала первого такта в его конец. Эти изменения предназначены для второго издания партитуры. PSS, собрание Стравинского

Использованная литература

1. Брагинская Н. Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3 (22). С. 88–105.
2. Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; послесловие и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XVI, 414 с.
3. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. Т. 1. М.: Советский композитор, 1998. 552 с.
4. Стравинский Игорь. Хроника. Поэтика / составл., коммент., послесл. С. Савенко. М.: Росспэн, 2004. 386 с.
5. Уолли С. «Весна священная»: Dionysos Monometrikos // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 4 (19). С. 8–21.
6. Ярустовский Б. И. Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова, общая ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 162–207.
7. Craft R. Craft on Forte // The Musical Quarterly. Vol. LXIV. No 4 (1978). P. 524–535.
8. Craft R. Down a Path of Wonder. Memoirs of Stravinsky, Schoenberg and Other Cultural Figures. Norfolk: Naxos Book, 2006. 502 p.
9. Cyr L. “Le Sacre du printemps”. Petite histoire d’une grande partition // Stravinsky: Études et témoignages présentés et réunis par François Lesure. P.: Édition Jean Claude Lattès, 1982. P. 89–148.
10. Forte A. The Harmonic Organization of “The Rite of Spring”. New Haven: Yale University Press, 1978. VII, 151 p.
11. Hill P. Stravinsky: “The Rite of Spring”. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 170 p.
12. Kirchmeyer H. Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Stravinsky’s bis 1971. Stuttgart: Hirzel, 2002. 602 S.
13. Nichols R. Ravel. New Haven: Yale University Press, 2011. 430 p.
14. Stravinsky I. “The Rite of Spring”. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph // Preface by François Lesure, Introductory essay by Robert Craft. L.: Boosey and Hawkes, 1969. XLVII, 140, 48 p.
15. Stravinsky I. “Le Sacre du printemps”. Facsimile of the Autograph Full Score / ed. by Ulrich Mosch with an Introduction in German and English. L.: Boosey and Hawkes, 2013. 45, 146 p.
16. Igor Stravinsky and Robert Craft. Expositions and Developments. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1962. Rpt.: Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981. 192 p.
17. Stravinsky. Sein Nachlass, sein Bild. Basel: Kunstmuseum, 1984. 386 p.
18. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Documents. N. Y.: Simon and Shuster, 1978. 688 p.

19. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra: in 2 vols. Vol. I. Berkeley: University of California Press, 1996. XXIII, 966 p.
20. *Van den Toorn P.* Stravinsky and “The Rite of Spring”. Oxford: Oxford University Press, 1987. IX, 221 p.
21. *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France. L.: Jonathan Cape, 2006. 698 p.
22. *Walsh S.* Review-Survey: Some Recent Stravinsky literature // Music Analysis. Vol. 3 (1984). No. 2. P. 201–218.

ЗИНЬКЕВИЧ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

caterin@voliacable.com

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины (НМАУ) им. П. И. Чайковского. Зав. кафедрой истории музыки этносов Украины и музыкальной критики.

01001 Киев,
ул. Архитектора Городецкого, 1–3/11
Украина

ELENA (OLENA) S. ZINKEVYCH

caterin@voliacable.com

Doctor of Fine Arts, Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Head of the Subdepartment of History of Music of Ukrainian ethnoses.

1–3/11, Architect Gorodetsky St.,
Kiev 01001
Ukraine

АННОТАЦИЯ

«Весна священная»: украинские «сюжеты»

Украина в судьбе «Весны священной» представлена, во-первых, — Устилугом, где писалась «Весна». Сейчас он вместе с Луцком — своеобразный «Стравинский-центр» с ежегодными конференциями и фестивалями.

Второй «сюжет» — украинские фольклорные истоки «Весны», косвенные подтверждения которых дает третий «сюжет» — воздействие балета Стравинского на творчество украинских композиторов. В качестве примера рассмотрено родство балета «Ольга» Е. Станковича с «Весной священной» Стравинского. Этот типичный случай тождества в несходном интересен и тем, что музыка Станковича выросла из украинского фольклора.

Среди сценических интерпретаций «Весны» в Украине выделяется постановка Раду Поклитару (Киев, 2002).

Ключевые слова: Стравинский, Украина, Устилуг, фольклор

АБСТРАКТ

“The Rite of Spring”: the Ukrainian “topics”

In the fate of *The Rite of Spring* Ukraine is presented the first of all with *Ustilug*, where *The Rite* have been written. Now together with Lutsk it is a kind of “Stravinsky-center” where annual festivals and conferences are held.

The second subject is the Ukrainian folklore sources of *The Rite*. The indirect confirmation of these one can find in the third Ukrainian subject: the influence of Stravinsky’s ballet on the creativity of Ukrainian composers. As an example the ballet *Olga* by Yevgeny Stankovych and its kinship with the *The Rite of Spring* is considered. This typical instance of *identity in dissimilar* is interesting because of the fact that Stankovych’s music (without citation, like at Stravinsky’s) was born of Ukrainian folklore.

Among the stage interpretations of *The Rite of Spring* in Ukraine is Radu Poclitaru’s production (the National Opera House, 2002).

Keywords: Stravinsky, Ukraine, Ustilug, folklore

Елена Зинькевич

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: УКРАИНСКИЕ «СЮЖЕТЫ»

Сюжетные пространства вокруг «Весны священной» начали формироваться в Украине еще до постановки балета (и речь не об Устилуге, который тогда еще не обрел в общественном сознании сегодняшнего культового значения).

5 декабря 1912 года подписчики газеты «Киевская жизнь» могли прочитать в рубрике «Театр и музыка»:

«Известный художник Н. К. Рерих в сотрудничестве с композитором Игорем Стравинским написал балет *«Весна священника»*¹. Любопытно, что Рерихом написаны не только эскизы декораций, но и либретто.

Балет состоит из двух актов. Первый из них называется “Поцелуй земле”. Действие происходит в таинственной долине у священного холма в древней Руси. На сцене происходят гадания, странные священные игры, хороводы. Проходят старцы в медвежьих шкурах. Акт этот оканчивается тем, что самый древний и ветхий из старцев “дает поцелуй земле” — матери человека, по поверью древних славян.

Второй акт называется “Великая жертва” и пропитан зловещими, сумрачными отблесками суровой и таинственной первобытной эпохи. В каменных пещерах на вершине священного холма девушки водят игры, которые завершаются обречением одной из них в жертву. Из долины поднимаются старцы в звериных шкурах. Обреченная остается одна и танцует свою последнюю предсмертную пляску. Когда же в пещеру падает первый луч восходящего солнца, девушка падает мертвой.

Балет этот пойдет в нынешнем году в постановке С. П. Дягилева».

¹ Это, конечно, ошибка наборщика. Примеры подобных казусов многочисленны. В той же газете от 14 декабря анонсировался «Вечер *кошмарной* музыки» школы Н. В. Лысенко (вместо «камерной»).

**

Извѣстный художникъ Н. К. Рерихъ въ сотрудничествѣ съ композиторомъ Игоремъ Стравинскимъ написалъ балетъ «Весна священника». Любопытно, что Рерихомъ написаны не только эскизы декораций, но и либретто.

Балетъ состоитъ изъ двухъ актовъ: первый изъ нихъ называется «Поцѣлуй землѣ». Дѣйствіе происходитъ въ таинственной долинѣ у священнаго холма въ древней Руси. На сценѣ происходятъ гаданія, странныя священныя игры, хороводы. Проходятъ старцы въ медвѣжьихъ шкурахъ. Актъ этотъ оканчивается тѣмъ, что самый древній и ветхій изъ старцевъ «даетъ поцѣлуй» землѣ—матери человѣка, по повѣрью древнихъ славянъ.

Второй актъ называется «Великая жертва» и пропитанъ зловѣщими сумрачными отблесками суровой и таинственной первобытной эпохи. Въ каменныхъ пещерахъ на вершинѣ священнаго холма дѣвушки водятъ игры, которыя завершаются обреченіемъ одной изъ нихъ въ жертву. Изъ долины поднимаются старцы въ звѣриныхъ шкурахъ. Обреченная остается одна и танцуетъ свою послѣднюю предсмертную пляску. Когда же въ пещеру падаетъ первый лучъ восходящаго солнца, дѣвушка падаетъ мертвой.

Балетъ этотъ пойдетъ въ нынѣшнемъ году въ постановкѣ С. П. Дягилева.

Кажется симптоматичным, что имя композитора, чей метод, по словам современных исследователей, «*подпитывается недоразумением, нарочитым искажением*» [1, 18], впервые появляется в киевской прессе в таком бурлескном контексте, где есть и это самое «недоразумение», и «искажение». Заметка эта (скорее всего — перепечатка или пересказ сообщений петербургских газет²) явно опережает события (т. е. опять «недоразумение» и «искажение»). Как известно, «Весна» к этому времени еще не была оркестрована (последняя точка будет поставлена почти через три месяца — 29.03.1913), и именно 5/18 декабря (в день выхода цитированной заметки) С. Дягилев пишет Стравинскому в Кларан, что репетиции не начинались, а он до сих пор не имеет эскизов Рериха [4, 156].

Дух иронии, которым овеян этот сюжет с «Весной священника», очень напоминает булгаковские провокации! Не забудем, что дело происходит в Киеве, где в это время будущий автор «Мастера и Маргариты» учится на медицинском факультете университета Св. Владимира. Страстный театрал, он вполне мог прочесть упомянутую заметку. Не тогда ли запало ему в память имя — Стравинский — и связанный с ним пародийный эффект, чтобы потом реализоваться в образе директора психиатрической больницы — «человеке <...> с очень пронзительными глазами», вызвавшем у Ивана Бездомного сравнение с Понтием Пилатом? [3, 105].

«Сюрпризы» в булгаковском духе встретятся и в других сюжетах украинской стравинианы. Сюжеты эти разнообразны, и один из главных, конечно, — волинский Устилуг со «Старой мызой», как — по-петербургски — называл Стравинский построенный им дом. Этот «райский уголок для творчества» [13, 21], где родились первые эскизы «Весны священной» и были созданы многие ее страницы, — обязательный «персонаж» воспоминаний самого композитора и всех работ о нем. Прослежена история поместья, скрупулезно исчислены все сроки пребывания там Стравинского [10], выявлены все писавшиеся там произведения, опрошены жители Устилуга, раннее детство которых (если не младенчество) совпало с устилужским бытованием семейства Стравинских [2; 10]. Тем не менее, исследовательский интерес к Устилугу не только не иссякает, а — напротив — возрастает, и этот магический (как назвал его В. Варунц) исток творчества Стравинского становится местом паломничества, встраиваясь в один ряд с Зальцбургом Моцарта, Веймаром Гёте и Листа, Байройтом Вагнера.

Столь любимый Стравинским, Дом этот — как человек — был изранен всеми катастрофами XX века. Он пережил две мировые войны и две оккупации. Он (как и покинувший его хозяин) несколько раз «менял гражданство», принадлежа то Российской империи, то Польше, то Советскому Союзу — и наконец, Украине. Его (фигурально выражаясь) «раскулачивали» и «обобществляли»: в пятидесятые годы его перестроили под рабочее общежитие (мелиораторов). А затем — в восьмидесятые — он был окончательно

² Информация о работе Рериха над балетом эпизодически появлялась в петербургской прессе начиная с 1910 года; см.: [19, 583, п. 51].

«деклассирован»: в нем держали склад, его собирались сносить [15]. Дом изменился внешне — до неузнаваемости: изящное шале превратилось в унылое, барачного типа строение. О прежнем облике напоминали лишь ассиметрия окон первого этажа да две трубы (когда-то они были каминными).



Ил. 2

Подготовленный к сносу, дом Стравинского был спасен общественностью Устилуга, и в 1982 году туда вернулась музыка: в нем поселилась музыкальная школа, директор которой Владимир Терещук (он им остается и в настоящее время) был одним из главных спасителей.



Ил. 3

В правой части первого этажа разместился небольшой концертный зал, в левой — с 1990 года музей Стравинского (единственный в своем роде). Экспонаты для него собирали, как говорится, всем миром. Среди дарителей — сын композитора Федор Стравинский, его вдова Дениз Герцони, фонд Пауля Захера, семья Сувчинских, русские и украинские музыканты. Одну из комнат оформили (условно, конечно) как мемориальную. В ней «рояль Стравинского» — аналог Бехштейна, перевезенного им из Петербурга, столик с раритетными изданиями (большой частью украинскими — 1920-е годы, Киев и Харьков), столик для игры в покер (ампир, начало XIX века) — якобы именно за ним Стравинский писал «Весну священную».

Описывая свой дом, Стравинский подчеркивал привлекавшую его особенность: стоит непосредственно на берегу Луги и балкон в сторону реки. Балкона, естественно, давно нет, но потрясающий вид, который открывается на Лугу, — тот самый, которым любовался Стравинский.



Ил. 4

Сохранились и две липовые аллеи, посаженные братьями — Игорем и Гурием, сейчас очень разросшиеся.



Ил. 5

Дом Стравинского — обязательный «участник» ежегодных музыкальных фестивалей, которые под титлом «Стравинский и Украина» проводятся с 1994 года в июне (вокруг дня рождения Стравинского) с организационным центром в Луцке.

ПЕРШИЙ
МІЖНАРОДНИЙ
ФЕСТИВАЛЬ



Ил. 6

В фестивалях участвуют музыканты и коллективы Украины, России, Польши, Венгрии, Словакии и других стран; в рамках фестиваля проходят международные научные конференции, в краеведческом музее работает постоянно обновляемая выставка, посвященная Стравинскому³. В дни первого фестиваля — в 1994 году — перед домом Стравинского в Устилуге был открыт памятник композитору (первый в мире!): бронзовый бюст на высоком постаменте работы волынского скульптора Александра Байдукова. И вот тут мы снова попадаем в пространство булгаковских фантазмагорий: вскоре после открытия памятника бюст Стравинского был украден. Грабеж совершил, конечно, не поклонник Стравинского и не фанатик-коллекционер. В лихие девяностые годы бронза была лакомой поживой для тех, кто воровством и сдачей на переплавку цветных металлов зарабатывал себе на

³ Фестивали проводятся Областным управлением культуры и Волинской организацией Союза композиторов Украины. Большую роль в собирании, сохранении всего, что связано со Стравинским, играют луцкие историки и краеведы и в особенности — кандидат исторических наук Елена Дмитриевна Огнева, главный устроитель всех его выставок.

жизнь. Так что участь, постигшая бронзовый бюст Стравинского, совершенно ясна, как ясно и то, что утерян он безвозвратно.

Любители сверхреального могут усмотреть во всем этом его таинственную власть. Имя Стравинского, ставшее именем персонажа Булгакова, связало художественные и реально-жизненные тексты в некий метатекст, составляющие которого тавтологически повторяют друг друга: украденная голова Берлиоза — украденный бюст Стравинского, а до этого — исчезнувшая голова Гоголя, как претекст сюжета с головой Берлиоза... Можно пойти дальше и вспомнить другие утраты и потери в булгаковских произведениях — вплоть до исчезновения и порчи некоей рукописи, затем ее нахождения и реставрации.

О «реставрации» памятника Стравинскому речь идти не может. Как восстановление «знака памятника» была установлена стела (на сей раз без цветных металлов) с барельефом профиля Стравинского, глядя на который вспоминаются слова И. Бродского: «Остался от Стравинского только нос»⁴.



Ил. 7

⁴ Бродский, случайно увидевший Стравинского во время его приезда в Москву в 1962 году, рассказывал об этом Ахматовой, поражаясь тому, как изменился композитор. К словам «остался от Стравинского только нос» Ахматова добавила: «Да, и гений» [5, 2].

В 2013 году главной темой волынского фестиваля стала «Весна священная», а главным событием — давно ожидаемое восстановление первоначального облика «мызы».



Ил. 8

Возвращаясь к Устилугу как генетическому началу «Весны священной», отмечу, что онтологический статус этого волынского местечка в творчестве Стравинского, безусловно, определяется *акустическим* пространством Устилуга. Живой (не книжный) интонационный родник, питавший тематику балета, — вот важнейшая составляющая *метафизики* этого места. Устилужский родник этот — понятно — имеет украинское звучание.

Сколько бы не иронизировали иные «стравиноведы» над поисками тщательно скрываемых Стравинским фольклорных истоков «Весны священной» (вот насмешливые мудрецы Луи Андриссен и Элмер Шёнбергер: «С грехом пополам исследователи отыскали в ранних сочинениях Стравинского несколько подлинных народных тем: <...> четыре в “Весне”, <...> а четыре года назад была только одна», — добавляют они язвительно [1, 221]), поиски эти будут продолжаться. Да, верно, что Стравинский обновляет музыкальный язык, «оперируя свойствами народной музыки на уровне синтаксического мышления» [там же], и что в его музыке интересно не сходство с прообразом, а отличия от него, поскольку стилизованной цитатности он предпочитает «сам дух народной музыки» [там же]. Но, во-первых, дух этот все же не только «совокупность *структурных* принципов», как утверждают Андриссен и Шёнбергер [там же; курсив мой. — Е. З.]. А во-вторых, в музыкальном тигле Стравинского сплавлены ингредиенты самых разных национальных изводов. Каких? Понять это — значит многое понять в его творческом процессе.

Сейчас уже не вызывает сомнений, что в «Весне» есть и украинские истоки. Когда-то имевший исключительно виртуальный характер (в виде предположений и догадок), этот сюжет значительно обогатился открытиями Г. Головинского и М. Лобанова. Особенно преуспел в этом плане Михаил Лобанов, изучавший акустическую среду Устилуга полевым методом⁵. Он записал и расшифровал устилужский фольклор и значительно откорректировал представления о национальных фольклорных истоках «Весны священной»⁶.

М. Лобанов считает, что «звучания устилужской песенной традиции <...> отлагались в его [Стравинского. — Е. З.] памяти, переходя в разряд “бессознательных” народных “воспоминаний”, и вступали в различные комбинации с русскими и литовскими материалами [9, 51]. Он демонстрирует это на примере начальной темы “Игры умыкания”, которая, по свидетельству Лоренса Мортонa, представляет собой видоизмененный напев из антологии литовских песен Антона Юшкевича. В то же время, считает М. Лобанов, тема близка русской песне «А и густо на березе листьё» из сборника Римского Корсакова (№ 51). Известно, что Стравинский изучал этот сборник [17, 183], и песня — по мнению исследователя — могла попасть в поле его зрения [9, 53].

Но есть еще и третий источник, приводимый М. Лобановым, — «местная украинская свадебная мелодия, хотя и не указанная в мемуарах Стравинского, но, по всей видимости, впечатлившая его очень сильно» [там же, 54].

1

37

Tè-vu-že-li manul Sengal-ve li manul Leiskma-ne te ve-li j dva rá stu žy ti

З скринько - ю, з пе - ри - но - ю За све - ю ди - ти - но - ю

⁵ Не стоит абсолютизировать свидетельство Стравинского, утверждавшего, что «население Устилуга <...> было чисто еврейским» [13, 22]. Подобные местечки на Украине, входившие в черту оседлости, никогда не были этнически однородными, и их музыкальное пространство формировалось на пересечении разнонациональных интонационных традиций. В Устилуге это преимущественно еврейская, польская, украинская традиции. Нельзя забывать и об окрестных украинских селах, некоторые из которых (например, Залужье) почти вплотную подходили к поместью Стравинских.

⁶ Свои открытия М. Лобанов огласил на международной конференции, состоявшейся в рамках Первого музыкального фестиваля «Стравинский и Украина» в 1994 году в Луцке, и на международном музыковедческом симпозиуме «Современное музыковедение в мировом научном пространстве» в 2009 году в Минске [9; 11].

Вторая мелодическая строка украинской песни, — отмечает Лобанов, — «содержит все интонации из темы “Игры умыкания”». Нет лишь повторения зачинного квартетного хода, имеющегося в литовском ее источнике. Но зато в ритмически прихотливой устилужской свадебной песне ощущается триольная пульсация, начисто отсутствующая в литовской мелодии и присутствующая в теме “Игры умыкания”. Существенно также, — продолжает исследователь, — что приведенная песня звучит в тот момент местного свадебного действия, когда происходит перевоз молодой <...> из родительского дома в дом молодого. Этот эпизод, совершающийся открыто, с песнями, аналогичен по смыслу тайному умыканию. <...> Такие песни <...> звучат очень зычно <...> и в предельно высоком регистре. По-видимому, это и определило фортиссимо и высокий регистр темы “Игры умыкания”» [там же, 55].

Еще один пример устилужских истоков «Весны», который приводит М. Лобанов, — попевка в диапазоне октавы, используемая в остигато «Игры умыкания», а потом и в «Вешних хороводах». В отличие от тех, кто связывает эту попевку с песней из сборника Римского-Корсакова «Ну-ка, кумушки, мы покумимся» (Б. Ярустовский, Р. Тарускин), М. Лобанов считает, что за ней «стоит живое впечатление от обрядовой песни Устилуга» [там же, 57].

2

Ой, за-грай-те, му-ки-кан-ти- (и), на-дво-рі

Исследователь приводит еще один типовой свадебный мотив, в котором «контуры остигатной попевки из балета прослушиваются в звуках двух музыкальных фраз» [там же, 58].

3

Ой, ви-йди, ви-йди, та й стань на под-мо-сці

Хотя Стравинский утверждал, что народных свадеб ему «никогда не приходилось ни видеть, ни слышать» [14, 240], Лобанов справедливо замечает, что «в Устилуге он мог случайно, походя обратить внимание на проезжающую свадебную процессию. <...> Все это незаметно могло остаться

в памяти и затем повлиять на отбор и драматургическое преломление материалов, взятых из книг» [9, 58].

Следы устилужских веснянок М. Лобанов нашел в «Игре двух городов» и «Выплясывании земли» [там же, 64–65].

Украинский след в «Весне священной» рассматривает и Г. Головинский. В частности, интересно его замечание по поводу двутактовой структуры мотива в «Вешних хороводах» — со звуковым повтором в первом такте и дроблением сильной доли с последующим восхождением — во втором [6, 154]. В этом он усматривает близость к популярной украинской хороводной песне «Подольночка».

4

Sostenuto e pesante (♩ = 80)

Fl., V-le *Cor.* *Cor., Fl.*

mf

Помірно

«Подольночка»

С украинской песенностью Г. Головинский связывает и вихревые взлеты струнных в «Выплясывании земли» [там же, 155], намеки на украинские истоки слышит также в записях Стравинского в Эскизных тетрадах. Например, мелодическая каденция одного из эскизов — «скачок на уменьшенную кварту (записана как большая терция) в восходящий вводный тон и разрешение в тонику» — по справедливому мнению исследователя, характерна для украинского фольклора, особенно для концовок дум [там же, 175]. (Уж не с тем ли лирником это связано, что запечатлен со Стравинским на известной фотографии?)

5

Allegretto

«Помощу кладочку»

molto rallent.

«Плач невольників»

«Про удову»

Косвенные подтверждения украинских фольклорных истоков «Весны» может дать исследование другого «сюжета» — влияния балета Стравинского на творчество украинских композиторов. Первый среди них в этом плане — Евгений Станкович. Его родство со Стравинским — в частности балета «Ольга» (1981) с «Весной священной» — несомненно, вплоть до прямых параллелей между номерами балетов. Но этот типичный пример *тождества в несходном* интересен и тем, что музыка Станковича (как и у Стравинского — без цитации) вспоена *украинским фольклором*, в стихии которого Станкович вырос.

В условия неминуемой переключки со Стравинским Станкович изначально был поставлен либреттистом — кинорежиссером Юрием Ильенко. В свою версию судьбы древнерусской княгини Ильенко внес большую дозу романтического вымысла, согласно которому Ольга стала женой киевского князя Игоря не по доброй воле. Похищенная жрецами во время купальских игр, она предназначалась для кровавой жертвы Перуну. Но Игорь, пораженный красотой девушки, изменяет ее участь: Ольга должна забыть своего возлюбленного — простолюдина Руса — и стать женой князя. Эти события составляют основу первого действия, в двух других прослеживается дальнейшая судьба Ольги⁷.

Номера первой картины «Ольги» — Хороводы девушек и парней, девичьи гадания, кулачный бой, игра умыкания — не только повторяют сюжетные ситуации «Картин языческой Руси» Стравинского, но и выстраиваются в такой же концептуальный ряд: языческий ритуал с его массовым действием, разворачивающимся по принципу *crescendo*, с противопоставлением мужского и женского начал, с идеей жертвы (Избранница — у Стравинского, Ольга — у Станковича), с вторжением жестокой неизбежности (старцы — у Стравинского, жрецы — у Станковича). При подобных совпадениях сюжетно-временных и концептуальных параметров вряд ли можно избежать воздействия мощной «языческой палитры» Стравинского.

И музыкальные параллели со Стравинским, действительно, возникают. Мужские эпизоды первой картины «Ольги» — с их организованной ритмической силой, уплотненной музыкальной тканью, со струнными в ударном качестве — заставляют вспоминать об «Игре двух городов» у Стравинского. Застывший ночной колорит «Девичьих гаданий» в «Ольге» создает ту же атмосферу, что и Вступление к «Великой жертве». Общее здесь — магически-заклинательное ритмическое вращение (у Станковича — остигатная фигура у вибратона и арфы) и таинственное тембровое свечение, в котором едва угадывается мерцание мелодической линии (у Станковича — аккорды скрипок и челесты, «подсвеченные» *frullato* флейт).

⁷ О балете Станковича «Ольга» см.: [7].

I Fl. II IV
 Vib. Arpa
 Celesta V-ni I

$\text{♩} = 72$
frull.
pp *pp*
 Палочка с мягкой головкой
pp
pp

Експозиція Ольги (первий номер балета: Ольга одна перед началом купальського игрища) зв'язана многими родственими нитями со вступлением к «Поцелую земли»: то же развертывание музыкальной ткани — от начального сумрачного соло английского рожка, через интонационное разветвление тематических побегов, заполнение звукового пространства⁸.

Fag.
 C. ingl.

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato
solo ad lib.
pp
 3 3 5 3 3
 52
solo.
mf *mf*
mf

⁸ Подробнее о претворении традиции Стравинского в музыке Станковича см.: [8].

В улавливаемом слухом сходстве тем Стравинского и Станковича в первую очередь заметна структурная общность: узкообъемность, метроритмическое варьирование коротких попевок, центральное положение основного устоя (a — у Стравинского, g — у Станковича), стягивающего к себе прилегающие звуки. Дальнейшее перечисление сходств неминуемо выведет на жанр-прообраз, более открыто явленный у Станковича: украинские веснянки. При этом тема «Ольги» (как это характерно в целом для тематизма Станковича — и в этом тоже «урок» Стравинского) связана и с другими жанровыми моделями, в частности — с карпатским фольклором⁹, однако «веснянковость» превалирует. Это: трихордовые структуры (трихорды в кварте), бесполутоновость, переменность устоев ($g-d$), внутренние ладовые смещения (дорийский, миксолидийский), мелизматическая «цепляемость» прилегающих секунд, диссонантная «нестройность» (из-за мерцания $a-as$ квинтовый амбитус меняется на тритоновый). Те же признаки (кроме бесполутоновости) присутствуют в наигрыше фагота из «Весны». Так что и в этом случае (как и в приведенных ранее примерах Лобанова) веснянки, отложившись в памяти Стравинского, могли «откорректировать» литовскую песню, положенную в основу темы фагота.

И, наконец, последний сюжет в моем обзоре связан с жизнью «Весны священной» на украинской сцене. Здесь выделяется ремейк талантливого хореографа Раду Поклитару¹⁰, поставившего балет в 2002 году в Национальной опере Украины им. Т. Шевченко¹¹.

Поклитару положил музыку Стравинского на новое — собственное — либретто. Из интервью с ним: «Стал слушать музыку, и перед глазами вырисовалась некая история о противопоставлении маленького, личного счастья одной пары и их жестокого окружения. Действие происходит в некоем учебном заведении. Совершенно обезличенные ряды то ли старшеклассников, то ли студентов. Все подчинено некоему распорядку школы, подавляющему человеческую личность. В этой гнетущей атмосфере,

⁹ По мнению некоторых исследователей, именно в карпатском мелосе в большей степени сохранились архаические формы фольклора.

Разные «интегральные суммы» тематизма «Ольги» позволяют Станковичу вовлечь темы в единый процесс переинтонирования, возводящий их в новые смысловые ряды. В частности, таинственно мерцающая мелодическая линия в «Девичьих гаданиях» (*frullato* флейт, челеста, скрипки) — не что иное, как тема английского рожка из первого номера балета.

¹⁰ Раду Поклитару (р. 1972) называет себя «свободным художником с молдавской фамилией и белорусским паспортом». Окончил балетмейстерское отделение Белорусской академии музыки. Работал главным хореографом Национального театра оперы и балета Молдовы. В числе постановок: «Quo vadis» Губайдулиной, «Мир не заканчивается возле порога дома» на музыку Малера и Дебре (Минск), «Женщины в ре миноре» на музыку Баха (Одесса). В Большом театре поставил «Ромео и Джульетту» (2003), «Палату № 6» на музыку Арво Пярта (2005). В Киеве создал в 2006 году авторский театр «Киев модерн-балет»

¹¹ Дирижер-постановщик — В. Кожухарь, сценография Андрея Злобина, костюмы Анны Ипатьевой. Премьера состоялась 22 ноября 2002 года.

словно весенний цветок, зарождается любовь героев. Но зависть, интриги приводят к гибели влюбленных, восставших против рутинной системы «серой массы»» [12].

Ученики школы одеты в зеленую униформу, обриты наголо, жестоки, враждебны к любому проявлению независимости. Ими властно руководит безжалостный учитель, поддерживающий провокаторов, наушников, подхалимов. Геометрическому рисунку массовых танцев зомбированной толпы (в танцах задействованы и школьные парты на колесиках) противопоставлена пластика влюбленной пары (одетой в белое), которая сбегает из урбанистического мира-тюрьмы в мир живой природы.

Поклитару называл свой спектакль балет-притча, балет-предостережение. Он внеисторичен, внационален, и в нем, безусловно, ошутимо воздействие «Весны священной» Бежара — и в концепционных штрихах, и в хореографии. Услышав в музыке Стравинского основу для своего мрачного сюжета, Поклитару вольно или невольно солидаризовался с концепцией Ричарда Тарускина, видевшего в «Весне священной» (как в полемической запальчивости определил это Питер ван ден Турн) предвосхищение «всего зла XX века» [16, 169]¹².

¹² Вот один из пассажей книги Тарускина, против которых возражает ван ден Турн: «В «Великой Священной пляске» потрясающий оркестр Стравинского ясно отождествлен с темной силой принуждения, и его ужасающая динамичность убеждает нас — более того, заставляет нас — разделить эту позицию. Редко антигуманистическая идея подавалась столь неотразимым способом.

Даже историки балета, похоже, склоняются к сентиментальной трактовке «Весны», говоря, что «девушку насильно посылают на смерть для блага общины», и добавляя, что «трудно представить себе сцену более ужасающую». Напротив, священный танец можно назвать как угодно, но только не ужасающим — и именно это внушает ужас. В балете представлено — и даже воспето — полное отсутствие сострадания. Таково необходимое условие отсутствия «психологизма», человеческого субъективизма» [18, 386].

Использованная литература

1. *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. О Стравинском. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003. 300 с.
2. *Блажков И.* Игорь Стравинский и Украина // Современное музыкознание в мировом научном пространстве. Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 23. Минск, 2010. С. 254–264.
3. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004.
4. *Варунц В. И. Ф.* Стравинский — С. П. Дягилеву. Переписка // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 152–162.
5. «Гений» [подборка высказываний о Стравинском] // Музыкальная жизнь. 2007. № 6. С. 2–12.
6. *Головинский Г.* Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
7. *Зинькевич Е.* Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы: Слобожанщина, 1999. 251 с.
8. *Зинькевич О.* Традиції І. Стравинського в творчості українських композиторів // Стравинський та Україна. Київ: Абрис, 1996. С. 121–131.
9. *Лобанов М.* «Украинский фольклор Устилуга в творчестве Стравинского» // Стравинський та Україна. Київ: Абрис, 1996. С. 48–68.
10. *Лобанов М. А.* Рассказы старожилов Устилуга о Стравинском и его окружении // И. Ф. Стравинский: сб. статей. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сборник 18 / Сост. В. П. Варунц. М., 1997. С. 103–112.
11. *Лобанов М.* Из музыкального быта Устилуга // Современное музыкознание в мировом научном пространстве. Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 23. Минск, 2010. С. 242–253.
12. *Полищук Т.* Балетное дефиле // День (Киев). 26 ноября 2002 года.
13. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Под общ. ред. М. С. Друскина. Л., Музыка, 1971. 414 с.
14. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 463 с.
15. *Терещук В.* Сохранить дом Стравинского // Музыкальная жизнь. 1982. № 7. С. 9.
16. *Турн П. ван ден.* Переживет ли музыка Стравинского постмодернизм? // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 165–171.
17. *Ярустовский Б. И.* Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.) // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 162–206.
18. *Taruskin R.* Defining Russia Musically. Princeton University Press, 1997. 561 p.
19. *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France. 1882–1934. PILMICO, 2002. 699 p.

