



научный
ВЕСТНИК | 2016
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

3 (26)

nauchnyi
vestnik | 2016
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

3 (26)

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

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 (26) 2016

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



Редакторы:

М. Л. Насонова, А. С. Лосева, К. Н. Рычков

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

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 (26) 2016

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and
 Mass Communications

Registration certificate

PI FS77–79474 of 5th April 2010

Published with the support of



Editors:

Marina L. Nassonova, Anna S. Loseva,

Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Mikhail M. Igilitsky

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@mosconsrv.ru

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

К 150-ЛЕТИЮ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

8 **Елена Тахо-Годи, Джорджия Римонди.** Эстетика как «строгая наука»
(о докладах А. Ф. Лосева в ГАХН)

32 **Юрий Буцко.** Оркестр Чайковского

Публикация Марины Рахмановой

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

46 **Анна Джуст.** Материалы к творческой биографии Катерино Кавоса

70 **Анастасия Грибанова, Анна Булычева.**

Второй струнный квартет А. П. Бородина по рукописным источникам:
новые сведения и новые проблемы

92 **Наталья Власова.** Антон Рубинштейн и Общество друзей музыки в Вене:
эпизод из жизни артиста

134 **Анна Ракитина.** О феномене камерной вокальной лирики С. В. Рахманинова

148 **Лариса Гервер.** «Симфония псалмов» Стравинского как «песнь степеней»

РЕЦЕНЗИИ

160 **Юлия Векслер.** Две жизни Иосифа Шиллингера

*Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка.
М., 2015.*

171 **Татьяна Баранова.** Стравинский после «Весны»

*Carr, Maureen A. After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)
[После «Весны»: Стравинский на пути к неоклассицизму (1914–1925)].
Oxford; N. Y., 2014.*

180 Об авторах

188 Информация для авторов

190 To the Authors

COMMEMORATING THE 150TH ANNIVERSARY OF MOSCOW CONSERVATORY

8 **Elena Takho-Godi, Giorgia Rimondi.** Aesthetics as a “Rigorous Science” (on A. F. Losev’s Scientific Papers at GACHN)

32 **Yuri Butsko.** Tchaikovsky’s Orchestra

Ed. by Marina Rakhmanova

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

46 **Anna Giust.** Sources for the Artistic Biography of Catterino Cavos

70 **Anastasia Gribanova, Anna Bulycheva.**

The Second String Quartet by Borodin according to Manuscript Sources: New Facts and New Questions

92 **Natalia Vlasova.** Anton Rubinstein and the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*: An Episode in the Life of an Artist

134 **Anna Rakitina.** On the Phenomenon of the Lyrical Songs by Sergei Rachmaninoff

148 **Larissa Gerver.** Stravinsky’s “Symphony of Psalms” as a “Song of Ascents”

REVIEW

160 **Julia Wexler.** Two Joseph Schillinger Lives

Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка [Two Joseph Schillinger Lives. First Life: Russia. Second Life: USA]. Москва, 2015.

171 **Tatiana Baranova.** Stravinsky After the Rite

Carr, Maureen A. After the Rite: Stravinsky’s Path to Neoclassicism (1914–25). Oxford; N. Y., 2014.

180 Contributors to This Issue

190 To the Authors

ТАХО-ГОДИ ЕЛЕНА АРКАДЬВНА*takho-godi.elena@yandex.ru*

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

119991 Москва
ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51,
МГУ, филологический факультет

Заведующая научным отделом Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева»

119002 Москва
ул. Арбат, д. 33

Ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН

121069 Москва
ул. Поварская, д. 25а

РИМОНДИ ДЖОРДЖИЯ*giorgia.rimondi@gmail.com*

Аспирантка филологического факультета Пармского государственного университета (Италия)

Viale San Michele 9,
43121 Parma
Italy

Аспирантка Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН

121069 Москва
ул. Поварская, д. 25а

ELENA A. TAKHO-GODI*takho-godi.elena@yandex.ru*

Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature at the Faculty of Philology at Moscow State University

1-51 Leninskie Gory, I Humanities Building, GSP-1
MSU, Faculty of Philology
Moscow 119991
Russia

Head of the Research Department at the Library of History of Russian Philosophy and Culture "Losev House"

33, Arbat St.
119002 Moscow
Russia

Senior Researcher at the A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Science

25a, Povarskaya St.
121069 Moscow
Russia

GIORGIA RIMONDI*giorgia.rimondi@gmail.com*

Ph. D. student of the Dipartimento A.L.E.F. at the University of Parma (Italy)

Viale San Michele 9,
43121 Parma
Italy

Ph. D. student of the A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Science

25a, Povarskaya St.
121069 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Эстетика как «строгая наука» (о докладах А. Ф. Лосева в ГАХН)**

В статье дается краткий обзор работы в 1920-х годах в Государственной академии художественных наук (ГАХН) выдающегося философа, профессора Московской консерватории А. Ф. Лосева (1893–1988). Особое внимание уделяется его стремлению обосновать эстетику как строго научную дисциплину, что шло в разрез с господствующими в то время в музыковедении формалистскими и психологическими тенденциями. Впервые публикуются неизвестные тексты докладов А. Ф. Лосева и их обсуждений, найденные в фонде ГАХН в РГАЛИ.

Ключевые слова: Московская консерватория, А. Ф. Лосев, история русской философии, эстетика, эстетические дисциплины, музыковедение, методы преподавания

ABSTRACT**Aesthetics as a "Rigorous Science" (on A. F. Losev's Scientific Papers at GACHN)**

This article provides a brief review of work A. F. Losev's (1893–1988)—the famous philosopher and professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory—at the State Academy of Art Sciences (GACHN) in the 1920s. A special attention is given to certain aspects of his work, in which Losev attempted to demonstrate that aesthetics could and should be made into a rigorous scientific discipline, which went against the dominant formalistic and psychological tendencies in musicology of this period. Previously unknown texts of A. F. Losev's scientific papers and subsequent discussions, recently discovered in the GACHN archive at RGALI, are published here for the first time.

Keywords: Moscow Tchaikovsky Conservatory, A. F. Losev, history of Russian philosophy, aesthetics, aesthetic disciplines, musicology, methods of teaching

Елена Тахо-Годи, Джорджия Римонди

ЭСТЕТИКА КАК «СТРОГАЯ НАУКА»

(О ДОКЛАДАХ А. Ф. ЛОСЕВА В ГАХН)¹

Интерес А. Ф. Лосева к музыкальной эстетике, проявившийся уже в ранних работах 1910-х годов («Два мироощущения», «О музыкальном ощущении любви и природы», «Строение художественного мироощущения», «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера», «Очерк о музыке», «О философском мировоззрении Скрябина»), пронизывает все творчество мыслителя, вплоть до трудов шестидесятых и семидесятых годов — и специально посвященных этой проблематике («Античная музыкальная эстетика», «Исторический смысл эстетического мировоззрения Вагнера», «Основной вопрос философии музыки»), и вроде бы с ней напрямую не связанных («История античной эстетики», «Эстетика Возрождения»). В двадцатые годы несомненным стимулом для лосевских размышлений о музыке была его непосредственная причастность к таким институциям, как Московская консерватория (см.: [1; 4]) или Государственный институт музыкальных наук (см.: [11, 10]), но также и Государственная академия художественных наук (см.: [2]).

В консерватории Лосев читает курс по истории эстетических учений (о лосевской программе преподавания эстетических дисциплин в консерватории см.: [6; 11]). В ГИМНе и ГАХН мыслитель выступает с докладами, связанными, главным образом, с эстетической и музыкальной тематикой (см.: [2; 11, 10])². Работа в ГАХН началась в 1923 году, когда Лосев стал

¹ Работа над подготовкой материала велась Е. А. Тахо-Годи в рамках исследовательского проекта РГНФ № 14-03-00376.

² Перечень докладов и часть тезисов были опубликованы в 1991 году А. Г. Дунаевым (см.: [2]). Ряд неизвестных материалов, в том числе найденные тезисы докладов 1924 года «Древне-греческие музыкально-эстетические теории» (с обсуждением), «Феноменологический метод в музыкальной эстетике», «О принципах музыкальной эстетики», подготовлен нами для публикации в книге: «Искусство как язык — языки

действительным членом Академии (тогда РАХН), и продолжалась до его ареста в 1930 году (см.: [10]). В 1923 году он являлся членом комиссии по изучению художественной терминологии, в 1924–1925 годах заведовал музыкально-психологической комиссией и был председателем комиссии по форме при философском отделении; с 1925 года выбран штатным членом музыкальной секции, где выступал с многочисленными докладами по музыке; в 1926–1927 годах — председатель комиссии по изучению эстетических учений философского отделения, с 1928 года — член комиссии по изучению художественной терминологии того же отделения, в 1929 году приглашен на должность ученого секретаря группы по изучению музыкальной эстетики (см.: [2, 199]).

Для Лосева это была интеллектуальная среда, где он имел возможность напрямую общаться с музыкантами и музыковедами. Так, он являлся действительным членом «первого состава» открытого в ноябре 1921 года ГИМНа, наряду с известными музыковедами того времени — М. В. Ивановым-Борецким, Г. Э. Конюсом, Л. Л. Сабанеевым, К. П. Эйгесом, Б. Л. Яворским, Э. К. Розеновым, Е. А. Мальцевой и др. Конюс, Яворский, Розенов, как и Лосев, были членами ГАХН. С некоторыми коллегами по работе в музыкальной секции ГАХН — С. Н. Беляевой-Экземплярской, Н. В. Петровским, А. А. Губером, Н. П. Ферстером, П. С. Поповым, Н. И. Жинкиным — Лосев был знаком еще со студенческих лет, в том числе со времен участия в психологическом семинаре профессора Г. И. Челпанова.

В двадцатые годы теоретические основы лосевской философии музыки формируются не только в ходе его занятий эстетикой — общей и собственно музыкальной, но и в живых дискуссиях. Недаром его книга 1927 года «Музыка как предмет логики», которую известный теоретик музыки Ю. Н. Холопов назвал первым фундаментальным трудом отечественной философии музыки [12], состоит из написанных между 1920 и 1925 годом четырех очерков, в основу которых легли доклады, прочитанные в ГИМНе и ГАХН. Да и само стремление автора книги определить специфику музыкального выражения, восприятия художественного целого, музыкального времени и соотношения лже-музыкального и собственно музыкального в художественном произведении явно спровоцировано полемикой в музыкальных кругах первой половины двадцатых годов. Связь с устными выступлениями в ГАХН очевидна также в других лосевских книгах двадцатых годов — об этом свидетельствуют и ссылки Лосева на собственные доклады в этих книгах³, и найденные архивные материалы, публикуемые ниже.

Личный архив философа многократно нес потери — и при аресте мыслителя в 1930 году, и при бомбежке Москвы в 1941 году, поэтому любая архивная находка так важна для исследователей его творчества. Но выявленные

искусства. Государственная академия художественных наук и русская эстетическая теория 1920-х гг.» / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской. М.: НЛО, 2016 (в печати).

³ Соответствующие параллели отмечены еще в 1991 году А. Г. Дунаевым [2, 197–220].

материалы представляют ценность еще и потому, что фиксируют появление идей, получивших затем развитие в лосевских трудах двадцатых годов. Так, лосевские суждения в ходе дискуссии по докладу «О понятии ритма и метра» находят воплощение и в «Античном космосе и современной науке», и в «Диалектике художественной формы», и в «Музыке как предмете логики».

Однако нужно отдавать себе отчет, что лосевский диалектически-философский подход к анализу музыки, как всякое новое, только нарождающееся направление, складывался в острых полемиках. В двадцатые годы в науке о музыке господствовали эмпирический анализ и психологический метод, поэтому один из наиболее спорных пунктов касался методологии изучения музыкального феномена. Примером может служить обсуждение прочитанного 3 февраля 1927 года в ГАХН доклада Беляевой-Экземплярской «Общее искусствоведение и музыкознание». Участвовавший в этом обсуждении Лосев подчеркивал, что связь музыковедения с эстетикой неясна⁴, и поэтому возражал против предложения докладчицы ввести этот предмет в качестве новой дисциплины. При этом он указывал, что считает проведенное сближение психологии и музыковедения неприемлемым. По его мнению, хотя психология и представляет собой важную основу для музыкальных исследований, ее надо четко отличать от чистой музыкальной сферы⁵.

Еще в 1919 году в предисловии к «Исследованиям по философии и психологии мышления» Лосев писал, что «годы отвлеченно-теоретической феноменологии, гносеологии и психологии прошли для меня безвозвратно» [5, 381]. Попытка определить специфику музыкальной эстетики, понимаемой как *наука* о музыке, свидетельствует о лосевском стремлении отличать логический (т. е. диалектический) слой искусства от внешнего (физика, физиология, психология, лже-музыкальные феномены; см. в книге «Диалектика художественной формы» [8, 8]). Выступая против смешения эстетики с другими науками, Лосев старается защитить общую эстетику как «строгую науку» [6, 17] и, в частности, музыкальную эстетику, понимаемую как логико-диалектический анализ категорий музыкального предмета [6]. Методологические основы такого подхода в сравнении с музыковедением явно иные. Как точно подметил сербский исследователь лосевской философии музыки М. Узелац, «мир музыки Лосева не принадлежит музыкантам» [14, 235]. Лосевский анализ направлен на изучение музыки с философской точки зрения, т. е. в ее логической (диалектической) и категориальной структуре. Музыка понимается как специфический феномен, сущность которого состоит прежде всего в *идеальности* ее бытия.

Надо сказать, что при всем тяготении к строго логическому анализу Лосев не принимал и чисто формалистического подхода к изучению музыки. Это надо учитывать, говоря о специфике философии музыки

⁴ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 5. Ед. хр. 25. Л. 18.

⁵ Там же.

Лосева, о его критике психологизма и стремлении использовать в качестве объяснительного момента диалектику, интегрирующую и феноменологическое описание. Для Лосева эстетика была не чем иным, как «заключительной частью философии». В докладе 1924 года «О принципах музыкальной эстетики» он подчеркнет, что «эмпирический анализ муз[ыкальных] пьес» начинается «уже за пределами эстетики как <...> философской дисциплины»⁶. Лосев и тут, судя по всему, «исходит не из исторически и во многом стихийно сложившейся ситуации, а из представления об идеальном образе науки о музыке: науки, стремящейся достичь глубинного осмысления своего предмета как в целом (музыка), так и в деталях (элементы музыки)» [3, 35].

Такой подход вызывал возражения со стороны коллег-музыковедов в первую очередь потому, что в послереволюционные годы, как вспоминал Лосев, музыкознание захлестнула «мутная буря вульгарных и дилетантских теорий» [7, 182–185] — социологических, психологических, материалистических и т. д. Лосевская позиция была диаметрально противоположна ориентирующимся на применение физиологического метода к музыкальному анализу воззрениям Розенова, теории биометрического анализа Сабанеева или теории лада Яворского.

Это дало о себе знать и при обсуждении его докладов в ГАХН. Так, в ходе дискуссии 5 февраля 1925 года на заседании теоретического отдела Музыкальной секции РАХН по поводу лосевского доклада «О понятии метра и ритма» коллеги сетовали, что выступление было мало связано с музыкой, что в нем «нет перехода к музыке». 22 ноября 1927 года при обсуждении докладов «Понятие ритма у Шеллинга» и «Понятие ритма у Гегеля» на заседании группы по экспериментальному изучению ритма при физико-психологическом отделении ГАХН те же самые возражения звучали в связи с различением ритма и времени, ритма и акцента. Ответ Лосева оппонентам весьма показателен: на самом деле он имеет в виду не музыку как искусство, а науку о музыке. Повод для разногласия очевиден: лосевская мысль сконцентрирована не на музыковедческой, а на философской и диалектической точке зрения, ученый рассматривает музыкальное произведение в аспекте постепенной меонизации и выявления эйдоса, проводя диалектический анализ его структурных слоев.

Вместе с тем найденные архивные материалы демонстрируют явное нарастание изоляции Лосева в ГАХНовских кругах, не в последнюю очередь обусловленное и разворачивающейся антилосевской кампанией в советской печати после появления первых томов его «восьмикнижия». Это становится особенно очевидным, если мы обратимся к протоколам заседания историко-терминологического кабинета от 29 ноября 1928 года, где обсуждались две статьи Лосева — «Произведение искусства» и «Целесообразность», написанные для «Словаря художественных терминов», и заседания историко-терминологического кабинета по историческому разряду

⁶ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 5. Ед. хр. 4. Л. 200.