МОИСЕЕВ ГРИГОРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

gmoiseev@yandex.ru

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

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

GRIGORY A. MOISEEV

gmoiseev@yandex.ru

Ph. D., Senior Researcher at Moscow Conservatory Publishing Centre

13/6, Bolshaya Nikitskaya Str.
125009 Moscow,
Russia**АННОТАЦИЯ****Романсы П. И. Чайковского для императрицы Марии Федоровны: неизвестная авторизованная рукопись**

В статье изложены результаты изучения подносного рукописного экземпляра Двенадцати романсов ор. 60 П. И. Чайковского, изготовленного в сентябре 1886 года по заказу композитора специально для императрицы Марии Федоровны (адресата посвящения этого опуса). Воссоздана предыстория его возникновения на основе переписки П. И. Чайковского с П. И. Юргенсоном и с великим князем Константином Константиновичем (поэтом К. Р.), который выступал в роли посредника между композитором и императрицей. Многие архивные документы публикуются впервые. Среди них дневниковые записи К. Р. и его письмо к Чайковскому от 12 сентября 1886 года — неотъемлемое звено их знаменитой переписки, ранее не попадавшее в поле зрения исследователей. Подносный экземпляр содержит инскрипт Чайковского и пометы разных лиц, в том числе самого автора. Таким образом, в научный оборот впервые вводится неизвестная ранее авторизованная копия Двенадцати романсов. Современная музыкальная текстология придает авторизованным рукописным копиям автономный статус. В статье дано подробное описание авторизованной копии, предпринято ее сравнение с другими источниками нотного текста — автографом и первым изданием, атрибутированным ряд помет. Другой аспект статьи — бытование подносного экземпляра Двенадцати романсов в контексте дворцовой музыкальной культуры конца XIX века. В заключение сделана попытка проследить его историю в связи с трагической судьбой императорских библиотек в XX веке (в настоящее время экземпляр хранится в Научной библиотеке Государственного Эрмитажа). Самостоятельную ценность имеет приложение к статье, в котором впервые публикуется факсимиле авторизованной копии трех романсов ор. 60 — №6 «Ночи безумные», №7 «Песнь цыганки», №8 «Прости».

Ключевые слова: П. И. Чайковский, П. И. Юргенсон, Н. Л. Лангер, Ю. Ф. Абазя, Государственный Эрмитаж, Пушкинский Дом, Романовы, переписка, императорские нотные библиотеки, дворцовая музыкальная культура, подносный экземпляр, Двенадцать романсов ор. 60, императрица Мария Федоровна, великий князь Константин Константинович, авторизованная рукописная копия, текстология, источниковедение.

ABSTRACT**P. I. Tchaikovsky's Romances for Empress Maria Feodorovna: An Unknown Authorized Copy**

The article presents the results of a study of the handwritten copy of the Twelve Romances op. 60 by Tchaikovsky — the presentation manuscript for Empress Maria Feodorovna, which was made in September 1886 by the order of the composer especially for the Empress (Twelve Romances op. 60 are dedicated to Her Majesty). The prehistory of its origin was reconstructed on the basis of correspondence by P. I. Tchaikovsky and P. I. Yurgenson, as well as with Grand Duke Konstantin Konstantinovich (poet K. R.), who acted as a mediator between the composer and the Empress. Many archival documents are published for the first time. Among them are the diary of K. R. and his letter to Tchaikovsky of 12th September 1886 — an integral element of their famous correspondence.

This presentation copy was made in accordance with all the canons of bibliophilic culture of the time (card, velvet, stamped decoration, etc.). It consists of 30 sheets, including the page with the composer's autographic title and dedication, and many notes by different persons, including the author. Thus, for the first time a previously unknown authorized copy of the Twelve romances op. 60 is introduced in the scientific circulation. Modern musical textual criticism gives to authorized manuscript copies an autonomous status. In the paper there are a detailed description of the authorized copy, a comparison with other sources of musical text (the autograph and the first edition) and an attribution of notes. The other aspect of the paper is the existence of presentation copy in the context of the court musical culture as well as its destiny in the history of the imperial libraries. As an attachment to the article there is a facsimile of romances №6, 7, and 8, which are absent in the original manuscript now located in the All-Russian Glinka Museum Association of Musical Culture (Moscow).

Keywords: P. I. Tchaikovsky, P. I. Jurgenson, N. L. Langer, J. F. Abaza, State Hermitage, The Pushkin House, The Romanovs, correspondence, imperial musical library, court musical culture, presentation copy, Twelve Romances Op. 60, Empress Maria Feodorovna, Grand Duke Konstantin Konstantinovich, authorized handwritten copy, textual criticism.

Григорий Моисеев

РОМАНСЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО ДЛЯ ИМПЕРАТРИЦЫ МАРИИ ФЕДОРОВНЫ

НЕИЗВЕСТНАЯ АВТОРИЗОВАННАЯ РУКОПИСЬ

В фонде Научной библиотеки Государственного Эрмитажа (НБ ГЭ, Сектор редких книг и рукописей) хранится подносной экземпляр Двенадцати романсов ор. 60 П. И. Чайковского императрице Марии Федоровне¹. В музейный оборот он вошел с середины 1990-х годов: его неоднократно экспонировали на выставках как в России, так и за рубежом², что нашло отражение в аналитических описаниях, составленных сотрудниками НБ ГЭ для иллюстрированных каталогов, в которых он частично воспроизведен [4, 239; 6, 56, 87; 8, 238; 19, 228; 30, 206, 210, 211].

Однако сама нотная рукопись (как источник текста) не получила научной атрибуции со стороны музыковедов, то есть по сути была неизвестна³. Впервые делая попытку восполнить существующий пробел, реконструируя обстоятельства возникновения малоисследованного манускрипта, мы получаем представление о пропущенном звене в цепи первоисточников Двенадцати романсов ор. 60 (что важно с точки зрения музыкальной текстологии) и новые сведения из истории создания одного из шедевров Чайковского в камерно-вокальном жанре.

¹ Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. НБ ГЭ. Инв. №350172.

² Выставка к Международному colloquiumу библиофилов, С.-Петербург, 14–16 сентября 1994 года; «At the Russian Court. Palace and Protocol in the 19th Century», Амстердам, 20 июня 2009 — 31 января 2010 года; «Собрание чудное сокровищ книжных». Библиотеке Эрмитажа 250 лет, 7 декабря 2012 — 17 февраля 2013 года; «При Дворе российских императоров. Костюм XVIII — начала XX века в собрании Эрмитажа», 17 мая — 21 сентября 2014 года.

³ В источниковедческих работах о Чайковском она упоминается лишь единожды и вскользь. См.: [21, 158].

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РУКОПИСНОЙ КОПИИ

Неизданное письмо К. Р. к П. И. Чайковскому

При посвящении какого-либо сочинения августейшему лицу изготовление подносного рукописного экземпляра не было обязательным. Это делалось для подарка и диктовалось какими-либо особыми обстоятельствами — в данном случае, вероятно, тем, что конкретная просьба исходила от императрицы Марии Федоровны⁴. Действительно, создание романсов было инициировано самой государыней: она лично выразила желание получить посвященное ей сочинение Чайковского, обратившись к нему через великого князя Константина Константиновича (поэта К. Р., двоюродного брата императора Александра III), который был близко знаком с композитором. Этот факт с разной степенью подробности отражен в письмах Петра Ильича.

А. И. Чайковскому (30 августа 1886 года, Майданово). Еще весной вел[икий] кн[язь] Конст[антин] Конст[антинович] говорил мне, что императрица желает, чтобы я что-нибудь посвятил ей, и вот я теперь это сделал [25, 438]⁵.

Н. Ф. фон Мекк (3 сентября 1886 года, Майданово). ...Весною вел[икий] князь Константин Константинович сообщил мне, что императрица желала бы, чтобы я ей посвятил один романс⁶ и вел[икий] кн[язь] весьма горячо советовал мне это сделать, причем взялся быть посредником. Освободившись от писания оперы [«Чародейки»], я поспешил исполнить желание Ее Величества, и теперь у меня уже написано 10 романсов, которые переписываются и будут вскоре посланы вел[ико]му князю [там же, 439–440].

Роль музыки во взаимоотношениях великого князя Константина Константиновича с императрицей Марией Федоровной и ее близкими — отдельная тема, мы вынуждены коснуться ее только вскользь. Несомненно, великий князь был осведомлен о вкусах государыни лучше других, поскольку часто музицировал с ней в 4 руки, сопровождал ее в театры и на концерты, беседовал с ней о музыке, играл по ее просьбе — упоминания об этом находим в дневниках К. Р., начиная с довольно ранних записей, когда Мария Федоровна была еще цесаревной (то есть до марта 1881 года). Приведем избранные фрагменты, в том числе те, где упоминается П. И. Чайковский:

⁴ Мария Федоровна (при рождении — Мария София Фридерика Дагмар, принцесса датская; 1847–1928) — российская императрица, супруга Александра III, мать Николая II.

⁵ Здесь и далее при цитировании писем и дневниковых записей сохранены некоторые орфографические и пунктуационные особенности оригиналов. Даты приводятся по старому стилю.

⁶ Судя по всему, в этих словах дословно отражена просьба императрицы Марии Федоровны, переданная композитору вел. кн. Константином Константиновичем. В своем дневнике Чайковский отмечал (29 августа 1886 года): «...Но как посвятить Императрице менее по крайней мере 10 романсов» [24, 91]. В конечном итоге он остановился на числе 12 [там же, 93].

24 сентября 1878 года. Я играл с Минни в 4 руки⁷.

25 марта 1880 года. Поехал в благотворительный концерт, составленный исключительно из сочинений Чайковского. Был в красном мундире и страшно конфузился, пока не приехала Цесаревна и не села возле меня. Мне нужно было спешить домой, но она меня не пускала, боясь остаться одной. Наконец, мы вместе уехали <...>⁸.

23 сентября 1882 года. Меня пригласили к царю обедать. <...> Играл с Императрицей в 4 руки⁹.

8 января 1884 года. Был в Дворянском собрании в концерте в пользу патриотического общества. Туда пожаловали Государь и Императрица. <...> Лавровская и Прянишников с хором и оркестром под управлением Рубинштейна исполняли коронационную кантату Чайковского¹⁰.

20 июля 1885 года. ...Государь ушел работать к себе наверх, а Императрица с нами осталась внизу, и меня посадили играть «Евгения Онегина». У Государя окно, а у нас дверь на балконе были отворены настежь. Я играл удачно и Минни, сходяв на несколько минут к Государю, вернулась говоря, что он очень доволен моей игрой. Я, разумеется, был весьма польщен¹¹.

8 октября 1886 года. Играл с Минни в 4 руки венгерские танцы Гофмана¹².

24 января 1887 года. Вечером был в симфоническом концерте. Императрица приехала послушать «Героическую симфонию»¹³.

25 марта 1888 года. Вечером <...> играл в 4 руки с Минни¹⁴.

19 января 1889 года. ...Поехали в «Евгения Онегина» и меня посадили с собою в карету; нас было четверо: Государь и Государыня, Цесаревич [Николай Александрович] и я. С ними так весело и привольно, я чувствовал себя как между своими самыми близкими людьми. Медея Мей в первый раз пела Татиану. <...> Опера шла прекрасно. Назад меня опять взяли с собой¹⁵.

⁷ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 19 об.

Минни — домашнее прозвище Марии Федоровны в семье Романовых.

⁸ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 9 об.

Концерт в фонд стипендий нуждающимся студентам Петербургской консерватории под управлением Э. Ф. Направника. Программа: Первая оркестровая сюита; сцена письма из «Евгения Онегина» (исп. А. В. Панаева); увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»; романсы (исп. В. Н. Исаков); Andante cantabile из Первого струнного квартета, в переложении для скрипки (исп. А. И. Алфераки).

⁹ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 92.

¹⁰ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 74 об.–75.

¹¹ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 1 об.

¹² ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 5.

«Новые венгерские танцы» для фортепиано в 4 руки — сочинение (в 4-х тетрадах) популярного в конце XIX века немецкого композитора Генриха Гофмана (1842–1902).

¹³ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 93 об.

¹⁴ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 114.

¹⁵ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 35. С. 189.

Медея Мей (в замужестве — Фигнер; 1858–1952) — солистка Русской оперы, супруга знаменитого тенора Н. Н. Фигнера (1857–1918).

11 марта 1890 года. После завтрака <...> меня позвали к Государыне. <...> Она сидела у письменного стола и списывала акварелью женскую головку. Пришла Ксения. Меня просили поиграть. Пьянино своей спинкой представлено к письменному столу. Я сыграл две части Бетховена, а потом по нотам играл из «Евгения Онегина». Она одна из любимых опер царского семейства. Вошел Государь и сказал, что услышав музыку, думал, что это Ксения, и удивился, как она великолепно стала играть, а потом догадался, что это я¹⁶.

6 декабря 1890 года. Царь много говорил о «Пиковой даме» Чайковского. Говорили и о литературе; осуждал Апухтина, что он мало пишет. Из молодых поэтов признает он только графа Голенничева-Кутузова. <...> Потом меня посадили за пианино. Государь прослушал мазурку и «Berceuse» Шопена и ушел к себе работать. Я весь вечер провел у Государыни¹⁷.

15 февраля 1892 года. ...Когда после обеда Государь удалился в свою комнату наверх, мы остались с Минни до полуночи, слушали по телефону оперу «Фауст», где пела Сандерсон, и пили чай¹⁸.

25 октября 1893 года. Все оплакивают безвременную кончину Чайковского, все поражены ею. <...> Смерть Чайковского очень огорчила и Царя, и Царицу¹⁹.

26 октября 1893 года. Императрице прислали ноты последних сочинений Чайковского, серию фортепьянных пьес и несколько романсов на слова Ратгауза. Я сыграл два из них²⁰.

В творчестве Чайковского имя Марии Федоровны впервые возникает в 1866 году (год ее приезда в Россию и бракосочетания с цесаревичем, будущим императором Александром III) — это время создания «Торжественной увертюры на датский гимн» ор. 16 и инструментовки польки «Мария-Дагмара» А. Дюбюка. Самой же цесаревне имя композитора стало известно с середины 1870-х годов, после постановок его опер в Мариинском театре. Их личное знакомство состоялось в начале 1880-х и имело продолжение в виде нескольких встреч в ходе общения Петра Ильича с Александром III (например, в марте 1884 года, в Гатчине).

То, что Мария Федоровна попросила Чайковского посвятить ей романс, несомненно, говорит о ее любви к его сочинениям в этом жанре — многие

¹⁶ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 42–42 об.

Ксения Александровна, великая княжна (1875–1960) — старшая дочь Александра III и Марии Федоровны. «Две части из Бетховена» — очевидно, Adagio и Allegretto из Сонаты ор. 31 №2 d-moll, которую К. Р. только что выучил.

¹⁷ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 16.

¹⁸ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 22 об.

Сибилла Сандерсон (1864–1903) — американская оперная певица (сопрано), несколько раз гастролировавшая в Петербурге (Мариинский театр), с особенным успехом — в операх французских авторов.

¹⁹ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 137 об.

²⁰ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 138–138 об.

из них пользовались огромной популярностью и звучали, в том числе, в императорских резиденциях.

Из дневников композитора известно, что он создавал романсы ор. 60 на исходе лета 1886 года в селе Майданово Клинского уезда: 19 августа были сделаны первые эскизы, 8 сентября завершена работа над «черновой рукописью» [24, 88–93]²¹. Петр Ильич оповестил об этом своего августейшего посредника — великого князя Константина Константиновича — письмом от 9 сентября. Это послание содержит некоторые подробности о том, где и когда композитору была передана просьба Марии Федоровны:

В начале весны настоящего года, при встрече со мной у г-жи Абаза, Вы изволили обещать мне Ваше благосклонное содействие, в случае если я осмелюсь испрашивать у Государыни Императрицы милостивого дозволения посвятить ей какое-либо мое сочинение. В настоящее время я написал 12 романсов и был бы в высшей степени счастлив, если бы Государыня приняла почтительнейшее посвящение их Ее Величеству [25, 447].

Петербургский великосветский салон Ю. Ф. Абаза, где произошла встреча Чайковского и вел. кн. Константина Константиновича, был одним из самобытных очагов вокальной культуры²². Речь идет о музыкальном вечере, состоявшемся 18 марта 1886 года. Великий князь был завсегдаем данного салона, Чайковский же присутствовал там в качестве почетного гостя. Главным номером программы была сцена письма из «Евгения Онегина» с участием А. В. Панаевой-Карцевой — в то время одной из лучших исполнительниц партии Татьяны. Отметим, что через год она осуществила концертную премьеру двух романсов из ор. 60²³.

Из дневника К. Р. (18 марта 1886 года). Был на вечере у Ю. Ф. Абаза. У ней в глубине музыкальной комнаты была устроена маленькая сцена. Лавровская спела сцену Рубинштейна «Агарь в пустыне» под аккомпанемент фортепиано. Потом А. В. Карцева (Панаева) с г-жой Минквиц исполнили

²¹ Под «черновой рукописью» Чайковский имел в виду автограф. Его нынешнее место хранения: ВМОМК. Ф. 88. №144.

²² Юлия Федоровна Абаза (урожд. Штуббе; 1830–1915) на протяжении полувека была одной из ярких личностей музыкального Петербурга. Переехав в Россию из Германии по приглашению вел. кн. Елены Павловны (1858), она стала ее придворной певицей (меццо-сопрано). Расцвет ее таланта пришелся на 1860-е годы. Выйдя замуж за А. А. Абаза (гофмейстера Елены Павловны, затем министра финансов), она создала в 1870-е годы собственный музыкальный салон. Хотя в нем часто звучала вокальная музыка Чайковского, сам композитор поначалу избегал этого дома. Например, в марте 1879 года там был исполнен «Евгений Онегин» (в исследовательской литературе это исполнение считается исторически первым), однако автор не пожелал присутствовать на этой премьере. Вечер 18 марта 1886 стал «исключением из правила», но, как видно из дальнейшего повествования, отношение Чайковского к своим светским «успехам» было ироничным.

²³ В концерте С.-Петербургского Филармонического общества из произведений Чайковского (зал Дворянского собрания 5/17 марта 1887 года) прозвучали романсы «Я тебе ничего не скажу» (ор. 60 №2) и «Ночи безумные» (ор. 60 №6). Партию фортепиано исполнял К. В. Вурм. См.: [17, 3–4].

сцену письма из «Евгения Онегина». А я сидел рядом с Чайковским. Исполнением этих двух вещей мы не остались довольны. Зато под конец Карцева и Лавровская пели 2-е действие из «Юдифи» [А. Н. Серова]. Эта музыка всегда приводит меня в восхищение; я знаю мало более вдохновенных сочинений. И исполнено было чудесно!²⁴

Из дневника и писем П. И. Чайковского (18, 20 марта 1886 года). Большой вечер у Абазы. Мои светские успехи [24, 44]. На большом музыкальном рауте у Абазихи я явился каким-то модным светским львом. Умора! [25, 303]²⁵.

Обратимся вновь к письму Чайковского вел. кн. Константину Константиновичу. Именно в нем впервые заходит речь о *подносном рукописном экземпляре* романсов для императрицы:

Намереваясь воспользоваться Вашим обещанием, я распорядился теперь о снятии *изящной копии* (курсив мой. — Г. М.) с моей черновой рукописи, каковую и позволю себе выслать на имя Вашего Высочества, как только она будет готова, в надежде, что Вы соизволите испросить для меня необходимое для меня Высочайшее разрешение [25, 447].

В ответном письме великого князя наряду с «романсами для императрицы» говорится об опере «Чародейка», которую Чайковский в тот период планировал посвятить императору Александру III, а также о первом поэтическом сборнике самого К. Р. Оно хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Приводим полный текст (публикуется впервые):

Павловск
12 сентября 1886

Многоуважаемый Петр Ильич,

вчера я получил ваше письмо и спешу от души за него поблагодарить вас. Могу вас уверить, что мне не только не будет трудно, но напротив, весьма приятно сделаться посредником между вами и Государыней. Я знаю наверное, что ваше посвящение доставит Ее Величеству удовольствие и потому чрезвычайно охотно берусь исполнить ваше поручение при первом удобном случае²⁶. С неменьшею готовностью возьмусь передать Государю о вашем желании посвятить Ему «Чародейку».

При этом прошу вас принять от меня сборник моих стихотворений. Быть может, которое нибудь из них покажется вам подходящим для переложения на музыку. Впрочем, спешу прибавить, что такое предположение слишком нескромно с моей стороны, тем более что я сомневаюсь, чтобы у вас достало терпения просмотреть всю книгу непризнанного рифмоплета.

Мой труд, обещанный вам весною, не может быть выслан теперь: я прошу вас подождать появления нового, исправленного издания²⁷.

²⁴ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 160.

²⁵ О причинах ироничного отношения П. И. Чайковского к Ю. Ф. Абаза см.: [3, 141–162].

²⁶ Это могло произойти 8 октября (см. дневниковую запись К. Р. на с. 109 наст. статьи).

²⁷ Очевидно, речь идет о новом, исправленном издании перевода «Мессинской невесты» Ф. Шиллера, сделанного вел. кн. Константином Константиновичем.

Ожидаю с нетерпением присылки вашей рукописи, чтобы вновь насладиться родными звуками, недавно вылившимися из-под вашего пера. Очень надеюсь, что если вам придется быть в Петербурге, вы не откажетесь заглянуть в наше гнездышко.

Прося вас верить моему неизменному уважению, крепко, хотя к сожалению только заочно и мысленно, жму вам руку.

Константин²⁸.

18 сентября Чайковский поблагодарил великого князя за «дорогой подарок» (стихотворный сборник²⁹) и «за сочувственные строки письма». При этом композитор держал своего корреспондента в курсе дела о степени готовности подносного экземпляра:

Романсы, посвящаемые Государыне Императрице, я вышлю, вероятно, недели через две [25, 453].

Параллельный сюжет развивался в переписке Чайковского с его московским издателем П. И. Юргенсоном. В письме от 9 сентября (то есть в день первого уведомления великого князя) Петр Ильич сообщил Петру Ивановичу о посылке ему из Майданово автографа романсов:

...Я послал тебе сегодня романсы. Всего их двенадцать. Нужно отдать их сейчас же переписать как можно изящнее (конечно, на мой счет), и я попрошу тебя, голубчик, озаботиться об этом [25, 450].

Из дальнейших писем [27, 50] следует, что копиистом был, скорее всего, Николай Леонтьевич (Леопольдович) Лангер. Его имя неоднократно упоминается в эпистолярном общении Чайковского и Юргенсона. Брат известного пианиста и профессора Московской консерватории Эдуарда Лангера,

²⁸ РО ИРЛИ. Ф. 137. Ед. хр. 78. Л. 10. В изданной переписке «К. Р. — Чайковский» [11] письмо отсутствует. Искренне благодарю заведующую Рукописным отделом Т. С. Царькову и научного сотрудника ИРЛИ Л. В. Герашко за предоставленную возможность работать с уникальными рукописными документами Пушкинского Дома.

Ср. дневниковую запись К. Р. от 12 сентября 1886 года: «Написал Чайковскому. Он обратился ко мне с просьбою исходатайствовать ему разрешение посвятить Государыне 12 недавно сочиненных им романсов. Он кончил свою новую и как он говорит, свою лучшую и последнюю оперу “Чародейку” и зимой будет оркестровать ее. Ему бы хотелось посвятить эту оперу Государю, и он просит меня помочь ему в этом. Это поручение мне очень приятно. Я послал Чайковскому свой сборник. Может быть, он что-нибудь из него положит на музыку» (ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 128 об.).

²⁹ В июле 1886 года тиражом 1000 экземпляров вышел в свет первый поэтический сборник вел. кн. Константина Константиновича — «Стихотворения / К. Р.». Он не предназначался для продажи. Большое число книг автор подарил родным и близким, крупным сановникам, а также известным деятелям науки и культуры, в том числе музыкантам. Среди них известен экземпляр, подаренный П. И. Чайковскому, с дарственной надписью на титульном листе: «Петру Ильичу Чайковскому / от искренно уважающего автора. / Константин. / Павловск. / 12 сентября. 1886.» (личная библиотека П. И. Чайковского; ГМЗЧ, д¹ № 187 б). Сборник содержит нотные наброски композитора. На стихи из него написаны Шесть романсов ор. 63. Искренне благодарю ведущего научного сотрудника ГМЗЧ П. Е. Вайдман за возможность работы с этим раритетом.

Allegro molto rubato e capriccioso. № 4. «Соловей». *Messa. Impassione*

Canto

Piano

Allegro molto rubato e capriccioso *riten. molto*

Allegro *riten.* *Moderato*

Allegro *riten.* *Moderato.*

Allegro *riten.*

Moderato *Moderato assai*

Moderato *Moderato assai*

Соловей мой, соловей мой! Пускай поет он, весело — о.

Улетит и скучит птичка погулявши в три часа.

Улетит он, улетит он, улетит он, улетит он.

Ил. 1. П. И. Чайковский. Двенадцать романсов ор. 60. Авторизованная копия.
№4 «Соловей». НБ ГЭ. Инв. № 350172. Л. 9 об.—10
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2015. Источник иллюстрации: [19, 228]

многолетний сотрудник издательства «П. Юргенсон», профессиональный переписчик³⁰, Н. Лангер и раньше имел дело с рукописными материалами Чайковского (с сочинениями в разных жанрах: в частности, с автографами «Итальянского каприччио», опер «Орлеанская дева», «Чародейка» и др.). Подобная работа была доверена ему неслучайно: Лангеру была хорошо знакома рука композитора, его манера записи нотного текста — это было ключевым условием для изготовления точной копии. Действительно, опечатки и описки в подносном экземпляре сравнительно немного (подробнее см. далее в разделе «Описание помет в рукописной копии»). Кроме того, Н. Лангер обладал каллиграфическим нотным почерком — необходимое требование для изготовления «изящной копии».

Ее подготовка заняла около двенадцати дней. 23 сентября издатель сообщил композитору, что первый этап работы завершен: «Ноты от Лангера получил переписанными. Что с ними теперь делать?» [27, 50]. 26 сентября Чайковский телеграфировал из Клина дальнейшие инструкции: «Прошу отдать копию романсов немедленно в роскошный переплет» [там же]. В какой из московских переплетных мастерских рукописная копия обрела свой окончательный вид, установить не удалось — экземпляр не имеет клейма; но выполнен он в соответствии со всеми канонами книжной культуры того времени³¹.

В очередной раз посетив Москву (4–5 октября), Чайковский, судя по всему, забрал ноты с собой после встречи с Юргенсоном. Вернувшись в Майданово 6 октября, вписал в них заголовок и посвящение (о чем свидетельствует дата, собственноручно поставленная автором в рукописной копии) и отослал в Петербург великому князю Константину Константиновичу. Правда, в дневнике композитора упоминаний об этом нет:

6 октября. Погода серенькая. Симпатичная. Занимался. Встретил Лароша. Обед. Гулял один, недалеко, однако заходил в Праслово, но Е[горки] не видел. Мужик, просившийся ко мне на службу. После чая писал под диктовку Мани³². Работал наверху. Ужин. Симфония Брамса. *Холстомер* [Л. Н. Толстого]. Нервы. Плакать хотелось [24, 100].

³⁰ Помимо этого, Лангер был библиотекарем и бухгалтером Московской консерватории (с 1874 по 1889 год), а также смотрителем консерваторского здания (с 1882 по 1884). См.: [18, 69; 20, 19].

³¹ Подробнее см. далее в разделе «Описание подносного экземпляра». Термин «роскошный переплет» во 2-й половине XIX века не требовал дополнительного пояснения. Речь идет о так называемом переплете I класса, задача которого — «не только защитить книгу, но и выделить ее из ряда аналогичных экземпляров, показать ее особую ценность для владельца или для того, кто предполагает преподнести книгу в дар. Определение “роскошный” для переплетов этого класса отвечает желанию владельца обозначить имеющийся экземпляр как дорогой предмет в период, когда сама по себе книга роскошью уже не являлась» [9, 21].

³² Маня — шутовское прозвище Германа Августовича Лароша (1845–1904), музыкального критика, близкого друга Чайковского. Не имея возможности во второй половине 1880-х годов самостоятельно записывать свои тексты, Ларош надиктовывал их Петру

К. Р. зафиксировал дату получения посылки в своем дневнике и, не откладывая, приступил к знакомству с новым опусом:

9 октября. Четверг. Чайковский прислал мне изящно переписанные ноты 12^и своих последних романсов, посвященных Императрице. Я разыгрывал их после обеда³³.

Посылку могло сопровождать письмо Чайковского; однако оно неизвестно. Не обнаружено и какого-либо ответного уведомления Константина Константиновича о получении. Лишь спустя почти две недели (23 октября) он сообщал:

Ваше поручение мною, уважаемый Петр Ильич, я исполнил с искренним удовольствием. Государыня приказала мне очень Вас благодарить за романсы, которые нашла «прелестными». Мне особенно приятно передать Вам эти слова [11, 36].

Отсюда следует, что Мария Федоровна не только получила предназначенные ей ноты, но и услышала романсы. Устроить приватное исполнение избранных номеров для государыни императрицы с привлечением первоклассных вокалистов (например, солистов Русской оперы) было нетрудно. Оно могло состояться между 9 и 23 октября 1886 года, скорее всего, в Гатчинском дворце — месте постоянного проживания царской семьи.

ОПИСАНИЕ ПОДНОСНОГО ЭКЗЕМПЛЯРА

Заголовок и посвящение (инскрипт П. И. Чайковского)

Эпитет «прелестные», прозвучавший из уст Марии Федоровны, несомненно касался музыки Чайковского, но он с неменьшим основанием может быть отнесен и к самому экземпляру, пополнившему библиотеку Ее Величества. Переплет Двенадцати романсов выполнен из ярко-синего бархата с блинтовым тиснением, форзацы — из белой воценой бумаги с выделкой под муар. Рамка имеет угловой орнамент. Обрез вызолочен. Нотный текст написан черными чернилами. Бумага слегка пожелтела от времени, а чернила отпечатались на соседних страницах, поскольку в течение долгого времени ноты никто не открывал. В рукописи 30 листов; ее формат — 35×27 см; сохранность прекрасная. Ныне она является одним из наиболее востребованных музыкальных экспонатов Государственного Эрмитажа, подтверждением чему является ее демонстрация на крупных международных выставках³⁴.

Ильичу. (Отметим также, что Ларош был хорошо знаком с вел. кн. Константином Константиновичем: в конце 1870-х годов он преподавал ему теорию музыки.)

³³ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 5 об.

³⁴ Используются описания из справочных изданий Государственного Эрмитажа [4; 6; 8; 19; 30]. В каталоге «При Дворе российских императоров» [8, 238] ошибочно указано, что подносной экземпляр был изготовлен в Санкт-Петербурге. Как следует из переписки Чайковского и Юргенсона, место его изготовления — Москва.

Листы 1 и 2 содержат надписи, сделанные четким узнаваемым почерком П. И. Чайковского, — заголовок и посвящение. (Сразу отметим, что в Автографе эти элементы отсутствуют.) Двустрочный заголовок занимает собою центр авантюла и состоит всего из нескольких уверенно подчеркнутых слов, начертанных слегка наискосок крупными буквами.

Романсы
соч. П. Чайковского.

Ил. 2. Заголовок романсов в подносном экземпляре (НБ ГЭ). Л. 1.

Инскрипт П. И. Чайковского

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2015. Источник иллюстрации: [31, 206]

Авторский заголовок отсутствует в автографе и отличается от того, который обозначен в первом издании:

Общее название романсов в первоисточниках

Автограф (сентябрь 1886)	<i>[Заголовок отсутствует]</i>
Рукописная копия (октябрь 1886)	«Романсы соч. П. Чайковского»
Первое издание (декабрь 1886)	«Двѣнадцать романсов и пѣсней»

Не менее примечательно содержащееся в подносном экземпляре *посвящение*. Его формулировка была до сих пор неизвестна.

Посвящение. Сравнение первоисточников

Автограф	<i>[Посвящение отсутствует]</i>
Подносной экземпляр	«Ея Императорскому Величеству / Государынь Императриць / Маріи Феодоровнѣ / всепочтительнѣйше / посвящаетъ / Петръ Чайковскій. / 6. Окт. 1886 г.»
Первое издание	«Ея Императорскому Величеству / Государынь Императриць / Маріи Феодоровнѣ / с благоговѣніемъ всеподданнѣйше / посвящаетъ / П. Чайковскій»

Оформление рукописного посвящения привлекает естественной простотой, отсутствием какого-либо декора (см. ил. 3). В то же время здесь

отдана дань этикету: зрительное разделение листа на две половины, их визуальный контраст вытекает из содержания надписи. Верхняя половина явно доминирует: имя императрицы, расположенное в центре листа (строка 3), привлекает к себе наибольшее внимание. В нижней части текста имя и фамилия автора, начертанные петитом почти слитно, воспринимаются как единое целое. Выписанное полностью имя «Петр» говорит о приватном характере инскрипта³⁵. Слева внизу, на самом краю листа бисерным почерком проставлена дата: «6. Окт[ября] 1886 г[ода]».

Таким образом, посвящение-автограф приобретает черты дарственной надписи — автор зафиксировал день, когда была окончена работа и произошел акт дарения.

Посвящения в рукописной копии и появившемся вскоре первом издании романсов (декабрь 1886 года) имеют знаковые отличия. Их сравнение выявляет индивидуальные черты эрмитажного раритета. Помимо того, что из издания исчезают авторская дата и полное имя композитора (оно заменено на инициал), различаются и словесные формулировки (ср. ил. 3 и ил. 4). Все личное отошло на задний план, уступив место официально-верноподданнической составляющей. Возможно, Чайковский счел посвящение-автограф непригодным для печати, хотя подобная формулировка была вполне в рамках традиции³⁶. Может быть, он не хотел тиражировать в напечатанных нотах, которые разойдутся по всему миру, надпись, о которой знало всего несколько человек. Так или иначе, посвящение-автограф осталось эксклюзивом.

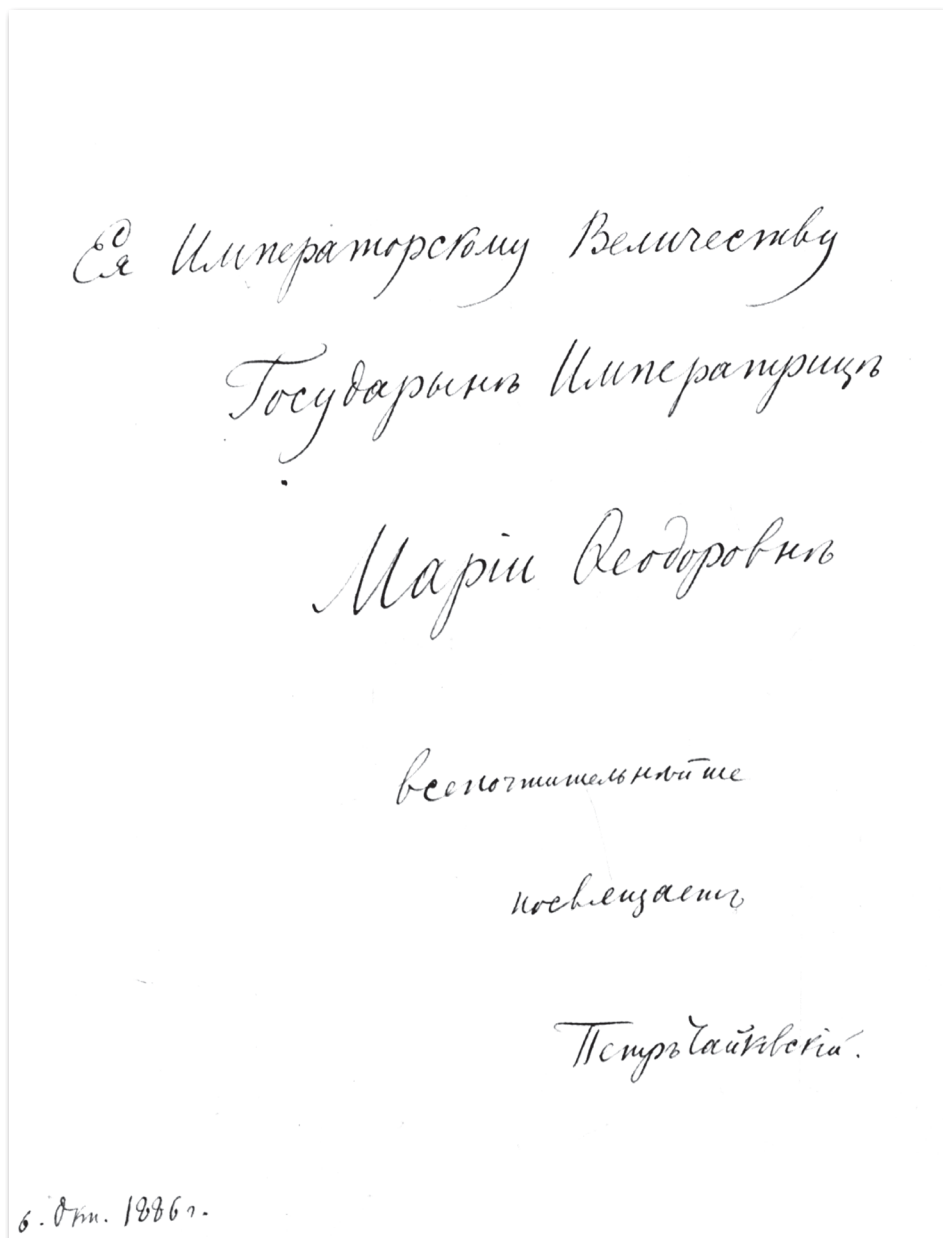
Знаковой особенностью «экземпляра для императрицы» является отсутствие в нем иностранного перевода названий и поэтических текстов (например, перевода на французский — что соответствовало бы светскому этикету)³⁷. Истолковать это можно следующим образом: композитор преподносит свой труд не датской принцессе Дагмар, а российской императрице Марии Федоровне, для которой язык Пушкина, Фета, Хомякова, Полонского, Плещеева, Некрасова, Апухтина стал вторым родным, и «простые слова» безвестного русского не нуждаются в переводе³⁸.

³⁵ О приватности также говорит то, что оно написано рукой автора. В посвящении-автографе подчеркнута личное отношение, в чем-то созвучное романсу ор. 60 №5, где цветистым трафаретным сравнениям («звезда на полнотном небе», «весенний цветок полей», «рубин иль алмаз блестящий» и др.) противопоставлены «простые слова». Как известно, автором слов этого романса является сам П. И. Чайковский.

³⁶ Схожие посвящения воспроизведены в научных исследованиях об императорских библиотеках [2; 5; 29].

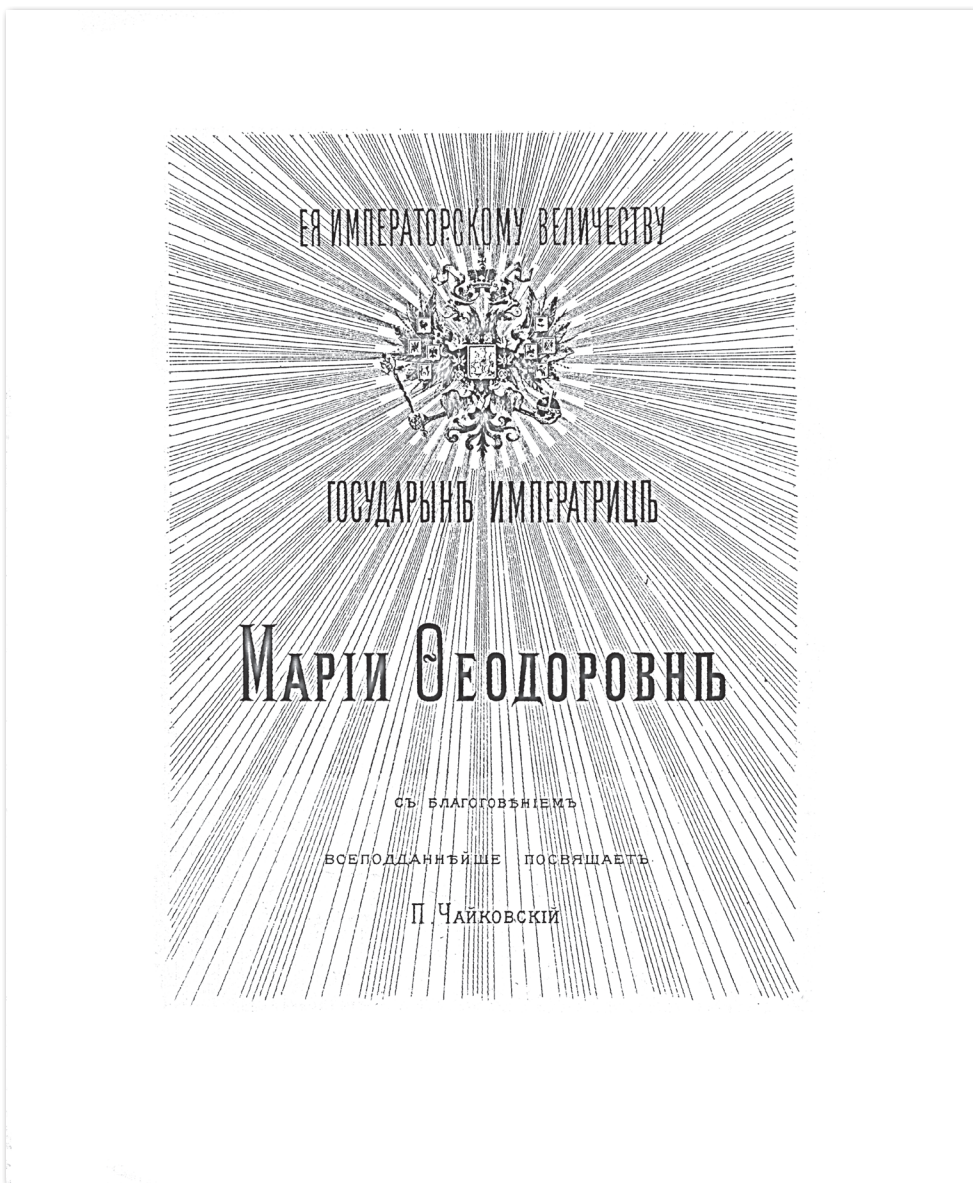
³⁷ Автограф и первое издание содержат параллельные тексты на немецком языке.

³⁸ Императрица хорошо знала русскую поэзию. Примечательно, что ее личным секретарем с 1895 по 1913 годы был А. А. Голенищев-Кутузов. Между тем свои дневниковые записи она вела на датском языке, переписку с родными и близкими — на французском. Немецкий язык Мария Федоровна не любила.



Ил. 3. Посвящение в подносном экземпляре (НБ ГЭ). Л. 2.

Инскрипт П. И. Чайковского



Ил. 4. Посвящение в первом издании романсов ор. 60

Источник иллюстрации: Российская государственная библиотека.
Фонд нотных изданий и звукозаписей. Шифр МЗ Ю-2/2266

ЭРМИТАЖНАЯ КОПИЯ — МОСКОВСКИЙ АВТОГРАФ — ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ
(ОПЫТ СРАВНЕНИЯ)

Каллиграфически переписанный нотный текст в *подносном экземпляре* занимает листы с 3-го по 27-й. Нотные листы 27 об., 28 и 28 об. не заполнены; листы 29–30 об. — чистые. 12-строчная нотная бумага (в обиходе называемая «клавирной»), изготовленная немецкой фирмой «Breitkopf & Härtel» и имеющая марку «2739 / В & Н. Нг. 5. С.», специально предназначена для записи солирующего голоса с аккомпанементом фортепиано: акколады, объединяющие нотные строки (Canto+Piano), нанесены типографским способом (см. ил. 6–7 и Приложение).

На нечетных листах (с 3 по 27) помещена эмблема издательства:



В. & Н. Нг. 5. С.

Ил. 5

Ниже в таблице отражена последовательность романсов в подносном экземпляре с указанием номеров листов. Их порядок и количество совпадают с *первым изданием*³⁹.

НОМЕР И НАЗВАНИЕ РОМАНСА	НОМЕРА ЛИСТОВ В РУКОПИСНОЙ КОПИИ
№1 «Вчерашняя ночь»	л. 3–5
№2 «Я тебе ничего не скажу»	л. 5 об.–7
№3 «О, если б знали вы»	л. 7 об.–9
№4 «Соловей»	л. 9 об.–11
№5 «Простые слова»	л. 11 об.–14
№6 «Ночи безумные»	л. 14 об.–16
№7 «Песнь цыганки»	л. 16 об.–18
№8 «Прости»	л. 18 об.–19 об.
№9 «Ночь»	л. 20–21 об.
№10 «За окном в тени мелькает»	л. 22–23
№11 «Подвиг»	л. 23 об.–25
№12 «Нам звезды краткие сияли»	л. 25 об.–27

Однако в рукописной копии все романсы следуют один за другим (№1–12), а не распределены на две тетради, как это сделано в первом издании (№1–6, №7–12).

³⁹ В ходе подготовки первого издания Чайковский переписывался с Ф. А. Оомом, личным секретарем Марии Федоровны (ноябрь 1886 — март 1887 года). В знак признательности за посвящение в нотном издании императрица прислала композитору свой фотопортрет в кипарисовой рамке с собственноручной подписью («Мария»).

Сравнение с *московским автографом* (ВМОМК) составляет отдельную проблему из-за неполноты этого источника: в нем представлены только девять романсов (№ 1–5, 9–12). Листы, содержащие романсы № 6–8, долгое время считались утраченными. Когда и при каких обстоятельствах они исчезли из полного комплекта, остается загадкой.

Согласно «Тематико-библиографическому указателю сочинений П. И. Чайковского», с 1887 года автограф хранился в издательстве «П. Юргенсон», после его национализации (1918) — в архиве Государственного музыкального издательства; с 1924 года — в фонде Рукописного отдела Библиотеки Московской государственной консерватории; с 1941 года — в Центральном музее музыкальной культуры имени Н. Г. Рубинштейна при Консерватории (ныне — ВМОМК имени М. И. Глинки) [22].

Несколько лет назад стало известно, что автограф романса № 6 («Ночи безумные») находится в Бодмеровской библиотеке (Bibliotheca Bodmeriana, Коломни, Швейцария). Его обнаружение, подробно освещенное Т. Кольхазе в публикации «Ранее не замеченный автограф романса Чайковского ор. 60 № 6» [31], было примечательным событием в мировой чайковiane. Исследователь сообщал, что в ноябре 1956 года рукопись Чайковского была включена в фонд этого хранилища после приобретения на берлинском аукционе фирмы «Gerd Rosen».

Местоположение автографов № 7 и 8 до сих пор не выяснено. В этом свете значение рукописной копии, хранящейся в НБ ГЭ, значительно возрастает, поскольку она была снята с автографа в тот период, когда он содержал все двенадцать романсов. Рукописная копия совпадает с автографом практически полностью вплоть до мелких деталей (ср., например, оформление заголовков всех романсов: оно однотипно, за исключением № 4 «Соловей» и № 5 «Простые слова» — им присущи индивидуальные штрихи⁴⁰) и даже ошибок (так, в качестве автора поэтического текста № 12 «Нам звезды кроткие сияли» указан Я. П. Полонский, тогда как в действительности это текст А. А. Плещеева; в стихотворном тексте этого романса также воспроизведены ошибки, допущенные в автографе).

Потактовое сравнение нотного текста московского автографа и эрми-тажной копии показывает, что она с большой степенью точности отражает текст автографа (имеются в виду сохранившиеся девять романсов). Отсюда следует, что романсы № 7 и 8, зафиксированные в рукописной копии, отчасти могут восполнить отсутствие автографов. В Приложении к настоящей статье воспроизведена копия романсов № 6, 7, 8, отсутствующих во ВМОМК.

⁴⁰ Однотипное оформление заголовков можно увидеть в Приложении к настоящей статье на примере романсов № 6, 7, 8: по центру расположен заголовок романса, справа указан автор текста с первым инициалом и фамилией. Образец см. в № 6: «Ночи безумные. Текст А. Апухтина». Ср. в № 4: «Соловей. Текст Пушкина» (отсутствует инициал); в № 5 — «Слова Н. Н.» (слово «Текст» заменено на «Слова»).

АТТРИБУЦИЯ ПОМЕТ В РУКОПИСНОЙ КОПИИ

Ряд признаков убедительно свидетельствует о том, что, получив готовый подарочный экземпляр, композитор тщательно просмотрел его на предмет описок и прочих неточностей, допущенных Лангером, и собственноручно внес корректирующие уточнения. Таким образом, перед нами авторизованная копия. Современная музыкальная текстология рассматривает авторизованные рукописные копии как источники, имеющие самостоятельную ценность: даже когда оригинал, с которого снималась копия (в данном случае это автограф) сохранился, они не теряют своего значения как документы, свидетельствующие об одном из этапов творческого процесса композитора, о системе его работы. Если вернуться к рукописи Двенадцати романсов, примечателен тот факт, что композитор решился внести правку в каллиграфически выполненный манускрипт — это сравнительно редкий случай. Вероятнее всего, она была сделана в тот же день, что и надписи на первых листах, то есть 6 октября 1886 года.

Рассмотрим авторские пометы в подносном экземпляре. Сначала остановимся на наиболее заметных из них — в романсах №7 и №10. Обе они касаются темповой драматургии.

№7. «Песнь цыганки». В самом начале (л. 16 об.) исправлено темповое обозначение. Первоначальная ремарка аккуратно стерта. Вместо нее рукой Чайковского дважды, в партиях голоса и фортепиано, вписан темп *Moderato*. Сравним это с автографом и первым изданием: и там, и там поставлено *Allegro moderato*. Очевидно, то же самое было и в экземпляре для императрицы (следов от предыдущего обозначения после подчистки практически не осталось). В результате общий темповый план романса стал более дифференцированным:

Moderato (т. 1–22) — *ritenuto* (т. 23) — *Poco meno mosso* (т. 24–31) — *Tempo I [Moderato]* (т. 32–38) — *ritenuto* (т. 39) — *Poco meno mosso* (т. 40–47) — *Andante* (т. 48–58) — *Allegro moderato* (т. 59–81).

№7. «Песнь цыганки» П. И. Чайковского

Ил. 6. П. И. Чайковский. Двенадцать романсов. Авторизованная копия. №7 «Песнь цыганки», начало. Темповое обозначение исправлено рукой П. И. Чайковского. НБ ГЭ. Инв. № 350172. Л. 16 об.

№10. «За окном в тени мелькает». В т. 5б над вокальной и фортепианной партиями рукой Чайковского проставлена темповая ремарка *riten[uto]* (л. 23). В автографе (л. 13 об.) и первом издании она отсутствует. Ее предназначение очевидно: композитор стремился с помощью замедления темпа подчеркнуть выразительность кульминации, расширив ее и указав исполнителю, чтобы он не превращал слова «неволя по неволе» в маловнятную скороговорку шестнадцатыми.



Ил. 7. П. И. Чайковский. Двенадцать романсов. Авторизованная копия.
 №10 «За окном в тени мелькает». Темповая ремарка сделана рукой П. И. Чайковского.
 НБ ГЭ. Инв. № 350172. Л. 23

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2015. Фотография: Л. Г. Хейфец

В рукописном экземпляре также встречаются мелкие пометы уточняющего или коррекционного характера — исправления знаков альтерации, отдельных нот, длительностей и т. д. (см. таблицу). Можно предположить, что большинство из этих помет сделаны рукой Чайковского.

РОМАНС	Рукописная копия (НБ ГЭ)	АВТОГРАФ (ВМОМК)
№2, т. 21 партия голоса, стихотворный текст	Л. 6. В слове «намекнуть» отсутствует последний слог.	Л. 3 об. Слово написано полностью.
№3, т. 8 партия голоса	Л. 7 об. Перед <i>e</i> ¹ выставлен бе- кар (черные чернила).	Л. 5 об. Бекар отсутствует.
№3, т. 22 партия голоса	Л. 8. Перед <i>e</i> ¹ выставлен бе- кар (черные чернила).	Л. 5 об. Бекар присутствует.

РОМАНС	Рукописная копия (НБ ГЭ)	АВТОГРАФ (ВМОМК)
№3, т. 51 партия голоса	Л. 8 об. На трех последних восьмых видны следы подчистки: заново под- рисованы нотные голов- ки и нотные линейки, в результате чего мело- дический оборот при- обрел следующий вид: $des^2-des^2-c^2$ (исправле- ние копииста?).	Л. 6. Мелодический оборот выглядит так: $b^1-des^2-c^2$.
№3, т. 53 партия голоса	Л. 9. Следы подчистки на по- следней восьмой: звук f^1 исправлен на es^1 (ис- правление копииста?). В результате мело- дический оборот приоб- рел следующий вид: $g^1-f^1-es^1$.	Л. 6. Мелодический оборот выглядит так: $g^1-f^1-f^1$ (два последних звука слигованы).
№4, т. 75 партия фп., правая рука	Л. 10 об. Перед h^1 поставлен бекар (черные чернила, простой карандаш).	Л. 8. Бекар присутствует.
№5, т. 142 партия фп., левая рука	Л. 13 об. Перед второй восьмой (e^1) поставлен бемоль (es^1 ; черные чернила, простой карандаш).	Л. 10 об. Бемоль отсутствует.
№6, т. 17 партия фп., левая рука	Л. 15. Перед E (четверть на первой доле) постав- лен бемоль (Es ; чер- ные чернила, простой карандаш).	Бемоль отсутствует. Автограф находится в Бодмеровской библиотеке (Швейца- рия); см.: [31].
№7, т. 1 партия голоса, партия фп.	[См. иллюстрацию и описание на с. 124.]	Местонахождение авто- графа неизвестно.

РОМАНС	Рукописная копия (НБ ГЭ)	Автограф (ВМОМК)
№7, т. 24 партия голоса, стихотворный текст	Л. 17. На словах «Ночь пройдет и спозаранок» видны следы подчистки на слове «и».	
№7, т. 66 партия фп., правая рука	Л. 18. Предпоследняя восьмая: нота e^1 написана простым карандашом.	
№8, т. 8 партия голоса	Л. 18 об. На предпоследней восьмой (d^2) видны еле заметные следы подчистки.	Местонахождение автографа неизвестно.
№9, т. 45 партия фп., левая рука	Л. 21 об. На первой четверти перед e поставлен бемоль (es ; черные чернила, простой карандаш).	Л. 12. Бемоль отсутствует.
№9, т. 46 партия фп., правая рука, левая рука	Л. 21 об. Перед e^1 и e^2 (четверть на первой доле) поставлены знаки бемоля (es^1 и es^2 ; черные чернила, простой карандаш).	Л. 12. Бемоль отсутствует.
№10, т. 56	[См. иллюстрацию и описание на с. 125.]	Л. 13 об. Ремарка <i>riten[uto]</i> отсутствует.
№11, т. 15, 16 партия фп., левая рука	Л. 24. Чуть заметные следы подчистки на последней восьмой (c^1).	Л. 14 об. Нота c^1 выписана недостаточно ясно.
№11, т. 17 партия голоса	Л. 24. Перед звуком a поставлен бемоль (as).	Л. 14. Бемоль отсутствует.

РОМАНС	Рукописная копия (НБ ГЭ)	Автограф (ВМОМК)
№ 11, т. 17 партия фп.	Л. 24. Третья и четвертая доли: перед звуками <i>a</i> , <i>a</i> ¹ , <i>e</i> , <i>e</i> ¹ черными чернилами поставлены бемоли (<i>as</i> , <i>as</i> ¹ , <i>es</i> , <i>es</i> ¹).	Л. 14 об. Бемоли перед указанными звуками отсутствуют.
№ 11, т. 20 партия голоса	Л. 24. Слова «и взлетишь ты на них»: слог «взле-» первоначально был написан под второй нотой — заливанной четвертью <i>g</i> , а затем стерт (исправление копииста).	Л. 14 об. Исправления отсутствуют.
№ 11, т. 20 партия фп., правая рука	Л. 24. На первой доле перед <i>h</i> поставлен бекар. На третьей доле перед <i>a</i> поставлен бемоль (<i>as</i>).	Л. 14 об. Указанные знаки отсутствуют.
№ 11, т. 21 партия фп., левая рука	Л. 24 об. Третья доля, вторая восьмая. Перед <i>a</i> черными чернилами поставлен бемоль (<i>as</i>).	Л. 14 об. Бемоль отсутствует.
№ 12 заголовок	Л. 25 об. Ошибочно указан автор стихотворения («Текст Я. Полонского»). Вместо «Я. Полонский» должно быть: «А. Плещеев».	Л. 16. То же самое: ошибочно указан автор текста.
№ 12, т. 9 партия голоса, стихотворный текст	Л. 25 об. Вместо слова «тихий» стоит слово «кроткий». Таким образом, вся фраза выглядит так: «Чуть веял кроткий ветерок».	Л. 16. То же самое: вместо слова «тихий» стоит слово «кроткий».

РОМАНС	Рукописная копия (НБ ГЭ)	АВТОГРАФ (ВМОМК)
№12, т. 26 партия голоса	Л. 26 об. Первый звук (d^2): заметны следы подчистки — подрисованы нотная головка, штиль и нотные линейки.	
№12, т. 46 партия фп., правая рука	Л. 27. Перед первым аккордом напротив звука h^1 черными чернилами добавлен бемоль (b^1).	Л. 17. Бемоль отсутствует.

ПОДНОСНОЙ ЭКЗЕМПЛЯР В ДВОРЦОВОМ МУЗИЦИРОВАНИИ И В ИМПЕРАТОРСКИХ БИБЛИОТЕКАХ

Эрмитажная копия была востребована в дворцовом музицировании. Какое-то время она выполняла свое прикладное назначение, а именно — нот, по которым осуществлялось исполнение романсов. Это подтверждает дневниковая запись великого князя Константина Константиновича от 9 октября 1886 года («Я разыгрывал их после обеда»). К. Р. — первый, кто играл Двенадцать романсов по этому экземпляру. Будучи посредником в процедуре дарения, он, с одной стороны, знакомился с тем, *что* вручает адресату, с другой — испытывал к новому сочинению неподдельный интерес. К этому, в свою очередь, примешивался азарт первооткрывателя; вспомним слова из письма Чайковскому:

Ожидаю с нетерпением присылки вашей рукописи, чтобы вновь насладиться родными звуками, недавно вылившимися из-под вашего пера.

С нашей точки зрения, о прикладной функции свидетельствуют не совсем обычные «двойные» пометы в романсах «Соловей», «Простые слова», «Ночи безумные», «Ночь» (листы 10 об., 13 об., 15, 21 об.) — черные чернила обведены простым карандашом⁴¹. Об их принадлежности следует говорить с осторожностью. Можно допустить, что чернильная правка была сделана Чайковским (до 6 октября 1886 года). А карандашная?

Такое «вторжение» вполне мог позволить себе великий князь Константин Константинович перед визитом к Марии Федоровне. Передача экземпляра наверняка не обошлась без музыкальной «презентации»: заранее подготовив для игры четыре романса из двенадцати (на слова разных поэтов — Пушкина, Н. Н., Апухтина, Полонского), К. Р. мог исполнить их для государыни в домашней обстановке. В пользу «версии К. Р.» говорит тот факт, что «двойные» пометы касаются фортепианной партии. Но это лишь догадка.

⁴¹ Это позволяет говорить о слоях текста.

Заметим, что в дальнейшем Двенадцать романсов ор. 60 получили отклик и со стороны других членов императорской фамилии и даже нашли среди них профессионального исполнителя. Произошло это вновь благодаря великому князю Константину Константиновичу, оповестившему об этом автора:

Ваши 12 романсов, посвященные Государыне, я одолжил Принцессе Елене Георгиевне Мекленбургской. Она говорила мне, что разучила двое первых [11, 37].

Как известно, принцесса была одаренной камерной певицей. Она постоянно совершенствовала свое мастерство и расширяла свой репертуар⁴². Письмо датировано 11 февраля 1887 года. К этому времениopus 60 уже был опубликован фирмой «П. Юргенсон». Судя по описям нотной библиотеки К. Р., это издание имелось у великого князя⁴³ — его-то он и мог одолжить своей троюродной сестре.

В том же письме К. Р. сообщает и о другом интерпретаторе:

До сих пор мне удалось слышать только «Я тебе ничего не скажу» в превосходном исполнении г-жи Лешетицкой⁴⁴. Несмотря на зрелые года, она своим устаревшим голосом так чудесно спела ваш романс, что ее просили повторить его раза четыре-пять подряд. Мне кажется, вы достигли полнейшего совершенства в этом произведении; теперь я не могу вспомнить этих прелестных слов Фета, чтобы в ушах не зазвучала ваша музыка. Как удивительно гладко, естественно и изящно фортепьяно вторит голосу! Одно как-то само собою выливается из другого [там же, 37–38].

Перечисленные исполнения вряд ли проходили по подарочному экземпляру, поскольку основным его назначением было украшение музыкальной библиотеки императрицы Марии Федоровны. Исследований о ее нотных коллекциях к настоящему времени не выявлено. Существует лишь общая

⁴² Елена Георгиевна Мекленбург-Стрелицкая (в замужестве — принцесса Саксен-Альтенбургская; 1857–1936) — дочь вел. кн. Екатерины Михайловны и герцога Георга Мекленбург-Стрелицкого, внучка вел. кн. Елены Павловны, троюродная сестра вел. кн. Константина Константиновича. Творческий союз принцессы Елены (как певицы) и К. Р. (как пианиста и аккомпаниатора) завязался в конце 1870-х. Нередко они вместе выступали в салоне Ю. Ф. Абаза. Кульминацией их сотрудничества были два вокально-симфонических концерта, организованных ими в Мраморном дворце, — 30 апреля 1888 года и 5 марта 1889 года. В первом из них среди прочего исполнялись романсы Чайковского (какие — установить не удалось).

⁴³ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 2. Ед. хр. 32, 1084.

⁴⁴ Анна Карловна Лешетицкая (урожд. Фридебург; 1830–1903) — петербургская камерная певица (контральто) и вокальный педагог. Ее артистическое становление проходило в 1850-е годы при дворе вел. кн. Елены Павловны, где она много общалась с А. Г. Рубинштейном. В дневниках вел. кн. Константина Константиновича имя Лешетицкой встречается с 1884 года при описании музыкальных вечеров у их общих друзей, где она пела под его аккомпанемент. Судя по дневникам К. Р., певица внимательно следила за камерно-вокальным творчеством Чайковского и пополняла свой репертуар его новыми романсами. Когда состоялось описываемое исполнение, установить не удалось.

информация о том, что они имелись как в Петербурге, так и в Гатчине⁴⁵, поэтому определить, в какой из них с октября 1886 года хранился рассматриваемый экземпляр, пока не представляется возможным⁴⁶.

Сам экземпляр также «умалчивает» об этом. На нем отсутствуют какие-либо владельческие знаки (суперэкслибрис, экслибрис, библиотечные штампы, ярлыки, эмблемы, надписи; не исключено, что изначально они присутствовали, но затем по каким-то причинам были сняты), то есть всё то, что могло бы пролить свет на его жизнь после обозначенной даты. В современных эрмитажных каталогах о происхождении рукописного экземпляра указаны предельно обобщенные сведения: «поступил после 1917 в составе императорских библиотек» [5, 239; 8, 238].

До этого времени так называемые «собственные», или «личные», библиотеки располагались в петербургских и загородных царских и великокняжеских резиденциях. Национализация всего имущества семьи Романовых неизбежно коснулась и их нотных коллекций. В 1920-е годы началось «расформирование “собственных библиотек” по разным учреждениям в зависимости от их нужд» [7, 27]. Начиная с 1926 года разбор огромного книжного массива занимались ленинградские и московские библиографы, причем право первенства получили сотрудники Эрмитажа (одна из основных точек, куда свозился материал). Но, несмотря на это, большая его часть (несколько десятков тысяч томов) отошла Государственной библиотеке имени Ленина (Москва), другая осталась в Ленинграде (НБ ГЭ, Государственная публичная библиотека) [7, 28–29]⁴⁷. Незначительное количество нот попало в консерваторские, театральные и музейные библиотеки обеих столиц и других городов; см.: [13; 14]. В начале 1930-х годов несколько тысяч ценных в историческом и библиофильском отношении экземпляров практически за бесценок попало через американских книжных дилеров (в частности, небезызвестного Израиля Перлштайна) в крупнейшие книгохранилища США — вашингтонскую Библиотеку Конгресса и Нью-Йоркскую публичную библиотеку. Сейчас их музыкальные отделы укомплектованы весьма представительными «романовскими» коллекциями [29]⁴⁸.