общего искусствоведения и эстетики ГАХН от 26 февраля 1929 года, где обсуждался лосевский доклад «О некоторых обобщениях из области эстетических учений», вероятно, тезисно намечающий основные идеи первой части книги «История эстетических учений», задуманной в ходе чтения в консерватории учебного курса по эстетике (см.: [11]). Ни одна из этих статей не принимается в изначальном, авторском, виде — их требуется переделать заново, да и доклад, по мнению П. С. Попова, с «методологической стороны» не совсем благополучен, так как перед нами оперирование «голыми идеями и абстрактными понятиями» (хотя за «отпрепарированную абстракцию» при сравнении эстетики Гегеля с Проклом Лосева корили и раньше, в 1925 году после его доклада «Исторические основы эстетики Гегеля»). Из постоянных участников дискуссий, пожалуй, лишь сын известного музыкального теоретика Л. А. Саккетти, Александр Ливериевич, знаток неокантианства, специалист по истории государства и права, занимавшийся историей политических идей в древней Греции, продолжает сочувствовать идеям Лосева на протяжении всех этих лет.

Лосевское стремление отстоять музыкальную эстетику как самостоятельную дисциплину, не сводящуюся ни к какому изображению диалектики или физически-психологическому анализу [6], в двадцатые годы действительно разделяли немногие. К их числу принадлежал Конюс. Вспоминая о своей дружбе с последним, Лосев писал: «Я был близок с Конюсом на почве именно этого постоянного стремления изучать в музыке не какие-нибудь ее немusикальные моменты, но изучать в ней ее же самое <...> он был абсолютно скептик в отношении всяких немusикальных теорий музыки» [7, 184–185]. Конюсовскому метро-тектоническому анализу посвящена заключительная часть лосевской книги «Музыка как предмет логики»; о теории Конюса упоминается и в «Античном космосе и современной науке». Конюс, в свою очередь, высоко оценил работу Лосева в области теории музыки. Об этом свидетельствует и найденный нами краткий отзыв Конюса о лосевском докладе «К вопросу о систематике музыкально-теоретических категорий», прочитанный при подсекции теории музыки Музыкальной секции ГАХН в начале 1928 года: «Действительный член музыкальной секции А. Ф. Лосев — впервые в современной музыкальной эстетике — задался целью логически вскрыть содержание основных музыкально-теоретических категорий с тем, чтобы вывести их законченную диалектическую систему. Составленные им таблицы являются первой попыткой свести в систему и вывести из единого принципа категории музыкальной теории, обычно излагаемые вразброд, при помощи более или менее случайного описания их отдельных функций. В результате подобных исследования теория музыки сможет стать точной и логически сконструированной дисциплиной»⁷.

⁷ Отчет Музыкальной секции ГАХН. ГЦММК. Ф. 62. Ед. хр. 1372. Л. 1.

Имеется в виду доклад «К вопросу о систематике музыкально-теоретических категорий» от 26 января и 26 февраля 1928 года, прочитанный при подсекции теории музыки музыкальной секции ГАХН (см. тезисы доклада: [2, 208–211]).

Судя по всему, лосевские статьи 1928 года «Произведение искусства» и «Целесообразность» были утеряны. Во всяком случае, они до сих пор не были обнаружены ни в личном архиве Лосева, ни в гахновских материалах «Словаря художественных терминов», подготовленных и изданных уже в наше время И. М. Чубаровым [9]. Сохранившийся протокол — единственное свидетельство их существования. Так же бесследно исчезла упомянутая в лосевском отчете о работе в Музыкальной секции ГАХН за 1928 год библиографическая работа по теории музыки XIX и XX веков. Что касается фигурирующего в этом же отчете обширного исследования (объемом около 15 печ. листов) по истории музыкальной эстетики, посвященного (насколько можно реконструировать) восприятию античных теорий в первой половине XIX века, то не исключено, что оно представляло собой своего рода пролегомены к труду шестидесятых годов «Античная музыкальная эстетика». Но это только наши предположения. Главное — найденные архивные материалы демонстрируют непрерывность лосевских размышлений о музыке на протяжении двадцатых годов, и размышления эти объединены целым рядом ключевых эстетических проблем.

Использованная литература

1. Документы из личного дела А. Ф. Лосева в архиве Московской консерватории. Публикация Р. Кузьмина // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 53–63.
2. Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / сост. Ю. Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991. С. 197–220.
3. Зенкин К. В. О специфике взгляда А. Ф. Лосева на науку об искусстве, и, в частности, о музыке // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 28–35.
4. Кузьмин Р. Дело Лосева. Предисловие к публикации // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 36–52.
5. Лосев А. Ф. На рубеже эпох: Работы 1910-х — начала 1920-х годов / отв. ред. и коммент. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий, сост. Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. М., 2015. 1088 с.
6. Лосев А. Ф. О преподавании эстетических дисциплин в Консерватории / Подготовка текста, примечания Е. А. Тахо-Годи // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 14–27.
7. Лосев А. Ф. Памяти одного светлого скептика // Что с нами происходит?: Записки современников / сост. В. Я. Лазарев. М.: Современник, 1989. Вып. 1. С. 182–192.
8. Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. 944 с.
9. Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929 / под ред. И. М. Чубарова. М.: Logos-Altera, 2005. 504 с.
10. Тахо-Годи А. А. Лосев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007. 534 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1076).
11. Тахо-Годи Е. А. От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики» // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 9–13.
12. Холопов Ю. Н. Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. XI. Философия. Филология. Культура: К 100-летию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893–1993) / Лосевские чтения / под ред. А. А. Тахо-Годи, И. М. Нахова. М.: Изд-во Московского гос. университета, 1996. С. 240–248.
13. Фарбитейн А. А. Музыка и эстетика. Философские очерки о современных дискуссиях в марксистском музыкознании. Л.: Музыка, 1976. 208 с.
14. Uzelac M. La philosophie de la musique d'A. F. Losev et sa parenté avec le néoplatonisme tardif // M. Dennes (éd.), L'œuvre d'Alekseï Losev dans le contexte de la culture européenne / Slavica Occitania. 2010. №31. P. 231–248.

ИЗ ЛОСЕВСКИХ МАТЕРИАЛОВ В ФОНДАХ ГАХН⁸

ПРОТОКОЛ №37 [Копия]⁹
ЗАСЕДАНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОТДЕЛА
МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕКЦИИ РАХН
ОТ 5 ФЕВРАЛЯ 1925 г.

Присутствовали: В. М. Беляев, Н. В. Петров, А. Ф. Лосев, П. Н. Ренчицкий, С. Н. Экземплярская, П. Б. Лейберг, Э. К. Розенов, Н. С. Жилиев, Н. Я. Брюсова

Председатель: В. М. Беляев Уч. Секретарь Н. В. Петров.

Заседание открыто в 4 ч., закрыто в 6 ч. 40 м.

Предмет заседания: Доклад А. Ф. Лосева «О понятии ритма и метра».

Слушали:

О порядке заседания

Постановили:

I. Так как не было назначено на 5 февраля заседание Пленума, заслушать в заседании Теоретического Отдела доклад А. Ф. Лосева «О понятии ритма и метра», прения по докладу П. Н. Ренчицкого на эту же тему соединить с прениями по докладу А. Ф. Лосева.

2. Доклад А. Ф. Лосева «О понятии ритма и метра».

Докладчик находит нужным философски уточнить определения. Число он определяет как «единичность подвижного покоя самотождественного различия<»>. Время — единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия. Ритм — единичность алогического становления подвижного покоя самотождественного различия, данная как своя собственная инаковость и вновь рассматриваемая как подвижной покой!¹⁰.

⁸ Особенности орфографии и пунктуации источников сохранены.

⁹ Протокол №37 заседания теоретического отдела музыкальной секции от 5 февраля 1925 г. Маш. с автографом М. Медведевой. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 5. Ед. хр. 10. Л. 92-92 об. Тезисы доклада отсутствуют. Отметим, что 20 марта 1928 г. Лосев выступил с докладом на ту же тему под названием «О понятии и структуре ритма» при Группе по экспериментальному изучению ритма Физико-психологического отделения, см.: Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 202, 212, 213.

¹⁰ Ср.: Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 549–562; Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. С. 229. О лосевской терминологии см.: Троицкий В. П. Периодическая система начал А. Ф. Лосева // Семинар «Русская философия (традиция и современность)»: 2004–2009. М.: Русский путь, 2011. С. 238–267.

3. Прения по докладам А. Ф. Лосева и П. Н. Ренчицкого¹¹.

Э. К. РОЗЕНОВ спрашивает, почему употреблен термин различие, а не раздельность. На что докладчик отвечает, что понятие раздельность — более сложное.

П. Н. РЕНЧИЦКИЙ находит, что он и А. Ф. Лосев подходили в своих докладах с разных сторон. Говорит, что он останавливался на границах, которые нужны в преподавательской его деятельности в муз[ыкальной] школе и которые соответствуют потребностям и характеру его «Я», отсутствию склонности в нем вдаваться в области софистики, диалектики, философии. Время и размеренное время для него, как и для Лосева, различны.

П. Б. ЛЕЙБЕРГ относится к докладу, как к софистике; реалисты-физики не умеют считать пространство более чем трех измерений; два не влечет непременно за собою трех; нельзя сказать, не играя словами: хожу и покоюсь.

С. Н. ЭКЗЕМПЛЯРСКАЯ считает, что всякий музыкант сделает упрек докладчику, что нет перехода к музыке. А. Ф. Лосев так же, как и П. Н. Ренчицкий, останавливается на известных гранях, отнюдь не бесспорных. Ввиду крайней неопределенности определений, они имеют крайне широкое значение¹².

В. М. БЕЛЯЕВ находит, что оба доклада не связаны тесно с музыкой.

Н. Я. БРЮСОВА думает, что А. Ф. Лосев мало разъяснил категорию материала, которая должна получить большое значение.

Э. К. РОЗЕНОВ думает, что доклад мало применим к музыке.

П. Н. РЕНЧИЦКИЙ возражал против этого утверждения.

А. Ф. ЛОСЕВ, возражая, говорил, что отвлеченность необходимо должна быть, раз идет анализ отвлеченных понятий, раз мы находимся в области науки о музыке, а не самой музыки, как искусства.

4. О повестке следующего заседания. 4. Поставить доклад о ритме Н. С. Морозова

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

УЧ. СЕКРЕТАРЬ СЕКЦИИ / Подпись М. Медведевой /

¹¹ Доклад П. Н. Ренчицкого под названием «О понятиях метра и ритма» состоялся 29 января 1925 г. См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 5. Ед. хр. 23.

¹² В протоколе это предложение поставлено с абзаца, имена собственные даны прописными, словно это речь А. Ф. Лосева и П. Н. Ренчицкого, но по всему контексту очевидно, что это продолжение выступления С. Н. Экземплярской.

Комиссия по истории эстетич[еских]
учений Филос[офского] Отд[еления]
9 АПРЕЛЯ 1925 г.

ПРОТОКОЛ № -18/14
ЗАСЕДАНИЯ КОМИССИИ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ
УЧЕНИЙ ПРИ ФИЛОСОФСКОМ ОТДЕЛЕНИИ Р.А.Х.Н.
от 9-го апреля 1925 года.

Присутствовали: А. С. Ахманов, А. Г. Габричевский, В. П. Зубов,
А. И. Кондратьев, А. Ф. Лосев, П. С. Попов, Т. И. Райнов, А. Л. Саккет-
ти, и 14 приглашенных.

Председатель П. С. Попов.

Секретарь: В. П. Зубов.

А. Ф. ЛОСЕВЫМ был прочитан доклад на тему: «Исторические основы
эстетики Гегеля». (Тезисы прилагаются)¹³

В прениях принимали участие: Б. А. Фохт, В. П. Зубов, А. С. Ахманов,
А. Л. Саккетти.

Б. А. ФОХТ возражает против самой возможности основной задачи, по-
ставленной в докладе, и заключающейся в сопоставлении воззрений Ге-
геля с воззрениями Прокла. То, что было изложено в докладе из системы
Прокла, неосновательно было названо докладчиком диалектикой: все
реконструированные построения касались исключительно переходов

¹³ Тезисы доклада опубликованы А. Г. Дунаевым под заглавием «Прокл и Гегель»
(указ. соч., с. 214). Мы приводим их ниже для полноты картины:

1. В истории диалектики Проклу принадлежит первенствующее место. Он синте-
зировал и до конца продумал все диалектические конструкции прежних веков,
от элеатов до сирийской школы, и лег в основание средневековой философии.
2. Производя сравнительный анализ диалектики Прокла и Гегеля, необходимо учи-
тывать основное содержательное расхождение обеих диалектик, вытекающее из
религиозного опыта, осознанием которого они являются. Это вне-философское
содержание и расхождение обеих диалектик необходимо отбросить, чтобы тем
яснее обнаружили чисто-смысловые их конструкции.
3. Учение Прокла о «едином» и «многом» есть повторение в разработанном виде
обще-платонической диалектики и антиномики «единого», с подчеркиванием
элементов, внесенных в это понятие Ямвлихом.
4. Анализ трех триад, характеризующих умный мир, и диалектическая значимость
того, что обычно именуется как «учение об эманациях».
5. Сходство Гегелевой диалектики с Проклом обнаруживается в понимании самого
существа диалектического метода, в значимости основной триады, в предшествовании
«бытия» в отношении «сущности», и «сущности» — в отношении «понятия»
и в понятии «совершенства», аналогичном Гегелевым рассуждениям об «идеале».
6. Различие двух анализируемых диалектик заключается, главным образом, в спо-
собе распределения диалектических категорий и в порядке следования отдель-
ных триад; так, дойдя до «Для-себя-бытия», Гегель уже не конструирует новых
диалектических ипостасей, а только углубляет уже полученную, в то время как
Прокл занят и тем и другим; или, диалектику интеллигенции Гегель отнес к концу
«Логики», а Прокл, выводя категории умного мира, уже имеет в виду и их интел-
лигентную природу и т. п.

ОНТОЛОГИЧЕСКИХ. На то, что в системе Прокла мы имели дело с онтологией, а не диалектикой, указывали характеристики и определения, дававшиеся самим докладчиком; так, утверждалось, что по Проклу единое выше оформления в бытии; самое оформление мыслилось возможным лишь при ПРЕДПОЛОЖЕНИИ наличия «иного». Последнее («иное» предполагается, а не диалектически порождается) подтверждает, что в системе Прокла мы имеем чисто-онтологическую систему, в которой отсутствует диалектика. Однако, если в системе неоплатонизма нет места диалектике, то нельзя того же сказать о системе Гегеля (и Платона), включающей в себя понятие «принципа» [...] ¹⁴. Отсюда следует, что не только проводившееся сближение, но сама возможность сближения обеих систем должна быть отвергнута. Если искать параллелей, то целесообразнее было-бы избрать тему «Прокл и Спиноза», поскольку и в той и другой системе (чисто-онтологической) речь идет лишь об отношениях вещей и предметов, взятых как нечто законченное. Наоборот, в системе Гегеля, возникающей уже на почве разработанного трансцендентализма и ориентирующейся не только на понятии бытия, но и на понятии суждения, $\mu\eta\ \delta\upsilon$ понимается не только как особый род бытия (как в неоплатонизме), но и как форма отрицательного СУЖДЕНИЯ. Последнее только и делает возможной диалектику в противоположность простым переходам от одной онтологической формы к другой. В. П. ЗУБОВ возражает против приемов и метода, которыми пользовался докладчик при анализе рассмотренного материала. В докладе была дана попытка абстрактного рассмотрения диалектики Прокла вне конкретного контекста, в котором она берется у самого Прокла. Полученная «отпрепарированная абстракция» была перенесена затем в совершенно иную область и эпоху и сопоставлена с диалектикой Гегеля, взятой столь же абстрактно. Хотя докладчик и делал это сознательно, тем не менее подобный прием вызывает возражения прежде всего потому, что <, > беря диалектику Прокла абстрактно, докладчик все же не мог отвлечься от ее конкретных задач, обусловивших все ее строение. Диалектика Прокла является диалектикой теологии и система Прокла <—> системой «греческого богословия». Трактование таких общих проблем, как проблемы единого и многого, целого и частей происходит под этим углом (проблема божества и мира). Поэтому сомнительно, можно ли элиминировать «Олимп» из системы Прокла, как пытался сделать докладчик. Можно было бы предположить, что диалектика является универсальной системой, применяемой Проклом и к теологии, но не ориентированной на нее. Однако можно ли найти ее, напр[имер], в астрономии Прокла? И наконец, вызывает сомнения, КАК выросшие из теологии диалектические построения могут быть применены к эстетике. Докладчик недаром при параллелях ссылался лишь на логику Гегеля, оставив в стороне

¹⁴ Вероятно, пропущено греческое или немецкое написание термина.

диалектику его «Эстетики». Однако является ли необходимым предварительное всестороннее рассмотрение затронутых в докладе проблем для решения проблем эстетических. Те пункты доклада, которые ближе всего подходили к эстетике, могут быть трактованы (и действительно трактовались и трактуются) без подобного всестороннего анализа. Докладчик пытался сжать «тысячи и сотни страниц» Прокла до «десятков страниц», но <, > быть может <, > историк эстетики при анализе проблем эстетики, к которым подвел докладчик, сможет ограничиться без всякого ущерба «одной страницей или десятками строк» в изложении «проблем предварительных».