⁴⁵ Благодарю за эти сведения старшего научного сотрудника Государственного музея-заповедника «Гатчина» И. А. Хухку.

⁴⁶ Это могла быть и личная библиотека Марии Федоровны, и рукописное отделение библиотек Зимнего дворца, или какое-то иное книжное хранилище, связанное с императорской семьей [5; 28].

⁴⁷ Искренне благодарю за консультации сотрудниц НБ ГЭ — Е. Л. Дороженкову, Г. В. Дорофееву, А. Б. Кузьмичеву.

⁴⁸ К счастью, были и исключения, например музыкальная библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны (супруги императора Александра I), сохранившаяся практически полностью (КР РИИИ). Она не раз становилась объектом изучения музыковедов еще в советское время [10; 15]. Ныне она рассматривается как единый культурно-исторический объект в его принадлежности к дворцовой культуре [12; 16]. В значительной степени сохранилась музыкальная библиотека императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I (ныне в РГБ).

Нет сомнений, что личная библиотека, в которой хранился рукописный экземпляр романсов Чайковского также была расформирована⁴⁹.

Как известно, «книги имеют свою судьбу»⁵⁰. По словам И. А. Барсовой, «имеют свою судьбу и ноты» [1, 55]. История подарочного манускрипта Двенадцати романсов ор. 60 не столь драматична в сравнении с испытаниями, пережитыми сборником «К. Р. Стихотворения», в котором зафиксированы первые наброски П. И. Чайковского для его следующего камерновокального опуса (Шесть романсов ор. 63); см.: [22, 652].

Судя по всему, судьба эрмитажного раритета также была весьма непростой. Но, скорее всего, ее можно назвать счастливой.

Список сокращений

ВМОМК	Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки
ГАРФ	Государственный архив Российской Федерации
ГМЗЧ	Государственный музей-заповедник П. И. Чайковского
КР РИИИ	Кабинет рукописей Российского института истории искусств
НБ ГЭ	Научная библиотека Государственного Эрмитажа
РО ИРЛИ	Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом)

Использованная литература

1. Барсова И. А. Контуры столетия: Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 240 с.
2. Безуглова И. Ф. Дом Романовых. 400 лет. Альбом-каталог: в 2 т. СПб.: Президентская библиотека: Российская национальная библиотека, 2013.
3. Воспоминания о П. И. Чайковском / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; ред. В. В. Протопопов. 3-е изд., испр. М.: Музыка, 1979. 576 с.
4. Дороженкова Е. Л. [Каталожное описание] // Собрание чудное сокровищ книжных. Библиотеке Эрмитажа 250 лет: Каталог выставки / науч. ред. Г. В. Вилинбахов. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2012. 400 с.
5. Дуров В. А. Книга в Семье Романовых. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 2000. 172, [1] с.: цв. ил., портр., факс. (Культурное наследие России: Из собр. Рос. гос. б-ки).
6. Емельянова Е. А. [Каталожное описание] // Библиотека Эрмитажа в именах и собраниях: Каталог выставки к Международному коллоквиуму библиофилов 14–16 сент. 1994 г. / сост. Г. В. Вилинбахов и др. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1994. 88 с.

⁴⁹ Примечательно, что на листе 1 об., под шифром «НБ-350172» и библиотечным штампом «Гос[ударственная] орд[ена] Ленина Научная библиотека Эрмитажа» от руки проставлена дата «1983». По словам сотрудников НБ ГЭ, это год официальной регистрации экземпляра в инвентарной книге. Статус, который он имел до этого, не ясен. Вероятно, по каким-то причинам он не состоял на балансе библиотеки.

⁵⁰ «Nabent sua fata libelli» — крылатая фраза из латинского трактата «О слогах, буквах и размерах» Теренциана Мавра.

7. *Емельянова Е. А.* История поступления в Российскую Государственную библиотеку книг из состава «собственных библиотек» Зимнего дворца // Книги и книжные собрания. История и судьбы: Тезисы докладов научной конференции / науч. ред. Г. В. Вилинбахов. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2003. С. 27–30.
8. *Зими́на О. Г.* [Каталожное описание] // При Дворе российских императоров. Костюм XVIII—начала XX века в собрании Эрмитажа: Каталог выставки: в 2 т. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2014. Т. I. 264 с.
9. *Золотова М. Б.* Московский индивидуальный книжный переплет конца XIX—начала XX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2006. 30 с.
10. *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. 464 с.
11. [Константин Константинович, вел. кн.]. К. Р. Избранная переписка / сост. Л. И. Кузьмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 528 с.
12. *Копытова Г. В.* Нотная библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны в собрании Российского института истории искусств // Этот многообразный мир музыки... Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского / ред.-сост. З. А. Имамудинова (отв. ред.), А. А. Баева, Н. О. Власова. М.: Композитор, 2010. С. 184–193.
13. *Моисеев Г. А.* Нотные коллекции августейших покровителей Императорского Русского музыкального общества // Музыкаведение. 2010. №8. С. 14–20.
14. *Моисеев Г. А.* Нотные коллекции Мраморного дворца: к проблеме реконструкции // Источниковедение истории культуры. Вып. 3 / ред.-сост. Э. А. ван Домбург-Окунева. СПб.: Перспектива, 2012. С. 123–138.
15. *Музалевский В. И.* Русское фортепианное искусство: XVIII—первая половина XIX в. Л.: Музгиз, 1961. 319 с.
16. *Огаркова Н. А.* Императрица Елизавета Алексеевна и ее нотная библиотека // Нотные издания в музыкальной жизни России. Российские нотные издания конца XVIII—1-й половины XIX века: Сб. науч. тр. / сост. и науч. ред. И. Ф. Безуглова. Вып. 1. СПб., 1999. С. 85–111.
17. Отчет Высочайше утвержденного в 1802 году С.-Петербургского Филармонического Общества за 1886–1887 г. СПб., 1887. С. 3–4.
18. Отчет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1886–1887 год. М.: Товарищество Печатня С. П. Яковлева, 1888. 176 с.
19. При Дворе российских императоров. Костюм XVIII—начала XX века в собрании Эрмитажа: Каталог выставки: в 2 т. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2014. Т. II. 448 с.
20. *Рассина Э. Б.* Библиотека Московской консерватории: Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева. М.: Московская консерватория, 2006. 208 с.
21. *Сквирская Т. З.* Рукописи П. И. Чайковского в Петербурге // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе 1862–2002: Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002) / сост. и отв. ред. Л. Г. Данько. СПб., 2002. С. 155–160.
22. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. 1107 с.
23. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. II. М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1929. 376 с.

24. [Чайковский П. И.] Дневники П. И. Чайковского / подгот. к печ. Ип. И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1923. XII, 294 с.
25. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XIII / подгот. Н. А. Викторовой, И. С. Поляковой. М.: Музыка, 1971. 636 с.
26. Чайковский, открытый мир: электронная база данных. URL: <http://www.culture.ru/project/tchaikovsky/objects/1933> (дата обращения: 09.09.2015).
27. Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка: в 2 т. Т. II: 1886–1893 / сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2013. 664 с.
28. Щеглов В. В. Собственные, его императорского величества библиотеки и арсеналы: Краткий ист. очерк: 1715–1915 гг. Пг.: Гос[ударственная] тип[ография], 1917. 169 с.
29. A Dark mirror: Romanov and Imperial Palace Library Materials in the Holdings of the New York Public Library: A Checklist and Agenda for Research / comp. by R. H. Davis, Jr.; with a pref. by M. Raeff and an introd. essay by R. H. Davis, Jr. and E. Kasinec. N. Y., 1999. XI, 310 p. (Slavic, Baltic, and Eurasian Resource Series.)
30. Fjodorov V. Theatre and Music in Court Life // At the Russian Court. Palace and Protocol in the 19th Century: Catalogue / ed. by V. Fjodorov. Amsterdam: Hermitage, 2009. 331 p.
31. Kohlhasе Th. Das bisher nicht beachtete Autograph von Cаjkovskijs Romanze op. 60 Nr. 6 // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. H. 12 (2005). S. 147–160.

pp *cresc. poco - a - poco*

Вста - - вставь, иа помню, вна за муча - е - те

звучи дни - ми - е, нес - нас - ны е, шуршави е

poco

вста - - вставь, иа помню, вна за муча - е - те,

f un poco riten. *a tempo*

на - - ра безъ смущенія, на - - ра безъ злчи - ныя,

f un poco riten. *a tempo* *mf*

Ред - - - *

musical score system 1. It features a vocal line with lyrics: "m-re d'ez-ri-mi-cha, m-re de-za-ri-cha...". Below the vocal line is a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *esfztes.*, and a pedal instruction *Ped - - **.

musical score system 2. It continues the piano accompaniment from the previous system. It includes dynamic markings *mp* and *p*, and pedal instructions *Ped - - ** and *Ped. simile*.

musical score system 3. It continues the piano accompaniment. It includes dynamic markings *p* and *dim.*, and a *pp* marking.

musical score system 4. It shows empty staves, indicating the end of the musical notation on this page.

№ 7. "Любовь цыганки." Мелодия В. Мейерхольда

Cantabile *Moderato.*

Piano *Moderato*

Мой котенок в тучах не свистит: испуга

за - снуть на че - ту...

Нарыв на носик не встрепан: губы красны, а на...

riten. *Subito meno mosso.*

mf

riten. *Subito meno mosso.*

mf

Наркъ иривденъ и - снъ за - ра - нокъ вѣстемъ да - се - ка, мнѣи мнѣ,

Tempo

а чѣ - ду естествои чн - га - нокъ за ка - вѣт - кѣи ка - ре - вѣи. На призовеи шавъ естѣ -

Tempo

ма - ка ти на мнѣ узломъ стѣ - ни! Какъ концы е - я скѣтѣи - ю мнѣи е -

riten. *Subito meno mosso.*

mf

да - мѣи вѣд - ти дни. Ами ти мнѣи судбѣи предъ ка - жетъ? Ами ти за мѣи ра, елико

riten. *Subito meno mosso.*

mf

cres - - - ren - - - do



f мой, на груди моей раз-вях-зреть узель, ста-ну твой то-бад! *mf* Вот ли

Andante
f мой, ки-ли дру-га-я, дру-га ми-лого ма-да, ду-бого не-сти тель, и-
mf

Andante

f пра-я на ки-лих нору у те-де!

Allergo moderato
 мой котеря ватуса иль сви-тиль, и скри газ-нурь на се-ту...

Allergo moderato

Нолью насъ никто не возвратитъ, мы прости - мѣя на листу.

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Russian. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*. The score is divided into several systems, with some systems containing only piano accompaniment. The overall style is characteristic of early 20th-century Russian music.

Moderato. № 8. "Прости." Мекенг. Н. Носарова.

Canto. *Moderato.* *Piano.*

a piena voce

Прости не помни дней па-де-нья,

ств, у-милнхъ, гуд-се-нхъ; не помни

внхъ, не помни слезъ не помни

ревности уг-рызъ, не помни ревности, ревности уг-

pph......

Piu mosso

Ho die, sus-cite nos-tra e-ter-nam

Piu mosso

mp

na-di, na-mu sac-ra-tu be-ne-di-c-ta u do-mi-nu-cha e-ter-na - cu-m spi-ri-tu

riten

riten

mf

Tempo 1^{mo}

molto cresc.

do-mi-nu-cha, u ne ze-ly-ty, do-mi-nu-cha,

Tempo 1^{mo}

p

mf

p



и не жа-леть, и не жа-леть, не жа-леть!

The image shows a musical score for a song by P.I. Tchaikovsky. It consists of six systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "и не жа-леть, и не жа-леть, не жа-леть!" and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows a vocal line with a fermata and a piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows a vocal line with a fermata and a piano accompaniment. The sixth system continues the piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.

ПОСПЕЛОВА АНАСТАСИЯ ФЕДОРОВНА

inaferando@mail.ru

Преподаватель теоретических дисциплин, заведующая теоретическим отделом Детской музыкальной школы имени Б. В. Асафьева

115446, г. Москва,
Коломенский проезд, д. 16

ANASTASIA F. POSPELOVA

inaferando@mail.ru

Teacher of theoretical disciplines, Head of the Music Theory Department, Children's Asafyev Music School

16 Kolomenskii proezd,
Moscow 115446,
Russia

АННОТАЦИЯ

Отцы и дочери в итальянских операх *semiseria* (к проблеме музыкальных истоков вердиевской трактовки)

Статья посвящена изучению трактовки ампула отцов и дочерей в итальянских операх *semiseria* первой половины XIX века. Как известно, именно в XIX веке эта родственная пара стала значимой для драматургии опер, что особенно очевидно на примере многих опер Дж. Верди. Как полагают зарубежные исследователи, сентиментальная вердиевская трактовка отношений отцов и дочерей не имела музыкальных истоков. Интерес Верди к этим ампула, по их мнению, обусловлен общими историческими (внимание к теме семьи, изменение функции семьи в обществе) и частными биографическими (ранняя смерть детей Верди) причинами. В статье представлен нетрадиционный взгляд на этот вопрос: в качестве музыкальных истоков вердиевской трактовки привлекаются оперы композиторов предшествующего поколения, в которых репрезентации семейных отношений уделено едва ли не главное внимание, — оперы *semiseria* Ф. Паэра («Аньезе»), Дж. Россини («Сорока-воровка»), В. Беллини («Соннамбула») и Г. Доницетти («Эмилия Ливерпульская», «Линда ди Шамуни»). В статье подробно охарактеризованы носители ампула отцов и дочерей из этих опер, рассмотрены типичные сюжетные мотивы и ситуации с их участием, выявлены сходства в текстах либретто и строении музыкальной формы дуэтов отцов и дочерей. В результате исследования установлено, что характерные особенности этих сцен, а также трактовка ампула отцов и дочерей из опер *semiseria* были адаптированы Верди в его операх.

Ключевые слова: Дж. Верди, Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Ф. Паэр, ампула, опера *semiseria*, *la solita forma*

АБСТРАКТ

Fathers and Daughters in Italian Operas *Semiseria* (to the Problem of Musical Sources of Verdi's Interpretation)

This article is focused on the interpretation of father's and daughter's characters and their relationships in Italian opera *semiseria* of the first half of the 19th century. It is well-known that these theatrical characters became very important in dramatic composition of operas in the 19th century, as one can easily see in many Verdi's operas where fathers and daughters have the most important dramatic function. Foreign scholars consider that the sentimental interpretation of father-daughter relationship in Verdi's operas has no musical sources. Verdi's interest in these characters, as they suppose, was dictated by general historical (attention to family's theme, change of social function of family) or particular biographical (early death of Verdi's children) reasons. This paper represents non-traditional point of view on this problem: musical sources of Verdi's interpretation are drawn from operas by the preceding generation of composers. Representation of family relationships holds almost the main place in operas *semiseria* by F. Paër (*Agnese*), G. Rossini (*La Gazza Ladra*), V. Bellini (*La Sonnambula*), G. Donizetti (*Emilia di Liverpool*, *Linda di Chamounix*) and others. A special objective of this paper is to examine theatrical characters of father and daughter, typical plot motives and situations in which these characters are involved, typical moments in libretto texts, and a specific musical form of father-daughter duets. We found out that all these features were adapted by Verdi in his operas.

Keywords: G. Verdi, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, F. Paër, theatrical character, opera *semiseria*, *la solita forma*

Анастасия Поспелова

ОТЦЫ И ДОЧЕРИ В ИТАЛЬЯНСКИХ ОПЕРАХ *SEMISERIA*

(К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСТОКОВ
ВЕРДИЕВСКОЙ ТРАКТОВКИ)

В сюжетах итальянских опер различных жанров и периодов герои часто связаны друг с другом родственными узами. Особенно популярной родственной парой являются отец и дочь. На различных этапах развития оперного жанра в Италии их взаимоотношения трактовались по-разному: если в XVII–XVIII веках отец часто выступал в качестве тирана и погибал в финале (или раньше), то в XIX веке конфликт уступил место сентиментальности и всяческому подчеркиванию счастья семейных уз.

Надо отметить, что именно в XIX веке пара «отец — дочь» стала значимой для драматургии опер. Это особенно очевидно на примере драматургической функции отцов и дочерей в операх Дж. Верди — Джильды и Риголетто («Риголетто»), Аиды и Амонасро («Аида»), Амелии и Симона («Симон Бокканегра»), Луизы и Миллера («Луиза Миллер») и др. Вспомним, что среди неосуществленных замыслов Верди была и опера по пьесе У. Шекспира «Король Лир», центральной темой которой являются отношения отца и дочери. Что же могло послужить причиной описанной метаморфозы амплуа отцов и дочерей в итальянской опере XIX века, в частности — в упомянутых операх Дж. Верди? Имела ли она музыкальные истоки?

Размышляя над этими вопросами, американский исследователь П. Робинсон в своей статье «Отцы и дочери Верди» [21, 112–123] отмечает, что внимание Верди к этой паре было обусловлено двумя различными

причинами. Первым и ключевым фактором для сентиментальной трактовки отношений отцов и дочерей, по мнению П. Робинсона, является возникший в странах Западной Европы на рубеже XVIII–XIX веков общественный интерес к проблемам семьи и переоценка ее природы и функций, связанная с экономическими изменениями, с перестройкой условий труда и с усилением роли третьего сословия.

Суть этих изменений, как констатируют исследователи¹, заключалась в том, что «прежде семья была и экономическим, и психологическим целым, в течение же XIX века она в значительной степени утратила свою экономическую функцию, и в результате ее психологическая функция парадоксальным образом приобрела большую значимость» [21, 116]. Актуализация психологической функции семьи нашла отражение в культивировании в обществе «богатых прочувствованных эмоциональных отношений между членами семьи (мужем и женой, а также родителями и детьми), что стало *raison d'être* [смыслом существования] семьи» [ibid., 117]. Важную роль в этом процессе играли снискавшие огромную популярность у публики сентиментальные литературные и театральные произведения, герои которых были связаны друг с другом семейными узами, а в их отношениях подчеркивался чувствительный тон².

Если наличие исторических и социокультурных предпосылок является безусловным фактором, повлиявшим на интерес Верди к этой паре оперных персонажей, то второй довод Робинсона выглядит малоубедительным — исследователь привлекает обстоятельства личной жизни композитора: раннюю смерть его детей (дочери и сына) от первого брака с Маргаритой Барецци и отсутствие детей во втором браке с Джузеппиной Стреппони³. П. Робинсон обосновывает свое мнение весьма спорным утверждением: «Жизнь Верди была не просто бездетной, по-видимому, его преследовал призрак дочери (и сына), которые умерли, когда он был еще молодым. Опираясь на этот факт, можно смело говорить о том, что дочери в операх и их сильная эмоциональная связь с отцами представляют собой некоторого рода психическое замещение того, чего лишился Верди в своей жизни» [ibid., 115–116]. Характерно, что в некоторых современных критических статьях об

¹ См. [4; 25; 27] и др. исследования.

² Новое понимание семейных отношений, воспевание простого семейного счастья оказались в центре художественного направления бидермайер, захватившего искусство немецкоговорящих стран и северной Италии.

³ Интересно, что факт отсутствия детей у Джузеппины Стреппони от Верди в последнее время подвергается сомнению. Американская исследовательница Мэри-Джейн Филлипс-Мэтц в своей книге о Верди изложила удивительную версию о существовании ребенка у Стреппони и Верди, который родился в 1851 году (за 8 лет до их официального брака) и был отдан на воспитание в другую семью [19, 289–294]. Современный итальянский дирижер Симоне Фермани предположил, что этим ребенком могла быть его прапрабабушка Луизия Фьяндрини. Версию своих родственных отношений с Верди он изложил в книге, написанной в соавторстве с братом: [11].

операх Верди интерес композитора к взаимоотношениям отцов и дочерей объясняется исключительно так — в контексте его биографии⁴.

Для подкрепления своих выводов об истоках интереса Верди к теме семейных взаимоотношений П. Робинсон сравнивает значимость семейной темы в операх Верди и других композиторов. Список выбранных для сравнения произведений весьма странен: это оперы Моцарта («Дон-Жуан», «Идоменей», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» — правда, с оговоркой, что Памина и Зарастро не состоят в родственных отношениях) и Пуччини («Турандот», «Джанни Скикки»), в которых «отношения между отцами и дочерьми (или, шире, между родителями и детьми) играют незначительную роль» [21, 114], а также Вагнера (Вотан и Брунгильда в «Валькирии»). Критерии такого выбора неясны: среди опер конца XVIII века, в центре которых оказались семейные отношения отцов и дочерей, логичнее упомянуть «Нину» Дж. Паизиелло; среди современников Верди, проявивших интерес к этой оперной паре, скорее следует назвать Ж.-Ф. Галеви с его «Жидовкой» или А. Даргомыжского с его «Русалкой»; а рядом с Пуччини может стоять и Р. Штраус с его «Арабеллой»⁵.

Очевидно, что П. Робинсон в указании музыкальных истоков вердиевских отцов и дочерей полностью игнорирует ряд оперных сочинений первой половины XIX века, в которых репрезентации семейных отношений, в частности отношений отцов и дочерей, отведена центральная роль. Назовем самые известные среди них: «Аньезе» (1809) Ф. Паэра, «Аделина» (1810) П. Дженерали, «Сорока-воровка» (1817) Дж. Россини, «Кьяра и Серафина» (1822), «Эмилия Ливерпульская» (1824) и «Линда ди Шамуни» (1842) Г. Доницетти. Отметим, что все названные сочинения, созданные в один хронологический период⁶, принадлежат одному жанру — итальянской опере *semiseria*⁷. На наш взгляд, именно в них скрыты истоки сентиментальной

⁴ См., например: [18; 5].

⁵ Отметим, что тема отношений отцов и дочерей вообще чрезвычайно популярна в европейском искусстве и литературе (и не только в романтический период). Вспомним, к примеру, сюжеты древнегреческих трагедий, шекспировского «Короля Лира», а также романы Нового времени — «Отец и дочь» Амелии Опи, «Домби и сын» Чарльза Диккенса, «Отец Горио» Оноре де Бальзака и др. К тому же, изучение отношений отцов и дочерей является одной из областей теории психоанализа: так, например, З. Фрейд описывал их в контексте женской версии Эдипова комплекса, а К. Г. Юнг — в рамках «комплекса Электры».

⁶ Все указанные оперы написаны в эпоху *primo ottocento* (раннее отточенко, букв. «первая половина XIX века»). Этим термином в западном музыковедении принято обозначать «период примерно с 1800 по 1840 год, то есть до появления Верди. Когда термин *bel canto* используется для описания исторического периода, он служит эквивалентом *primo ottocento*» [14, 615].

⁷ Приведем здесь несколько определений жанра оперы *semiseria* из недавних работ крупнейших исследователей европейского оперного театра. По определению Э. Сеничи, это «жанр итальянской оперы, распространенный в первой половине XIX века, в котором представлен разворачивающийся в современном обществе (в противоположность героической удаленности *opera seria*) и в весьма серьезном тоне

традиции в трактовке отношений отцов и дочерей на итальянской оперной сцене, и в частности — в произведениях Верди. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим примеры из опер *semiseria* первой половины XIX века.

Жанр оперы *semiseria*, вопреки расхожему мнению, не был смешением черт *buffa* и *seria*, а занимал, как считают современные музыковеды, по отношению к этим двум полюсам итальянской оперной традиции позицию «третьего жанра»⁸. «Термин *semiserio* не означает простого смешения элементов серьезного и комического, — пишет итальянский музыковед К. Тоскани, — скорее, наоборот, им обозначают драматическое произведение на современную тему, в котором действие происходит в реалистической среде и главные герои которого — простые люди (крестьяне, сельские жители, горожане) вместо мифических героев или исторических персонажей, отдаленных во времени, как это бывает обычно в *opera seria*» [28, 169].

Действительно, в основе сюжетных конфликтов опер *semiseria* лежали проблемы тогдашнего общества и семьи, связанные с властью и давлением отца, неверностью супругов и внебрачными детьми, насилием в семье, социальным неравенством и дезертирством. По-видимому, высказывание на эти острые злободневные темы стало возможно только в операх *semiseria*, в отличие от двух традиционных жанров (*seria* и *buffa*), где их отражению не было места. Как пишет А. Якобсхаген, лишь в операх *semiseria* «в итальянском музыкальном театре создавалась питательная почва для реализма второй половины века» [16, 703]. Заметим, что все общественные проблемы, выведенные в либретто опер *semiseria*, показывались не в трагедийном плане, а в сентиментальном. Мучения героев представлялись так, чтобы вызвать у публики сострадание и «нескончаемые потоки» слез.

Особенное внимание во многих либретто опер *semiseria* было уделено обличению власти патриархальной семьи. Более того, конфликты отцов и дочерей составляли отдельную группу сюжетных коллизий. Различные их варианты представлены в «Камилле» и «Аньезе» Ф. Паэра, «Элизе» И. С. Майра, «Эмилии Ливерпульской» Г. Доницетти, «Аделине» П. Дженерали и других операх. К примеру, в операх «Аньезе» и «Эмилия

(в противоположность комическому тону *opera buffa*) сюжет с кульминацией в последнюю минуту в виде освобождения, спасения, восстановления положительных персонажей и осуждения или (менее часто) прощения отрицательных персонажей [22, 21]. По определению А. Якобсхагена, «опера *semiseria* в литературном и драматургическом отношении представляет собой серьезную оперу с минимум комических ролей и включением фигур и коллектива (хора) из низшего слоя общества, а также с обязательным *lieto fine*, причем местом действия трогательных событий оказывается преимущественно позднефеодалная сельская среда и подчеркивается контраст аристократического и деревенского миров» [15, 15]. По мнению западных музыковедов (А. Якобсхаген, У. Дин, Э. Сеничи, Дж. Бадден и др.) границы существования жанра очерчены первой половиной XIX века: примерно от 1800 года (в качестве первых образцов жанра обычно указываются оперы «Камилла» Ф. Паэра и «Два дня» С. Майра) до 1850-х годов (одним из поздних примеров считается опера С. Меркаданте «Виолетта» 1853 года). О хронологических границах жанра см., например: [8, 697–698].

⁸ См., например, работы С. Кастельвекки [9], А. Якобсхагена [15], Э. Сеничи [24].

Ливерпульская» повествуется о неприятии отцами избранников дочерей и их уже состоявшегося брака. Препятствование отца замужеству дочери становится сюжетной завязкой и в «Элизе». В «Аделине» представлена более изощренная форма такого конфликта: отец узнает о внебрачном ребенке его дочери Аделины и, чтобы избежать позора, покидает семью и город. Характерный пример обнаруживается в «Линде ди Шамуни», когда Антонио, случайно встретив Линду в Париже, узнает о ее судьбе и в гневе проклинает порочную дочь.

Все подобные конфликты имели одинаковую развязку — воссоединение семьи в финале и примирение всех ее членов. Такая развязка, обязательная для всех опер *semiseria*, являлась отражением модели идеальной семьи в мировоззрении европейского общества эпохи Реставрации, главными символами которой были любящие друг друга родители и дети, их взаимопонимание и поддержка. Затронутые в либретто проблемы современного общества трактовались как несправедливость, нарушающая мирную счастливую жизнь героев; в финале все противоречия устранялись, и гармония восстанавливалась. Вспомним слова из заключительного хора оперы «Аньезе»:

*Dissipate son le nubi
Tornò alfin sereno il giorno
E la calma fa ritorno
Dopo orribile tempesta
Le nostre alme a consolar⁹ [3, 47].*

Репрезентация отношений дочерей и их отцов возникала в либретто опер *semiseria* и с другими сюжетными конфликтами, как, например, в «Сороке-воровке» Дж. Россини или в «Кьяре и Серафине» Г. Доницетти. Повидимому, эти ампула¹⁰ играли особую роль в драматургии опер *semiseria*.

Как правило, «дочерью» в операх *semiseria* являлась главная героиня — молодая и добродетельная девушка. Итальянский музыковед Э. Сеничи называет таких героинь, заполонивших итальянские оперы первой трети XIX века, «девами» (*virgin*)¹¹. Как правило, этот образ представляет собой соединение всех положительных девичьих качеств: добродетели, чистоты,

⁹ Пер. с ит.: «Рассеиваются тучи, / Вернулся наконец ясный день, / Возвращается спокойствие / После ужасного шторма, / Чтобы наши души утешить».

¹⁰ Напомним, что сама система ампула в итальянских операх *semiseria* была унаследована от французских источников жанра — «слезных комедий» и мелодрам. К примеру, рассматриваемые нами ампула добродетельных главных героинь и их благородных отцов представлены в таких известных операх А. Гретри, как «Люсиль» (Блез и Люсиль) и «Избранница из Саланси» (Эрпан и Сесиль). Эта пара персонажей переносится на итальянскую сцену и с конца XVIII века начинает появляться не только в адаптациях произведений французских авторов, но и в оригинальных итальянских операх. Подробнее о связи ампула опер *semiseria* и французских мелодрам см.: [23, 153–161].

¹¹ См.: [23, 1–20]. Все исследование Э. Сеничи посвящено изучению связи символической фигуры альпийской девы (*Alpine Virgin*) и пейзажа в итальянской опере XIX века, что отражено в самом названии его книги.

простодушия, преданности семье, верности в любви и истинно итальянской набожности. Вспомним, например, Нинетту из «Сороки-воровки», Амину из «Сомнамбулы», Линду из «Линды ди Шамуни».

Важным моментом в характеристике было социальное происхождение героинь (часто плебейское — например, служанка Нинетта или крестьянка Линда) и их статус. В большинстве опер *semiseria* главные героини — юные девушки-невесты (Нинетта, Линда, Серафина) либо жены, по каким-либо причинам несчастные в замужестве (Аньезе, Эмилия, Элеонора из «Безумного на острове Сан-Доминго»). По сюжету они часто разлучены с родителями, в основном только с одним из них — отцом, так как мать уже умерла (Нинетта, Серафина, Аньезе и др.). В некоторых случаях героини представлены как сироты, у которых на самом деле отец оказывается жив (Эмилия, Серафина).

Обычно главная героиня играет исключительную роль в окружающем обществе: она всеми обожаема и любима, является примером нравственной чистоты и добропорядочности. Нередко конфликт в опере связан с обвинением ее в каком-нибудь грехе или проступке, которого она на самом деле не совершала (в случае, если героиня — невеста, как Амина, Нинетта, Линда и др.) или совершила, но сейчас глубоко раскаивается в нем (Элеонора в «Безумном на острове Сан-Доминго», Эмилия, Аньезе и др.). Ситуация с ее положением в обществе моментально меняется — она становится изгоем, нарушившим священные общинные законы. Однако в финале ее честь и статус обязательно восстанавливаются.

Святость семейного долга и верность в любви для героинь опер *semiseria* превыше всех других ценностей. Мысли и речи героинь-невест в основном связаны с их будущим замужеством, которое они представляют себе полным блаженства и счастья. Они также готовы сделать все возможное ради блага своих родителей, в чем убеждает поведение Нинетты, не выдавшей отца, когда ее обвинили в краже серебряной ложки; Серафины, согласной отсрочить свадьбу с ее возлюбленным доном Рамиро по требованию отца (лжеотца — пирата Пикаро); Линды, по требованию родителей отправившейся из родного села в Париж.

Наличие ампула отца также является устойчивой характеристикой либретто опер *semiseria*. В большинстве опер *semiseria* отец главной героини представлен как изгой общества. Вспомним, например, сумасшедшего Уберто из «Аньезе» или дезертира Фернандо из «Сороки-воровки». Тем не менее, образ отца в операх *semiseria* обычно наделяется благородными качествами: великодушием, честностью и добродетелью. Таковы Антонио из «Линды ди Шамуни», Дон Альваро из «Кьяры и Серафины», Клаудио из «Эмилии Ливерпульской». Их речи изобилуют моральными сентенциями о семейных ценностях и долге, а также репликами, в которых выражается их любовь к дочери, даже если они в ссоре.

Наиболее частым сюжетным мотивом, связанным с ампула отца, является его возвращение издалека, внезапное появление в родных местах.

Наиболее известный пример — история Фернандо из «Сороки-воровки», беглого солдата, тайно вернувшегося к своей дочери Нинетте в родное селение. Вспомним также невероятную историю Клаудио («Эмилия Ливерпульская»), который отправился на поиски соблазнителя дочери, попал в плен к пиратам в Африке и провел там 20 лет, пока ему не удалось сбежать. Похожая история и у дон Альваро, отца Кьяры и Серафины, пробывшего в плену у пиратов вместе со старшей дочерью Кьярой 10 лет.

Центральным моментом и типичной ситуацией в трактовке ампула отцов и дочерей и их отношений в операх *semiseria* становятся встречи-дуэты. Отметим, что в ряде опер сцены дуэтов отцов и дочерей являются кульминацией акта или всей оперы. В драматургическом плане и по накалу экспрессии, психологизма такие сцены обходят, как нам кажется, даже сцены дуэтов возлюбленных в этих же операх. Например, встреча после долгой разлуки находившихся в ссоре Эмилии и Клаудио в «Эмилии Ливерпульской» является самым ярким номером первого акта (в первой редакции оперы), встреча Линды и Антонио происходит в финале второго акта и становится самым драматическим моментом всей оперы.

Общими для этих сцен в разных операх являются мотивы узнавания друг другом отцов и дочерей. Их встречи обычно случайны и неожиданны, узнавание же может быть радостным (как в «Аньезе») или горьким (как в «Линде»). Тем не менее эти моменты всегда сопровождаются патетическими возгласами «*mia figlia!*», «*mio padre!*», «*Ciel!*»¹² и т. п. После узнавания часто следуют эпизоды примирения и прощения отцами дочерей или сочувствия одного из героев другому. Вспомним, к примеру, прощение безутешной Эмилии ее отцом Клаудио в «Эмилии Ливерпульской» или переживание Нинетты о будущем ее отца-дезертира Фернандо из «Сороки-воровки». Наиболее частым мотивом дуэтов отцов и дочерей является мотив радости и даже ликования по поводу воссоединения семьи, как, например, в «Аньезе» или «Эмилии Ливерпульской».

Наиболее ранним образцом сцен встреч отцов и дочерей в операх *semiseria* является финал «Аньезе» Ф. Паэра. На протяжении всей оперы главная героиня Аньезе, разочарованная в браке и брошенная супругом, с которым она сбежала из дома, пытается помириться со отцом — потерявшим рассудок Уберто. В бреду он считает, что его дочь мертва, и не узнает Аньезе, случайно оказавшуюся в сумасшедшем доме, где он находится на лечении. Лишь в финальной сцене Уберто наконец узнает и прощает свою дочь и ее супруга (пришедшего с раскаянием к Аньезе), после того, как дочь спела ему песню, которую они раньше всегда пели вместе.

Большинство дуэтных сцен отцов и дочерей в операх *semiseria* (несмотря на разное местоположение в действии) имеют очевидные сходства в текстах и в построении музыкальной формы. Так, общей фразой в текстах рассматриваемых дуэтов является призыв обнять друг друга после долгой разлуки.

¹² Пер. с ит.: «Моя дочь!», «Мой отец!», «О Небо!».

Например, Клаудио, прощая Эмилию (I, 14¹³), привлекает дочь в свои объятия: «*Fra queste braccia / Vieni, o figlia!*...»¹⁴ [10, 34]. Согласно тексту либретто «Сороки-воровки», Нинетта и Фернандо, узнав друг друга (I, 6), с возгласами «*Adorata mia figlia!*» и «*Oh, padre mio!*»¹⁵ [13, 15] заключают друг друга в объятия («*Ninetta gettandosi fra le braccia di suo padre*»¹⁶ [ibid.]), а после того, как Фернандо рассказывает о своих бедах, в отчаянии обнимаются: «*Per questo amplesso, o padre... / Per questo amplesso, o figlia!*...»¹⁷ [ibid., 16]. В опере «Аньезе», когда Уберто в бреду привиделась его дочь (II, 12), он спешит ее обнять: «*Agnese mia spirò / Fra queste braccia*»¹⁸ [3, 43].

Типичным для текстов отцов является выражение любви к дочерям. Например, Антонио рассказывая Линде о своих горестях (и не подозревая, что перед ним его дочь) (II, 6), произносит следующие слова: «*Ho una figlia anch'io, signora, La delizia mia finora... L'ho perduta forse adesso: Scordò il cielo e i genitor*»¹⁹ [17, 31]. Клаудио, простив Эмилию, описывает свое чувство так: «*Ah! ti consoli, o figlia, Il mio paterno amore... Non ti delude il core... Tu stringi il genitor*»²⁰ [10, 35].

В текстах дочерей часто подчеркиваются их тревожные мысли и переживания за судьбу отца. Например, Нинетта, узнав историю дезертирства своего отца, сочувствует его судьбе («*Come frenar il pianto! / Io perdo il mio coraggio!*...»²¹ [13, 16]) и беспокоится за его будущее: «*Io tremo, pavento: / che fiero tormento! / Che barbara sorte! / Men cruda è la morte. / Il nembo è vicino! / Tremendo destino / mi sento gelar!*»²² [ibid., 17]. Похожие чувства испытывает и Линда, неожиданно узнавшая в нищем старике своего отца: «*Oh! mio padre... in qual momento / Lo rivedo... in quale stato! / Triste! povero, curvato, / Mi fa gemere e tremar*»²³ [17, 31].

Еще одним общим моментом для текстов дуэтов отцов и дочерей становится выражение радости и счастья от воссоединения семьи. К примеру, в «Эмилии Ливерпульской» Эмилия и Клаудио соединяются в порыве ликования и восторга: «*Oh, gioia! / Oh, qual diletto io sento! / L'eccesso del*

¹³ Здесь и далее римскими цифрами обозначены номера актов, а арабскими — сцен.

¹⁴ Пер. с ит.: «В мои объятия / приди, о дочь!...».

¹⁵ Пер. с ит.: «Моя любимая дочь!», «Ах, отец мой!».

¹⁶ Пер. с ит.: «Нинетта бросается в объятия своего отца».

¹⁷ Пер. с ит.: «В мои объятия, о отец... / В мои объятия, о дочь...».

¹⁸ Пер. с ит.: «Аньезе, душа моя / В мои объятия...».

¹⁹ Пер. с ит.: «У меня также есть дочь, синьора, / Она долгие годы была моей радостью... / Теперь, возможно, я ее потерял: / Она забыла Бога и родителей».

²⁰ Пер. с ит.: «Ах! Утешит тебя / Моя отеческая любовь... / Твое сердце не обманывает тебя... / Ты в объятиях своего отца».

²¹ Пер. с ит.: «Как удержать слезы! / Я теряю мужество...».

²² Пер. с ит.: «Я дрожу от страха! / Что за ужасная мука! / Как беспощадна судьба! / [Даже] смерть не столь жестока! / Гроза близко! / О жуткий рок! / Я цепенею!».

²³ Пер. с ит.: «О, мой отец... В какой момент / Я вижу его... и в каком состоянии! / Печальный, бедный, согбенный, / Это заставляет меня плакать и страдать».

contento / Fa ribalzarmi il cor!»²⁴ [10, 35]. Схожим образом выражают свой восторг герои оперы «Аньезе»: «*Oh giubilo! / Ora che al seno stringoti / Cessan gli affanni, e i palpiti*»²⁵ [3, 46].

Отметим, что изложение речи персонажей опирается в этих дуэтах на одни и те же приемы: патетические возгласы («*mia figlia!*»; «*mio padre!*»; «*Ciel!*» и т. п.), обрывы фраз (Линда: «*Oh! mio padre... in qual momento / Lo rivedo... in quale stato!*» [17, 31]; Клаудио: «*Al suo pianto... a quei tormenti / Mi si desta in sen pietà!*»²⁶ [10, 34]), описания волнения и трепета (Линда: «*Mi fa gemere e tremar...*» [17, 31], Нинетта и Фернандо: «*Io tremo, pavento: che fiero tormento!*» [13, 17]). Все указанные приемы принято рассматривать как проявление чувствительности героев, все они являются типичными для сентименталистской литературы и театра.

Развитие музыкального материала рассматриваемых дуэтов подчинено логике «стандартной» формы для сольных и ансамблевых номеров опер раннего отточеното — так называемой *la solita forma*. Как известно, основу *la solita forma* составляет последовательность четырех разделов, которые принято именовать *tempo d'attacco*, *cantabile* (или *adagio*), *tempo di mezzo*, *cabaletta* (в ариях и дуэтах) или *stretta* (в больших ансамблевых номерах, а также в интродукциях и финалах). Все разделы различались по темповым параметрам и имели свои особенности²⁷. Понятно, что в различных вокальных номерах (ариях, дуэтах, интродукциях, финалах) в операх различных жанров большинства итальянских композиторов от Россини до Верди все одинаковые разделы этой формы в принципе были похожи, так как композиторы всегда опирались на сложившуюся традицию в трактовке каждого раздела (например, характерными чертами всех *cantabile* были медленный темп, использование струнного ансамбля вместо полного состава оркестра, покачивающийся аккомпанемент; обязательным для *cabaletta* было двукратное проведение темы, а также «зашкаливающая» виртуозность и т. д.). Тем не менее, в сценах отцов и дочерей при следовании композиторами канонам *la solita forma* можно выделить несколько характерных моментов, свойственных только этим дуэтам²⁸.

²⁴ Пер. с ит.: «О радость! / Какой восторг я чувствую! / Избыток счастья / Заставляет мое сердце колотиться!».

²⁵ Пер. с ит.: «О, радость / Теперь наполняет грудь, / Закончились все печали и волнения».

²⁶ Пер. с ит.: «Ее рыдания... Ее страдания / Жалость пробуждают в моей груди!».

²⁷ См.: [2; 6; 7; 20].

²⁸ А. Базеви в своей книге об операх Верди описывал *la solita forma* дуэтов как последовательность четырех разделов: «...обычная форма дуэтов <...> *tempo d'attacco*, *adagio*, *tempo di mezzo* и *cabaletta*» [6, 191]. Х. Пауэрс к этой структуре добавляет еще один раздел, обозначая его как *scena* и не нумеруя его. Пауэрс пишет, что «тексты для *scene* писались белым стихом (*versi sciolti*), для пронумерованных разделов — рифмованным стихом (*versi lirici*), со спорадическими появлениями *versi sciolti* в кинетических частях [т. е. в *cantabile* и *cabaletta*. — А. П.]» [20, 69].

Так, раздел *tempo d'attacco* был чаще всего самым протяженным в дуэте (см., например, дуэт Эмилии и Клаудио или Нинетты и Фернандо). Для этого раздела характерны небольшие ариозо или диалоги (к примеру, ариозо Антонио в «Линде ди Шамуни», диалог Эмилии и Клаудио в «Эмилии Ливерпульской»). В *tempo d'attacco* (а также в речитативных разделах, предшествующих дуэтам) сосредотачиваются эмоциональные возгласы «*mio padre!*» и т. д., так как именно в этот момент обычно происходит неожиданная встреча героев и их узнавание.

1

Г. Доницетти. Опера «Эмилия Ливерпульская»,
I акт, 14 сцена, дуэт Эмилии и Клаудио, *tempo d'attacco*

Come? oh ciel!

Tuo pad - re io so-no... Fra

Ah, pad - re a - ma - to!

que - ste bra - ccia vie - ni, o fi - glia!..

2

Дж. Россини. Опера «Сорока-воровка»,
I акт, 6 сцена, дуэт Нинетты и Фернандо, *scena*

con trasporto, gettandosi fra le braccia del padre

scoprendosi, e con dolore Oh pad-re mi - o!

A-dora - ta mia fi-glia! Zi-tto!

В разделе *cantabile*, являющемся по традиции лирическим ядром номера, обычно концентрируются мотивы, связанные с чувством нежной отцовской любви и/или с тревогой дочери о судьбе отца. Обычно этот раздел написан в мажоре и имеет трехдольный метр. Для музыкального материала *cantabile* характерны плавность мелодической линии (поступенное движение, опевания), виртуозные пассажи обоих голосов; также обязательным является совместное пение (часто в параллельные интервалы — сексту или дециму).

3

Г. Доницетти. Опера «Эмилия Ливерпульская»,
I акт, 14 сцена, дуэт Эмилии и Клаудио, *cantabile*

Ah no... que-st'e un in - can - to... Un

Ah non ti de-lu - de, de - lu - de il co - re... Tu

so - gno, so - gno in gan - na - tor!

strin - gi, stri - ngi il ge - ni - tor!

4

Дж. Россини. Опера «Сорока-воровка»,
I акт, 6 сцена, дуэт Нинетты и Фернандо, *cantabile*

Per que - - sto am-ple-so, o pad - re...

Per que - - sto am-ple-so, o fi - gia...

(Ah reg - ger non poss' - i - - - o!

(Ah reg - ger non poss' - i - - - o!

The musical score for Act I, Scene 6 of Rossini's 'The Forty Thieves' features a duet between Ninetta and Fernando. It is in 3/4 time and consists of vocal lines for both characters and a piano accompaniment. The vocal lines include triplets and are marked with dynamics such as *p* and *f*. The piano accompaniment also features triplets and is marked with *p*.

5

Г. Доницетти. Опера «Линда ди Шамуни»,
II акт, 6 сцена, дуэт Линды и Антонио, *cantabile*

del mio sta - to tutto a-des - so ah ri-co - no - sco oh Dio! l'or -ror

voi fe - li - ce og-nor fa - re - te che mo - stra - te un si - bel cor

The musical score for Act II, Scene 6 of Donizetti's 'Linda di Chamouni' features a duet between Linda and Antonio. It is in 3/4 time and consists of vocal lines for both characters and a piano accompaniment. The vocal lines include triplets and are marked with dynamics such as *p*. The piano accompaniment also features triplets and is marked with *p*.

Интересный вариант решения *cantabile* представлен в финальной сцене оперы «Аньезе». Заметим, что момент узнавания Уберто своей дочери — лишь краткий фрагмент этого большого ансамблевого финала с хором,

форма которого представляет собой один из ранних образцов *la solita forma*²⁹ (развязка семейной драмы происходит в медленном разделе и переходном *tempo di mezzo*). Здесь звучит исполненный под аккомпанемент арфы сентиментальный романс Аньезе: в его основе та самая мелодия, которую, по сюжету, она много раз пела с отцом в родном доме. Совместное пение отца и дочери со всеми указанными выше типичными выразительными средствами переносится в этой сцене в следующий раздел (*tempo di mezzo*).

6

Ф. Паэр. Опера «Аньезе»,
II акт, 12 сцена, финал, романс Аньезе

Se la smar-ri - ta a gnel - la ri - tro - va il buon pa - stor,

Переходом от лирического *cantabile* к искрящейся *cabaletta* в *solita forma* является раздел *tempo di mezzo* — самый краткий в рассматриваемых дуэтах. Основу его составляют внезапные эмоциональные всплески: бурная радость, отчаяние, гнев. Все эти различные эмоции выражены часто одними и теми же средствами — музыкальный материал «разорван» на краткие фразы, его интонационную основу составляют скачки на широкие интервалы.

В *cabaletta* рассматриваемых сцен соблюдены, на первый взгляд, формальные требования композиции этого раздела: мажорная тональность, энергичная мелодия широкого диапазона, двукратное повторение темы, совместная *coda*. Однако во всех дуэтах именно этот раздел наделен индивидуальными чертами, что обусловлено главным образом особенностями сюжета и драматургическим планом действия.

Так, в «Аньезе» воссоединение отца и дочери (их отношения — центральная тема в опере) происходит в кульминационной финальной сцене оперы. Последний раздел в этом финале — *stretta* — представляет собой хоровое заключение оперы с участием всех персонажей, объединенных чувством радости. Тема в форме периода звучит лишь один раз, после нее следуют еще несколько предложений (типичных каденционных формул), интонационно связанных с темой.

Сцена встречи Клаудио и Эмилии из «Эмилии Ливерпульской» имеет много общих черт с аналогичной из «Аньезе», что заметно в текстах обеих сцен и основном настроении — радости и ликования. Тем не менее, *cabaletta*

²⁹ Подробное описание каждого раздела этой финальной сцены см. в [12, 265–275].

здесь построена «по всем правилам» — с проведением темы в обеих партиях и совместным заключением.

Типичное для *cabaletta* строение обнаруживается и в дуэте Нинетты и Фернандо из «Сороки-воровки». Однако вместо чувства радости и счастья, которое обычно следует за воссоединением семьи, здесь главенствует отчаяние: Фернандо — дезертир, и если его найдут, то сразу казнят. Краткий момент семейного счастья омрачен здесь скорой разлукой.

Интересно, что в «Линде ди Шамуни» дуэт отца и дочери обрывается в переходном разделе *tempo di mezzo*: Антонио, узнав о том, как живет его дочь, в гневе отрекается от нее и покидает дом виконта. Функцию обязательного быстрого и виртуозного раздела здесь выполняет так называемая «сцена безумия» Линды, которая по структуре как раз и представляет собой типичную *cabaletta*, а вместо отца завершает дуэтный номер давний друг Линды, савояр Пьеротто, оказавшийся случайным свидетелем семейной драмы.

Как видно, заключительный раздел *solita forma* в рассматриваемых сценах встреч отцов и дочерей является самым вариативным. И если счастливое воссоединение персонажей отсутствует в их общих сценах, то оно обязательно происходит в финалах опер — с радостью и нежными объятиями, как, например, в «Линде» или «Сороке-воровке».

Особый колорит дуэтов отцов и дочерей создается тембровым контрастом между голосами. Вспомним, что в операх раннего отточеното наиболее популярную дуэтную пару образовывали сопрано и тенор. Сочетание же тембров баритона/баса и сопрано обычно использовалось для дуэтов противоположных персонажей: главной героини и главного отрицательного персонажа — злодея или тирана (например, дуэт Дорлиски и герцога Д'Ордов из «Торвальдо и Дорлиски» Дж. Россини), а также для дуэтов главной героини и комического персонажа, партия которого обычно писалась для баса *buffo* (например, дуэт Эмилии и дона Ромуальдо из «Эмилии Ливерпульской»). В операх *semiseria* наблюдается некое смысловое изменение этой дуэтной пары — то же самое тембровое соотношение использовалось теперь для иного характера персонажей: баритоны или высокие басы исполняли партию *благородных* отцов (Клаудио, Антонио и др.), сопрано — партию их добродетельных дочерей (Эмилия, Нинетта и др.). Вероятно, объединение этих тембров в дуэте положительных серьезных персонажей было для публики свежо, непривычно, вызывало непреременный успех, а значит, и последующее «тиражирование».

Как можно заключить, ампула отцов и дочерей и их сентиментальные встречи-дуэты к середине 1820-х годов стали законом жанра оперы *semiseria*, о чем свидетельствуют приведенные примеры, а также многочисленные менее известные. По-видимому, эта традиция превратилась даже в некий оперный «штамп», что может проиллюстрировать, например, трактовка Беллини роли Рудольфа в его опере «Сомнамбула». Известно, что «согласно первоначальному замыслу Романи, он [Рудольф] должен

был в финале оперы узнать в Амине свою дочь от внебрачной связи с соблазненной и покинутой им девушкой-поселянкой. <...> Однако Беллини решительно отказался от этого сюжетного хода и вычеркнул стихи. О первоначальном замысле свидетельствуют оставшиеся в либретто слова арии графа в первом действии» [1, 51]. В этом же действии дается намек, что Рудольф — инкогнито сын умершего синьора, новый правитель замка, вернувшийся спустя долгое время в родные края³⁰. Если бы первоначальный вариант Романи (написавшего, кстати, массу либретто опер *semiseria*) был сохранен, то с большой вероятностью, роль Рудольфа была бы трактована в границах ампула благородного отца, находившегося в изгнании, вернувшегося в родные края и нашедшего свою дочь, а их теплая встреча нашла бы выражение в дуэте. Однако Беллини по каким-то причинам предпочел уйти здесь от этого оперного «штампа».

Таким образом, в итальянском оперном театре первой половины XIX века существовала мощная традиция репрезентации отношений отцов и дочерей, корни которой, как нам удалось установить, уходят в историю жанра оперы *semiseria*. Разумеется, Верди с этой традицией был хорошо знаком (хотя и не написал ни одной оперы *semiseria*). Ее продолжают в операх Верди тексты дуэтов отцов и дочерей, музыкальная форма их совместных сцен, характеристика этих персонажей. Можно отметить и некоторые более явные пересечения³¹. Более того, рассмотренная нами модель сентиментальных отношений между отцами и дочерьми была трансформирована не только Верди и его либреттистами, но также композиторами и либреттистами других европейских оперных школ — французской (например, Клари и Альберто в «Клари» Ж.-Ф. Галеви), испанской (Донна Анна и Командор в «Дон Жуане Тенорио» Р. Карнисера), русской (Антонида и Сусанин в «Жизни за царя» М. Глинки).

Возвращаясь к проблеме истоков интереса Верди к этой оперной паре, который, как уже говорилось, многие исследователи объясняют общими историческими и субъективными биографическими причинами, можно сказать, что он, вероятно, вызван естественным стремлением двигаться в русле хорошо апробированной оперной традиции.

³⁰ Фраза Терезы (I, 6): «*Ed un figlio egli avea; ma dal castello / Sparve il giovane un dì, né più novella / N'ebbe l'afflitto padre*» (пер. с ит.: «У него был сын, но однажды / Юноша пропал, и больше / Убитый горем отец ничего о нем не слышал», текст перевода дан по: [1, 90].

³¹ Отметим, что дуэт Амелии и Симона из I акта оперы «Симон Бокканегра» имеет некоторые сходства со сценой узнавания Уберто своей дочери в финале оперы «Аньезе» Ф. Паэра. Например, в качестве *cantabile* в этих сценах предстает романс героини — Аньезе по сюжету здесь исполняет песню, рассказ Амелии о своей судьбе облечен Верди в сентиментальный романс. Важную роль в обеих сценах играет и тембр арфы, появляющийся в момент лирической кульминации: под аккомпанемент арфы Аньезе исполняет свой романс, арфа появляется в заключительном разделе дуэта Амелии и Симона, когда, узнав друг друга, отец и дочь после нежных объятий расстаются с восклицаниями «*Padre!*», «*O figlia!*».

Использованная литература

1. *Гуков А.* *Pur nel sonno il mio cor ti vedrà.* Двойственная натура «Сомнамбулы» // Беллини В. Сомнамбула / ред.-сост. Т. Белова. М.: Государственный академический Большой театр, 2013. С. 47–56.
2. *Садькова Л.* Стретта и кабалетта в операх *seria* Дж. Россини: проблема терминологии и формообразования // *Музыковедение.* № 1. 2014. С. 38–46.
3. L'Agnes. *Dramma semiserio per musica in due atti.* Milano: Dalla Stamperia di Giacomo Pirola, 1816. 47 p.
4. *Ariès P., Duby G., Perrot M.* *History of Private Life.* Vol. IV: From the Fires of Revolution to the Great War. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 713 p.
5. *Aussiegirl.* Fathers and Daughters in the Operas of Verdi. URL: <http://aussiehule.blogspot.ru/2006/08/fathers-and-daughters-in-operas-of.html> (дата обращения: 07.02.2015).
6. *Basevi A.* *The Operas by Giuseppe Verdi* / transl. by E. Schneider with S. Castelvechi / ed. by S. Castelvechi. Chicago: University of Chicago Press, 2013. 304 p.
7. *Beghelli M.* *The Dramaturgy of the Operas* // *The Cambridge Companion to Rossini* / ed. by E. Senici. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 85–103.
8. *Budden J.* *Opera semiseria* // *The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols.* / ed. by S. Sadie. Vol. III. L.: Macmillan, 1998. P. 697–698.
9. *Castelvechi S.* *Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
10. *Emilia di Liverpool.* *Dramma semi-serio per musica.* Napoli: Dalla tipografia Flautina, 1824. 56 p.
11. *Fermani S., Fermani G.* *La trovatella di Ferrara: quale mistero lega una giovane donna a Giuseppe Verdi e a sua moglie Giuseppina Strepponi?* Macerata: Biemmegraf, 2011. 61 p.
12. *Galliat S.* *Musiktheater im Umbruch: Studien zu den Opere semiserie Ferdinando Paërs.* Kassel: Bosse, 2009. 361 S.
13. *La Gazza ladra.* *Melodramma.* Venezia: Tipografia di Commercio, 1836. 48 p.
14. *Gossett Ph.* *Divas and Scholars: Performing Italian Opera.* Chicago: University of Chicago Press, 2008. 704 p.
15. *Jacobshagen A.* *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater.* München: Franz Steiner, 2005. 319 S.
16. *Jacobshagen A.* *Opera semiseria* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil, 7. Stuttgart: J.-B.-Metzler, 1997. S. 699–706.
17. *Linda di Chamounix.* *Melodramma in tre atti.* Milano: Dall'i R. Stabilimento Naz. Privileg. Di Giovanni Ricordi, 1843. 48 p.
18. *Ng K.* *Verdi's Father-Daughter Relationships in the Early Duets* // *Opera21 Magazine.* URL: <http://opera-21.com/post/39414407289/verdis-father-daughter-relationships-in-the-early> (дата обращения: 07.02.2015).
19. *Phillips-Matz M. J.* *Verdi: A Biography.* Oxford: Oxford University Press, 1992. 994 p.
20. *Powers H. S.* "La solita forma" and "The Uses of Convention" // *Acta Musicologica.* Vol. 59. Fasc. 1 (Jan.–Apr., 1987). P. 65–90.

21. *Robinson P.* Opera, Sex and Other Vital Matters. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 332 p.
22. *Senici E.* Virgins of the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early Nineteenth-Century Italian Opera. Ph. D. Cornell University. 1998. 306 p.
23. *Senici E.* Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 356 p.
24. *Senici E.* Tipologia dei generi nel teatro musicale // Enciclopedia della musica. Vol. II. Milano: Einaudi / Il Sole 24 Ore, 2006. P. 624–640.
25. *Shorter E.* The Making of the Modern Family. N. Y.: Basic Books, 1975. 369 p.
26. *La Sonnambula: melodramma in due atti.* Cuneo: Dalla tipografia di Giuseppe Bay, 1835. 40 p.
27. *Stone L.* The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800. N. Y.: Harper & Row, 1977. 800 p.
28. *Toscani C.* “Il furioso all’isola di San Domingo”: uno strano misto di serio e di burlesco // Stagione lirica autunnale 24 settembre–30 novembre dedicata a Gaetano Donizetti nel Centocinquantesimo della morte / a cura F. Bellotto. Bergamo: Litografia Novecento grafico, 1998. P. 169–183.

АНДРУЩЕНКО ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА

cats-andru@yandex.ru

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

344002, Ростов-на-Дону,
Буденновский пр., 23

ELENA Y. ANDRUSHCHENKO

cats-andru@yandex.ru

Ph. D., Associate Professor of Musical Management Department of Rostov State Rachmaninov Conservatory

23 Budennovskiy Ave
Rostov-on-Don
344002 Russia

АННОТАЦИЯ

Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с Р. Вагнером и Дж. Верди (из творчества 1970–2000-х годов)

В статье характеризуется показательная особенность, которая присуща эволюции жанров мюзикла и киномюзикла на протяжении 1970–2000-х годов. Речь идет о процессе постепенного сближения названных массовых жанров с академическими (особенно с оперой). Этому способствуют многообразные «диалоги» (сопряжения и взаимодействия), которые достигают кульминации в творчестве анализируемого композитора Э. Ллойда-Уэббера (род. 1948). Автор статьи обращается к произведениям Ллойда-Уэббера, в которых существенное место принадлежит упомянутым «диалогам» с наследием Р. Вагнера и Дж. Верди: рок-опере «Эвита» (1978) и мюзиклу «Призрак оперы» (1986), а также к соответствующим киноэкранизациям (1996 и 2004, режиссеры А. Паркер и Дж. Шумахер). В частности, выявляются наиболее значимые переключки указанных сочинений с операми «Летучий голландец», «Закат богов» (на уровне концепционного замысла целого и важнейших сцен), «Лоэнгрин», «Травиата», «Трубадур», «Дон Карлос» (драматургические, жанровые, стилистические параллели, интонационно-тематическое родство).

Ключевые слова: Э. Ллойд-Уэббер, Р. Вагнер, Дж. Верди, мюзикл, киномюзикл, романтическая опера, А. Паркер, Дж. Шумахер

АБСТРАКТ

Andrew Lloyd Webber in the “Dialogues” with R. Wagner and G. Verdi (from the Works of the 1970–2000s)

The article characterizes the significant feature that is inherent to the evolution of genres of musical and musical film during 1970–2000s. It is a process of gradual rapprochement of the named popular genres with academic ones (especially with opera). Multiple “dialogues” (interfaces and interactions) which culminate in the creative works by the English composer Andrew Lloyd Webber (born 1948) facilitated this process. The author of the article refers to some of Lloyd Webber’s works in which an important place belongs to the above-mentioned “dialogues” with the creative legacy of R. Wagner and G. Verdi: the rock opera *Evita* (1978) and the musical *Phantom of the Opera* (1986), as well as their screen versions (1996 and 2004, directed by A. Parker and J. Schumacher). In particular, the most important “roll-calls” of these works with operas *Der fliegende Holländer*, *Götterdämmerung* (at the level of conception of the whole and the most important scenes), *Lohengrin*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Don Carlos* (dramaturgical, genre and stylistic parallels, intonation and thematic relationship) are identified.

Keywords: A. Lloyd Webber, R. Wagner, G. Verdi, musical, musical film, romantic opera, A. Parker, J. Schumacher

Елена Андрущенко

ЭНДРЮ ЛЛОЙД-УЭББЕР В «ДИАЛОГАХ» С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕАТРОМ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

(ИЗ ТВОРЧЕСТВА 1970–2000-х ГОДОВ)

Одной из весьма показательных тенденций, характеризующих развитие мюзикла и киномюзикла в 1970–2000-е годы, является осязаемое тяготение к многообразно трактуемым «диалогам» с академическими музыкальными жанрами, прежде всего — оперой. Упомянутая тенденция, безусловно, должна рассматриваться в контексте аналогичных процессов, характерных для джазовой, рок- и поп-музыки. Не вызывает сомнения, впрочем, и присутствие неких специфических мотивов, свойственных названному музыкально-театральному жанру, чье сближение с «высоким» искусством отличается особой интенсивностью. «Диалогические» сопряжения, наметившиеся еще в «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (и родственных ей мюзиклах — «народных операх» конца тридцатых и сороковых годов), послевоенном творчестве («бродвейских операх») К. Вайля и новаторских проектах Л. Бернстайна, с максимальной полнотой реализовались в рок-операх и мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера («Иисус Христос — суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы»). Этому, разумеется, способствовали индивидуальные пристрастия английского композитора, искренне влюбленного в оперу и неоднократно называвшего своими «образцами для подражания» Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича — ведь новаторство упомянутых великих мастеров в музыкально-театральной сфере было неотделимым от органичного преломления классических традиций.

Весьма существенное место в уэбберовских «диалогах» с указанными традициями занимает оперное наследие Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди. Подобные взаимодействия представляются вполне закономерными, коль скоро Вагнеру и Верди суждено было с наибольшей полнотой, масштабностью и величайшей художественной силой воплотить творческие искания музыкального театра эпохи романтизма. Для современного же мюзикла именно оппозиция «Вагнер — Верди» — некая «мифологема»,

запечатлевшая полярно противоположные ракурсы эволюции оперного искусства XIX–XX веков, — является важнейшим «ориентиром» перспективного развития. «Ориентиром» сюжетно-смысловым, драматургическим, жанрово-стилистическим, явственно ощущаемым вопреки известной переменчивости вкусов и пристрастий массовой музыкальной культуры. Кроме того, художественные устремления Вагнера и Верди порой удивительным образом резонируют определенным концепциям уэбберовских сочинений семидесятых-восемидесятых годов, что предопределяет возможность обращения композитора к соответствующим образно-смысловым «переключкам» и жанрово-стилевым моделям.

Рассмотрим, к примеру, начальный эпизод рок-оперы «Эвита» — в широко известной киноверсии (1996), создававшейся Ллойдом-Уэббером в содружестве с режиссером Аланом Паркером. Следует заметить, что в данной версии первоначальная концепция «Эвиты» как «политической сатиры в стиле рок» (см.: [9, 299–300]) была развита и существенно углублена: избранный сюжет из современной истории побуждал авторов к широкомасштабным обобщениям относительно механизмов «политического мифотворчества». Здесь, несомненно, возникали само собой разумеющиеся параллели с вагнеровским оперным театром, который воспринимается западной аудиторией на протяжении последних четырех десятилетий сквозь призму «актуальных» режиссерских интерпретаций. В связи с этим заслуживает внимания композиционное строение упомянутого эпизода, именуемого «Реквиемом для Эвиты» («Requiem for Evita»).

Главная тема, сопровождающая грандиозную картину оплакивания и погребения «аргентинской святой» Эвы Перон и поначалу исполняемая в рок-инструментовке, затем излагается группой солистов (духовые и ударные), которые воссоздают характерное звучание похоронной команды в латиноамериканской провинции. При этом на экране разворачивается «эпизод-воспоминание»: маленькая Эва Дуарте безутешно рыдает у гроба скончавшегося отца, нарушая чинный распорядок заупокойной службы. Так смыкаются начало и конец жизненного пути главной героини: классическая формула «от колыбели до могилы» уступает место другой, куда более мрачной, — «от похорон до похорон». Впечатляющий драматический эффект достигается подчеркнуто простыми выразительными средствами благодаря взаимодействию визуального ряда и «музыки без слов».