А. С. АХМАНОВ указывает на недоумения, вызываемые сопоставлением системы Гегеля в целом с системой Прокла в целом. Может ли быть вся диалектика сведена к одному лишь понятию триады? При схематическом трехчленном делении утрачивается подлинная жизнь категорий и членения, возникающие из этой жизни, т. е. то, что составляет истинную суть настоящей диалектики. Докладчик же демонстрировал лишь ряд отдельных онтологических категорий в разных аспектах, найдя их сначала у Прокла, а затем у Гегеля. Такое сопоставление достигается лишь абстрактным упрощением и схематизацией обеих систем. Понятие идеи у Прокла превращается в понятие смысловой модели. Приписать подобное воззрение Гегелю, для которого идея есть сама действительность, можно лишь благодаря превращению воззрения Гегеля в абстрактную схему. Если характеристика Прокла справедлива, то его следует *противопоставлять* Гегелю, а не сближать с ним. Серьезные сомнения вызывает самое сближение греческой философии с немецкой философией начала XIX века, выросшей на почве трансцендентализма, в которой налицо такие новые понятия, отсутствующие в философии греческой, как понятия субъекта, объекта, духа, самосознания и т. д.

А. Л. САККЕТТИ высказывается против противопоставления логического и онтологического, делавшегося предшествовавшими оппонентами. В упрек докладчику следует поставить то, что он не раскрыл *содержания* диалектики Прокла и Гегеля, тогда как существенно, что Прокл начинает с понятия единого, а Гегель — с понятия бытия.

А. Ф. ЛОСЕВ в ответ на возражения, указывает, что с точки зрения Прокла нельзя ставить противоположения: диалектика или онтология, или спрашивать, является ли единое единым в бытии или единым в суждении. Исходный пункт Прокла — утверждение тождества диалектики и онтологии. То же можно усмотреть и в сфере трансцендентализма (у Когена, напр[имер]). Поэтому нельзя противопоставлять систему Прокла трансцендентализму. В системе Прокла включен трансцендентальный момент так же, как в системе Гегеля. Конечно <, > трансцендентализм Гегеля должен пониматься широко, точно так же, как и «трансцендентализм» Прокла. В пользу возможности брать диалектику Прокла абстрактно говорит то, что Прокл сам берет ее абстрактно. Ее можно

5. В пределах временной определенности мы назовем: временную меру (Zeitmaß), такт и ритм.
6. Под тактом Гегель понимает наличие единообразного повторения в сфере различествующей чистой длительности.
7. Существенным признаком ритма у Гегеля является акцент, который представляет собою отражение свободной жизни духа в его самоопределении.
8. Отличие Гегеля от Шеллинга в понятии ритма то, что Шеллинг дает очень широкое определение, говоря лишь о различии вообще в сфере текучести, Гегель же специфику видит в акценте.

Слушали

1. Доклад А. Ф. ЛОСЕВА на тему «Гегель о ритме» [Тезисы прилагаются]
2. В обсуждениях 2-х докладов А. Ф. Лосева «Шеллинга о ритме»¹⁹ и «Гегеля о ритме» принимали участие

Слушали

Н. В. ПЕТРОВСКИЙ: указывает, что очень много плюсов имеются в докладах, на которых он останавливаться не будет, имеются и минусы — это те аргументы, которые А. Ф. Лосев дает от себя, а именно: 1) для ритма не характерно время, 2) для ритма не характерен акцент, и просит докладчика ответить<:> каково его отношение к такту и ритму и дать

¹⁹ В протоколе тезисы доклада «Понятие ритма у Шеллинга» не приводятся. Мы приводим их ниже для полноты картины:

1. Учение Шеллинга о ритме есть учение диалектическое, и это предполагает длинный ряд предшествующих категорий.
2. Чтобы понять диалектическое место ритма у Шеллинга, необходимо вывести: 1) категорию искусства и 2) категорию музыки.
3. Искусство Шеллинг понимает как индифференцию идеального и реального, когда она дана идеальными же средствами. Отличие от морали и от знания.
4. Музыка в этой идеально-индифферентной области занимает место в ряду т<ак> н<азываемых> «изобразительных» искусств, где эта индифференция дана реально (идеальная данность создает в этом ряду живопись, а индифференция — пластику).
5. Ритм есть единство раздельного в сфере этой чистой индифференции, положенной как реальное, т. е. как реальная длительность и становление.
6. Двоякая польза учения Шеллинга о ритме: а) это есть учение диалектическое; б) оно есть учение о существе ритма, так как отбрасываются учения, переносящие ритм в иноприродную область.
7. Давая не вполне правильное учение о модуляции, мелодии и гармонии, Шеллинг нарочно избегает трактования ритма как чистой временности и акцентуированности.

определение их, также просит привести характерный пример на: 1) Ритм вне времени, 2) Ритм вне акцента.

2-й оппонент *И. Н. ДБЯКОВ* находит непонятным, как ритмическую фигуру можно передать без акцента<, > и просит возможно подробнее ответить на вопросы, заданные предыдущим оппонентом.

Н. Г. АЛЕКСАНДРОВА: Недоумевает каким образом возможно ритм понимать вне времени, мелодию вне высотности, модуляцию — процесс, который изменяет исходную точку. Понятие модуляции, которое по Гегелю представляет собою качественное заполнение ритма, не соответствует современному понятию модуляции, если ритм не связан с временем, то почему же Гегель и Шеллинг обращаются при определении ритма к музыке.

И. П. ЧЕТВЕРНИКОВ: Отношение ритма к времени в приведенном примере докладчика, вызвало недоумение. Не совсем удачен пример «что ритмический рисунок можно разное сыграть: и при медленном и при быстром исполнении, внутреннее переживание ритма все же останется то же самое». Акцентирование по Гегелю есть внутренняя, а не внешняя ударность. Отсюда разные ритмы, свойственны <e> психическому складу разных народов. Музыка Баха, по ритму, близка немцам и чужда итальянцам. Гегель указывает на 3 признака, а не только на модуляцию, как отличие ритма от такта. Внутреннее акцентирование присуще ритму, внешнее не свойственно такту. В отличие от ритма в такте много интеллектуального.

Докладчик *А. Ф. ЛОСЕВ* в последнем слове указывал, что его задачей не являлось дать свое определение ритма²⁰, а он мог только опровергать отдельные моменты в определениях ритма Гегеля и Шеллинга²¹. Стиха без метра не может быть, так как стих есть метр. Музыка, конечно, не может быть без ритма, без метра и без акцента. Барабанный бой ближе к понятию абстрактного ритма. Исчисляемость не есть понятие времени. Мелодия возможна и без абсолютной высоты, поэтому высота не характерна только для мелодии.

Музыка для Гегеля и Шеллинга не есть временное искусство. Для них музыка <—> чистый дух. Так же как математика не есть учение о времени, хотя и имеет дело с исчислениями.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Секретарь: /Подпись/ Измайлов<a>

²⁰ Лосевское определение ритма по пунктам см.: *Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики* // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1995. С. 597.

²¹ О понятии ритма у Шеллинга см.: *Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики* // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. Указ. изд. С. 601.

ПРОТОКОЛ № 5²²
ЗАСЕДАНИЯ ИСТОРИКО-ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО КАБИНЕТА
ОТ 29 НОЯБРЯ 1928 Г.

Председатель: П. С. Попов

Уч. Секретарь: А. А. Губер

Присутствовали (см. явочный лист).

1. Слушали статью А. Ф. ЛОСЕВА «Произведение искусства».

П. С. ПОПОВ по статье заметил, что нужно подробнее развить последнее — формалистическое понимание. В определении очень сложно противопоставление Искусства прекрасному.

Н. И. ЖИНКИН считает, что некоторые фразы очень плохо выражены, а отчасти неверны — так, напр[имер], если нельзя говорить о прагматике художественного произведения, то о некоторой его внешней предназначенности нужно говорить. Сократить можно первые две части и остановиться более подробно на принципиальных сторонах произведения искусства. Статью можно было бы построить на корреляции художник — произведение искусства.

А. А. ГУБЕР указывает, что в подразделении докладчика выпало понимание произведения искусства в эпоху Возрождения; оно упоминается только в той части, которая носит отголосок математизирующей и формальной эстетики античности, но не в своем самостоятельном и новом понимании. Таким образом, нужно все подразделение изменить, и ввести Возрождение и новое понимание подражания природе как особый этап.

А. Л. САККЕТТИ: проблема художника появилась только в эпоху Канта, так что раньше понятие художника как творца признать нельзя.

А. Ф. ЛОСЕВ: в античности понятие произведения искусства в корреляции к художнику переносилось на объект — безличный нус Плотина²³, так что об этой проблеме в античности нельзя говорить.

Возрождение²⁴ — слишком сложная проблема, решить или определить двумя-тремя фразами, как античность — нельзя, поэтому оно и было выпущено совсем.

В. П. ЗУБОВ протестует против обобщения понятия произведения искусства, так как живописцу противопоставляется даже в эпоху Возрождения художник слова.

²² Прения по статьям А. Ф. Лосева «Произведение искусства» и «Целесообразность». Протокол № 5 заседания Историко-терминологического кабинета. 29 ноября 1928 г. Маш. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 18. Ед. хр. 5. Л. 5-5 об. Тексты лосевских статей до сих пор не обнаружены.

²³ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: АСТ, 2000. С. 223.

²⁴ В 1978 г. А. Ф. Лосев издаст отдельную монографию «Эстетика Возрождения».

А. Ф. ЛОСЕВ не считает это различие столь существенным, чтобы снимать до конца все приводимое в статье рассуждение, так как в античности одинаково относились ко всем художникам.

П о с т а н о в и л и — статью в третьей части расширить; первая часть под-
лежит сокращению.

2. Слушали: статью А. Ф. ЛОСЕВА «Целесообразность»<.>

П. С. ПОПОВ думает, что в статье ничего не сказано о Целесообразности как моменте в строении художественного произведения (особенное значение имеет учение Шиллера о целесообразности трагедии). Можно также говорить о соотношении<.> и при том целесообразном<.> в соотношении частей художественного произведения. Общее значение целесообразности модифицируется в искусствознании, и приобретает здесь особый смысл.

А. Ф. ЛОСЕВ: фигурируют в статье три понимания целесообразности — метафизическое, трансцендентально-диалектическое и биологическое (Дриш)²⁵. В этих пониманиях вращается все применение этого термина в искусствознании.

П о с т а н о в и л и: первую и вторую часть статьи сократить, пополнить часть искусствоведческую. Последнее поручить В. П. Зубову.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ:

УЧ. СЕКРЕТАРЬ:

Протокол № 14²⁶

ЗАСЕДАНИЕ ИСТОРИКО-ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО КАБИНЕТА
ПО ИСТОРИЧЕСКОМУ РАЗРЯДУ ОБЩЕГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И ЭСТЕТИКИ ГАХН от 26/II-1929 г.

Присутствовало 7 членов и научных сотрудников Академии и пять человек приглашен[ных] (см. явочн[ый] лист).

Председатель: П. С. Попов

Секретарь: А. И. Кондратьев.

²⁵ Дриш, Ханс (Driesch Hans, 1867–1941) — немецкий биолог, основатель неовитализма.

²⁶ Доклад А. Ф. Лосева «О некоторых обобщениях из области эстетических учений» был прочитан на заседании Историко-терминологического кабинета по историческому разряду общего искусствоведения и эстетики 26 февраля 1929 г. Его обсуждение было начато на этом же заседании. В фонде ГАХН в РГАЛИ сохранился Протокол заседания со стенограммой прений, публикуемый ниже. Согласно Протоколу заседания 26 февраля, на нем председательствовал П. С. Попов, секретарем был А. И. Кондратьев. На заседании присутствовало 7 членов ГАХН и 5 приглашенных человек (всего 12). Тезисы опубликованы: Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 213–214.

Предметы занятий:

I. Сообщение председателя Разряда А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО, во-первых, об общем положении Академии в связи с намечающимся изменением характера работы Академии, в частности, — о систематических заседаниях Социологического разряда по четвергам, с докладами на общесоциологические темы, и, во-вторых, о выборе научного сотрудника Разряда Н. Н. Волкова в число действующих членов Академии.

Сообщение принято к сведению.

II. Доклад А. Ф. ЛОСЕВА «О НЕКОТОРЫХ ОБОБЩЕНИЯХ ИЗ ОБЛАСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ»²⁷.

Тезисы доклада к протоколу прилагаются²⁸.

Обсуждение доклада.

ПОПОВ П. С. признает прочитанный доклад чрезвычайно интересным, как в смысле постановки самой темы, так и со стороны высказанных в нем общих положений, соглашаясь вместе с тем с основной предпосылкой докладчика о своевременности исторического обобщения в области эстетических учений. Остановившись, далее, на чисто методологической стороне доклада, оппонент полагает, что с этой стороны у докладчика не все было благополучно. Прежде всего, неясно, почему

²⁷ Прения по докладу А. Ф. Лосева на тему: «О некоторых обобщениях из области эстетических учений». Протокол № 14 заседания Историко-терминологического кабинета по историческому разряду общего искусствоведения и эстетики. 26.II.1929 г. Маш. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 18. Ед. хр. 5. Л. 20-20 об.-21.

²⁸ Тезисы доклада опубликованы А. Г. Дунаевым (указ. соч., с. 213–214). Мы приводим их ниже для полноты картины:

1. Необходимость исторических обобщений диктуется потребностями самой эмпирической науки и общим типологизмом в современной философии.
2. Культурно-типологические обобщения в области эстетики до сих пор проводились, главным образом, в виде очень общих установок, и почти не ставилась задача диалектического связывания отдельных моментов данного эстетического учения в цельный тип. Примеры на более известные и на менее известные типы.
3. Общая схема характеристики отдельного типа: 1) исходные интуиции, 2) место искусства (и эстетики) в общей системе увиденного бытия, 3) структура самого искусства (логическая, субъективно-интеллигентная, выразительно-символическая и формально-искусствоведческая).
4. Опыт характеристики античного типа эстетических учений. Исходная интуиция тела. Астрономический характер искусства. Не-эстетическое отношение античности к искусству. Формализм античной эстетики.
5. Типологическая характеристика античной диалектики искусства.
6. Типологическая характеристика античных учений об «эстетическом чувстве». Отсутствие теории специально «эстетических чувств». Античное учение о подражании как наиболее типичная черта. Интеллектуализм и формализм.
7. Французская классическая эстетика и ее картезианская база.
8. Французская эстетика — учение об искусстве как об условности. Смысл теории: «прекрасное есть только то, что истинно» (Буало).
9. Учение о «здоровом смысле» и сравнение его с античным учением о «нусе».
10. «Подражание» античное и французское.
11. Античный «Эрос» и французский «вкус».

сопоставляется античная художественная культура с культурой Возрождения, немецкого идеализма и т. д. Почему нужно было сопоставлять и обобщать эстетические факты наиболее известных эпох и оставлять в стороне менее известные. Другим недостатком доклада является — оперирование докладчиком голыми идеями и абстрактными понятиями. Нужно было взять не голую схему, а всю совокупность античной культуры, всю полноту тогдашней общественной жизни, с ее религией, экономикой, политикой и т. д. Не менее спорно и то положение докладчика, которым он отрицает наличие у античных мыслителей чисто эстетических задач. В особенности нельзя этого сказать об Аристотеле, «Поэтика» которого удовлетворяет всем требованиям теоретического трактата. В каком-то отношении докладчик прав, утверждая не чисто эстетическое отношение античного мира к искусству, но беда в том, что докладчик исходит не из конкретных фактов, не из наличия и характера культуры рассматриваемой эпохи, а из основ какой-то абсолютной эстетики. Вообще нужно было более точно определить критерий, с которым докладчик подходит к оценке затронутых фактов. Прав, может быть, был докладчик и тогда, когда он утверждал отсутствие у античных мыслителей теорий эстетических чувств, но он вместе с тем был и не вполне доказателен. Нужно было с точностью определить это чувство и вообще подробнее расшифровать это утверждение. Схематичным кажется и положение об античном эросе. Очень интересная проблема о скульптурности и холодности античного искусства²⁹, но она не поставлена докладчиком в сферу искусства, как такового, не связана с подлинной культурой Греции. Что же касается античного формализма, то его нельзя брать в аспектах современного учения по данному вопросу. Можно говорить только о формализме античности, в пределах античной-же художественной культуры.

А. Л. САККЕТТИ указывает, что доклад создает такое впечатление, что эстетика греков сводится, главным образом, к онтологии и что настоящей эстетики у них не было, вернее — она полностью совпадает с онтологией, а само понятие о «прекрасном» сливается с «добрым», «благим»³⁰. Жаль, что заслушана только часть доклада³¹. Сопоставление античной художественной культуры с французским классицизмом и <, > в особенности <, > с эпохой немецкого идеализма дало бы больше материала для суждений. Разница в диалектике античных мыслителей

²⁹ См. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. С. 637, 638; Лосев А. Ф. История эстетических учений // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 388–389.