Последующая картина траурного шествия не только запечатлевает официозно-«всеобщую» скорбь у тела «Первой леди республики». Аргентинская беднота, следуя за гробом, оплакивает крушение собственных надежд на лучшее будущее — надежд, средоточием которых являлась Эвита (не случайно герой-повествователь, «едва ли объективный комментатор» церемонии Че говорит о происходящем: «Это хоронят и нас» — см.: [16, 68]). Подлинный смысл трагических событий осознается благодаря «столкновению» двух контрастирующих вариантов темы. Арт-роковая версия, насыщенная инструментальными «ламентациями» (для нее характерны

экспрессивные *glissandi*, *portamenti*, внезапные паузы-«обрывы»), воспринимается как живой отклик человеческой души на горестное событие — смерть заглавной героини. Исполненная мрачной патетики оркестровая «вариация» с оглушительными *tutti* медных духовых и вздымающимися хроматическими контрапунктами, несомненно, тяготеет к эмоционально-образному строю «марша-резюме», увенчавшего трагедию «Заката богов»¹. Как и у Вагнера, «симфоническое обобщение в концентрированной форме», с одной стороны, замыкает «линию судьбы» определенного персонажа, с другой — оказывается «трагическим итогом всей грандиозной эпопеи» [7, 393]². Отмеченная параллель приобретает особую рельефность благодаря осязаемому интонационному родству темы «Requiem for Evita» с «лейтмотивом запрета» из оперы «Лоэнгрин» (см. примеры 1, 2).

Более того, последующий эпизод «Oh what a circus» — язвительный комментарий Че к упомянутой сцене похорон и звучащий в ответ (у женских голосов) просветленно-возвышенный хорал «Salve Regina» — фактически обыгрывает сюжетные мотивы «Лоэнгрина», связанные с таинственным происхождением заглавного героя оперы. Как отмечает современный исследователь, «в центре вагнеровского “Лоэнгрина” — библейский мотив ожидания Спасителя, Мессии, появление которого разрушит старый порядок вещей, устранил неправду и зло». Стремясь укрепить единство Бранбанта, король и народ встречают «чудесное явление божьего посланца» с большим энтузиазмом: «В их глазах явившийся мессия действительно отвечает роли “спасителя края” и воспринимается подобно Царю Иудейскому, появление которого было обещано древнему Израилю его пророками. Вот почему у основных представителей социума не возникает сомнений в его подлинности, и они не задаются вопросами о его имени и родословной». Наряду с этим, «в ожидании появления своего защитника [бранбантская принцесса. — Е. А.] Эльза заранее пообещала ему “власть над родной страной, корону и народ”. <...> В данном общественном устройстве прошлое и будущее тесно связаны между собой. <...> Важную роль играет знатность рода и происхождения, которые обеспечивают устойчивость <...> социального статуса. Укорененность в прошлом делает надежным и предсказуемым будущее. В противоположность этому неизвестное прошлое явившегося посланца рождает у Эльзы страх за его и ее собственное будущее» [12, 8–9].

По сути аналогичные рецептивные аспекты обозначены в рассматриваемом эпизоде «Oh what a circus». Саркастические вопрошания Че: «But who is this Santa Evita?» <...> / «What kind of goddess has lived among us?» («Но кто

¹ Следует напомнить также, что вагнеровский лейтмотив, первоначально экспонируемый в *as-moll*, затем неоднократно проводится в *a-moll* — тональности траурного шествия за гробом Эвиты (см.: [7, 150]).

² Указанная параллель оттеняется и событийной логикой: если процессия с телом Зигфрида в «Закате богов» возвещает *начало мировой катастрофы*, то «Requiem for Evita» и своеобразные «комментарии» к нему («Salve Regina», «Oh What A Circus», «Don't Cry For Me Argentina») — итог повествования, уподобляемый *финалу исторического процесса вообще*.

1

Э. Ллойд-Уэббер. Эвита. I акт

[Very Slow]

f

p

2

Р. Вагнер. Лоэнгрин. I акт

[Langsam]

Lohengrin

f

Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wissens Sor - ge tra - gen, wo -

p

her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art.

più p

такая эта Святая Эвита? <...> / Что за богиня обитала среди нас?») — преследуют конкретную цель. Оппонент Эвиты пытается «ниспровергнуть лже-мессию», хитроумную интриганку и карьеристку. Напротив, хоровые «молитвословия» утверждают «подлинно канонический» облик Эвиты-«Богоматери», явившей миру «нового Христа» — Перона (см. об этом: [13, 67, 69]). Вышеуказанные параллели придают эпизоду «Oh what a circus» особую многозначность (см.: [17, 87–108]).

Оперными воздействиями инспирируется и авторская трактовка церковного песнопения — секвенции «Salve Regina» — в рамках протяженной «сцены-диалога». Прежде всего, Ллойд-Уэббер склонен к подчеркиванию остродраматических антитез, рассматриваемых в качестве «движущего импульса» указанной сцены. Здесь обнаруживается явная близость вердиевскому принципу *forza brutale* (см.: [11, 295]), с необычайной силой воплощаемому в кульминационных эпизодах «Трубадура» («сцена с Miserere», IV д.) и «Дона Карлоса» (сцена аутодафе, IV д.). Наряду с этим, Ллойд-Уэббер «дистанцируется» от свойственного Верди образного толкования церковных песнопений как суровых и зловещих «предвестников трагедии». Двукратно возглашаемое хором «Salve Regina» переключается в указанном аспекте с лучезарно-ясными финалами вагнеровских «Тангейзера» и «Парсифаля». Однако и здесь присутствует некий «иллюзорный» подтекст: может ли трогательная и чистосердечная молитва «святой Эвите» — заступнице бедняков — изменить их жизнь?! Наглядным тому подтверждением выступает хоровой эпизод «Santa Evita» (из II акта), музыкальный тематизм которого является производным от «Salve Regina». Дети из простонародья, окружившие «Первую леди республики» на ступенях храма, возносят ей хвалы и просят о помощи: «Please, gentle Eva, will you bless a little child? <...> / Please, holy Eva, will you feed a hungry child?» («Пожалуйста, милая Эва, благослови малое дитя <...> / Пожалуйста, святая Эва, накорми голодное дитя...»). Подаяний для детворы у Эвиты и сопровождающих явно не хватает, к тому же героиня, обнаружившая у себя первые симптомы смертельного заболевания, выглядит утомленной и торопится покинуть своих юных адептов. В лондонской редакции рок-оперы описываемый эпизод завершается иронической репликой Че: «Why try to govern a country when you can become a saint?» («Зачем пытаться управлять страной, когда ты можешь стать святой?»). Сказанное, по нашему мнению, убедительно свидетельствует о вполне самобытной интерпретации Ллойдом-Уэббером «академического» наследия.

Вполне закономерными и даже в какой-то степени предсказуемыми являются вагнеровские аллюзии, присутствующие в мюзикле Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы». В частности, развитие сюжетной линии Призрака вызывает явно спланированные «переключки» с фабулой оперы «Летучий Голландец» Рихарда Вагнера — подразумеваются «любовные треугольники», инспирируемые соперничеством земного персонажа и полудемонического

существа³, мотивы искупления смертных грехов чистой жертвенной любовью непорочной юной героини, возмездия за нарушенную клятву, родительских упований на покровительство и защиту любимой дочери со стороны магических сил и т. д. Отмеченное сходство усиливается благодаря «призрачности» главных героев⁴ и подразумеваемой смысловой аналогии: безутешный жених вагнеровской Сенты, охотник Эрик оказывается и тезкой, и «собратом по несчастью» Призрака Оперы; столь же очевидно родственны святость и христианство, «сокрытые» в именах, а следовательно, и в глубинных свойствах натуры Сенты и Кристин⁵. Помимо этого, заслуживают внимания специфически-«профессиональные» параллели уэбберовского мюзикла с операми «Тангейзер» и «Нюрнбергские мейстерзингеры». Речь идет о труднодостижимой двойственности музыкального искусства, обусловленной многообразными переходами от «божественных парений» к «безднам греха», от художественных «инсайтов» подлинного артистизма к рутине «бестрепетного» ремесленничества.

Далее следует упомянуть и свойственное «Призраку Оперы» пародийное преломление жанрово-стилевых моделей, почерпнутых Ллойдом Уэббером из оперного театра Джузеппе Верди. К примеру, финал 8 сцены I акта⁶ — септет «Примадонна» — нередко вызывает у исследователей-му-

³ О «дьявольской режиссуре» событий, происходивших в стенах Парижской Оперы, свидетельствует примечательная деталь из либретто вступительной сцены мюзикла. Знаменитая люстра, когда-то украшавшая зрительный зал театра и в кульминационный момент противоборства с Призраком «низвергнутая» им на сцену, полвека спустя объявляется к аукционным торгам как «лот 666» (апокалиптическое «число Антихриста»).

⁴ Голландец в опере Вагнера — проклятый небесами капитан призрачного корабля со столь же ирреальным экипажем. Мюзикл Ллойда Уэббера, вопреки недвусмысленным «готическим интенциям» романа в духе В. Гюго (Призрак — «собрат по несчастью» Гуинплена, «Человека, который смеется», — безмолвно угасает в своем подземном убежище, сменяемый тоской по навсегда утраченной любви, напоминая тем самым Квазимодо из «Собора Парижской Богоматери»), завершается показательной «дематериализацией» героя: он «закутывается в свой плащ и исчезает» («...wraps his cloak around himself and disappears»). Эта развязка не может быть однозначно истолкована ни в соответствии с «реалистической», ни в соответствии со «сказочно-фантастической» системой координат повествования.

⁵ Christin в переводе с немецкого означает «христианка» (английский вариант — christian); имя Senta генетически связано с латинским sancta — «святая» (ит. santa, фр. и англ. — saint).

⁶ На протяжении упомянутой сцены примадонна Карлотта Джудичелли, взбешенная оскорбительным письмом Призрака (где предрекается неминуемый закат ее певческой карьеры и содержится ультимативное требование отказаться от главной партии в близящейся премьерной постановке), пытается «разоблачить» мнимый заговор с участием директоров Парижской оперы, невольной конкурентки Кристин Даэ и влюбленного в нее вельможи и мецената Рауля де Шаны. Охваченная мелодраматическим приступом ярости, Карлотта, будучи уже не в силах владеть собой, выкрикивает по-итальянски: «O mentitori! O traditori!» («О, лжецы! О, предатели!»), «Abbandonata! Disgraziata!» («Покинутая! Несчастливая!»), «O padre mio! Dio!» («Отец мой! Боже!») и, наконец, — «Lasciatemi morire!» («Дайте мне умереть!»). Лицедейство примадонны,

зыковедов прямые ассоциации с классической опереттой. Действительно, упомянутый ансамблевый эпизод пронизан искрящимся юмором, напоминающим отобрание театрального закулисья в опереттах «Мадемуазель Нитуш» Флоримона Эрве и «Летучая мышь» Йоганна Штрауса. Директора Парижской оперы обрушивают на Карлотту потоки лесты, сверх всякой меры превознося ее вокальное искусство. Певица и ее супруг тенор Пьянджи принимают похвалы за чистую монету, разочарованный Рауль вставляет язвительные реплики, на которые никто не обращает внимания, театральный балетмейстер мадам Жири и ее дочь Мэг вынуждены поддакивать начальству, и т. д. Не вполне соответствуют опереточным нормам разве что протяженные масштабы септета, его фактурная насыщенность — партии солистов сплетаются в довольно изошренных контрапунктических сочетаниях — и скрытое драматическое напряжение, внезапно прорывающееся в заключительных тактах, когда на фоне угрожающих хроматических напластований оркестра звучит реплика Призрака о неминуемой «войне» с директорами и примадонной.

Отмеченные «несообразности» побуждают нас более внимательно приглядеться к возможным оперным истокам уэбберовского септета. При этом обнаруживаются несомненные параллели с заключительным эпизодом финала II действия оперы «Травиата» Джузеппе Верди. Согласно сюжету, публичное оскорбление, нанесенное Виолетте ее возлюбленным Альфредом на балу (по завершении эпизода карточной игры), встречает единодушный отпор со стороны всех присутствующих: проникновенный монолог героини, уверяющей Альфреда в искренности своих чувств к нему, сменяется октетом и хором, в которых парижский свет выражает моральную поддержку Виолетте. Здесь же присутствуют некие контрастные мотивы, характерные для зрелого Верди: Альфред осознает весь ужас собственного поступка и преисполняется раскаянием, отец Альфреда упрекает его в недостойном поведении по отношению к женщине, барон Дуфоль грозит вызвать Альфреда на «поединок чести» и т. д.

Упомянутым сюжетно-драматургическим параллелям⁷, композиционным и фактурным переключкам сопутствует несомненное жанровое

уподобляющей себя «покинутым», «брошенным», «обманутым» героиням оперного театра минувших эпох, переключается в памяти современного слушателя со знаменитыми «Плачем Ариадны» и монологом Октавии из оперы «Коронация Поппеи» К. Монтеверди — вершинными образцами *lamento* XVII столетия, равно как и с аналогичными «оплакиваниями» более позднего времени. Разительный контраст между соответствующими сценическими ситуациями и положением Карлотты усугубляется музыкально-стилевым несоответствием — «пуччиниевскими» взлетами ариозно-декламационной мелодики на фоне бушующего оркестра. Кроме того, опытная интриганка, получив гарантии сохранения за ней ведущих партий в спектаклях Парижской оперы, сразу же меняет гнев на милость: «O fortunate! Non ancor abbandonata!» («О, счастливая! Еще не покинутая!»). Благодаря использованию перечисленных клише в этой сцене возникает неподражаемый комический эффект «бури в стакане воды».

⁷ В их числе фигурирует и неявная коннотация, возникающая при соотнесении «Травиаты» с литературным первоисточником «Призрака Оперы» — одноименным ро-

родство двух ансамблевых сцен. И октет из «Травиаты», и септет из «Призрака Оперы» пронизаны вальсовостью, причем вальсовостью опоэтизированной, возвышенно-лирической (последнее, естественно, преподносится Ллойдом-Уэббером в несколько пародийном ключе). Наряду с этим, благодаря приоритетному значению восходящих гаммообразных мотивов и многократно «распеваемых» сильных долей, между упомянутыми ансамблями возникают явные интонационные параллели.

Даже тональный план септета «Примадонна» как бы тяготеет к сближению с вердиевским «прототипом»: здесь наблюдается явная устремленность в «бемольную сферу» (1-я строфа — C-dur, 2-я — F-dur, 3-я — B-dur), доминирующую на протяжении октета из «Травиаты» (Es-dur).

Не вызывает сомнения, что описываемые параллели в достаточной мере осознавались и кинорежиссером Джоэлем Шумахером, выпустившим киноверсию «Призрака Оперы» в содружестве с Ллойдом-Уэббером (2004). При этом, разумеется, специфические особенности киномузыка в эпоху пост-модерна (см.: [15]) предопределяли необходимость «визуального комментирования» отмеченных ассоциаций. По-видимому, отнюдь не случайно и общая трактовка ансамблевой сцены в духе своеобразного «видеоклипа» с последовательно разворачивающимся автономным сюжетом, и выбранные интерьеры, и наиболее существенные операторские решения вызывают в памяти признанный шедевр современного музыкального кинематографа — фильм-оперу «Травиата» Франко Дзеффирелли.

В самом деле, финальная сцена II действия в этом фильме производит неизгладимое впечатление даже на выдавших виды ценителей оперного искусства [10, 7–8]. Режиссеру удалось кинематографическими средствами отобразить и скрытые философские глубины «заигранного шлягера», и его неочевидные связи с традициями духовных опер и ораторий предшествующих эпох. Помимо этого, дальнейшему сближению двух ансамблевых сцен способствовало фактическое превращение септета «Примадонна» в октет (путем присоединения главной героини Кристин к вышеперечисленным действующим лицам), а также купирование заключительных угрожающих реплик Призрака (они, условно говоря, «вынесены в подтекст», о чем свидетельствует сохранение мрачных хроматических ходов в оркестровой партии).

Подчеркнутая оперность характеризуемого эпизода в целом является логически оправданной: речь идет о контрастном переходе к следующей сцене — начальному эпизоду спектакля по вымышленной опере-буффа

маном Г. Леру. Последний красочно живописует похождения будущей «оперной дивы» Карлотты, сумевшей пробиться в «Гранд-опера» и утвердиться на первых ролях ценой многочисленных интриг и закулисных махинаций. Горько сетуя на «бездушность» певицы — «всего лишь великолепного инструмента», Леру патетически вопрошает: «Где была твоя душа, о Карлотта, когда ты танцевала в притонах Барселоны? Где была она, когда позже, в жалких парижских балаганах, ты пела циничные куплеты вакханки мюзик-холла?» и т. д. [8, 85]. Столь примечательный «путь в искусстве» явственно перекликается с «опытом любви» многих знаменитых куртизанок XIX столетия, что придает особую рельефность пародийным сближениям Карлотты и Виолетты.

«Немой» («Il muto»), поставленного труппой «Парижской Оперы». Впрочем, заслуживает внимания и другое. Создатели рассматриваемой киноверсии явно не избежали соблазна «упрощенчества» в трактовке первоначальной художественной концепции мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского «театра в театре» (см.: [14]). Обновленный «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской-слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля⁸. Стремление Ллойда-Уэббера и Шумахера к безусловной «понятности» сюжетных перипетий для сегодняшней аудитории, заботливо снабжаемой соответствующими «объяснениями» (см.: [6]), предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы на протяжении фильма. Исходя из этого, акцентирование многообразных связей с родственными явлениями музыкального театра эпохи романтизма представлялось в данном случае совершенно естественным и закономерным.

«Диалоги» уэбберовских мюзиклов семидесятых-восьмидесятых годов с оперным наследием романтической эпохи, безусловно, не исчерпываются именами Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди⁹. Можно полагать, что дальнейшее изучение указанной темы таит в себе еще немало интереснейших наблюдений и новых открытий. Прежде всего, подобные изыскания будут способствовать более глубокому осмыслению жанровой природы мюзикла как *синтезирующего феномена*, и это позволит в дальнейшем заметно сблизить альтернативные подходы к его современной дефиниции (см.: [2, 12–14]). Не менее важно другое: в указанный период специалистами обнаруживаются весьма существенные «воздействия прославленных мюзиклов на художественные концепции вновь создаваемых “полноценных” опер». Так, уэбберовский «Призрак Оперы» с достаточным основанием рассматривается специалистами в качестве «порождающей модели» [5, 336–339] для «Призраков Версаля» Дж. Корильяно (1991) и «Оперного дома» А. Рыбникова (2000). Замысел «Преступления и наказания» Э. Артемьева (1979–2002) фактически инспирируется авторскими впечатлениями от «Иисуса Христа — суперзвезды» etc. (см.: [1, 46]). На рубеже XX–XXI столетий упомянутые «диалоги» обретают значительный размах, побуждая музыковедов к выявлению и анализу соответствующих коннотаций.

⁸ В одном из интервью Ллойда-Уэббера, сопутствовавших театральной премьере мюзикла, содержалось красноречивое признание: «Я всегда мечтал воплотить на сцене *большую романтическую историю*. “Призрак Оперы” оказался именно тем, что мне давно хотелось найти!» (цит. по: [4, 604]; курсив мой. — Е. А.). Применительно к данному сюжету основополагающие законы «большой романтической истории» предполагают, с одной стороны, концентрацию действия вокруг «любовного треугольника» (и мелодраматической линии в целом), с другой — максимальное купирование подробностей обрисовывающих прошлое главных героев, их жизнь «за стенами театра», etc.

⁹ В частности, интертекстуальные параллели между «Призраком Оперы» и «Гугенотами» Дж. Мейера уже освещались нами ранее (см.: [3, 95–98]).

[Allegretto]

Carlotta

ff (The) stress that falls up - on a fa - mous Pri - ma Don - na! Ter - rible dis - eases

ff Piangi

mp Andre+Firmin

Pri - - - ma Don - na, the world is at your

Meg

op - era. *f* Then I

Giry

mf

Carlotta

coughs and colds and sneezes! Still the dryest throat will reach the high - est note in

Piangi

Andre+Firmin

feet! A nation waits and how it hates to be

Raoul

Meg

fear the out - come when you

Giry

f

7 Carlotta *f* poco a poco rall.
 seach of per - fect op - era. Light up the stage with that

Piangi *f*
 cheat - ed. Light up the stage with that

Andre+Firmin *f*
 Raoul Light up the stage with that

Meg *f*
 lot Meg - ta plays the Count - ess. Light up the stage with that

Giry *f*
 once a - - - gain. Light up the stage with that

p. *f* poco a poco rall.

11 Carlotta
 age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Piangi
 age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Andre+Firmin
 age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Raoul
 age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Meg
 age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Giry
 age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

g

[Largo]

p

Violetta
 -ro... dai ri - mor - si Dio ti sal - vi al -

Flora
 - dò, ra - sciu- - ga il

Alfred
 - vrò. Vo - le a fug - gir - la, non ho po - tu - to, dal - l'ira spin - to son qui ve -

Gaston
 - dò, ra - sciu- - ga il

Germont
 - vrò, io so che l'a - ma che gli é fe - del, é fe -

Barone
p - prò, a que - sta don - na l'a - tro - ce in - sul - to qui tut - ti of - fe - se, ma non i -

Dottore
p - dò, ahi quan - to pe - ni! ma pur fa co - re; qui sof - fre o - gnuno del tu - o do -

Marchese
p - dò, ahi quan - to pe - ni! ma pur co - re; qui sof - fre o - gnuno del tu - o do -

Coro
p dò, ah! si, fra ca - ri a - mi - ci

p

Использованная литература

1. Андрущенко Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. №4. С. 40–50.
2. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 2007. 243 с.
3. Андрущенко Е. Ю. Новая ипостась шаломо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №1. С. 92–99.
4. Емельянова И. А. «Призрак Оперы» [Э. Ллойда-Уэббера] // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. Н. Воробьевой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 595–620.
5. Жабинский К. А. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
6. Кузнецова М. А. «Призрак Оперы» (о фильме Дж. Шумахера) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html> (дата обращения: 12.05.2013).
7. Левик Б. В. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978. 448 с.
8. Леру Г. Призрак Оперы; Заколдованное кресло: романы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
9. Макларен Л. Мадонна: [биографический очерк.] Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 320 с.
10. Парин А. В. Мастер пения Пласидо Доминго // Доминго П. Мои первые сорок лет. М.: Радуга, 1989. С. 5–13.
11. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди: [монография.] Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1966. 676 с.
12. Черкашина-Губаренко М. Р. Какого Спасителя мы ожидаем? (Три новых сценических прочтения «Лоэнгрина» Р. Вагнера) // Музыкальный театр: искусство, социум, бизнес: К 200-летию со дня рождения Дж. Верди и Р. Вагнера: сб. науч. ст. / ред.-сост. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 7–25.
13. Шокина И. Е. Эва Дуарте Перон // Вопросы истории. 1998. №4. С. 58–71.
14. Beaufort J. An Opera-Style Musical from Lloyd Webber // Christian Science Monitor. 1990. 30 April. P. 2–3.
15. Hudson E. *Moulin Rouge!* and the Boundaries of Opera // The Opera Quarterly. 2011. Vol. 27. No. 2–3. P. 256–282.
16. Lloyd Webber A., Rice T. Synopsis // Lloyd Webber A., Rice T. *Evita: Musical excerpts. Complete libretto from the opera based on the life story of Eva Peron (1919–1952)*. L.: Music Sales Ltd., 1977. P. 68.
17. Walsh M. Andrew Lloyd Webber: His Life and Works: A Critical Biography. L.: Viking, 1997. 240 p.

СТОЯНОВА АННА ВИКТОРОВНА

netochka31@inbox.ru

Аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных, композитор

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

ANNA V. STOYANOVA

netochka31@inbox.ru

Post-graduate student of Russian Gnesin Academy of Music; composer

30/36, Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

АННОТАЦИЯ

Электроакустическая композиция Я. Ксенакиса: о методе анализа графической партитуры (на примере «Mycenae Alpha»)

Статья посвящена методам анализа электроакустической композиции. Приведен алгоритм комплексного анализа электроакустических сочинений: 1) работа с записью в компьютерных программах; 2) описание слухового опыта; 3) сопоставление слухового метода и точного технологического анализа. Опираясь на этот алгоритм, авторский метод построения композиции и технические возможности компьютера UPIC проанализировано сочинение Я. Ксенакиса *Mycenae Alpha*. Выявлены связи графики и вне-временной структуры, звучания и внутри-временной структуры, выполнен музыковедческий анализ макро-композиции.

Ключевые слова: анализ электроакустической музыки, Я. Ксенакис, компьютер UPIC, *Mycenae Alpha*, графическая партитура.

ABSTRACT

Electroacoustic Composition of Iannis Xenakis: on the Method of Analysis of a Graphic Score (on the Example of “Mycenae Alpha”)

This article focuses on the methods of electroacoustic music analysis. An analytical algorithm of works is developed in the following way: 1) an analysis of records by a computer program; 2) a description of auditory experience; 3) a comparison of auditory and computer analysis. Electroacoustic work *Mycenae Alpha* by Iannis Xenakis was analyzed using this method. The work is considered in the context of the author's compositional technique and technical capabilities of the computer UPIC on which the product was created. The connection of graphics with outside-time structure and of sound with inside-time structure was described, detailed analysis of the macro-composition was done.

Keywords: analysis of electroacoustic music, Iannis Xenakis, the UPIC, *Mycenae Alpha*, graphic score

Анна Стоянова

ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ Я. КСЕНАКИСА: О МЕТОДЕ АНАЛИЗА ГРАФИЧЕСКОЙ ПАРТИТУРЫ

(НА ПРИМЕРЕ *MUSENAE ALPHA*)

Сегодня теория современной композиции продолжает непрерывно расширять свое «поле». Все большее значение приобретает *электроакустическая музыка*¹.

Поскольку итогом композиционного процесса становится трек без графической фиксации, материалом которого служит все слышимое, включая шумы, возникают специфические сложности музыковедческого анализа.

На настоящий момент можно говорить о том, что вполне отчетливо определились два подхода: *компьютерный метод анализа записей*², с помощью которого исследователь может выявить внутренние, технологические процессы композиции, и *слуховой описательный метод* [15], используемый

¹ Определения электроакустической музыки разнятся: Д. Смолли и С. Эммерсон называют электроакустической музыку, «для которой акустическая система является лучшим способом воспроизведения» [12], А. Виттолл рассматривает ее как «музыку, которая включает комбинации инструментальных и вокальных звуков с их электронными трансформациями (часто производимых через компьютер) или с заранее записанными звуками» [19]. А. Бундин называет это течение «областью музыкального искусства, в которой создание, обработка, анализ и воспроизведение звукового материала осуществляется с помощью электронных технологий на основе электроакустических преобразователей» [1]. Наше *рабочее определение электроакустической музыки* сближается с понятием акустики, вводит стилистические и эстетические ограничения, оставляет вне поля рассмотрения популярную и прикладную музыку; оно звучит так: это академически ориентированные композиции, материалом которых являются реальные записанные или синтезированные звуки, прошедшие обработку, хранящиеся на каком-либо носителе и нуждающиеся для своей реализации только в акустической системе.

² Суть его в том, что компьютерные программы переводят звучание композиций в графический вид (спектрограммы, амплитудно-временные и фазовые диаграммы). Данный метод успешно используется как в зарубежном [11], так и в отечественном [9] музыковедении.

для оценки сочинения с эстетической точки зрения, характеристики звукового материала и его психофизического воздействия.

Оба эти подхода не исключают, а напротив, обогащают и дополняют друг друга. *Комплексный анализ электроакустических сочинений* представляется таким: 1) работа с записью в компьютерных программах; 2) описание слухового опыта; 3) сопоставление слухового метода и точного технологического анализа.

Последние исследования³ в этой области указывают на необходимость при анализе также учитывать технологии, эстетические манифесты времени создания сочинения и композиторские ремарки.

Явлением, требующим особого аналитического подхода, предстает *электроакустическая композиция с авторской графической партитурой*⁴. Ее наличие является условием создания композиции в программах и синтезаторах графического ввода. В них композитор прорисовывает свою композицию, и затем его рисунок преобразуется в звук.

Исследователь в этом случае уже имеет визуальную опору, и метод компьютерного анализа может применяться как дополнительный.

Каждая из таких графических партитур имеет свои особенности, связанные в первую очередь с принципами работы устройства, на котором она рисовалась. Примерами таких систем служат: синтезатор АНС⁵ Е. Мурзина, компьютер URIC⁶ Я. Ксенакиса, ряд современных компьютерных программ — *IanniX, Metasynth, Audio Sculpt, Sonos, Hyperscore, Music Sketcher*.

Фотоэлектронный оптический инструмент АНС (1938–1957) считают родоначальником графического метода создания музыки. Э. Артемьев говорил: «композитор, работая на партитуре⁷, уподобляется художнику, он подкрашивает, ретуширует, стирает и наносит новые кодовые рисунки, тотчас осуществляя слуховой контроль получаемого результата. <...> не имея ограничений в тембрах и изменениях, АНС позволяет в сочинениях использовать искусственные голоса и шумы всевозможных строений» [8, 34]. По своей сути работа сводилась к созданию рисунка, который мы сейчас можем назвать сонограммой⁸, так как вертикальная ось «партитуры»

³ Этим вопросам было посвящено одно из заседаний Восьмой Европейской аналитической конференции (17–20 сентября 2014 года, г. Лёвен, Бельгия). URL: <http://www.eurotamc2014.eu/programme/5d> (дата обращения: 20 августа 2015 года).

⁴ Здесь речь идет именно о партитуре, которая имеет свою точную звуковую реализацию, а не о схематическом пред-композиционном процессе.

⁵ Название является инициалами любимого композитора Е. Мурзина — Александра Николаевича Скрябина.

⁶ Название является аббревиатурой *Unite Polyagogique Informatique de CEMAMu* — «Многопрофильная вычислительная система Центра исследований математики и автоматизации в музыке».

⁷ Так называл Мурзин стекло, покрытое светонепроницаемой краской, на котором композитор рисовал с помощью лопатки определенной толщины.

⁸ Спектрограмма — изображение, показывающее зависимость спектральной мощности сигнала от времени.

представляла собой высоту звуков по логарифмической шкале (темперированные синусоидальные тоны), а горизонтальная ось — время звучания. Композитор создавал свой рисунок, снимая светонепроницаемую краску, нанесенную на поверхность стекла. Динамика и интенсивность зависели от глубины и толщины производимых таким образом линий. После окончания работы снизу пускались пучки света, которые, проникая сквозь прочерченный рисунок, записывались на пленку и превращались в звук [6].

По прошествии двадцати лет было создано устройство со схожим принципом работы — система графического ввода UPIC (1977); оно работало уже на цифровой основе. Ее создатель, композитор Я. Ксенакис, не был знаком с предшествующими разработками Мурзина⁹, так что сходство с АНС можно считать «веянием времени».

Принцип работы на UPIC заключался в рисовании на планшете¹⁰ внутри «графических объектов»¹¹ различных арок-линий с помощью магнитной ручки¹². Эта периферийная электромагнитная система подключалась к компьютеру, где происходила обработка и сохранение данных. Так, рисуя электромагнитным пером по доске, композитор полностью создавал и контролировал все составляющие своего произведения: от тембра до построения формы в целом. Можно было работать в пяти таких «графических объектах»: 1) *таблично-волновом объекте* (в нем рисовались колебания, которые превращались в звук, либо назначались готовые звуки из банка компьютера); 2) *объекте огибающей звуковых колебаний* (формировались временные стадии звука: атака, спад, поддержание, конечное затухание — а также прорисовывалась динамика); 3) *объекте страницы* (создавалась своеобразная партитура сочинения, отражающая общую его форму: по вертикальной оси отображалась звуковысотность, по горизонтальной — время); 4) *объекте частотных графиков* (задавались все возможные звуковысотные шкалы методом деления октавы до 99 равных частей); 5) *секвенсоре* (в нем указывался темп произведения, при необходимости его смена, а также поддерживались функции воспроизведения и панорамирования). В первой своей версии¹³ UPIC из-за очень маленькой оперативной памяти имел некоторые ограничения: звучание рисунка не могло превышать одной минуты, кроме того, низкая скорость преобразования изображения в звук заставляла долго ждать аудио-результата.

⁹ Об этом композитор говорил в беседах с М. Дубовым и А. Киселевым во время своего единственного приезда в Москву в 1994 году.