³⁰ О понятии «калокагатии» в античности, см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики [в 8 т.]. Т. II. Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. С. 340–347, 563–566; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. С. 100–110.

³¹ Следов второй части доклада в архиве РГАЛИ не обнаружено.

и мыслителей немецкой идеалистической философии усмотрена докладчиком верно. Не менее верно изложено и не всегда положительное отношение мыслителей к искусству. Противопоставление им идеалистической философии было бы весьма поучительно. Оно наглядно показало бы то восторженное отношение к искусству, какое наблюдается почти на протяжении всей немецкой философии.

А. Г. ГАБРИЧЕВСКИЙ также признает доклад весьма ценным и возбуждающим много интересных мыслей. Вместе с тем он присоединяется к уже сделанным замечаниям относительно методологической стороны доклада. В первую очередь встает вопрос, почему греки сопоставляются с англичанами и французами. Ведь культура этих народов различна во многих отношениях. Принцип сопоставления эпох докладчиком никак не показан. Кроме того, возможна совершенно иная типология, иные типы. Возможно, например, сопоставлять по возрастному признаку (Шпенглер). Вообще сравнивать античную культуру с французской и другими — трудно, а может быть и вовсе невозможно. Далее оппонент присоединяется к положениям докладчика о том, что в античности эстетики в нашем смысле не было. Что же касается отсутствия рефлексии об искусстве при наличии большого искусства, то это состояние свойственно не только греческой, но и другим культурам. Жаль, что докладчик не показал этого положения на конкретном материале. В отношении характеристики античного культурного сознания можно утверждать положение, которое будет диаметрально противоположно положениям докладчика. То и другое часто даже расходятся. Не доказанным осталось положение о типичности для греческой культуры и платоновского морализирования и пренебрежения к искусству. Утверждение докладчика в отношении античной скульптуры и скульптурности правильно только отчасти. Представление о холодной античной скульптуре во многих отношениях не соответствует действительности. Миф об отсутствии у греков живописи можно считать опровергнутым. Вообще новейшие работы об античном искусстве, в частности, работа Воррингера³², совершенно изменяют господствовавшие представления о холодности античного искусства, сообщая ему насыщенность и полное отражение жизни. Докладчик очень хорошо охарактеризовал онтологизм греков, но надо иметь в виду, что в этом онтологизме чувствуется подлинная эстетика. Греки действительно в непосредственной жизни, собственными глазами усматривали эстетическую сущность. Никакой теории эстетики и не нужно, если эстетическое созерцается художником в окружающей действительности. Эстетическое делается вся установка жизни. Вместе с тем не следует, все-таки<, > забывать, что первые мысли, первые учения о прекрасном идут к нам от античности.

³² Вероятно, речь идет о работе известного немецкого историка и теоретика искусства Вильгельма Воррингера. (Worringer; 1881–1965) «Дух Греции и готика» («Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus», München, 1928).

Не менее правильно охарактеризован и натурализм античного мира, но эта особенность может быть усмотрена и в культурах других эпох, Возрождения, например.

Заключительное слово докладчика

ЛОСЕВ А. Ф. — считает, что многие возражения появились исключительно в силу того, что прочитанный доклад составляет только часть большой работы³³. Да и эта часть прочитана только наполовину. Главные возражения сводятся к тому, что сама действительность античной эпохи гораздо сложнее и разнообразнее. Между тем в задачу доклада вовсе не входило давать исчерпывающую характеристику античной культуры в целом. Задача доклада сводилась к характеристике определенной эпохи посредством анализа эстетических учений, категорий, понятий, систем и т. д. Другими слагаемыми культуры — религией, экономикой, политикой и т. д. <—> докладчик в данном случае не интересовался. Что касается принципа классификации, то он потому оказался неясным, что он вовсе в докладе не излагался. Более известные эпохи взяты исключительно в целях удобства и большей наглядности. Эти эпохи имеют больше материалов и фактов для анализа. Для характеристики же менее известных эпох потребовалась бы значительная работа только по одному изложению их. Что же касается характеристики эстетических воззрений Аристотеля, то здесь никак нельзя было усмотреть какого-либо принижения его. Задача доклада сводилась только к объективной характеристике, констатированию общеизвестных фактов. Как известно, основные положения его эстетических воззрений приходится черпать не из специального трактата на эту тему — «Поэтики», а <из> общепедагогической работы — метафизики. С утверждением доклада о техничности и формализме античной эстетики согласны все, в том числе и А. Г. Габричевский. К некоторому недоразумению следует отнести и упрек докладчику в отсутствии принципа его критики античности. Докладчик и не должен был излагать эти принципы критики, ибо никакой критики, кроме чисто исторических сравнений, в докладе не было. Указание оппонентов на то, что формализм имеется и в современном искусстве, несколько не ослабляет позиций докладчика и не уменьшает его указаний на формализм античной эстетики. Очевидно<, > существуют какие-то общие причины, которые порождают эти настроения. Указание докладчика о том, что дают эти настроения<, > сводится всецело к онтологии<, > — правильно понято А. Л. Саккетти. Этим указанием докладчик

³³ Хотя отдельные положения переключаются с целым рядом идей из лосевской книги «Очерки античного символизма и мифологии» (1930), однако, вероятнее, что речь идет о первой части книги «История эстетических учений», задуманной в ходе чтения в консерватории учебного курса по эстетике (см.: *Тахо-Годи Е. А.* От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики» // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 9–13).

хотел подчеркнуть, что у эстетиков новейшего времени и в особенности у идеалистов 19-го века искусство составляет всё, тогда как у античных мыслителей оно — только момент в общем бытии. Эстетика действительно составляла у них часть онтологии, тогда как у идеалистов, наоборот, онтология составляет часть эстетики.

По мнению докладчика, рефлексия над искусством также отсутствует в эпоху большого искусства<,> и он соглашается, что это вполне естественно. Он и не думал принижать античного искусства. Важно только констатировать отсутствие в Греции специфически эстетического чувства в европейском смысле. Для докладчика все типы и периоды искусства одинаково хороши и приемлемы, и для него, как для диалектика<,> важна только диалектическая связь между отдельными типами и периодами искусства и также между соответствующими его теориями.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ:

СЕКРЕТАРЬ: /подпись А. И. Кондратьева/

ОТЧЕТ О РАБОТЕ ЛОСЕВА В МУЗСЕКЦИИ ГАХН³⁴

Работа А. Ф. Лосева в Муз[ыкальной] Секции ГАХН протекала в трех направлениях:

А) В области теории музыки Л<осев> занимался вопросами *систематики и классификации музыкально-теоретических категорий*, в результате чего им подготовлен ряд таблиц, долженствующих заменить собою более или менее случайные объединения этих категорий в существующей теории музыки.

В) В области *истории музыкальной эстетики* Л<осев> занимался античными теориями первой половины XIX в., в результате чего им подготовлено исследование на эту тему около 15 печ. листов.

С) В области *библиографии* Л<осев> сделал ряд докладов с обзором текущей литературы по теории музыки и подготовил библиографическую работу по данной литературе за XIX и XX в.

*Подготовка текста к публикации и примечания
Дж. Римонди, Е. А. Тахо-Годи*

³⁴ Текст публикуется впервые по материалам из архива ГЦММК им. М. И. Глинки: ГЦММК. Ф. 62. Ед. хр. 1372. Л. 1 («Отчет Муз. секции ГАХН». Машинопись с рукоп. поправками). Работа представлена в виде чернового автографа, 1 лист, сохраняется в личном фонде Г. Э. Конюса. Текст не датирован, но исходя из пункта первого, можно заключить, что он относится не ранее, чем к 1928 году. Лосев прочитал доклад «К систематике музыкально-теоретических категорий» 26 января и 23 февраля 1928 г., снабдив его соответствующими таблицами (см.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 5. Ед. хр. 38; публикация: Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 208–211). Разработанные в этом докладе категории были объяснены в книге 1927 г. «Музыка как предмет логики».

Буцко Юрий Маркович (1938–2015)

Профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1968–2013)

РАХМАНОВА МАРИНА ПАВЛОВНА

rmarina@mail.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий переулок, д. 5

YURI M. BUTSKO (1938–2015)

Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1968–2013)

MARINA P. RAKHMANOVA

rmarina@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher of the State Institute for Art Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Оркестр Чайковского**

Публикуемая посмертно статья выдающегося композитора, мастера оркестрового письма, профессора Московской консерватории Юрия Буцко посвящена основным приемам и средствам оркестрового письма Чайковского, увиденным «композиторским взглядом».

Ключевые слова: П. И. Чайковский, оркестровый стиль, оркестр Чайковского, С. И. Танеев

ABSTRACT**Tchaikovsky's Orchestra**

Published posthumously article of the outstanding composer, master of the orchestral writing, Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory Yuri Butsko deals with the main principles and means of Tchaikovsky's orchestral writing seen from the composer's point of view.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, orchestral style, Tchaikovsky's orchestra, S. I. Tанеев

Юрий Буцко

ОРКЕСТР ЧАЙКОВСКОГО

Охватить одним взглядом оркестр Чайковского — задача не из легких. Понять, в чем именно заключена уникальная экспрессия и сила воздействия некоторых его шедевров — таких, например, как Шестая симфония, «Пиковая дама», многие сцены «Щелкунчика» или «Манфреда», — еще труднее. Сам композитор, несомненно, знал, о чем говорил, утверждая, что его музыка будет распространяться, что будет увеличиваться число слушающих и любящих ее. На чем именно строилась подобная уверенность? Известны ответы на этот вопрос: яркость мелодизма Чайковского, щедрость его эмоций, масштаб его творчества, охватившего все музыкальные жанры, в том числе многие оркестровые. Но подобные ответы не проясняют, *какими средствами и приемами, в частности приемами оркестра* как высшего и наиболее концентрированного выражения намерений композитора, Чайковский вызывает у современного просвещенного слушателя, хорошо знакомого с его музыкой, почти *неконтролируемое подчинение* своей воле — например, в кульминации первой части «Патетической симфонии», в сцене «В спальне Графини» в «Пиковой даме», в *Pas-de-deux* из «Щелкунчика».

В наследии Чайковского оркестровые произведения составляют явно «добрую половину». Но и эту «половину» едва ли можно охарактеризовать двумя словами: «оркестр Чайковского». Таких «оркестров», по крайней мере, несколько:

1. оркестр опер Чайковского (их семь);
2. оркестр балетов (их три);
3. оркестр сюит (четыре) и ансамблей оркестра с солирующими инструментами (фортепиано, скрипка, виолончель), с хором и/или с певцами;
4. оркестр симфоний; помимо знаменитых шести особняком стоит «Манфред», занимая промежуточное, но очень существенное место: попытка оркестрового синтеза чистого симфонизма и изобразительно-программных приемов балетного оркестра;
5. оркестр симфонических увертюр, поэм и проч., который в принципе близок оркестру симфоний, но в ряде случаев имеет особые черты;
6. оркестр Чайковского как исполнителя «социальных заказов»: кантата «Москва», увертюра «1812», «Славянский марш» и проч.;
7. оркестр Чайковского как инструментатора чужих сочинений;
8. наконец, оркестр Чайковского позднего, последнего периода («Иоланта», Шестая симфония, Третий фортепианный концерт), в котором появляется новое энергетическое наполнение партитур.

Учитывая также изменения, которые претерпело каждое из названных направлений оркестровых путей Чайковского на протяжении жизни композитора, надо признать задачу характеристики его оркестра необычайно «множественной».

Вероятнее всего, надо поставить проблему так: «Музыкальное пространство Чайковского-оркестровщика» в связи с развитием понятий «герой» (лейттемер) и его «сфера обитания» (так называемая «фактура»), или проблема «я» и «не-я». При этом не избежать и очень важного ракурса «Чайковский и современное ему музыкальное окружение».

Начнем с этого последнего. «Точки схода», то есть точки близкого соприкосновения оркестра Чайковского с оркестром других композиторов — Глинки, Бизе, Моцарта, — безусловно, точно обнаружены в блестящей статье Д. Р. Рогаль-Левицкого (см. [4]); им же обозначена и «точка максимального удаления» — Вагнер. Однако эти соотношения не создают полной картины. Например, важно осознать такую невероятную для воспитанного, чуткого, куртуазно вежливого Чайковского характеристику, как «бездарность», по отношению к Брамсу: в устах Чайковского подобное высказывание является почти нецензурной бранью, а для нас оно могло бы послужить поводом для рассмотрения отдельной темы «музыкальное пространство Брамса» и его отличие от «пространства» Чайковского. Дело тут, по-видимому, не в разнице стилей или приемов оркестровки, но в самой модели мироустройства Брамса, в его космогонии, или универсуме, откуда и проистекают все приемы его оркестра. Вероятно, это и почувствовал Чайковский. Не зря же он более ласков и обходителен с другими стилями, тоже вроде бы далеко отстоящими от него.

Суть «локального пространства» в оркестре Чайковского лучше можно понять не в отыскании точек несходств, противоположностей и даже противостояний, не в «перпендикулярах» к его стилю и методу, но в отыскании «параллелизмов», или, говоря языком философии, отыскании «*пар противоположностей*».

Настоящей «противоположностью» Чайковскому в этом смысле, по-видимому, является не Вагнер или Брамс, но близкий по земле и вере русский композитор Римский-Корсаков. (Создание таких «пар противоположностей» является любимым занятием самой природы и ее Творца. Вспомним несколько наиболее ярких из «пар» людей, живших в одно время и почти бок о бок: Леонардо и Микеланджело, Бах и Гендель, Ван Гог и Гоген, наконец, Чайковский и Римский-Корсаков.)

Таков необъятный круг проблем. Стремительность изменений оркестровых намерений (значит, и самого «оркестра Чайковского») привела к еще одной, самой, может быть, волнующей проблеме «потаенного» стиля и средств выразительности последних его опусов. В чем сила их огромного воздействия на сознание современного человека, хранящего память о самых сокрушительных мировых катаклизмах? Попробуем в этом разобраться, хотя бы в одном этом — в его завещании, содержащемся в последних опусах.

Но сперва — о главных вершинах и находках, обнаруживаемых уже в раннем творчестве.

* * *

Список ранних сочинений Чайковского, открывающийся незатейливо трогательным *Anastasia-Valse* 14-летнего композитора (1854) да несколькими романсами в духе бытового музицирования вкупе с пьесой на тему русской народной песни «Возле речки, возле моста», не так уж незначителен для будущего, как это может показаться. Словно камертон, здесь точно найден *адресат* — слушатель, а в первой же большой оркестровой работе Чайковского — увертюре «Гроза» (1864) — нащупываются и его собственные *оркестровые средства выразительности*. Неверно считать партитуру «Грозы» 24-летнего композитора слабой и неудачной; напротив, можно изумиться необычайно ранней его догадливости, ибо, начав «Грозой» свою музыкальную исповедь, он определил сразу и до конца *тонус* своего музыкального повествования, *интонацию* своей музыкальной проповеди, «грозовой» Шестой симфонией окончив свой земной путь.

Обращение к народной песне или стилизации под нее, завещанное Бетховеном и Глинкой, станет навсегда одним из источников, питающих фантазию Чайковского. Пусть даже взятые «с ходу» и «с лету», «по верхам» («Журавель» из финала Второй симфонии, «Во поле береза» из финала Четвертой симфонии и т. д.), обращения к песне составят в недалеком будущем кульминации оркестровых находок композитора, станут «знаком русскости» его творчества в целом.

Но все это — в будущем, а пока 1864 год наполнен целой серией сочинений для разных инструментальных составов (*Adagio* для духового октета, *Adagio* для квартета валторн, различные комбинации ансамблей для струнного квинтета, струнного оркестра и т. п.) — всё в соответствии с задачами композиторской школы: знакомство с тембрами и возможностями инструментов в чистом виде. Этот список накопления оркестровых умений завершается демонстрацией мастерства голосоведения в кантате «К Радости» — превосходной экзаменационной работе, подводящей черту под годами ученичества.

Может быть, это еще «не тот» Чайковский, которого не только вся культурная Россия, но и мир вскоре узнают и полюбят, не тот, кто украсит своим памятником в недоуменной позе вход в Московскую консерваторию. Но эти 34–35 названий ранних сочинений (по 1866 год включительно) необходимы Чайковскому. Наступает 1866 год, и 25-летний автор буквально взрывает «нормативное» развитие своей одаренности почти непредсказуемым и безусловным ранним шедевром — Первой симфонией (1866). Эта несомненная удача словно отодвигает назад всё, что было сделано им до сих пор.

(Редкую способность Чайковского к самосовершенствованию и решению все новых задач заметил лучший, внимательнейший и бескомпромиссный его ученик, товарищ и современник — С. И. Танеев. Сравнивая

Четвертую симфонию с оперой «Евгений Онегин», Танеев замечал: «Не будь “Онегина”... очень вероятно, что я бы был в полном восторге от симфонии. Виноваты Вы. Виноваты в том, что сочинили такую оперу, после которой все, что хотите, *будет казаться гораздо менее интересным* (курсив мой — Ю. Б.), чем оно на самом деле есть»¹.)

Вот основная сумма находок и открытий партитуры «Зимних грез», утверждающая вперед и надолго эстетику композитора, в том числе оркестровую (надолго, но не навсегда, ибо он сам, как никто другой, понимает, что «единственно постоянное в природе вещей — есть их непостоянство» и что «нельзя войти в одну и ту же воду дважды»):

1. *Локальность образа*: отныне и далее мы уже и без подсказки автора («Грезы зимнею дорогой», «Угрюмый край...» и т. д.) будем ощущать «географические» координаты местоположения музыки в пространстве — что, где и когда происходит.

2. *Явление двуединства образа*: «тембр=герой» — абсолютная драгоценность, не допускающая замены. Попробуйте гипотетически заменить «тембр=герой» хоть чем-либо сходным и близким по регистру, и вы будете сконфужены разрушительным результатом такой попытки.

Но явления одного «тембра=героя» мало. Необходима «среда» его обитания, нужны взаимопроникновение и взаимовлияние «героя» и «среды». Эта «среда» в I части Первой симфонии, заявленная почти моцартовским тремоло у струнных в g-moll, появляясь почти безвольно и явно напоминая такую же тоскливую безвольность в «Неоконченной» Шуберта (I часть) с ее душераздирающим голосом «героя-тембра» (Обое solo), — уже в связующей партии с ее атакующим ритмом будет пытаться отобрать *инициативу* мелодического главенства «героя». И так, «среда» живет, сопротивляется «герою», выдвигает перед ним все новые аргументы, что влечет за собой *изменения* самого «героя». Это и составляет подлинную *пружину* звуковой «интриги», или самого принципа развития материи.

3. *Жанровая определенность и достоверность происходящего*. В творчестве Чайковского навсегда поселились ритмы вальса, мазурки, народной песни и проч. Это несколько позже, в эпоху Четвертой симфонии, озадачило пуританскую щепетильность С. И. Танеева, увидевшего в жанровости симфонической партитуры «что-то балетное»². Но укорененность в формах и формулах *бытового музицирования* жизненно необходима Чайковскому, как птице воздух, а рыбе водная стихия. Почти плакатная лапидарность языка композитора едва ли заслуживает той уничтожающей характеристики, которую давали некоторые «левые» музыкальные критики эпохи 1950-х — 1960-х, называвших его родоначальником «поп-арта».

¹ Письмо С. И. Танеева к П. И. Чайковскому от 18 марта 1878 года; цит. по: [5, 32].

² «Один недостаток этой симфонии, с которым я никогда не помирюсь, это, что в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку: середина в Andante, трио в Скерцо, нечто вроде марша в финале...» [там же].

4. *Принцип непрерывной яростной смены красок*: после «тембра А» следует, по логике Чайковского, «тембр В», но никогда не «А — А¹» или «В — В¹». Композитор словно хочет, по словам М. А. Врубеля, «вывести из обыденности» слушателя, доводя контраст до метафоры или символа.

Здесь можно было бы согласиться с подсказанным Д. Р. Рогаль-Левицким простым определением «*чередование*», если бы не чрезвычайно важное и почти постоянное качество применения этих тембровых «чередований» у Чайковского — их *рационализм*. Едва остыв от накала событий в его партитуре и переходя к хладнокровному рассмотрению вопроса «как, с помощью каких средств и приемов это сделано», — приходишь к еретическому выводу: «Да русский ли человек и композитор это делает?» Сам наглядный «графизм» партитур Чайковского наводит на мысль о его явной немецкой выучке. Вспомним, ведь в то же время, в другой «культурной столице» России и рядом с Чайковским зреют другие принципы музицирования и оркестровки (Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, наконец).

5. *Принцип «концерта для оркестра»*, рожденный еще во времена оркестра барокко, подразумевает чередование по «закону эхо» tutti и solo (soli) внутри одной группы. У Чайковского, вооруженного уже богатой палитрой многоцветья красок, принцип расширен и превращен в «концерт тембров». Справедливо замечено тем же Д. Р. Рогаль-Левицким, что данный принцип не только не исчезает по мере роста оркестрового мастерства Чайковского, но значение его увеличивается. Принцип можно обнаружить как на близком расстоянии, то есть в пределах одной какой-либо части, будь то Andante или Скерцо, Adagio или сонатное аллегро, так и по отношению к частям цикла или, например, номерам в балете. Так, если в таком-то номере «Щелкунчика» играли только духовые, то по неумолимой логике следующий номер Чайковский поручит только (или преимущественно) струнным. А если в скерцо великолепно и остроумно найден тембр «балайки» — игрой только pizzicato всей струнной группы, то середина скерцо, конечно же, подразумевает выход на сцену деревянных духовых, и «балайке» оппонируют почти что русские народные «жалейки».

Рассмотрим один из номеров музыки к «Снегурочке», а именно «Пляску скоморохов», где этот принцип проведен, что называется, «в лоб». Музыка в драматическом спектакле, как известно, отведена скромно-унылая роль «тапера за сценой»: в ее задачи входит не превышать звучность, чтобы дать услышать актера-чтеца. Чайковский в «Снегурочке» так и поступает: партитура почти везде скромна, тиха, выдержанно-вежлива, кроме двух номеров — Финала с хором (прославление Ярилы-Солнца) и «Пляски скоморохов». Этими двумя абсолютными кульминациями композитор словно говорит: «А теперь, господа-актеры, помолчите, теперь — моя очередь!»

Вот как это сделано в партитуре. Сразу tutti оркестра — оглушительным топотом пляшущих, словно не замечающих в ослеплении пляски никого и ничего, — открывается этот номер. Tutti, поставленное не в результате «мучительных поисков и сомнений», не как рубеж формы — что и образует

закон, пожалуй, всех (или большинства) кульминаций в музыке любого стиля, — здесь явно умышленно нарушается. Да и мелодика подчинена этому безумному умножению ритма: мелодика рефрена (*tutti*) словно острием шпаги «протыкает» музыкальный поток своим ритмом, делая почти каждую долю такта ударной и этим провоцируя исполнителей на сплошную акцентуацию.

Дублировки в *tutti* вроде бы традиционны, но не совсем. Сохраняя приоритеты первого и второго звуковых планов, автор «слепо» (то есть «точно») дублирует лишь верхнюю *микстуру* (2 Fl.+ Piccolo). Остальные же духовые (гобои, кларнеты) найдут свой маневр поведения на «поле брани», а не будут тупо и угрюмо — «точно» — повторять другие тембры. Это — классика *tutti* по Чайковскому (а не по Шуману, например!).

Итак, еще одна заповедь Чайковского-мастера звучит примерно так: «*Мастерство композитора проверяется по его оркестровым tutti*».

6. *Использование меди* — проверочный экзамен, устраиваемый Чайковским не только для чужих партитур, но и для своих собственных. Вообще Чайковский был исключительно беспощадным критиком самого себя. Вот отрывок из письма к С. И. Танееву, равный по силе и интенсивности идей целому «мастер-классу»:

«Вы сделали несомненные «успехи» в инструментовке, хотя это все-таки Ваша слабая сторона, — пишет Чайковский Танееву 4/16 апреля 1878 года. — Медные играют слишком *часто и много* (курсив мой. — Ю. Б.). Вступление их редко производит эффект, так как понемножку они появляются беспрестанно и назойливо суются повсюду, во все темы, во все ходы, во все имитации и контрапункты!» [5, 37]

Заодно в том же письме достается и Шуману: «Вообще, Ваша инструментовка недостаточна блестяща и характерна (вот к чему стремился сам Чайковский! — Ю. Б.)... Выделяются группы друг от друга редко. Инструментовка эта часто напоминает Шумана» [там же].

* * *

Если «стиль — это человек», по словам французского философа Бюффона, то главный принцип оркестрового стиля Чайковского может быть выражен в трех словах: *главенство чистого тембра*, глинкинского наследия. Приоритет при этом явно отдан струнным, не просто тембрально «теплым» по природе своей, но иногда обжигающе горячим, как это происходит во вступительном разделе «Манфреда».

В остальном же Чайковский берет (или «заимствует», по его признанию) отдельные приемы у многих других авторов; он сам признавал, что его музыка пропитана, «помимо его воли», «шуманизмом, вагнеризмом, шопенизмом, глинкизмом, берлиозизмом и всяческими другими новейшими измами...» (курсив мой. — Ю. Б.) [там же, 23].

«Нельзя ли чего позаимствовать...» Эти слова, сказанные Чайковским после знакомства с «Лоэнгрином» Вагнера, точно отражают *меру* его

«заимствований»: ровно столько, сколько надо, чтобы скорректировать и проверить в сравнении правильность своего пути, но отнюдь не потерять его, отказавшись от личного опыта, добытого честно и трудно. Русский композитор Чайковский — более чем «не ленив» и крайне «любопытен» к чужим стилям и этим опровергает ироничную характеристику русского человека, данную Пушкиным (который сам-то себя к «ленивым и нелюбопытным» явно не относил, что опротестовывает его же термины!).

* * *

По мнению Чайковского, есть два различных, взаимоисключающих принципа звукоизвлечения: «...*симфония* должна быть *симфонией*, а не хорошим переложением с фортепиано на оркестр» (письмо к Танееву от 28 сентября 1884 года) [там же, 116].

Чайковский непримирим, отстаивая приоритет оркестрового решения перед «фортепианным». Сам же он, как известно, фиксируя первоначально свою мысль в виде дирекциона (широко изложенной фортепианной фактуры), рассматривал оркестровку (= инструментовку) как отдельный, особый процесс.

Этот процесс идет у него, по его собственному признанию, иногда быстро и легко, иногда медленно — «ползет черепашиным шагом» (высказывание в связи с инструментовкой «Мазепы»), но он очень существен. В чем же он заключается?

Напомним, не убоявшись повторов, упреки Чайковского в адрес партитуры d-moll'ной Симфонии Танеева, которые находятся в том же письме от 28 сентября 1884 года:

«Симфония *не задумана* для оркестра, а есть только переложение на оркестр музыки, явившейся, <...> так сказать, абстрактно».

«Вторая тема тоже есть мелодия с фортепианным аккомпанементом. Если бы это было задумано для оркестра, то едва ли она появилась бы разом с двумя столь характеристическими тембрами, как высокий регистр виолончеля (так! — Ю. Б.) и валторна, которые мешают и убивают друг друга».

«Итак, прежде всего главные темы *не оркестровы*. <...> Только в редких местах встречаешь настоящую оркестровую звучность» [там же, 115–116].

К году написания данного письма Чайковский — уже сложившийся оркестровый мастер. Им написаны к этому времени: четыре симфонии, оперы «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула», «Мазепа», наконец, его шедевр «Евгений Онегин». В числе нескольких увертюр и оркестровых фантазий — одни из лучших его удач, знаменитые симфоническая фантазия «Франческа да Римини» и увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

Вот ряд требований, предъявляемых Чайковским к оркестровой музыке и жанру симфонии вообще. В частности, в письме к Танееву от 27 марта / 8 апреля 1878:

«...Я не хотел бы, чтоб из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды,

ритмы и модуляции. Симфония моя (речь идет о Четвертой. — Ю. Б.), разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. <...>

...Не этим ли и *должна быть симфония*, то есть *самая лирическая из всех музыкальных форм*? Не должна ли она выражать все то, *для чего нет слов*, но что просится из души и *что хочет быть высказано?*» (курсив мой. — Ю. Б.) [там же, 34].

Критические замечания и советы, данные Чайковским Танееву в связи с его другой симфонией в письме от 4/16 апреля 1878 года, можно собрать в формулы, отражающие собственные оркестровые принципы Чайковского:

1. *Грамотное построение звуковых оркестровых планов. Рельефное отделение первого, главного — от второстепенного.* «Возвращение к теме... очень красиво, но я сомневаюсь, чтоб эта фигура могла *резко выделяться из массы оркестра*... Впрочем, это *недостаток инструментовки*... обилие курьезных деталей, *более красивых для зрения, чем для слуха*, ибо не всегда голоса выделяются друг от друга с *достаточным рельефом*» (курсив мой. — Ю. Б.).

2. *Обнаружение кульминационной зоны и нахождение средств ее достижения* (в том же письме):

«Вообще, это поистине превосходное место пьесы пропадает вследствие недостаточности развития и слабой инструментовки. Здесь такой случай, когда *инструментовка не только средство, но и цель*. Необходимость довести фанфарную мысль до ее *настоящего выразителя*, то есть до труб, должна была заставить Вас удлинить, обогатить и развить весь ход. Заставить в *таком месте* трубу помогать скрипкам — *это очень грубая ошибка* против инструментовки».

3. Кроме указанной выше *«экономии звучания медных»*, очень важны *штрихи смычковых*. Приводя нотный пример из Симфонии Танеева (длинная фраза из 36 нот под одной лигой!), Чайковский замечает: «Вы слишком небрежно ставите штрихи смычковым инструментам... *Так нельзя писать*...»

4. *Функциональная чистота и определенность оркестрового письма*, что имеет решающее значение для последующего исполнения партитуры:

«Пока всякий играющий не будет иметь ясного понятия об *относительном значении* (!) каждой фразы в общем — она не будет звучать хорошо. Для того чтоб музыкант знал, *что имеет первостепенное значение и что не должно выделяться из фона*...»

И, как неопровержимый вывод, в конце того же письма Чайковский словно подводит черту: «Вы ее [симфонию — Ю. Б.] *состряпали из разных старых тем, искусственно прилаживая друг к другу*. Только то может увлекать, что *сочинено*. Вы же... *придумываете*» (курсив мой. — Ю. Б.) [там же, 35–37].

* * *

Каждое из оркестровых построений Чайковского, будь то раздел крупной формы (симфонии) или отдельный номер (пьеса), имеет общие черты, позволяющие проследить ход мысли композитора.

Первый этап: жанровое определение мелодики, нахождение самого образа.

Второй этап: тембровое решение образа, как правило, сразу в двух сферах его существования (главный тембр=«герой») и его окружение («среда обитания»).

Третий этап: переход главного тембра в другой, его развивающий (так называемая «тембровая модуляция»), которой сопутствует непременно изменение тембра сопровождающего, иначе говоря — «вертикально подвижной контрапункт тембров».

Четвертый этап — заключительный: выстраивание кульминации как логического вывода из предшествующих перемен в процессе развития. Слово великолепно сыгранная шахматная партия, этот вывод, заключенный в последнем разделе формы, составляет собственно «разгадку интриги», заготовленную композитором.

«...У Вас оркестр, как из одного куска выточенный предмет, это *цельность* удивительная», — с этими словами, принадлежащими Н. Ф. фон Мекк, нельзя не согласиться³.

Современники считали оркестровые партитуры Чайковского «*трудными*». Отражать подобные обвинения даже со стороны доброжелателей и друзей, как Танеев, Н. Г. Рубинштейн, Чайковскому приходилось почти постоянно. Вот его ответ на эти упреки.

Чайковский признает, что он «далек от претензии уметь писать легко», что все его инструментовки «страдали относительной трудностью», но в то же время резонно замечает: «Трудность — понятие относительное; для ученика первого года консерваторского курса это не только *трудно*, но *невозможно*, а для обыкновенного хорошего оркестрового музыканта *это не трудно*» (курсив мой. — Ю. Б.)⁴.

Вспомним, что русский симфонизм (а значит, и техника игры на инструментах симфонического оркестра), едва родившись при Глинке, набирал силу и уверенность в партитурах Чайковского и Римского-Корсакова. Ни у одного из них мы не найдем «сверх-трудностей», то есть использования неэстетических регистров данного инструмента. И не эти ли самые «трудности» и их преодоление способствовали созреванию русских оркестров как коллективов и исполнению ими, уже вслед за Чайковским, таких «трудностей», которые скрыты в партитурах Берлиоза и Брамса, Вагнера и Малера. В этом прогрессе есть явная заслуга Чайковского.

³ Письмо от 17 октября 1884 года; цит. по: [6, 1665].

⁴ Письмо к Танееву от 4/16 января 1880 года; цит. по: [5, 47].

Последние годы жизни Чайковского отмечены исключительной интенсивностью и чем-то напоминают позднего Ван Гога: мироощущение обоих — разделено, разорвано надвое.