¹⁰ Периферийная электромагнитная доска (своеобразный цифро-аналоговый преобразователь), размер которой составлял 60 см × 75 см, поддерживались также А4 и А3 форматы.

¹¹ Так называл Ксенакис всплывающие функциональные окна.

¹² Позднее заменена компьютерной мышью.

¹³ Во второй версии (1983) добавлена функция микшера; третья версия (1987) расширена функцией обработки звука в режиме реального времени, первая коммерческая версия выпущена в 1991 году.

Ксенакис сочинил двадцать два электроакустических и микстовых (с электроакустической составляющей) произведения¹⁴. Сочинения для компьютера URIC очерчивают один из этапов его электроакустического творчества. В период с 1977 по 1989 годы композитором написаны: *Muscenae Alpha* («Микены Альфа»; 1978), *Pour la Paix* («За мир»; 1981), *Taurhiphanie* (от греч. ταῦρος — бык, ἵπλος — лошадь, ἐπιφάνεια — (по)явление; 1988), *Voyage absolu des Unari vers Andromede* («Полет от Унари к Андромеде», 1989).

К сожалению, графические партитуры этих сочинений почти не сохранились. К настоящему времени опубликованы графика *Muscenae Alpha* и несколько страниц *Voyage absolu des Unari vers Andromede*.

Рассмотрим графическую партитуру *Muscenae Alpha*¹⁵ (1978). Чтобы решить задачу анализа этой графической партитуры, нам следует уточнить некоторые терминологические позиции, заданные самим композитором в его теоретических работах, которые можно применить относительно такой специфической материи как электроакустическая музыка.

В первую очередь необходимо обратить внимание на отношение Ксенакиса к музыкальному времени, которое отличается от времени как данности. Музыкальные события он разделяет на «вне-временные» и «внутри-временные структуры»¹⁶. «Музыка участвует и во вне-временном пространстве, и в темпоральном потоке. Таким образом, звуковысотные шкалы, церковные лады, морфология высших уровней, структуры, фугированные построения, математические формулы, порождающие звуки или музыкальные произведения, — все это находится вне времени, будь то на бумаге или в нашей памяти. <...> Можно сказать, что каждая временная схема пред- или пост-композиционной задумки есть вне-временное представление временного потока, в который вписаны явления» [21, 264].

Стоит сказать, что опора на такое абстрактное толкование музыкального времени — это веяние XX века. Многие композиторы высказывали схожие замечания. Емко по этому поводу выразилась С. Губайдулина: «по существу весь смысл художественного произведения заключен именно в этом желании: превратить вертикальное время вневременного воображения в линейное существование формы. Первозданный момент истины — в реальный

¹⁴ За период с 1957 по 1994 год им написаны: *Diamorphoses* (1957), *Concret PH* (1958), *Analogiques A&B* (1958–59), *Orient-Occident*, *Vasarely*, *Formes rouges* (1960), *Bohor* (1962), *Polytope de Montreal* (1967), балет *Kraanerg* (1968–69), *Hibiki-Hana-Ma* (1969), *Persepolis* (1971), *Polytope de Cluny* (1972), *La Légende d'Eer* (1977), *Muscenae Alpha* (1978), *Pour la Paix* (1981), *Taurhiphanie* (1987), *Voyage absolu des Unari vers Andromede* (1989), *Gendy 301* (1991), *Gendy 3* (1991), *S.709* (1994), *Erod* (1997).

¹⁵ Это десятиминутное сочинение было создано как интермедия между номерами праздничного действия в честь семидесятилетия О. Мессиаана. Все представление было названо *Polytope de Mycènes* и реализовано на развалинах древнего греческого города Микены. Помимо музыкальной «мозаики», оно включало в себя зрелищное световое шоу с прожекторами, факельным шествием и литературным чтением.

¹⁶ *Outside-time structure* — вне-временная структура, *inside-time structure* — внутри-временная структура (перевод Т. В. Цареградской, см.: [10]).

процесс. И любое художественное произведение — это своя вынужденно особенная форма времени... Почему-то в моем сознании эти формы превращались в геометрические фигуры: квадрат, треугольник, пятиконечная звезда, крест» [9, 104].

Разделение на «вне-временные» и «внутри-временные структуры» дает исследователю возможность трактовать события исходя из слушательского анализа, погружаясь во «внутри-временной» темпоральный поток, а также подходить с позиции выяснения закономерностей «вне-временных структур». Не исключено, что «вне-временные структуры» могут подтверждаться слуховым анализом и наоборот. В этом случае мы сможем говорить о некотором временном единстве, к которому стремился Ксенакис: «категории вне-времени, внутри-времени и времени неравномерно укрупняются в истории музыки. Неожиданно принято всеми их фундаментальное значение и впервые можно создать последовательный и универсальный синтез для прошлого, настоящего и будущего. Это, я настаиваю, не только возможность, это приоритетное направление. Но пока нам не удалось перейти к этой стадии, мы должны обогатить наш арсенал точными инструментами, ясной аксиоматикой и формализацией» [21, 194].

Если следовать Ксенакису, нам также нужно выделить и проанализировать три уровня композиции: микро-, мезо- и макроуровень. Под микроуровнем Ксенакис понимал сам тембр, при обращении к URIC это означает работу в *таблично-волновом объекте* и *объекте огибающей звуковых колебаний*. Мезоуровень представлял собой прорисовывание динамики, лада, фактурных линий, что было возможно в *объектах частотных графиков, секвенсоре* и частично в *объекте станции*. Макроуровень, то есть общая форма произведения, — это графическая партитура, созданная в *объекте страницы* [18]. Именно она станет объектом нашего исследования, так как графических данных по двум предыдущим уровням не сохранилось.

«Точкой отправления, исходным моментом при анализе любого музыкального творения — будь то симфония или соната, квартет или марш, танец, народная песня или fuga — неизменно становился процесс измерения временного субстрата, использованного исследуемым творением для воплощения как своих составных частей, так и для воплощения всего себя в целом» [4, 10]. Опираясь на эти слова Г. Конюса, мы изберем секунду мерой пульсовой волны.

Композиция состоит из 13 сегментов — страниц графики. Мы составили условную схему всех сегментов со временем их звучания и обозначенной формой композиции в целом (обоснования которой рассмотрим).

Каждый сегмент из-за технических ограничений URIC не должен был превышать одной минуты звучания, однако в последнем сегменте время звучания равно 61". Мы объясняем это несовпадение погрешностью-отзвуком при тиражировании¹⁷; при анализе такая разница будет несущественной.

¹⁷ Была тиражирована фирмами *Harmonia Mundi* (1993) и *Mode Records* (2 CD, 2001).



Ил. 1

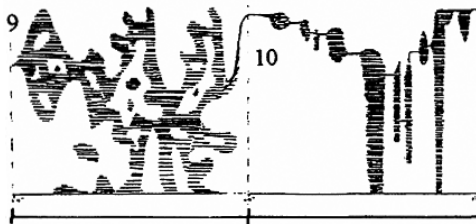
точка обращенного
золотого сечения 220" точка золотого сечения 356"

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
--		--	--		--	--		--	--	--	--	--
17"	38"	58"	5"	55"	60"	24"	59"	60"	60"	59"	20"	61"
«тема» 113"			«вариация» 120"			«первый период» 203"			«второй период» 140"			
Время звучания I части 233"						Время звучания II части 343"						
Общее время звучания 576"												

Схема 1

Погружение во внутри-временной процесс композиции дает возможность разделить ее на две части: I часть — сегменты 1–6 (общее время звучания — 233") и II часть — сегменты 7–13 (общее время звучания — 343"). Точкой деления становится динамическое возрастание в 6-м сегменте (с 207"), в котором как бы готовится кульминация, однако в 7-м сегменте происходит резкий спад без разрешения (позволим себе назвать это «прерванным оборотом»). Весь звуковой материал, идущий после этого оборота, более неустойчив и насыщен постоянными динамическими подъемами и спадами. Выделяется своей прозрачностью и спокойностью лишь 10-й сегмент, подход к которому начинается на окончании предыдущего сегмента. Этот фрагмент по праву можно назвать «тихой кульминацией» сочинения, к тому же он находится ближе к финалу. В 11-м снова возрождается импульсивность.

«Тихая кульминация» начинается на отметке 368". На графике это связующий переход от 9-го к 10-му сегменту.



Ил. 2

С помощью этого перехода Ксенакис преодолевает дискретность рисунков. Стоит заметить, что мозаичное выстраивание формы несвойственно Ксенакису. Ранее написанные им электроакустические сочинения более континуальны. С одной стороны, дискретность *Muscae Alpha* объясняется техническими ограничениями; с другой стороны, ее можно назвать композиционным приемом. В таком случае плавный переход от 9-го к 10-му сегменту имеет художественное значение. Попробуем дать обоснование выделяющемуся на слух фрагменту.

Время звучания до подготовки «тихой кульминации» (обозначим его буквой *a*) составляет 368", а общее время звучания (обозначим его *c*) — 576". Оставшееся время (*b*) тогда составит $576'' - 368'' = 208''$. Рассмотрим их отношение в формуле (1).

$$a : b = \frac{368''}{208''} = 1,7692 \quad (1)$$

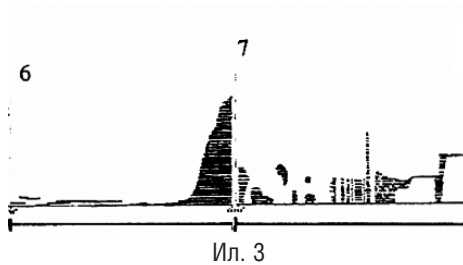
Выделяющийся фрагмент композиции находится во второй трети части формы (чаще всего сюда приходится кульминация). В мире искусства это распространенный прием, который во многом продиктован гармоничными пропорциональными отношениями 2:3 и близостью точки золотого сечения (1.6180). Напомним, что это такое: разновидность пропорции,

в которой целое так относится к большей части, как большая часть к меньшей. Для времени звучания *Muscae Alpha* математически выверенной точкой золотого сечения является 356":

$$\frac{576''}{356''} = \frac{356''}{220''} = 1,61 \quad (2)$$

Она находится в «преддверии тихой кульминации».

Рассмотрим теперь еще один выделяющийся на слух эпизод — яркое динамическое восхождение в 6-м сегменте. На графической партитуре оно выражено возрастанием плотности.



Подготовка к нему начинается с 207"; условно обозначим отрезок времени до него как a^1 и вычислим оставшееся время b^1 :

$$576'' - 207'' = 369'' \quad (3)$$

Теперь рассмотрим их пропорциональные отношения:

$$b^1 : a^1 = \frac{369''}{207''} = 1,7826 \quad (4)$$

Интересным является факт наличия этого яркого эпизода в первой трети сочинения, в непосредственной близости от так называемой обращенной точки золотого сечения. Ее точное время (220") приходится уже на саму кульминацию — см. формулу (2).

Наличие в композиции «двух выделяющихся макушек» в непосредственной близости к точкам золотого сечения — известный прием музыкального структурирования. В зарубежном музыковедении об этом писал Р. Ховэт применительно к композициям Дебюсси [14]. В отечественной литературе это явление исследовала И. П. Сусидко: «в ней [речь идет о прелюдии Дебюсси «Канопа». — А. С.] выявлена точка золотого сечения как в обычном для музыкального произведения значении — от начала к концу, так и в противоположном — от конца к началу. Второе из проявлений встречается у Дебюсси очень часто, что дает основание определить этот прием как обращенную точку золотого сечения, поскольку эта типичная для архитектуры конструктивная закономерность не является привычной для музыки» [7, 78]. Подобная двойственность могла возникнуть у Ксенакиса как естественный отголосок его архитектурных опытов.

Работа и общение с Ле Корбюзье — одним из известнейших архитекторов XX века — сильно повлияли на становление Ксенакиса как художника. Золотое сечение легло в основу системы архитектурных пропорций

Ле Корбюзье, так называемый «Модульор». Ксенакис также подчеркивал важность соразмерности: «главное здесь — соблюдение пропорций. В идеале архитектура должна заботиться не об украшательстве, а только о пропорциях и объемах. Архитектура — это каркас. Она связана с визуальной сферой, в которой есть компоненты рационального, а эта область составляет и часть музыки» [5, 9].

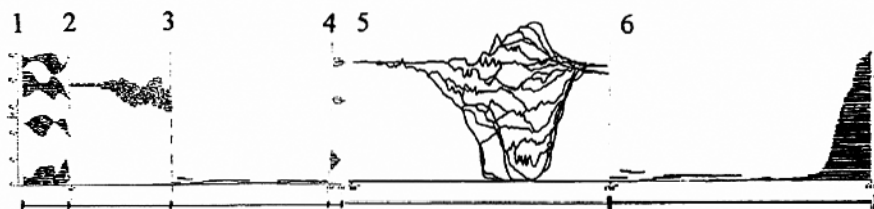
Сегменты, содержащие кульминационные зоны, подчеркиваются применением максимально возможного времени для первой версии URIC времени звучания — 60": 6-й при окончании I части («тихая кульминация» и точка обращенного золотого сечения), 9-й и 10-й (на их границе располагается общая тихая кульминация и точка золотого сечения), а также завершающий 13-й сегмент.

Перейдем к подробному анализу *вне-временной структуры*. Рональд Сквиббс опирается на деление произведения по характеру рисунка сегмента — *конфигурацию* — и время его звучания [16]. Последуем его подходу.

Сквиббс выделил *два типа графических конфигураций: плавные глиссандирующие конфигурации и статические линии*. На нашем графике (схема 1) первый тип мы условно обозначили $\backslash \backslash$, второй — $-$. Можем сказать, что работа над графикой и, как следствие, звуком сводится к их чередованию и взаимодействию. Аналогом этого процесса в произведении для академических инструментов можно считать работу с интонациями и контрастной фактурой.

Общий визуальный анализ графики показывает преобладание статических конфигураций над глиссандирующими. Первый тип конфигурации присутствует в сегментах 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13. Глиссандирующий тип прослеживается в сегментах 2, 5, 8, 11. Рассмотрим каждую из частей с позиций пропорциональных отношений разделов и «борьбы» статических и глиссандирующих фигураций.

I часть по графике и по звучанию может быть разбита на два периода, каждый из которых включает три сегмента. Их условно можно назвать «темой» и «строгой вариацией» (на схеме 1 повторяющаяся графика отмечена плавными стрелками), так как типы конфигураций и их очередность в 1, 2 и 3-м графических сегментах (совокупность которых мы и назовем «темой») в точной последовательности отражаются в 4, 5 и 6-м сегментах, которые являются «вариацией». Их время звучания также почти идентично: «тема» — 113" и «вариация» — 120".



Ил. 4

Пропорциональное соотношение продолжительности их звучания отражено в формуле (5):

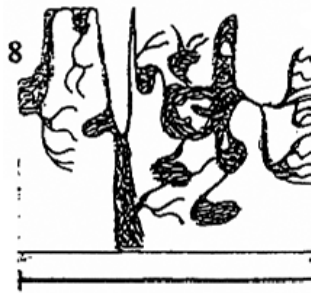
$$\frac{120''}{113''} = 1,0619 \quad (5)$$

Глиссандирующие конфигурации присутствуют во 2-м и 5-м сегментах, общее время их звучания составляет $38''+55''=93''$. Сегменты 1, 3, 5, 6 построены из статичных конфигураций, общее время их звучания составляет $17''+58''+5''+60''=140''$. Соотнесем оба типа конфигураций внутри I части:

$$\frac{140''}{93''} = 1,5053 \quad (6)$$

Во II части глиссандирующие конфигурации представлены только в двух сегментах: 8-м и 11-м.

8-й сегмент уникален «обратно-временной графикой» и развитыми арборесцентными ветвлениями¹⁸. Древовидные образования подобного типа являются важным элементом творчества Ксенакиса, они присутствуют в сочинениях *Euryali* (1973), *Erikhthon* (1974), *Phlegra* (1975), *Mist* (1981). «В традиционной полифонической музыке мелодические рисунки отделены друг от друга. Я, со своей стороны, думал о том, чтобы создать тип комплексного звучания из линий, начинающихся от центральной ветви и отходящих от нее. Таким способом вы производите другие ветви, создающие “куст”» [13, 2].



Ил. 5

Графическое подчеркивание именно 8-го сегмента имеет «вне-временное» объяснение в пропорциональном соотношении самой нумерации сегментов. Выделяющийся фрагмент является точкой золотого сечения для 13-ти графических отделов:

$$\frac{13}{8} = 1,625 \quad \frac{8}{5} = 1,6 \quad (7)$$

¹⁸ Арборесценции (фр. *arborescences* происходит от лат. *arbor* — дерево) — тип фактуры, образуемый множественным разветвлением мелодических линий, происходящих из центрального ствола (начальной модели) и составляющих целостную сонорную звучность как единицу музыкальной композиции. Вершинами следует называть (в математическом смысле) точки пересечения, «прирастания» линий [2, 137].

Таким образом, распределение сложности графических сегментов тоже подчинено вне-временной пропорциональной структуре.

Несмотря на оригинальность своей графики, 8-й сегмент соотносится с 11-м по времени звучания 59" (квадратная арка на схеме 1). Сам 11-й сегмент уже нельзя назвать глиссандирующим, так как в своей графике он объединил оба типа конфигураций, и является точкой их «столкновения». По причине смещения фигураций вычисление точного соотношения их внутри II части представляется невозможным. Следовательно, невозможно высчитать и вне-временную структуру пропорционального отношения глиссандирующих и статических фигураций всего сочинения.

Тенденция к преобладанию статического элемента во II части сочинения становится явной. Арка 11-го (59") и 12-го (20") сегментов подтверждает это. В ней графика 11-го сегмента со смешанными конфигурациями становится «темой» для «вариации» уже только статичных конфигураций 12-го сегмента (круглая арка на схеме 1), которая дается в почти трехкратном ускорении. Такой прием в музыковедении мы могли бы назвать перегармонизацией (переоркестровкой) темы в уменьшении. Это уменьшение сделано в объекте-секвенсоре URIC. Окончательным утверждением статического типа становится обрамляющая II часть арка, в ней графика 7-го сегмента становится «темой» для «вариации» заключительного 13-го сегмента (круглая арка, схема 1). Вариативность заключается на сей раз почти в трехкратном увеличении времени звучания одной и той же статичной графики, что на слух можно определить как «проведение темы в увеличении».

Мы рассматривали структуру I части, исходя из позиций явной повторяемости материала. II часть строится также по принципам вариативности — в ней присутствует множество арок. Исходя из слухового впечатления, мы можем разбить ее на два периода. Точкой разделения является 10-й — тихий — сегмент (60"), после которого возвращаются импульсивные звучания.

Время звучания первого периода II части составляет $24''+59''+60''+60''=203''$, второго периода — $59''+20''+61''=140''$ (см. схему 1). Их пропорциональное соотношение показано в формуле (8):

$$\frac{203''}{140''} = 1,45 \quad (8)$$

Также мы можем рассмотреть общее пропорциональное соотношение времени звучания I и II частей:

$$\frac{343''}{233''} = 1,4721 \quad (9)$$

Мы выявили все возможные пропорциональные отношения времени звучания: между частями, внутри частей, между глиссандирующими и статичными конфигурациями:

Пропорции	Внутри I части	Внутри II части	Между I и II частями
сегментов графической партитуры	1,0619	1,45	1,4721
глицсандирующих и статических конфигураций	1,5053	Невозможно определить	
Относятся ко всему сочинению			
нумерации сегментов графической партитуры	1,6		
частей, которые выделяются в результате слухового анализа	1,7692 и 1,7826		

Таблица 1

Рассмотрим сначала пропорции, относящиеся к общей форме сочинения: 1.4721, 1.6, 1.7692 и 1.7826. Все полученные значения находятся в ограниченном диапазоне, ширина которого составляет 0.3105. Их среднее арифметическое равно 1.6559, что весьма близко золотому сечению.

В таблице 2 приведены соответствия отношения структурных параметров точному значению золотого сечения. Для наглядности введен коэффициент точного совпадения, равный единице (нижняя колонка). Он уменьшается при неточности результата. В нем приближенность указанных пропорций оценена как $(a - \phi) : \phi$, где a — значение пропорции, ϕ — золотое сечение.

1,4721	1,6	1,7692	1,7826
0,9085	0,0111	0,9066	0,9065

Таблица 2

Так как значения коэффициента совпадения близки единице, мы можем утверждать, что при организации архитектоники композиции Ксенакис отталкивался именно от пропорциональных отношений золотого сечения. Но в связи с тем, что они несколько разнятся, мы можем также предположить и наличие элемента случайности. Это вполне согласуется со взглядами композитора и идеей стохастической музыки¹⁹.

Таким образом, графическая партитура стала пересечением единых законов визуально-аудиального искусства, архитектуры и математики. Поразительным кажется то, что несмотря на несовершенства первой версии компьютера URIC, сложности при оцифровке звука и работе на ощупь, композитор смог остаться верным своему творческому кредо, в котором науки и искусства рассматриваются с позиции единства. Можно сказать, что Ксенакис добился «*универсального синтеза*» времени, в котором вне-временная

¹⁹ Само слово *στόχος* можно перевести как «мишень» (для стрел). Стрелок стремится попасть в центр мишени (в данном случае — в значение золотого сечения). Однако чаще всего он в нее не попадает, и стрелы оказываются где-то рядом с ней.

структура организует внутри-временную, в то время как внутри-временная дает возможность понять принцип вне-временной. Именно сопоставляя данные каждой из них, нам удалось определить форму сочинения. I часть можно охарактеризовать как «тему» (сегменты 1–3) и «строгую вариацию» (4–6), II часть распадается на два «периода» (7–10 и 11–13), которые также имеют вариационную арочную организацию: «тема – вариация» (7 и 13, 11 и 12) и арки одинакового времени звучания (8 и 11, 9 и 10). Исходя из этого, общую форму композиции мы можем определить как сложную двухчастную, с «тихой кульминацией» в третьей четверти.

Вернемся теперь к оставшимся пропорциям, получившимся в результате анализа каждой из частей. Среди них сложно выявить закономерность. Однако мы можем отметить, что отношения разделов общей композиции и отдельно взятой II части практически совпадают (1.4721 и 1.45). II часть по своей пропорциональной структуре является «уменьшенным вариантом всей композиции». I часть замкнута и устойчива, ее фрагменты практически равны по времени звучания (пропорция 1.0619). Инакость II части подчеркивается и невозможностью высчитать пропорциональные отношения глissандирующих и статических конфигураций, в то время как в I части эта пропорция равна 1.5053. Таким образом, заключительная часть содержит в себе драматургическую линию «истаивания» глissандирующего элемента и подчеркивает факт ослабления математических рамок.

О работе на URIC сам композитор говорит так: «Математика дает структуры, которые чересчур регулярны и уступают потребностям слуха и разума. Привнести случайность, дабы разбавить периодичность математических функций, — великая мысль, но мы пока что лишь в начале этого пути.

Руки как таковые занимают промежуточное положение между случайностью и расчетом. Они одновременно — и орудие ума, столь близкое голове, и несовершенное приспособление.

Плоды разума столь сложны, что невозможно полностью свести их к математическим законам. Индустриализация есть насильственная стандартизация. Всегда видно, что произведено промышленными средствами, а что сделано вручную. Средства индустрии обладают чистотой и функциональностью — однако они бедны. Руки же привносят внутреннее богатство и очарование» [20, 14].

Мы произвели анализ электроакустического сочинения в рамках композиторского метода Я. Ксенакиса и учетом возможностей первой версии URIC. Он состоит из: 1) анализа графической партитуры; 2) слухового музыковедческого анализа. Его результаты показали, что электроакустическая музыка прочно связана с композиционными моделями и приемами традиционной акустической музыки, что станет выводом нашего комбинированного анализа электроакустической музыки.

Таким образом, слова Х.-Х. Штуккеншмидта, назвавшего это направление «третьим витком мировой музыкальной истории после вокальной и вокально-инструментальной» [17, 18], находят свое подтверждение.

Использованная литература

1. Бундин А. С. Теория и практика современной электроакустической композиции: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2013. 24 с.
2. Дубов М. Э. Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: дис. ... канд. иск. М., 2008. 233 с.
3. Иль Я. И. Пространственная композиция Я. Ксенакиса: теория и практика: дис. ... канд. иск. М., 2007. 227 с.
4. Конюс Г. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. М.: Гос. муз. изд-во, 1933. 36 с.
5. Ксенакис Я. Музыка и наука // Курьер ЮНЕСКО. 1986. № 5. С. 3–9.
6. Ксенакис Я. Пути музыкальной композиции / пер. с франц. Ю. Пантелеевой // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 22–35.
7. Мурзин Е. А. Фотоэлектрический синтезатор музыки: описание изобретения к авторскому свидетельству / Заявл. № 579459/26 от 24 июня 1957 года // Бюллетень изобретений. 1959. № 6.
8. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 6. С. 68–84.
9. Сулова Л. Прорыв в новые звуковые миры // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 33–42.
10. Харуто А. В., Катунян М. И., Снигирева С. Д. Музыка к фильму Э. Артемьева «Солярис». Компьютерные методы анализа // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 52–57.
11. Холопова В. Н. Время и вневремя. О творческом процессе Софии Губайдулиной // Процессы музыкального творчества. Вып. 3: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 155. М., 1999. С. 99–113.
12. Цареградская Т. В. О свойствах временного континуума в музыке Яниса Ксенакиса // Искусство 20 века: уходящая эпоха?: Сб. статей. Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория имени М. И. Глинки, Ин-т «Открытое общество» (Фонд Сороса), 1997. С. 119–127.
13. Licata T. (ed.). Electroacoustic Music: Analytical Perspectives / Foreword by J.-C. Risset. Westport, Conn.; L.: Greenwood, 2002. 242 p.
14. Emmerson S., Smalley D. Electro-acoustic Music // Grove Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695> (дата обращения: 28.04.2015).
15. Harley J. Iannis Xenakis in Conversation 30 May 1993 // Contemporary Music Review. 2002. Vol. 21. № 2/3. P. 1–3.
16. Howat R. Debussy in Proportion. A Musical Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 256 p.
17. Landy L. Understanding the Art of Sound Organization. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. 320 p.

18. *Squibbs R.* Images of Sound in Xenakis's Mycenae Alpha. URL: http://www.academia.edu/3529884/Images_of_Sound_in_Xenakiss_Mycenae-Alpha (дата обращения: 12.04.2015).
19. *Stuckenschmidt H. H.* Die dritte Epoche // Die Reihe 1954. № 1. S. 17–19.
20. *Valsamakis N.* Aesthetics and Techniques in the Electroacoustic Music of Iannis Xenakis // Journal of the Hellenic Diaspora. 2000. Vol. 26. P. 7–58.
21. *Whittall A.* Electroacoustic Music // Oxford Companion to Music. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2223> (дата обращения: 28.04.2015).
22. *Xenakis I.* Mycenae-Alpha 1978 // Perspectives of New Music. 1987. Vol. 25. № 1/2 P. 12–15.
23. *Xenakis I.* Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. Bloomington: Indiana University Press, 1971. 387 p.

ЕПРЕМЯН ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА

lilitmikael@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

Армения,
0001, Ереван,
ул. Саят-Новы, 1а

LILIT K. YEPREMYAN

lilitmikael@mail.ru

PhD, Associate Professor of Komitas State Conservatory of Yerevan

1a Sayat-Nova Ave
Yerevan
0001 Armenia

АННОТАЦИЯ

Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века)

В статье предпринята попытка переоценить роль так называемого «постхачатуряновского поколения» армянских композиторов с точки зрения его верности традициям А. И. Хачатуряна. На примере Струнного квартета («Тема с вариациями») Э. Мирзояна (1947) и на основе приведенного фактологического материала (писем, отчетов) показано, что в период стажировки в стенах Дома культуры Армении в Москве группа молодых композиторов под руководством Г. И. Литинского была сознательно нацелена на поворот к комитасовским принципам музыкального мышления, которые противопоставлялись хачатуряновскому подходу. Дух идей «шестидесятничества» стал впервые ощущим, в частности, в творчестве Э. Мирзояна, которое обозначило резкую смену ориентиров в истории армянского музыкального искусства.

Ключевые слова: «постхачатуряновское поколение», комитасовские традиции, армянская «пятерка», музыка Востока и Запада, «шестидесятничество» в армянской музыке

ABSTRACT

The Fateful Choice (Concerning the Directions of the Development of the Armenian Music in the 20th Century and the Problem of Its Conceptualization)

The author of the article has made an attempt to revalue the role of the so-called «postkhachaturyan generation» of Armenian composers from the point of view of their adherence to the traditions of Aram Khachaturyan. Taking as an example the *String Quartet (Theme and Variations)* of Eduard Mirzoyan (1947) and on the basis of the factual evidence (letters, reports), it has been shown that during the traineeship in the House of Armenian Culture in Moscow a group of young composers under the leadership of Henry Litinsky was consciously aimed at a veer towards Komitas principles of musical thought which were opposed to Khachaturyan approach. The spirit of the generation of the sixties in many ways planted seeds, in particular, in the oeuvre of E. Mirzoyan who radically changed the orienting points in the development of Armenian art.

Keywords: «postkhachaturyan generation», Komitas traditions, the Armenian Five, Eastern and Western music, the generation of the sixties in the Armenian music

Лилит Епремян

СУДЬБОНОСНЫЙ ВЫБОР (К ПРОБЛЕМЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ВЕКТОРОВ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА)

В последние годы предпринимаются попытки расставить новые акценты в осмыслении процессов развития армянской музыки XX века. В то же время есть немало исследователей, продолжающих рассматривать музыкальное наследие прошедшего столетия в рамках сложившихся более полувека назад клише. К числу таких распространенных стереотипов относится, в частности, понятие «постхачатуряновское поколение». Оно не только определяет временные координаты — обозначая поколение армянских композиторов, вышедших на музыкальную арену вслед за Арамом Хачатуряном, в сороковые-пятидесятые годы, — но и несет в себе стиливую характеристику. Музыка композиторов армянской «пятерки» (Александр Арутюнян (1920–2012), Арно Бабаджанян (1921–1983), Лазарь Сарьян (1920–1998), Эдвард Мирзоян (1921–2012), Адам Худоян (1921–2000)) при всем многообразии индивидуальных почерков, воспринимается по большому счету как стилистически единое направление — если и не в собственном смысле слова эпигонское по отношению к творчеству Хачатуряна, то во всяком случае развивающееся в русле хачатуряновских представлений о мелодике, гармонии, форме и т. д. По распространенному мнению вектор развития меняется только с приходом поколения композиторов армянского авангарда — Авета Тертеряна (1929–1994), Мартуна Исраеляна (р. 1938), Тиграна Мансуряна (р. 1939), Ашота Зограбяна (р. 1945). Стремясь к глубинному постижению национального, эти композиторы вновь обращаются к лежащим у истоков армянской музыки традициям Комитаса, от которых под влиянием русской композиторской школы будто бы значительно отошли не только Хачатурян, но и представители «пятерки».

Один из последних по времени примеров декларации подобных взглядов — выступление композитора Ашота Зограбяна на конференции в Цахкадзоре (февраль 2014), посвященной «шестидесятничеству» в советской культуре. «Думаю, — сказал Зограбян, — что Тигран Мансурян был первым,

кто по-настоящему увидел и понял Комитаса <...>. Мансурян, — продолжает Зограбян, — не только привнес в армянскую музыку европейские ценности, но и остался верен своим истокам. Композитор не должен повторять то, что уже сделано, он должен начать сначала. Мансурян не пошел, подобно многим, по хачатуряновскому пути, а сделал попытку продолжить традиции Комитаса. Потому что продолжение линии Хачатуряна было делом бесполезным, ведь Хачатурян есть явление единичное, это некий взрыв в армянском музыкальном искусстве» [6]¹.

Фактически, новаторский для 1960-х годов конструктивистский (главным образом) подход к традиции Комитаса объявляется единственно верным и возможным. Однако я не буду здесь вступать в полемику с Зограбяном, точка зрения которого не уникальна — напротив, в наши дни нередки попытки столкнуть между собой две самые значительные животворные традиции армянской музыки прошлого века — идущие от Комитаса и от Хачатуряна (что, с моей точки зрения, неприемлемо; кстати, отдельной темой исследования может стать тот факт, что Комитаса Хачатурян называл своим учителем). Гораздо важнее было бы поставить и рассмотреть в общем плане вопрос: совпадают ли стилистические константы Хачатуряна и так называемого постхачатуряновского поколения? Перефразируя поэта, правы ли мы, когда, говоря «Хачатурян», подразумеваем «постхачатуряновское поколение»? Материалом для нас послужат исторические документы, относящиеся к годам учения Мирзояна и других представителей «армянской пятерки» в Москве, а также опыт стилевой характеристики струнного квартета Мирзояна — сочинения, показательного для понимания путей развития армянской музыки в послевоенный период.