И если вывод, к которому подводит Чайковский слушателей в финале Шестой симфонии, как и печальные судьбы героев «Пиковой дамы», не оставляет сомнения в предчувствии близкого конца «земного начала», то тем более яростно он защищает жизнь, прославляя свет — но уже в ином, иллюзорно-вымышленном мире «Щелкунчика» или «Иоланты». Все больше времени и внимания уделяет Чайковский инструментовке, становящейся, по его же словам, «скорее целью, нежели средством». Признаний «я не сочиняю, но инструментую» появляется в его письмах все больше. Над инструментовкой уже полностью сочиненной «Пиковой дамы» он работает полгода — срок, невиданно большой для него.

Это расширенное пространство двух начал — земного, реального, и вымышленного, нереального, — и обретение новой светоносной силы и экспрессии средств выразительности выводит музыку позднего Чайковского из «нормативно-эстетической» категории; его сочинения обретают силу художественного *документа*, без знания которого мы уже не сможем обойтись.

Оркестр позднего Чайковского изобилует массой находок, открытий, вплоть до «опровержения» им же ранее установленных правил. Так, правило, бывшее ранее незыблемым для Чайковского: «*одна функция = один тембр*», опровергается, превращаясь в «*один вид тембров = несколько (много) функций*»: например, в интродукции к «Иоланте».

Голосоведение — одна из самых сильных сторон стиля Чайковского прежде, теперь — например, в начале четвертой части Шестой симфонии — нарушается до неузнаваемости и так сильно, что заставило одного весьма авторитетного критика назвать этот знаменитый эпизод — «корявым голосоведением». Подлинный смысл такой «корявости» заключается в том, что «герои-тембры» (в данном случае струнные) своими широкими шагами интервалов сохраняют *силу сопротивления*, которая исчезает потом, при многократном повторении фразы и превращается в пассивное, обреченное скольжение голосов, словно покорность судьбе.

Здесь же композитор заготавливает еще одно из своих удивительных открытий — явление тембра-призрака, тембра-двойника в виде трех флейт и фагота, вместо ожидаемой валторны — прием «*уподобления тембра*».

Наконец, очень важное качество позднего оркестрового стиля Чайковского — это обретение *яркой цветности* звучания. Как видно, даже при всей критичности отношения композитора к стилям Вагнера и Римского-Корсакова, знакомство с их партитурами не прошло даром. Партитура «Иоланты» — лучшее тому доказательство.

Это скромное и посильное мне приношение великому мастеру хочется окончить отрывком из его же письма. Что-то в этих словах, написанных композитором 14 января 1891 года (то есть менее чем за три года до роковой для него осени 1893-го) подсказывает, что письмо рассчитано быть прочтенным не только его прямым адресатом Танеевым (в контексте письма речь идет об операх, но то же самое Чайковский мог бы сказать и о своих сочинениях симфонических жанров):

«Вопрос о том, как следует писать оперы, я всегда разрешаю и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем, так же, как все остальное) так, как бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. <...> Итак, выбравши сюжет и принявшись за сочинение, я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к подражанию классическим образцам, ни к стремлению быть оригинальным. При этом я нисколько не препятствовал веяниям духа времени влиять на меня. Я сознаю, что, не будь Вагнера, я бы писал иначе; допускаю, что даже и *кучкизм* сказывается в моих оперных писаниях; вероятно, и итальянская музыка, которую я страстно любил в детстве, и Глинка, которого я обожал в юности, сильно действовали на меня, не говоря уже про Моцарта. Но я никогда не призывал ни того, ни другого из этих кумиров, а предоставлял им распоряжаться моим музыкальным нутром, как им угодно. Быть может, вследствие такого отношения в моих операх нет прямого указания на принадлежность к той или другой школе. Может быть, нередко та или другая сила превозмогала другие, и я впадал в подражание, но как бы то ни было, все это делалось само собою, и если я в чем уверен, так это в том, что в своих писаниях я являюсь таким, каким меня создал Бог и каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую. Я не изменил себе ни разу. А каков я, хорош или дурен — пусть судят другие» [5, 169].

ПОСЛЕСЛОВИЕ ПУБЛИКАТОРА

Этот текст был написан примерно в 2011 году, по совершенно определенному поводу.

В то время полным ходом шла подготовка энциклопедии «Чайковский» под редакцией Полины Вайдман⁵. Я была одним из редакторов уже имевшихся многочисленных текстов и рассказывала Юрию Марковичу об этом проекте. И вот как-то, при одной из наших рабочих встреч, Полина Ефимовна, обсуждая проблему недостающих статей, сказала мне: «Почему бы Юрию Марковичу не написать об оркестре Чайковского, нам очень

⁵ В дни, когда завершалась подготовка этого номера к печати, мы получили известие о кончине Полины Ефимовны Вайдман (*Редакция журнала «Научный вестник Московской консерватории»*).

не хватает подобного материала». Я передала пожелание, совершенно не ожидая, что Юрий Маркович согласится. Но он согласился сразу, и даже с радостью.

Для начала он взялся за чтение переписки Чайковского с фон Мекк (конечно, читанной и раньше), потом попросил найти переписку Чайковского с Танеевым, которая тоже имелась дома. Кажется, были привлечены и другие тома писем Петра Ильича. Вероятно, он просматривал какие-то партитуры, но думаю, что все нужное уже было в памяти, — ведь столько лет он играл и анализировал со студентами эти партитуры.

Припоминаю также, что за несколько лет до возникновения этой статьи Юрий Маркович рассказывал мне о своей дискуссии с Евгением Владимировичем Назайкинским в кулуарах консерватории по поводу его работы об инструментовке Чайковского. Возможно, работа тогда еще не была напечатана (см. [3]). Юрий Маркович был в чем-то существенном с ней не согласен, но, к сожалению, я не помню, в чем именно. Наверное, наличие столь сильного оппонента тоже могло побудить к выражению своей точки зрения.

Надо сказать еще, что после распечатки набора текста с рукописного черновика он несколько раз вносил туда правку, шлифуя отдельные слова и выражения.

Разумеется, получившийся текст — скорее имеющий вид эссе — не подпадал под нормы энциклопедических статей. Но Полина Ефимовна очень ему обрадовалась, полагая, что композиторское слышание, композиторский взгляд важнее, чем какие-либо нормы. Однако вскоре работа над Энциклопедией по разным причинам была законсервирована.

Юрий Маркович интересовался судьбой своего текста, время от времени спрашивал об этом. Но потом дело забылось.

Думаю, что размышление об оркестре Чайковского стоит в ряду с другими, опубликованными еще при жизни автора, аналитическими по духу текстами — о Симфонии Отара Чаргейшвили и о явлении «массы звука» (см. [1; 2]).

Вообще Юрий Маркович прекрасно владел пером, а прежде всего даже не пером — словом. Вероятно, ученики и коллеги помнят его рассказы. Но исключительно напряженная, непрерывная композиторская (в меньшей степени и педагогическая тоже) работа почти не оставляла времени для «литературы». Тем не менее, если собрать все, что он опубликовал или высказал в форме интервью, может получиться некое собрание. Я попытаюсь это сделать.

Марина Рахманова

Использованная литература

1. Буцко Ю. М. Слово о Нектариосе Чаргейшвили // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 158–171.
2. Буцко Ю. М. Явление массы звука (к вопросу анализа тематизма) // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 20–33.
3. Назайкинский Е. В. Оркестр П. И. Чайковского // Оркестр. Инструменты. Партитура: Памяти Юрия Александровича Фортунатова: Сб. статей. Вып. 1 / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М.: Редакционно-издательский отдел Московской гос. консерватории имени П. И. Чайковского, 2003. С. 16–35. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сб. 44).
4. Рогаль-Левицкий Д. Р. Оркестр Чайковского // Советская музыка. 1940. № 5–6. С. 105–111.
5. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
6. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк: в 3 кн. Кн. 3: 1882–1890 годы. М.: Захаров, 2004. [624+688+736 с. (Биографии и мемуары)].

ДЖУСТ АННА*annagiust@teletu.it*Кандидат искусствоведения,
независимый исследовательИталия 33074
Фонтанафредда,
улица Данте Алигьери, 76**ANNA GIUST***annagiust@teletu.it*

Ph. D., independent researcher

Via Dante Alighieri 76
33074 Fontanafredda (PN)
Italia**АННОТАЦИЯ****Материалы к творческой биографии Катерино Кавоса**

Благодаря вкладу К. А. Кавоса в формирование национального оперного репертуара, русские критики, особенно в XIX веке, признают за ним важнейшую роль в музыкальной жизни России в его время. Цель данной статьи — представить ранее не издававшиеся материалы к его творческой биографии, в надежде способствовать накоплению свежих данных, касающихся не только роли Кавоса в русской музыкальной среде начала XIX века, но также и вопроса периодизации истории русской оперы. Эти архивные материалы, хранящиеся в коллекции Государственного центрального Театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве, позволяют уточнить информацию о деятельности Кавоса в качестве капельмейстера русской труппы. Творчество Кавоса рассматривается в статье как переломный момент от господства на русской сцене иностранного оперного репертуара к формированию репертуара национального. Опера Кавоса «Иван Сусанин» трактуется как переходный этап между комическими операми XVIII века и «Жизнью за царя» М. И. Глинки, которую советская музыковедческая традиция считает первой русской оперой.

Ключевые слова: Катерино Альбертович Кавос, Алексей Николаевич Верстовский, Алексей Федорович Львов, русская опера, Русская придворная труппа, русское национальное самосознание

ABSTRACT**Sources for the Artistic Biography of Catterino Cavos**

Thanks to Catterino Cavos's contribution to the education of the musical personnel and to the national operatic repertoire, Russian critics acknowledge him to have the most important part in the musical life of their country. The aim of the present article is to disclose inedited supplementary sources, in order to add new information useful not only for the issue of Cavos's role in the Russian musical milieu of the early 19th-century, but also for the issue of historiography of Russian opera. These materials, mainly forming part of the collection of Central State Bakhrushin Theater Museum in Moscow, are here published for the first time. They allow to shed light on life and activity of the composer as *maestro di cappella* in St. Petersburg. Cavos's activity is viewed as a transition stage between the moment when the operatic culture was imported in the Russian Empire and the time when, because of emerging national consciousness, Russian opera in itself developed. Cavos's opera *Ivan Susanin* is understood as an intermediate passage between 18th-century comic operas and Mikhail Glinka's *A Life for the Tsar*, which is considered the first Russian opera by Soviet musicologists.

Keywords: Catterino Cavos, Aleksey Verstovsky, Aleksey L'vov, Russian opera, Russian Court troupe, Russian national consciousness

Анна Джуст

МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ КАТЕРИНО КАВОСА

Композитора Катерино Кавоса лучше знают в России, чем на родине. Это объясняется тем, что его творческий путь почти полностью прошел в столице Российской империи, в Венеции он провел только свои ранние годы.

Благодаря значительному вкладу Кавоса в формирование музыкальной среды и национального оперного репертуара, русские критики признают за ним важную роль в музыкальной жизни страны. Такие биографы композитора, как Гильо [4], Блох [2], Зотов [11; 12] и Чешихин [23], единодушно считают его труд основополагающим в формировании настоящей русской оперы в тот период, когда репертуар еще составляли по большей части оперы иностранные. В частности, Зотов подчеркивает большое значение его деятельности в Санкт-Петербурге: «Когда [Кавос] приехал в Россию, то Русская опера была еще во младенческом состоянии. Она почти не существовала. <...> О национальности наша опера и не помышляла тогда. — Вдруг необычайный успех Русалки (1-й части) открыл всем глаза. <...> Русская публика вообразила себе, что видит *национальную* оперу. Имена действующих лиц были Русские, — князья Русские, мифология Русская. Чего же больше? О прочих условиях национальности не нужно было и спрашивать. <...> Кавос был первый, который постиг требование публики. Он уже начинал изучать свойства и дух Русских; он уже видел, что Русская

публика хочет иметь *свое*» [11, 4]¹. Историк театра В. Всеволодский-Гернгросс тоже считает Кавоса самым значительным представителем русского национального (музыкального) театра своей эпохи². По поводу вокальной школы он заявляет: «Но полновластную иностранной оперы и блеску иностранных певцов и певиц, в числе которых была знаменитая Филлис-Андрие, русская действительность, так же как и в драме, противопоставила Кавоса и Кашина как композиторов, Сандунову, Воробьеву, Самойлову (Черникову), Воробьева и Самойлова как певцов и, в результате, победа осталась на стороне русских» [3, 111]. Что касается вклада композитора в русский оперный репертуар, по мнению Всеволодского-Гернгросса, он «очень скоро учуял дух времени и стал писать оперы несколько романтического склада, стараясь, в то же время, удовлетворять и спросу на музыкальный национализм. В конце концов он сосредоточил свою деятельность на русской опере исключительно» [там же, 112–113].

В трудах более поздней эпохи Кавос назывался «русским композитором». А. Рабинович заметил, что «он был в России не равнодушным гастролером, как Арайя, а подлинным гражданином своей новой родины, усердным строителем ее художественной культуры» [19, 148]. Это признал и Ю. Келдыш: «Для объективной и непредубежденной оценки того вклада, который был внесен Кавосом в развитие русского оперного театра, нужно представить себе состояние последнего в тот момент, когда молодому итальянскому композитору было доверено музыкальное руководство им. Самостоятельной оперной труппы не существовало, были отдельные талантливые певцы, соединявшие хорошие вокальные данные с актерским дарованием, но их не хватало для создания полноценного ансамбля. Надо было воспитать артистов, которым были бы по силам трудные и ответственные партии как отечественного, так и зарубежного оперного репертуара, привить им необходимые для этого знания и навыки. Наконец, и самый репертуар требовал серьезного обновления.

Доля участия Кавоса в решении всех этих задач весьма значительна. Он сумел поднять отечественную оперу на новую ступень, повысить ее роль в культурной жизни русского общества. Для этого нужна была настоящая заинтересованность, преданность своему делу» [14, 144].

С другой стороны, пытаясь определить роль русских композиторов в формировании «настоящей» русской оперы, В. Стасов включил Кавоса в число *русских, подражавших* итальянцам: «Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябьева, Верстовского и других) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны

¹ Здесь и далее в цитатах сохранены пунктуация и некоторые особенности оригинальной орфографии.

² «Как русский драматический театр эпохи отечественной войны — это раньше всего кн. А. А. Шаховской, так русский оперный театр того времени — раньше всего Катерино Альбертович Кавос» [3, 110].

и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала» [22, 61]³. Определение Кавоса как «подражателя итальянцам» в смысле отрицательной оценки композитора является не только ошибкой критика, но также, как ни парадоксально, показателем уровня интегрированности композитора в русскую музыкальную среду — и в то же время космополитического характера столичной музыкальной жизни той эпохи, несмотря на нарастающее самосознание, которое впоследствии привело к национализму второй половины XIX века.

Хотя о композиторе сохранилось немало сведений, некоторые аспекты его биографии до сих остаются неизвестными. Например, непонятно, как и когда именно он оставил свой родной город, чтобы переселиться в Петербург, и неизвестно также с какой целью⁴. То же самое можно сказать о его творчестве, которое, несмотря на приведенные высказывания музыковедов, остается во многих отношениях малоисследованным. Это связано в основном с тем, что источников, напрямую касающихся его деятельности, осталось, видимо, немного, притом они еще не систематизированы. До сих пор мало изучены многочисленные балеты Кавоса, а большая часть сведений о его операх и музыке для театральных представлений дошла до нас в косвенном виде — через его биографов, живших в XIX веке.

Невозможно в одной статье ответить на все нерешенные вопросы о венецианско-русском композиторе. Тем не менее, нам удалось получить доступ к ранее не опубликованным материалам, которые могут пролить немного света на мозаику его жизни и творчества. Цель данной статьи — представить эти дополнительные материалы, в надежде способствовать накоплению новых данных для будущего труда не только над вопросом роли Кавоса в русской музыкальной культуре начала XIX века, но также и над вопросом периодизации истории русской оперы. Речь идет о следующих документах, которые в разной степени способствуют пополнению творческой биографии композитора:

- письмо Кавоса Верстовскому об актрисе Нимфодоре Семёновой⁵;

³ Как подчеркивает Ливанова, Стасов заинтересовался оперным наследием Глинки, чтобы показать преемственность его творчества с творчеством следующего поколения [15, 78].

⁴ Этими и другими вопросами интересовался венецианский славист Алессандро Романо в недавно опубликованной статье. Хотя он и проясняет некоторые неточности в сведениях о первых годах жизни композитора (в том числе и год его рождения), однако в заключение подчеркивает трудность восстановления его биографии, по крайней мере до 1803 года, когда Кавос заключил контракт с Дирекцией Императорских театров как капельмейстер итальянской и русской трупп [20].

⁵ Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 53 (А. Н. Верстовский). Ед. хр. 162.

- его же письмо Верстовскому с предложением создать оперу на героический сюжет из русской истории⁶;
- два письма А. Ф. Львова Верстовскому об исполнении его «Песни русских»⁷ и «Ивана Сусанина» Кавоса-Шаховского в Санкт-Петербурге⁸.