Я неоднократно была свидетелем того, с каким волнением говорил Эдвард Мирзоян о своих отношениях с Арамом Хачатуряном. В процессе работы над монографией о Мирзояне, изучая сохранившиеся документы, я открыла для себя довольно драматичную историю взаимоотношений нескольких значительных личностей. Герои этой драмы — сам Арам Хачатурян, профессор класса композиции Московской консерватории; другой выдающийся педагог по композиции, Генрих Литинский; начальник Управления по делам искусств при Совете министров Армянской ССР Завен Вартанян; ректор Ереванской консерватории Константин Сараджев; группа молодых армянских композиторов, прибывших на стажировку в Москву: Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян, Эдвард Мирзоян, Адам Худоян.

Итак, обратимся к истории. В 1946 году, видя огромный творческий потенциал нескольких выпускников композиторского класса Вардкеса Тальяна в Ереванской консерватории, ее ректор К. Сараджев вместе с З. Вартаняном и при содействии Первого секретаря ЦК КП Армении Григория Арутинова организовали для молодых композиторов стажировку при Доме культуры Советской Армении в Москве с целью их подготовки к поступлению в Московскую консерваторию, в класс Арама Ильича Хачатуряна.

¹ Перевод с армянского Л. Епремян.



Ил 1. А. И. Хачатурян (за роялем) с композиторами-стажерами в Доме культуры Советской Армении в Москве (слева направо: А. А. Бабаджанян, А. Г. Арутюнян, Э. М. Мирзоян и А. Г. Худоян)

Последнему было поручено и руководство всем процессом подготовки. Хачатурян подобрал для абитуриентов сильный состав педагогов-репетиторов — это были профессора В. А. Цуккерман, Д. Р. Рогаль-Левицкий, Н. П. Раков, Н. И. Пейко, А. М. Веприк и Г. И. Литинский.

Генрих Ильич Литинский (1901–1985), возглавлявший с 1932 года кафедру композиции Московской консерватории, считался лучшим в Москве педагогом по полифонии (у него проходил этот курс и сам Хачатурян). Он разработал собственный метод преподавания предмета, написал целый ряд исследований (в том числе о полифонии Хачатуряна). По словам Ю. Л. Поволоцкого², фигуру Литинского-педагога уместно рассматривать в одном ряду с Римским-Корсаковым и Танеевым; «распространенная в свое время шутка о том, что половина Союза композиторов является учениками Генриха Ильича, а другая половина — учениками его учеников, весьма своеобразно отражает первенство Литинского в негласном рейтинге той эпохи» [5]. Однако в 1943 году, на волне набравшей силу борьбы с «космополитизмом» и «формализмом», Генрих Ильич был уволен из консерватории³. В 1944–1947 годах он работает в Союзе композиторов СССР, занимая

² Юрий Леонидович Поволоцкий (р. 1962) — последний ученик Г. И. Литинского по классу композиции (окончил ГМПИ имени Гнесиных в 1986 году).

³ Только позднее, в 1947 году, Генрих Ильич становится профессором Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, где работает вплоть до самой кончины в 1985 году, преподавая сочинение и полифонию. Параллельно с 1949 по 1964 год он ведет те же курсы в Казанской консерватории.

должность руководителя Консультационного центра при Оргкомитете СК СССР, куда приезжают на стажировку композиторы со всех концов СССР.

Но вернемся к нашему сюжету.

Литинский приступает к занятиям полифонией с молодыми армянскими композиторами и работает с таким вдохновением и упорством, что у них просто не остается времени для занятий по специальности в классе Хачатуряна. В письме ученики отчитываются Вартапяну:

23.05.1946, Москва

Дорогой наш Завен Гевондович! <...> У Литинского заканчиваем первые части полифонических сонат для фортепиано в трех частях. Арам Ильич много интересуется нашей работой, но пока к занятиям [с ним] не приступили. Это, по-видимому, по договоренности с Литинским, который нажимает всю <...>.

Ваши Адик и Эдик, Котик⁴ и Арно <...> [1, 203].

«Практический метод» преподавания полифонии композиторам, применявшийся Литинским, сразу дал ощутимый результат. Написанные под руководством Генриха Ильича полифонические сонаты возвестили о начале стилового сдвига в композиторском мышлении его подопечных — ведь наряду с освоением полифонических техник Литинский поставил перед учениками задачу и другого рода: уйти от непосредственного влияния Хачатуряна.

Еще Н. Я. Мясковский, ознакомившийся по просьбе ректора Ереванской консерватории Сараджева с партитурой «Танцевальной сюиты» Э. Мирзояна (1945), отметил, что она «написана в национальном стиле с заметным влиянием приемов А. Хачатуряна» [4, 239]. Впрочем, в ответ на это Микаэл Мирзоян пишет приемному сыну 12 июня 1946 года: «...Что касается вопроса влияния, то это не минус: каждый композитор на начальном этапе творческого пути находится под воздействием своих лучших предшественников и в дальнейшем создает собственный стиль. Бетховен до III симфонии шел по пятам Моцарта и Гайдна» [2, 100–101].

В середине XX века перед армянскими композиторами нового поколения и их учителями встала масштабная задача: определить направление дальнейшего развития армянской музыки. Его векторы в представлении Хачатуряна и Литинского не совпадали, несмотря на то что оба они считали источником этого развития творческое наследие Комитаса.

Любопытно, как понимал свою задачу воспитания армянских национальных кадров сам Литинский: «Завен Вартапян привел ко мне ярко даровитых музыкантов — Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Мирзояна и Адика Худояна. <...> Прослушав их произведения, я пришел к выводу, что все четверо, находясь под сильным воздействием Арама Хачатуряна, пока что мыслят не вполне самостоятельно. Передо мной стояла задача — учитывая творческие интересы и пристрастия моих

⁴ Александр Арутюнян.

молодых коллег, помочь им обрести свой стиль. С каждым занимался по индивидуальному плану. Не скрою, на первых порах приходилось трудно. По существу, я должен был освоить специфические особенности новой для меня культуры. Поэтому я обратился к творчеству Комитаса, М. Екмаляна (прежде всего к его литургии “Патарар”), Н. Тиграняна... В результате из школы мастерства вышли яркие художественные личности. От одних корней выросли разные деревья» [3, 6].

Поступление в Московскую консерваторию становится для армянских композиторов все более и более проблематичным: они очень довольны занятиями с Литинским, а также благоприятными жилищными условиями в Доме культуры Армении. Об этом Мирзоян пишет ректору Сараджеву:

17.04.1946

<...> Дорогой Константин Соломонович!

Вы уже знаете о положении наших дел и, знаю, принципиально против всего этого.

В данный момент положение вещей следующее: если мы поступим в консерваторию, то мы, во-первых, лишимся общего руководства и опеки Арама Ильича, и во-вторых, те, можно сказать, роскошные условия, в которых мы сейчас находимся, для нас перестанут существовать. А вообще говоря, от старой мысли мы не отказываемся. Сам Арам Ильич говорил, что, возможно, в консерватории будет лучше. Постольку поскольку до конца учебного года осталось очень немного времени, то пока мы будем ждать. Уроки у Г. И. Литинского проходят довольно успешно, и он на нас оставил очень хорошее впечатление. Очень требовательный, энергичный и совершенно не “консервативный» [2, 547].

Между тем в Ереване назревает недовольство тем обстоятельством, что занятия с Хачатуряном постоянно откладываются. Арам Ильич и не скрывает, что ситуацию он уже не контролирует и что совсем не от него зависит состояние дел композиторов-стажеров.

12.06.1946, Москва

Дорогой Завен!

<...> С молодыми композиторами несколько раз встречался, но встречи зависели не от меня. Занятия их обстоят хорошо, они работают, как звери. Делают успехи, и думаю, что это время прошло для них с большой пользой <...>.

В начале 1946/1947 учебного года Завен Вартамян лично вылетел в Москву с целью прояснения ситуации. Всем композиторам-стажерам при Доме культуры начальник Управления по делам искусств Завен Вартамян по очереди задал главный вопрос: «Над чем вы хотите работать?» От ответа на него зависел выбор наставника студийцев — Генрих Литинский или Арам Хачатурян. «Над квартетом», — все как один ответили они. Это был почти пароль, а означал он следующее: мы выбираем Генриха Литинского... Все они, без сомнения, боготворили Хачатуряна, однако, возможно, ощущали сильную опасность раствориться в феномене его музыки — по той



Ил. 2. Слева направо: А. Г. Арутюнян, А. Г. Худоян, А. А. Бабаджян и Э. М. Мирзоян.
Москва, 1946



Ил. 3. Слева направо: в первом ряду — А. Арутюнян, Г. И. Литинский, Р. Д. Роом, А. Бабаджанян, Г. Б. Оганесян; во втором ряду — А. Худоян, Э. Мирзоян, Г. С. Талальян, С. А. Галстян. Дом культуры Армении в Москве, 1948

простой причине, что этот процесс уже давал о себе знать. Кроме того, всеми ими остро ощущалась необходимость серьезного академического образования. Хачатурян, будучи самородком-автодидактом — для композитора такого уровня явление совершенно исключительное, — считал, что систематические занятия его юным подопечным ни к чему: творчество по наитию, создание целостных произведений без излишнего контроля педагога — более правильный путь. Литинский же мог передать им великую традицию русского академического образования.

Возможность совместного преподавания двух педагогов была полностью исключена. Хачатурян откровенно отрицательно относился к Литинскому, и, вероятно, у него были для этого серьезные основания: ведь сам Литинский сознательно культивировал в учениках творческую оппозицию к мэтру армянской музыки с единственной целью — вырастить новое поколение композиторов, не обремененное стилистически запрограммированным сознанием.

Творчество композиторов армянской «пятерки», и в частности Эдварда Мирзояна, свидетельствует о том, что Литинский в полной мере достиг поставленной цели. Невозможно отрицать факт огромного влияния Хачатуряна на становление композиторского мышления Мирзояна. Однако тем сильнее было стремление Мирзояна найти свой стиль, свое «я». Этапным для него стало сочинение 1947 года: струнный квартет «Тема с вариациями» — произведение, не в последнюю очередь отмеченное знаками противостояния хачатуряновскому направлению, в котором осуществляется радикальный стилистовый поворот — от свойственной эпохе мегаломании в образах и звучании к максимальному самоограничению в средствах, к искренности, интимности интонации. Именно квартет резко изменил приоритеты дальнейшего развития армянской композиторской школы, обозначив как первостепенное его направление линию *комитасовскую*. Главной особенностью творческих методов Мирзояна и Комитаса, определяющей их близость, я бы назвала общее для этих композиторов понимание категории *меры* — далекое от восточного. «Мне кажется, по характеру я, скорее, восточный человек, а по музыке — западный», — говорил Мирзоян, намечая вектор своего стилистового развития: от присущего Хачатуряну «рубенсовского» великолепия — к графичной фактуре и концентрированности музыкальной мысли.

Не удивительно, что в конце сороковых квартет Мирзояна был фактически проигнорирован коллегами. Присущие сочинению глубина психологизма, интровертность, концептуальная масштабность содержания при лаконичности средств стали откровением в истории армянской инструментальной музыки. Предвосхищая дух и идеи шестидесятничества, квартет проникнут настроением протеста, поиском правды в осмыслении жизненных коллизий.

С точки зрения принципов композиции квартет Мирзояна представляет собой *квинтэссенцию полифонического мышления*, в чем

можно усмотреть преемственность комитасовскому видению сущности национального стиля. Мирзоян использует также прямую цитату Комитаса («Антуни»), которая и по фактурному изложению выдержана в традициях великого предшественника: мелодия солиста парит в высокой тесситуре над «дамом» — органичным пунктом в басах. Этот комитасовский эффект «наполненной воздухом» пространственной перспективы, уже закрепившийся в стилистике Романоса Меликяна (1883–1935), использован и Мирзояном.

Из письма Константина Сараджева:

19.06.1947, Ереван

Здравствуйте, ребята!

По старшинству — Котик, Арно и Эдик!

Пользуюсь отъездом в Москву Роберта⁵ и не жалея усилий, через него посылаю каждому по отдельности по 1758 рублей от Завена Гевондовича⁶. Второй взнос в счет наших договоров. Молодец Завен! Как только узнал, что мы нуждаемся в деньгах, сразу же распорядился выписать нам эту сумму. Конечно, я обещал, что мальчики скоро закончат свои симфонические произведения. Он категорически против, чтобы Литинский и на следующий год тоже нам преподавал. Он сказал: “Все, с этого года будет заниматься Арам, а если он начнет, то и остальные (Цуккерман, Рогаль или Раков, Берлин) бегом тоже прибегут преподавать”» [2, 193].

Однако этот замысел снова не удается воплотить в жизнь, поскольку ребята не желают оставлять нереализованным четкий план дальнейшей работы с каждым из них, составленный Генрихом Ильичем Литинским.

На московском пленуме 1949 года резкой критике подвергается Скрипичный концерт Бабаджаняна, и снова главной причиной недовольства критиков становится очевидное влияние Хачатуряна на юного Бабаджаняна.

Из письма Литинского Мирзояну:

Обхамили на пленуме и Котика [Александра Арутюняна. — Л. Е.], и Арно. Хотя Арно во многом сам виноват, тем не менее, не могу примириться с хамством того, что его сначала подняли на щит, а потом шлепнули лбом о мостовую. Моя совесть чиста — я его ругал в студии, а вне студии все делал для того, чтобы отстоять право его бесспорного замечательного таланта. Как бы то ни было, с хачатурянизмом ему надо кончать, и кончать на позициях такой музыки и такой четкости формы, как у него получилось в финале концерта. Что бы ни случилось, а я буду верить, что и Вы, и Арно, и Котик не раз еще творчески набьете морду дуракам от музыки, генералмузикам, у которых на рубль амбиций и на грош амуниций. Время работает на Вас, на хорошую музыку — к этому все идет <...> [2, 528].

Хачатурян не мог не видеть, что творчество композиторов молодого поколения не замыкается в заданной им системе координат, что в армянской музыке открылся новый вектор развития. Показательна в этом смысле

⁵ Роберт Атаян, музыковед.

⁶ З. Г. Вартанян.



Ил. 4. Г. И. Литинский (крайний слева), А. Г. Арутюнян (в центре), Э. М. Мирзоян (крайний справа). VII Международный музыкальный конгресс. Москва, 1971

«никакая», игнорирующая реакция Арама Ильича на квартет Мирзояна в 1948 году, которая, впрочем, изменилась спустя годы. Не менее показательно его мнение о сонате для скрипки и фортепиано Бабаджаняна уже в 1960 году: «Не знаю, не знаю, куда это ведет. Если это новаторство, то это уже слишком»⁷. Возможно, именно творческое противоборство с новым поколением музыкантов, впитавшим его традиции и кардинально преобразовавшим их, служило незримым, бессознательным фоном непростых человеческих взаимоотношений близких по духу людей.

07.01.1966, Москва
Дорогой Эдик!

Так мне хочется сказать: «Мои дорогие мальчики!» после получения Вашего, Котика и Арно поздравлений по поводу Нового года. Я всех вас и каждого в отдельности так люблю, что ощущаю Вас как неотъемлемую часть моей природы, моего существа: физического и творческого.

Само собой разумеется, что я хочу всегда и постоянно быть в курсе всех Ваших дел или, по меньшей мере, творческих. И в то же время я отлично понимаю, что это исключено условиями нашей жизни и быта (повседневного и творческого). Поэтому я всегда уверяю себя в том, что все у Вас в порядке, и мысленно всегда радуюсь и люблю Вас — по-человечески и творчески.

⁷ Из беседы с Эдвардом Мирзояном.

И это хорошо в жизни, особенно когда работы полно, одна мысль догоняет другую. Вот так я и живу и доволен, что пока меня хватает на все при всех моих 64-х годах. Радуюсь и тому, что в феврале увижу всех вас, моих дорогих, любимых и неотъемлемых (невзирая на попытки некоторых «близоруких» отторгнуть либо всех вас от меня, либо меня отторгнуть от вас). Бог с этими затейниками. Я им не враг. Их враг — история. А ее как ни «подправляй», она останется сама собой. И такой она, история, всегда была, всегда будет.

А я все тот же: неисправимый, неподправимый, как всегда <...>. Всегда Ваш Литинский [2, 109]

Некорректность выстраивания преемственной связи композиторов «постхачатуряновского поколения» исключительно с Хачатуряном, а авангардистов-шестидесятников — исключительно с Комитасом (в то время как тенденции, впоследствии характерные для шестидесятничества, проявились в армянской музыке уже в сороковые годы в произведениях Мирзояна) очевидна. Надуманность этой концепции входит в противоречие не только с множеством документальных материалов, но главным образом с музыкой, которая говорит сама за себя, отвергая схематизм подходов и оценок.

Использованная литература

1. Будагян А. Завен Варгянян. Ереван: Крунк Тпагрутун, 2013. 228 с.
2. Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах. Ереван: Тигран Мец, 2011. 616 с.
3. Литинский Г. Не оскудела наша музыка талантами // Советская музыка. 1982. №3. С. 6.
4. Мясковский Н. Статьи, воспоминания, письма: в 2 т. Т. II. М.: Советский композитор, 1960. 587 с.
5. Поволоцкий Ю. Генрих Литинский. Судьба и творчество // Израиль XXI век: Музыкальный интернет-журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Litinski.htm> (дата обращения: 20.08.2015).
6. Ա. Ըարապետյան. Աշոտ Չոհրաբյան. “Մանսուրյանն առաջինն էր, ով հասկացավ Ընդհանուրին”, 22.02.2014 (А. Karapetyan. Ashot Zohrabyan. «Mansuryann arajinn er, ov haskacav Komitasin»). URL: <http://www.cultural.am/hy/norutyunner/lurer/mansuryann-arajinn-er>. (дата обращения: 7.08.2015).

ЕВЛАМПИЕВ ИГОРЬ ИВАНОВИЧ

Доктор философских наук, профессор кафедры истории русской философии Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, специалист в области истории русской и западной философии XIX–XX веков, истории русской культуры. Автор монографий: «Божественное и человеческое в философии Ивана Ильина» (СПб., 1998), «История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках Абсолюта» (в 2-х томах, СПб., 2000), «Художественная философия Андрея Тарковского» (СПб., 2001; 2-е изд.: Уфа, 2012), «Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к “Братьям Карамазовым”）」 (СПб., 2012), «Политическая философия Б. Н. Чичерина» (СПб., 2013); а также учебных пособий: «История русской философии» (М., 2002; 2-е изд.: СПб., 2014), «Становление неклассической европейской философии во второй половине XIX — начале XX века» (СПб., 2008).

IGOR I. EVLAMPIEV

Professor of the Department of History of Russian Philosophy, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University. His research interests include history of Russian and Western philosophy and philosophy of culture. The author of monographs: *The Divine and the Human in Philosophy of Ivan Ilyin* (St. Petersburg, 1998), *History of Russian Metaphysics in the 19th–20th Centuries* (in 2 vols., St. Petersburg, 2000), *Art Philosophy of Andrei Tarkovsky* (St. Petersburg, 2001; 2nd ed.: Ufa, 2012), *Philosophy of Man in the Creativity of F. Dostoyevsky* (St. Petersburg, 2013), *Political Philosophy of B. N. Chicherin* (St. Petersburg, 2013); textbooks: *History of Russian Philosophy* (Moscow, 2002; 2nd ed.: St. Petersburg, 2014), *Formation of Non-Classical European Philosophy During the Second Half of the 19th – Beginning of the 20th Century* (St. Petersburg, 2008).

БЛАУБЕРГ ИРИНА ИГОРЕВНА

Родилась в Москве, окончила философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова в 1976 году. В 1976–1979 годах обучалась в аспирантуре философского факультета МГУ, на кафедре истории зарубежной философии. В 1980 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Критика социально-этического и религиозного учения Бергсона». В 1979–2005 годах работала научным редактором в журналах «Вопросы философии», «Путь», в издательстве «Прогресс-Традиция». С 2006 года работает в Институте философии РАН. В том же году защитила докторскую диссертацию по монографии «Анри Бергсон». В настоящее время — ведущий научный сотрудник ИФ РАН. Является автором двух монографий, ряда статей и переводов.

IRINA I. BLAUBERG

Born in Moscow, graduated from Moscow State Lomonosov University, Department of Philosophy (1976). In 1976–1979 — a postgraduate student of Department of Philosophy of Moscow State University (Subdepartment of History of Foreign Philosophy). Ph. D. thesis: *Critical Analysis of H. Bergson's Socio-Ethical and Religious Teachings* (1980). In 1979–2005 she worked as a scientific editor in magazines *Questions of Philosophy, Way*, in publishing house *Progress-Tradition*. Since 2006 she is working at the Institute of Philosophy, RAS. In 2006 she defended her doctoral thesis on the monograph *Henri Bergson*. Currently she is a Leading Researcher, Institute of Philosophy, RAS. Dr. Blauberg is the author of two books and several articles and translations.

БРАГИНСКАЯ НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент, и. о. декана музыковедческого факультета, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Член Международного Музыковедческого Общества (IMS), возглавляет международную исследовательскую группу «Стравинский: между Востоком и Западом» под эгидой IMS (совместно с В. Дюфур, Бельгия).

Основные сферы научных интересов — Стравинский, Шостакович, история Петербургской консерватории, кросскультурные музыкальные связи. Автор монографии «Неоклассические концерты Стравинского» (по материалам диссертации; СПб., 2005, 2-е изд. — 2008), а также более пятидесяти научных статей, опубликованных в петербургских, московских и зарубежных журналах и сборниках; редактор ряда научных изданий.

Участница и организатор свыше тридцати научных конференций и сессий в России, Украине, Беларуси, Великобритании, Италии, Литве, Латвии, Польше. Стипендиат Фонда Пауля Захера (2011).

NATALIA A. BRAGINSKAYA

Ph. D., Associate Professor, the Dean of the Department of Musicology, the Head of the Subdepartment of History of Western Music at St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. As a member of the International Musicological Society (IMS) she is a Chair of the IMS study group called *Stravinsky: between East and West* (Co-Chair — Valérie Dufour, Belgium). Braginskaya's research interests include Stravinsky's and Shostakovich's oeuvre, the history of St. Petersburg Conservatory, intercultural musical connections. She is the author of the monograph *Stravinsky's Neoclassical Concertos* (based on the material of her Ph. D. thesis; St. Petersburg, 2005, 2nd ed. — 2008) and above 50 scholarly articles published in St. Petersburg, Moscow and foreign editions. She is the editor of several academic collections. Braginskaya took part in above 30 scientific conferences in Russia, Ukraine, Belarus, Great Britain, Italy, Lithuania, Latvia, Poland as a reporter and an organizer. Scholar of the Paul Sacher Stiftung, Basel, Switzerland (2011).

БАРАНОВА ТАТЬЯНА БОРИСОВНА

С отличием окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского, удостоившись стипендии имени Чайковского, а затем аспирантуру консерватории как музыковед и органистка. В 1981 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII веков». В течение многих лет преподавала на кафедре теории музыки Московской консерватории гармонико, полифонию, анализ музыкальных произведений, руководила дипломными работами и диссертациями. Была организатором первой в России конференции по музыке доклассицистского периода. В 1980-е годы разработала первый в России курс истории нотации для музыковедов и комплексный курс теории музыки для исполнителей. В 1980-е — 1990-е годы читала лекции в университетах Польши, Франции, США и опубликовала более пятидесяти статей в научных журналах.

В 1990 году вместе с семьей переехала в Швейцарию; с этого времени сочетала преподавательскую, исполнительскую и научную деятельность: работала в мадридской Высшей школе музыки имени королевы Софии и Базельской музыкальной академии, выступала в дуэте с мужем, виолончелистом Иваном Монигетти, а также в составе ансамблей старинной музыки. В настоящее время живет в Базеле, занимается исследованиями архива Стравинского в Фонде Пауля Захера.

TATIANA B. BARANOVA

Graduated with honors from Moscow Tchaikovsky Conservatory and then from post-graduate courses of musicology and organ performance. Ph. D. thesis: *The Transition from the Modality to the Tonal System in Western Music of the 16th–17th Centuries* (1981). She worked for a long period as a Senior Lecturer in the Music Theory Department of the same institution and was the organizer of the first international conference held in Russia on music of the pre-Classical period. In 1980's she worked out the first in Russia study course on the history of notation for musicologists and an integrated course of music theory for performers. In 1980's and 1990's she gave guest lectures in Poland, Portugal and the US and published over fifty articles in academic magazines. In 1990 Dr. Baranova with her family moved to Switzerland; from this time she combined teaching, performing and scientific studies, working in the Escuela Superior de Musica Reina Sofia in Madrid and in Basel Musical Academy as well as playing in duet with her husband, cellist Ivan Monighetti, and in Early music ensembles. At present she lives in Basel and undertakes research at the Paul Sacher Stiftung.

ЗИНЬКЕВИЧ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины (НМАУ) имени П. И. Чайковского. Заведующая кафедрой истории музыки этносов Украины и музыкальной критики.

Окончила Киевскую консерваторию (1966), аспирантуру (1970). В 1970 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Шекспир в музыке драматического театра» (научный руководитель — проф. М. С. Друскин). В 1987 году защитила докторскую диссертацию на тему «Украинская симфония на современном этапе».

Участник международных конференций на Украине, в России, Белоруссии, Латвии, Литве, Германии, Бельгии, Швейцарии, Нидерландах и других странах. Автор монографий, учебников, научных статей в украинских и зарубежных изданиях. Основная проблематика работ связана с современным музыкальным процессом, украинским симфонизмом, музыкальным постмодерном, методологией исторического музыкознания, историей русской музыки.

Член-корреспондент Национальной Академии искусств Украины. Член Союза композиторов Украины. Член Международного музыковедческого общества. Премии: Минвуза Украины (1987); журнала «Сучасність» [Современность] (1999); имени М. В. Лысенко (2006), золотая медаль Национальной Академии искусств Украины (2010).

ELENA (OLENA) S. ZIN'KEVICH

Professor of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Head of the Sub-department of History of Music and Musical Criticism.

In 1966 graduated from Kiev Conservatory, in 1970 finished a post-graduate course. In the same year defended her Ph. D. thesis — *Shakespeare in Theatre Music*. In 1987 became a Doctor of Fine Arts (doctoral thesis: *Modern Ukrainian Symphony*).

Head of the Chair of History of Music and Musical Criticism of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kiev). Participant of many international conferences (Ukraine, Russia, Belarus', Latvia, Lithuania, Germany, Belgium, Switzerland, Netherlands). Author of books and numerous scientific articles in Ukrainian and foreign editions. The key topic of the works connected to a modern musical process, Ukrainian symphonic music, musical postmodern, methodology of historical musicology, history of Russian music.

Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, member of the Ukrainian Composers' Union, member of IMS .

Awarded: Ministry of Education of Ukraine (1987), magazine *Suchasnist'* (*Contemporaneity*), the Lysenko prize (2006), the Golden medal of the National Academy of Arts of Ukraine (2010).

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 50 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 State Tchaikovsky 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 Researcher at Moscow Conservatory Publishing Centre. Grant of Russian Foundation for Humanities for research *Presidents of Russian Musical Society (the 19th Century): Materials and Documents*. The author of two books, including *Chamber Ensembles by P. I. Tchaikovsky* (Moscow, 2006), and more than 50 articles. Member of *Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.* (Tübingen, Germany), member of The Scientific Council on the Problems of History of Music Education.

ПОСПЕЛОВА АНАСТАСИЯ ФЕДОРОВНА

Выпускница историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных (специальность — «музыковедение»; 2011). В 2014 году окончила аспирантуру РАМ имени Гнесиных (кафедра истории музыки). Тема диссертационного исследования — «Опера *semiseria* в эпоху раннего отточено: генезис и поэтика жанра» (научный руководитель — доцент М. Г. Раку).

ANASTASIA F. POSPELOVA

In 2011 graduated from Russian Gnesin Academy of Music (the Department of Music History, Theory and Composition). From 2011 to 2014 studied there as a post-graduate student (Subdepartment of Music History). Now she is working on her Ph. D. thesis: *Opera Semiseria in Primo Ottocento: Genesis and Poetics of Genre* (scientific advisor — Associate Professor M. G. Raku).

АНДРУЩЕНКО ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА

Родилась в Ростове-на-Дону. Окончила теоретико-композиторский факультет Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. В 2007 году защитила кандидатскую диссертацию «Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-х — 1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика» (впоследствии опубликованную в виде монографии). Доцент кафедры музыкального менеджмента Ростовской консерватории. С 2013 года — начальник редакционно-издательского отдела РГК, главный редактор «Южно-Российского музыкального альманаха». Автор учебных пособий и более 30 статей, посвященных музыкальному театру XX века, проблемам музыкального менеджмента и технологиям event-менеджмента в сфере академической музыкальной культуры.

ELENA YU. ANDRUSCHENKO

Born in Rostov-on-Don. Graduated from Rostov State Rachmaninov Conservatory (Department of Music Theory and History). Ph. D. thesis: *Andrew Lloyd-Webber's Musicals of 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics* (2007, published as a monograph). Associate Professor at the Subdepartment of Musical Management, Rostov Conservatory. Since 2013 she has been the Head of the Editorial-Publishing Department, Chief Editor of *South-Russian Musical Anthology*. She is the author of textbooks and more than 30 papers on musical theatre of the 20th century, problems of musical management and event-management technologies in academic musical culture.

СТОЯНОВА АННА ВИКТОРОВНА

Родилась в 1988 году. Композитор, музыковед. Выпускница композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных (класс Г. В. Чернова; 2012). В настоящее время является аспиранткой Академии (научный руководитель — Т. В. Цареградская). Участница фестивалей современной музыки: «Московская осень», «Светозвоны», «Harp Master Festspiele» (Швейцария). Победитель открытого конкурса композиции и импровизации имени С. С. Прокофьева (2012), Дельфийских игр (2010), лауреат конкурса имени Д. Д. Шостаковича (2008).

ANNA V. STOYANOVA

Born in 1988. Composer, musicologist. Graduate of Russian State Gnesin Academy of Music (the Department of Composition; class of Professor G. V. Chernov). She is currently a postgraduate student at Gnesin Academy (scientific advisor — Professor T. V. Tsaregradskaya). Participated in contemporary music festivals: *The Moscow Autumn, Svetozvony, Russian Harp Festival, Harp Master Festspiele* (Switzerland). The winner of the competitions: Open Regional Prokofiev Competition of Composition and Improvisation (Grand Prix, 2012), Delphic Games (Gold medal, 2010), The International Shostakovich Competition (2008).

ЕПРЕМЯН ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА

Музыковед, психолог, социолог, журналист, переводчик. Родилась в 1963 году в Ереване. Окончила Ереванскую государственную консерваторию имени Комитаса по специальности «музыковедение», затем аспирантуру Государственного института искусствознания (Москва). В 1995 году защитила кандидатскую диссертацию в ГИИ на тему: «К проблеме этнической традиции в музыкальной культуре Армении (на примере городской музыкальной культуры Еревана 1980-х годов)». С 1987 года по настоящее время — преподаватель (с 2002 года — доцент) Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. Преполагает дисциплины «история русской музыки», «психология», «педагогика», «основы музыкальной научно-педагогической деятельности». С 1996 по 2006 год — корреспондент ереванской газеты «Новое время». Автор около 500 статей, в том числе — по проблеме трансгенерационной травмы геноцида армян, монографии «Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах» (Ереван, 2011). Председатель Международного фонда психологов «Айк».

LILIT K. EPREMYAN

Musicologist, psychologist, sociologist, journalist, translator. Born in Yerevan in 1963. Graduated from Yerevan Komitas State Conservatory as a musicologist and then completed her post-graduate studies in the State Institute of Art (Moscow). Ph. D. thesis: *The Problem of Ethnical Tradition in Musical Culture of Armenia (Having as an Instance the Town Musical Culture of Yerevan in the 1980s)*. Since 1987 she has been teaching (since 2002 — as Associate Professor) at Yerevan Komitas Conservatory (“the History of Russian Music”, “Psychology”, “Pedagogics”, “The Basics of the Musical Scientific-Pedagogical Activity”). In 1996–2003 she was a correspondent of Yerevan newspaper *Novoe Vremya (The New Times)*. She is the author of the monograph *Edward Mirzoyan in Letters and Dialogues* (Yerevan, 2011) and about 500 articles including those on the problem of the transgeneration trauma of the Armenian genocide. She is the Chairman of the International Fund of Psychologists “Aik”.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

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@moscons.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).

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*, *.xslx*.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (*.doc*, *.docx*)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

Порядок рассмотрения и опубликования статей

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

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, .xls, .xlsx 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.

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.