Все перечисленные материалы хранятся в коллекции Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве; они не изданы и публикуются здесь впервые.

Вместе с этими источниками упомянем и следующие, по которым можно уточнить информацию о композиторе:

- рукопись арии Кавоса «из одной только ноты» «Addio bei giorni»⁹;
- рукописное либретто волшебной оперы «Жар-птица»¹⁰.

Коснемся сперва письма Кавоса Верстовскому (1799–1862) о Нимфодоре Семёновой (1787–1876), младшей сестре драматической актрисы Екатерины Семёновой (1786–1849). В нем композитор просит о содействии Верстовского при выступлениях певицы в Москве. Письмо написано по-французски, чернилами, и датировано 22 августа 1828 года. Приводим факсимиле, а также оригинальный текст и его русский перевод.

Monsieur!

Connoissant depuis longtemps et votre amabilité, et vos talens je me fais un devoir de reccomander à vos soins musicales Mlle. Semionoff qui [devra] donner quelques représentation sur le théâtre Imp. le de Moscou.

Милостивый государь!

Издавна зная Вашу любезность и Ваши таланты, я считаю своим долгом вручить Вашему музыкальному попечению мадемуазель Семёнову, которая даст несколько представлений на сцене Московского императорского театра.

⁶ Государственный центральный Театральный музей им А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 53 (А. Н. Верстовский). Ед. хр. 164.

⁷ «Песнь русских» — вариант названия гимна «Боже, царя храни». Так именуется свое произведение Львов в письме к Верстовскому. Под этим заголовком гимн был опубликован петербургским гравёром Штединггом в 1883 году в авторской версии для четырехголосного хора с фортепиано (см.: [17]).

⁸ Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 53 (А. Н. Верстовский). Ед. хр. 221, 225.

⁹ Di Pietro Leopoldo Ferri / Aria / D'una sola notte / Composta dal Sig. Cavos / In S. Pietroburgo / 1810. Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana. Mss. Italiani. Cl. 4. № 1585. Шифр 11512.

¹⁰ Жар-птица, Волшебная опера в трех действиях с принадлежащими к ней хорами, балетами, ристалищами и великолепным спектаклем. Российское сочинение. Музыка соч. Капельмейстера Г. Кавоса. Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Книжный отдел. 311534/1257.

999.

Virtuelle plaisir de voir passer et me hant extérieurement, et l'at-
tente que je me faite
Moi l'honneur d'être avec respect

Panne

Co 22 Août
1828

A la hâte, etc. etc. l'abbé
Léon Bataillon

L'abbé Bataillon

Je vous prie de m'excuser de ne vous avoir écrit que par
un petit billet, mais j'ai été si occupé de mes
affaires que je n'ai pu vous en écrire plus.
Je vous prie de m'excuser de ne vous avoir écrit que par
un petit billet, mais j'ai été si occupé de mes
affaires que je n'ai pu vous en écrire plus.

Cette excellente actrice est sortie de l'Ecole du théâtre sans avoir appris la musique, aussi l'avait on destiné à jouer des petits rôles dans la comédie, ce qu'elle a continué de faire pendant dix ans à peu près, mais comme je voyer [voyais] que la direction Imp.le était sur le point de priver le public du grand opéra à cause du depart de Mlle Phodor et ensuite à cause de la decadence de Mme Sandounoff j'ai conçu le projet de faire jouer les premiers rôles a Mlle Semionoff, qui [par] son jeu, et son physique ne puvoit [pouvait] pas manquer d'être agréable au Public. Pour lui apprendre la musique il aurait été trop tard et toute peine aurait été inutile, d'ailleurs la Direction Imp.le avoit [avait] besoin d'un prompt secours, ainsi me pliant aux circonstances, avec beaucoup de patience, et beaucoup de peine, je suis parvenu à lui faire chanter d'oreille quelques rôles, et ensuite à lui faire tenir le repertoire en entier avec succès.

Je me suis permis, Monsieur, de vous écrire tous ces details, pour vous prouver combien Madlle Semionoff aura besoin de votre secours et sur tout de celui de votre maitre de chapelle dans toutes les representations qu'elle donnera sur votre Theatre.

Эта замечательная актриса окончила Театральное училище, не изучая музыки; предполагалось, что она будет исполнять небольшие роли в комедиях, что она и делала в течение приблизительно десяти лет. Но, когда я увидел, что дирекция готова лишить публику большой оперы из-за отъезда мадемуазель Фодор¹¹, а затем и по причине схода со сцены (decadence) мадам Сандуновой¹², я задумал план ввести на главные роли мадемуазель Семёнову, которая своей игрой и обликом не могла не снискать успеха у публики. Изучать музыку ей было бы слишком поздно, и всякое усилие оказалось бы напрасным; впрочем, дирекция Императорских театров нуждалась в незамедлительной помощи, и потому, принимая во внимания обстоятельства, приложив массу труда и терпения, мне удалось заставить ее на слух петь несколько ролей, а затем успешно освоить и весь репертуар.

Я позволил себе, милостивый государь, описать Вам все эти детали, чтобы убедить Вас, насколько мадемуазель Семёнова нуждается в помощи — Вашей и Вашего капельмейстера — в течение всех представлений, которые она будет давать в Вашем театре.

¹¹ Жозефина Фодор, в замужестве Менвьель (Fodor-Mainvielle; 1789 (1793?) — 1870) — французская певица (сопрано) венгерского происхождения. Дочь скрипача и композитора Жозефа Фодора. Выросла в Петербурге, обучалась в там в Императорском театральном училище, затем с 1808 по 1812 год выступала там на оперной сцене. Будучи женой французского актера Менвьеля, в декабре 1812 года вынуждена была уехать вместе с ним из Петербурга на основании «Указа о высылке из России всех подданных французских». До 1825 года с большим успехом пела в оперных театрах Европы, затем из-за болезни голосовых связок покинула сцену. Является автором трактата «Размышления и советы об искусстве пения» (*Réflexions et conseils sur l'art du chant*; Париж, 1857).

¹² Елизавета Семеновна Сандунова, до замужества Уранова (1772 (1776?) — 1826) — русская актриса и певица. Окончила Петербургское театральное училище. С 1794 по 1813 год жила и выступала в Москве, с 1813 года — вновь в Петербурге. Прославилась не только как оперная певица и драматическая актриса, но также как концертная исполнительница русских народных песен.

J'ai cru cependant prudent d'envoyer à Moscou Mr Turik mon élève qui aura l'honneur de vous presenter cette lettre, afin qu'il serve en qualité de souffleur de Mlle Semionoff, et qu'il puisse en même temps communiquer au maitre de chapelle les mouvements aux quels elle est habituée, car la moindre difference pourrait la descarter, d'ailleurs elle a besoin d'avoir aupres d'elle quelqu'un qui la connoisse, même pour l'encourager, car malgré ses vingt ans de pratique elle est sur la scene d'une timidité extraordinaire.

Veuillez, Monsieur, m'honorer de vos ordres, si jamais je pouvois avoir le bonheur de vous être agréable, et soyez sur d'avance que dans tous les cas, je me ferai un devoir et un veritable plaisir de vous prouver et ma haute estime, et l'attachement que je vous porte.

J'ai l'honneur d'être avec respect
Monsieur
le très humble, et très obéissant serviteur
le 22 aoust
1828
Catterino Cavos

Кроме того, я счел благоразумным направить в Москву моего ученика господина Турика, который будет иметь честь вручить Вам это письмо, дабы он послужил в качестве суфлера мадемуазель Семёновой и показал капельмейстеру темпы, к которым она привыкла, поскольку малейшее отклонение может ее сбить. Она и помимо этого нуждается в том, чтобы рядом находился кто-то знакомый, дабы ее приободрить, потому что, несмотря на двадцать лет, проведенные на сцене, она поразительно робка.

Милостивый государь, если когда-либо я смогу быть Вам полезен, почту за честь служить Вам, и будьте заранее уверены в том, что у меня всегда будет и случай, и желание выразить Вам свое чрезвычайное уважение и искреннюю привязанность.

С почтением,
Милостивый государь,
Ваш верный и покорный слуга
22 августа
1828 г.
Катерино Кавос

Письмо проливает свет на вопрос подготовки певцов к выступлению на сцене в то время. В литературе нет единой точки зрения о том, каким был на самом деле профессиональный уровень артистов. Келдыш считал, что оркестр Петербургского театра обладал высоким мастерством, также и Гозенпуд не соглашался с высказываниями мемуаристов того времени, по свидетельствам которых музыканты и певцы не умели читать ноты [5, 114]. Он подчеркивал, что уже в XVIII и в начале XIX в. Театральное училище выпускало хорошо обученных артистов. Однако Всеволодский-Гернгросс писал, что «Широкий просветительный план его [Шаховского]¹³, преподававшего в этом учреждении. — А. Дж.] <...> разбивался о некультурность учеников, о полную неподготовленность их к восприятию его теорий и окончилось

¹³ Князь Александр Александрович Шаховской (1777–1846) — драматург и театральный деятель, на протяжении всей первой четверти XIX века служивший в Дирекции Императорских театров в Петербурге.

это тем, что он стал учить с голоса и с жеста, превращая «дебютантов и дебютанток в каких-то попугаев или скворцов» [3, 58].

В случае Кавоса письмо вполне соотносится со словами Софьи Дехтеревой-Кавос, утверждающей, что капельмейстеру пришлось «начинать дело с самого начала» [8, 100]. В свою очередь Дехтерева опирается на Каратыгина, который пишет в своих записках, что «первые оперные певцы и примадонны того времени не знали почти вовсе музыки и благодаря неусыпному, тяжкому труду Кавоса пели (по слуху) в операх Моцарта, Паэзьелло, Чимароза, Спонтини, Керубини, Мегюля и других первоклассных композиторов! Чего ему стоило с каждым отдельно выдалбливать его партию, налаживать ежедневно то как канарейку, то как снегиря, и потом согласовать их вместе в дуэтах, трио, квартетах, квинтетах и, наконец, в финалах! Непостижимый труд, дивное терпение, просто геркулесовский подвиг! За то все время дня, чуть ли не до глубокой ночи, он посвящал своим ученикам и службе» [13, 97–98]. Далее Каратыгин переходит прямо к случаю Нимфодоры Семёновой, «крестной матери и благодетельницы <его> жены», Софьи Васильевны Биркиной. Слова актера и здесь совпадают с содержанием письма: «В доброе старое время она была первой певицей русской оперы, не имея никакого понятия о музыке, буквально не зная ни одной ноты. Капельмейстер Кавос, которому, разумеется, граф Пушкин¹⁴ платил за уроки, проходил с нею все ее партии и учил по слуху, как канарейку, но слух у нее был очень туг, и она зачастую очень мило фальшивила. Надо удивляться необыкновенному терпению неумолимого Кавоса, который возился с нею с утра до позднего вечера при каждой ее новой роли. Еще удивительнее то, что она могла петь в операх Моцарта, Россини, Спонтини, Чимароза и других знаменитых композиторов!» [там же, 240]. Если про Каратыгина еще можно было бы думать, что он хотел преувеличить роль капельмейстера и его трудолюбие, то письмо самого Кавоса — это частное сообщение, в достоверности которого нет причин сомневаться. Кроме того, это письмо подтверждает надежность источников, в которых косвенно упоминались подобные обстоятельства.

Вопрос достоверности и полноты источников о жизни и творчестве Кавоса дает повод перейти непосредственно к последним приведенным материалам, к которым нужно добавить короткие замечания. Ария «*Su una sola potta*» («Из одной только ноты») упоминается во французском некрологе Кавоса, написанном Мерсье [26, 110]. Через некролог та же информация переходит в биографию Кавоса, написанную Дехтеревой: «В Петербурге ему был оказан очень лестный прием. Но он нашел у артистов итальянской труппы этой столицы те же требования, те же претензии, с которыми он так упорно и так остроумно боролся в своем родном городе. Его изобретательный ум, однако, помог ему избежать опасности, подсказывая средства для соглашения самых бессмысленных требований без ущерба для

¹⁴ Имеется в виду граф Василий Валентинович Мусин-Пушкин (1773–1836), придворный и дипломат, покровительствовавший Нимфодоре Семёновой.

собственного достоинства. Однажды один очень посредственный певец, безголосный и бесталантный, но крайне преувеличенного мнения о своем таланте, раздраженный напрасными стараниями заставить Кавоса написать для него новый мотив получше, обратился к директору и надоедал ему до тех пор, пока тот, чтобы избавиться от его посещений, не приказал Кавосу его удовлетворить. Кавос, исполняя приказание, сочинил мотив на одну ноту и, дабы избежать монотонность этого псалмопения в некотором роде, переложил пение в оркестр, модулируя его только аккордами, в которые входила эта нота; таким образом все были довольны, даже певец, наивно приписавший себе аплодисменты, расточаемые композитору» [8, 99].

Необычный анекдот про капризного певца находит подтверждение в дошедшей до нас копии «Арии из одной только ноты, сочиненной Г. Кавосом в С. Петербурге, 1810», которая хранится в библиотеке «Марчана» в Венеции. Речь идет, вероятно, о вставной арии для неустановленной оперы. Текст написан на французском и итальянском языках, мелодия, как и передает Мерсье, поручена оркестру, певцу-басу же — лишь монотонная псалмодия на одной ноте (А большой октавы). По содержанию текста трудно определить, для какой оперы ария была написана; это прощание некоего отца с детьми перед смертью либо в какой-то не менее драматичный фатальный момент. Таким образом, приведенный в литературе и ранее не находивший подтверждения анекдот следует признать реальной историей.

Более конкретным является открытие нового источника, относящегося к опере «Жар-птица». По словам Келдыша, «либретто оперы не сохранилось, но ее драматическую фабулу легко восстановить по партитуре и суфлерскому экземпляру» [14, 142], на который указал впервые Гозенпуд. К счастью, либретто, которое Келдышу не удалось найти, в действительности уцелело. Его рукопись находится в Книжном отделе библиотеки музея имени Бахрушина в Москве, под названием «Жар-птица, Волшебная опера в трех действиях с принадлежащими к ней хорами, балетами, ристалищами и великолепным спектаклем. Российское сочинение. Музыка соч. Капельмейстера Г. Кавоса». Из либретто мы узнаем, что главная героиня оперы, княжна Зораида, не гибнет вместе с Жар-птицей, как ошибочно полагал Келдыш, а исчезает во время кораблекрушения, из которого чудесным образом спасается Левсил, и торжественно возвращается в последнем явлении оперы вместе с царицей волшебниц — покровительницей Левсила — Световидой. Световида выясняет, что Жар-птицу захватили не братья Левсила Гордый и Свенельд, которые хотели, сказав неправду, завоевать предпочтение царя-отца: этот «подвиг совершен Левсилом» (III д., явл. 11 и последнее, лист 48 v.). Она награждает его союзом с прекрасной Зораидой; разоблачая же лживые намерения братьев, прощает их, поскольку «счастье людей зависит только от мудрой кротости государей». Опера заключается общими картиной и хором (№25): «Героя увенчала слава / Среди сияния побед; / Из века в век процветет / Славян безсмертная держава» (л. 49).

Либретто заслуживает отдельного исследования, но даже по некоторым деталям текста его можно определить как попытку соединить жанр волшебной оперы с серьезным содержанием. Можно предположить, что либретто «Жар-птицы», как и других опер Кавоса, сочиненных для Императорских театров, было средством пропаганды идеологии Двора. Именно слово «кротость», употребляемое как характеристика хорошего государя, обозначало отличительную черту Александра I в его изображении с момента коронации [28, 101]. Эта добродетель воспета и Г. Державиным в «Гимне кротости», сочиненном по случаю коронации императора¹⁵.

Келдыш отмечает «известное внутреннее противоречие», заложенное «в трактовке сказочного сюжета либреттистом и композитором» [14, 143]. Видимо, по его мнению, музыка не отражала идеологического содержания либретто. Однако в отсутствие партитуры проведение полноценного совместного анализа музыки и текста невозможно. Можно предположить, что композитор, на самом деле не умевший перестроиться при новых требованиях к искусству (на что и указал Келдыш [там же, 142–143]), тем не менее, чувствовал дух последних лет царствования Александра I и хотел ему соответствовать.

Второе письмо Кавоса Верстовскому, написанное также по-французски, содержит предложение о сотрудничестве в создании оперы на героический сюжет из российской истории.

Monsieur!

Me rappelant avec reconnaissance des marques d'interet que vous avez voulu prendre, Monsieur, à l'execution de quelques ouvrages de ma composition, je prends la liberté de vous importuner avec la presente pour vous communiquer un projet que j'ai fait pour le Théâtre que vous dirigez, et que je ne voudrais mettre au jour qu'autant qu'il auroit [aurait] votre approbation.

Le theatre russe manque entierement comme vous le savez d'ouvrages nationaux dans le genre heroique. Je desire-rais en faire quelques unes pour votre Théâtre, et puiser le sujet dans l'Histoire de Russie. La pièce pourrait être composée à Moscou, ou je je [sic] pourrais [pourrais] la faire composer à Petersbourg.

Милостивый государь!

С благодарностью вспоминая внимание, которое Вы соблаговолили проявить к исполнению некоторых моих сочинений, я беру на себя смелость докучать Вам настоящим [письмом], дабы сообщить о проекте, который я задумал для руководимого Вами театра и который я не хотел бы представлять [публике] без Вашего одобрения.

В русском театре, как Вам известно, отсутствует национальная опера в героическом жанре. Я желал бы написать несколько подобных вещей для Вашего театра, почерпнув сюжет из русской истории. Либретто могло бы быть сочинено в Москве, или я мог бы поручить [кому-либо] сделать это в Петербурге.

¹⁵ «Так, Кротость, так ты привлекаешь / Народных к себе сердца; / Всех паче качеств составляешь / В царе отечества отца» [7, 385].

Vous pourriez avoir l'extrême bonté de m'instruire des ressources des acteurs de l'Opéra pour l'étudier de leur voix, leur moyens, et leur capacité, et moi, je me ferais un devoir de les faire briller autant que mes faibles talents peuvent me le permettre.

L'ouvrage appris, je pourrais obtenir la permission de venir à Moscou pour assister à quelques répétition, et la chose pourroit marcher sans rencontrer la moindre difficulté.

Comme il me seroit impossible de rester longtemps à Moscou pour avoir le bénéfice qu'ordinairement on accord en pareil cas, je desirerois [desirerais] faire une fois pour toutes un arrangement avec la Direction du Théâtre de Moscou, sous la condition qu'elle ne pourrait disposer de l'ouvrage que pour son propre théâtre.

Je desire, Monsieur, que personne ne soit instruite de ce projet, que j'ose vous confier comme à un ancienne connoissance que j'ai toujours très estimée, et à une personne qui honore les arts de sa protection. J'attendrai avec impatience vos avis sur cette affaire d'après les quels je réglerai ma démarche.

Si Madame la Princesse dont j'ignore le nom, née Faminzin se rappelle encore de moi, veuillez, Monsieur lui presenter mes respectueux hommages.

C'est en vous suppliant de pardonner à mon importunité, que j'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect

Monsieur
le très humble et très
obeissant serviteur
Catterino Cavos
P. S.
Sous mon adresse
au grand Théâtre

Вы были бы чрезвычайно любезны, сообщив о том, какими актерами располагает Опера, дабы мне представить себе их голоса, способности и возможности, и я дам им блеснуть, насколько позволят мои скромные таланты.

Когда произведение будет выучено, я бы мог получить разрешение приехать в Москву и присутствовать на нескольких репетициях, дабы подготовка прошла без малейших затруднений.

Поскольку мне невозможно долго оставаться в Москве, чтобы получить бенефис, как это обычно бывает в подобных случаях, я желал бы загодя иметь договоренность с Дирекцией московского театра, с условием, что она будет располагать моей партитурой без права ее передачи другим театрам.

Я желал бы, милостивый государь, чтобы Вы никого не посвящали в этот проект, поскольку я осмеливаюсь довериться Вам, как старому знакомому, которого я всегда уважал и который удостоил искусство своим покровительством. Я буду ждать с нетерпением Вашего ответа по этому поводу, исходя из которого буду строить свои дальнейшие планы.

Если Госпожа Княгиня, чьего имени я не знаю, урожденная Фаминцына, еще помнит меня, окажите любезность, Милостивый государь, передать ей мое почтение.

Умоляю простить мне мою назойливость, с глубочайшим почтением

Ваш верный и покорный слуга
Катерино Кавос

P. S.
Большой театр

226. 327
191

Cherien!

Me rappelant avec reconnaissance des marques d'intérêt que vous avez voulu prêter, Monsieur, à l'exécution de quelques ouvrages de ma composition, je prends la liberté de vous importuner avec la présente pour vous communiquer au projet que j'ai fait pour le Théâtre que vous dirigez, et que je ne voudrais mettre au jour qu'autant qu'il auroit votre approbation.

Le Théâtre de ce genre extrêmement commode sur le genre d'ouvrages nationaux, ou le genre français — Je desirais en faire quelques uns pour votre

Cherien, et puiser le sujet dans l'Histoire de Russie. La pièce seroit éto composée à Moscou, ou je je pourrais la faire composer à Peterbourg — Vous pourriez avoir l'extrême bonté de m'indiquer des ressources des Acteurs de l'Opéra pour l'étendue de leur voix, leurs moyens, et leur exactité, et moi je me ferois un devoir de la leur offrir autant que mes faibles talents pourroient me le permettre.

L'Europe enfin, je pourrais obtenir la permission de venir à Moscou pour habiter à quelque exposition.

Ил. 2а

237.

et la chose précisée, mais cher, sans rencontrer la manière d'habiter. —

Comme il me serait impossible de rester longtemps à Moscou pour avoir le bénéfice qui ordinairement on accorde en pareil cas, je desirerois faire un fort bon traité un arrangement avec le directeur de théâtre de Moscou, sur la condition qu'elle ne pourrait disposer de l'ouvrage que pour son propre théâtre —

De desirer, Monsieur, que personne ne soit instruit de ce projet, que j'ose vous en parler comme à un ancien connaissance qui, à tout sur lui estime, et à une

personne qui honore le art de sa protection — Lettre
 D'ici avec impatience vos avis sur cette affaire
 D'après les quels je vous en prie de m'en dire
 si Madame les Principes dont j'ignore le nom, n'en
 favorisent de rappeler encore de moi, Veuillez, Monsieur
 lui présenter mes respectueux hommages. —

C'est en vous remerciant de m'avoir permis de vous voir
 personnellement, que j'ai l'honneur d'être avec vous
 profond respect.

A. J.

Pour mon adresse
 Rue de la Harpe
 N. 11.

De la Harpe
 N. 11
 1789

Madame de
 Catherine Casp

Илл. 26

Письмо не датировано, так что о времени его отправления можно только строить предположения. В папке указано хранителем: «не позже 1840», т. е. года кончины капельмейстера¹⁶. Однако исходя из содержания письма можно с достаточной уверенностью сдвинуть границу на более раннее время: в 1836 году Кавос руководил исполнением «Жизни за царя» М. Глинки, а годом ранее — в 1835 — была поставлена «Аскольдова могила» самого Верстовского. После ее постановки Кавос вряд ли стал бы говорить ее автору о том, что «в русском театре <...> отсутствует национальная опера в героическом жанре».

С другой стороны, письмо не могло быть написано до 1825 года, когда Верстовский стал «инспектором музыки» в Москве, с большей же вероятностью оно появилось не раньше 1830 года, когда он стал «инспектором репертуара» Императорских московских театров [10, 6]. В письме Кавос ссылается на то, что Верстовский уже проявил внимание к некоторым его сочинениям, поэтому речь идет явно не о самом начале деятельности Верстовского в театре¹⁷. Таким образом, датировка письма сводится к промежутку не больше пятнадцати лет (с 1825 по 1840 год), наиболее же вероятен временной период с 1830 по 1835 год.

Интересно, что к этому времени Кавос уже сочинил произведения (оперы и дивертисменты) патриотического характера, прямо или косвенно связанные с событиями Отечественной войны. Среди них можно упомянуть «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» (1813), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1813), «Казак в Лондоне» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814), «Возвращение ополчения в село Усердово» (1815), «Иван Сусанин» (1815), «Возвращение Пожарского в свое поместье» (1826). Письмо дает возможность предполагать, что инициатива создания сочинения принадлежала не только либреттистам, как это обычно бывало в XVIII веке. Об активности Кавоса говорит намерение заказать либретто («пьесу») для запланированной оперы.

Замечание композитора об отсутствии в русском репертуаре «национальной оперы в героическом жанре» свидетельствует о том, что Кавос чувствовал, в том числе в собственных сочинениях, недостаточность воплощения героизма и русского характера в опере устарелой формы. Осуществляя в России постановки самых недавних европейских сочинений, он отдавал себе отчет в требованиях своей переходной эпохи в поле оперного спектакля. Наверное, он осознавал, что пора идти в направлении

¹⁶ Катерино Кавос умер в Петербурге 28 апреля 1840 года.

¹⁷ О возможности знакомства Верстовского с Кавосом во время его пребывания в Петербурге мне не удалось найти информации. Верстовский приехал в Петербург в 1816 году, но Доброхотов не включает Кавоса в число его знакомств из театрального мира [10, 5].

оперы с непрерывным музыкальным развитием и комплексной, но связной формой¹⁸.

Следующие документы как будто дают представление о том, как в то время пытались компенсировать этот недостаток. Рассмотрим два письма Алексея Федоровича Львова Верстовскому, касающиеся композитора Кавоса и его творчества в театральной жизни России. В первом письме, датированном 15 января 1834 года, Львов рассказывает Верстовскому об имевшем место пятью днями ранее, 10 января, исполнении его «Песни русских» в Санкт-Петербурге, после представления оперы Кавоса «Иван Сусанин»¹⁹.

Любезнейший Алексей Николаевич!

Позвольте и мне в мою очередь описать вам как на Театре произведена была у нас Песнь русских: давали оперу Иван Сусанин, (Князя Шаховского, музыка Кавоса) — в конце оперы когда радовались о спасении Романова, один из приверженцев приглашает всех идти на площадь и всем вместе просить Бога о сохранении Царя; с сим словом подымается задняя кулиса и открывается площадь; — бездна народу, всякого рода и возраста, тихим движением приближается к оркестру; Самойлов начинает петь один, с легким сопровождением оркестра, — в то же время публика встает; — выражение с которым сказал он куплет свой, произвело на слушателей сильное влияние, — потом весь народ повторил оный с полным оркестром и в третий раз к хору присоединилась военная трубаческая музыка, все же струнные инструменты придавали движение общей массе одинаким[и] пассажиам[и] осьмушками. — Общий крик и рукоплескания раздавались по Театру; — повторили еще раз, — тот же крик, те же Ура!

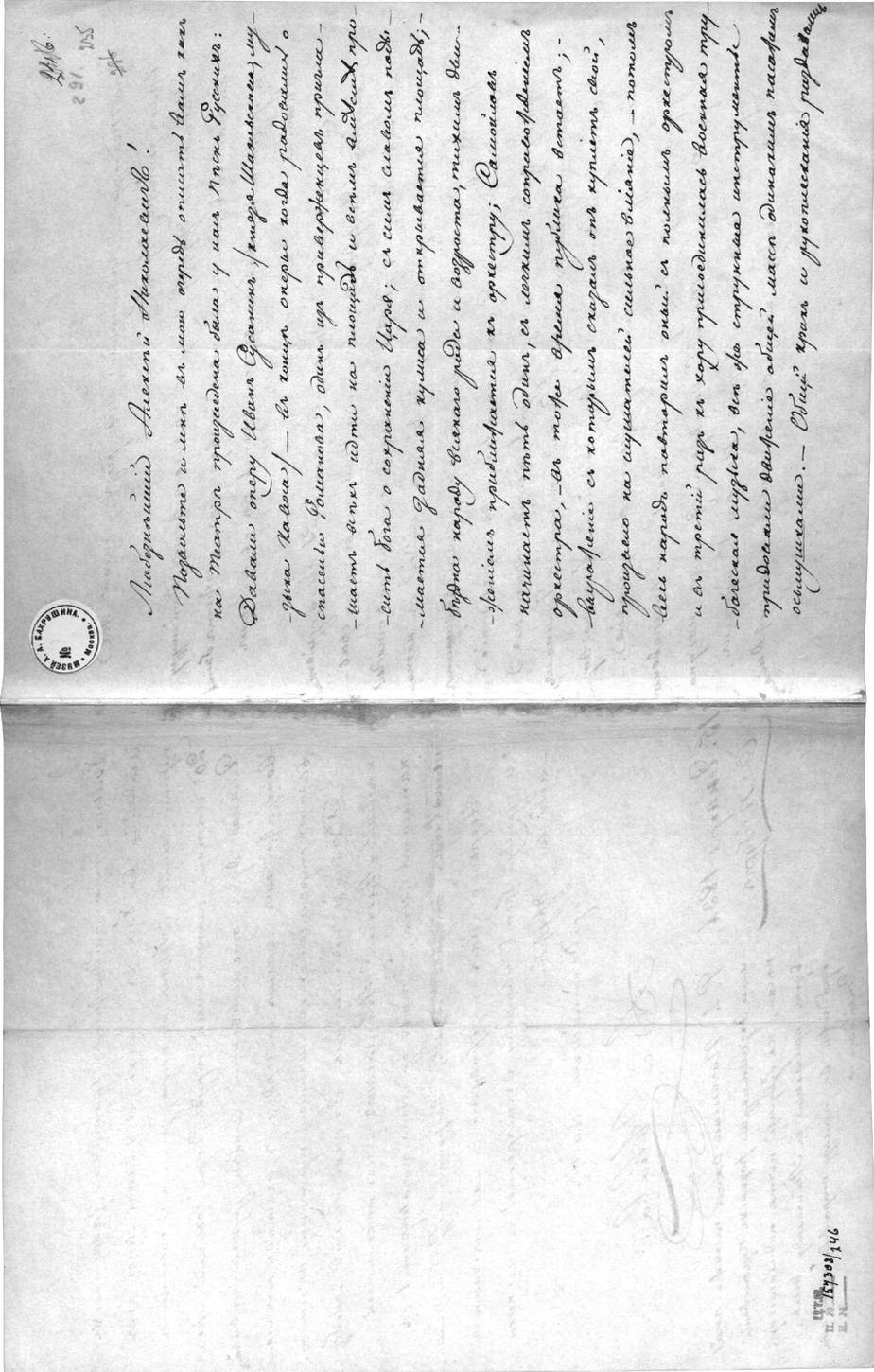
Надеясь на дружбу Вашу я посылаю вам партитуру на память от искренняго товарища, может быть и у вас понадобится исполнить песнь в сем виде. Вы легко себе вообразите как мне было приятно одобрение Государя, истинно это ни с чем сравнить нельзя, но за то понес я и неприятностей от многих, многих; даже от людей с которыми знаком с малолетства: иной говорит, что тут нет Рускаго напева, — в оправдание прошу вас только взглянуть на прилагаемая сравнительныя темы Руской песни с Гимном, и вы увидите, что ближе подойти было невозможно, приняв в соображение все условия. — Другой говорит, хорошо да жаль что выкрадено из Пачини²⁰. — Третий досадует, зачем не употреблен для сего Марш Петра I^{го}, одним словом, конца нет всем толкам и суждениям.

Больно, что подлежишь критики завистных людей! — да Бог с ними, я делаю свое и с пути меня собьют не скоро, за меня постоит 20^и летний

¹⁸ Определяя эти требования, музыковед Ричард Тарускин писал, что «до «Жизни за царя» настоящей русской оперы не существовало. Русские, например Березовский и Бортнянский, в XVIII веке писали итальянские оперы, однако они и сочинялись, и исполнялись только в Италии. Русские же оперы на русские тексты (пусть даже автором музыки был Кавос) включали лишь зингшпили или комедии, перемежающиеся ариеттами (*comédies mêlées d'ariettes*) [27, 227].

¹⁹ Государственный гимн «Боже, царя храни» был впервые исполнен публично в Москве в Большом театре 6 декабря 1833 года.

²⁰ Джованни Пачини (Pacini; 1796–1867) — итальянский композитор, автор более 70 опер.



Ил. 3а

ДМН.

Голубо, что надписишь зрители давитесь
 люди? — да бои с ними, в дуло свое с
 пути шелье собота не сего, да шелье постом
 90^е летний потовский труд; при соиний фс
 Риска был ответовой; лоды украбатываю
 вадраженеи лония и срдия, уклоня от мена
 велье стреленое к шелье нутоу отиво.

Дави с не пучки вачишь пиши, шоб
 — хийи? Ассии? Ассии, — по поиниет
 ханисат мив, — маи приемо поаворит с
 пидклар отровенасей, вобрим и Дрочинио.

Игоремо — вая подрован с кавиле гавиле
 и нушу бибь губрени вв истрем, и на хо
 — шелье? Дрочинио

пр. Даниилево вачи

А. П. Милева.



15. Октября 1834.

Р. П. Спир.

Р. П. Покисно вачи пиши под-
 — ише Дрочинио, вачи пиши пиши
 — токи, на губрени, норма подивасе
 — дум приисан в Личинио вачи
 — вадражи вв нутоу стреленое от
 — вачи.

по Мату; — павидиши еше руги, — томл фс
 крик, твфс ари!
 Ассии на губрени вачи пиши пиши
 на пачит от истремно павидиши, шобри бам
 и ч вачи поаворит невинит пачит вв севе
 вачи.

Вачи шелье сибь вадражи кави шелье шелье
 вадри пиши пиши, истинио вачи пиши вачи
 — кит шелье, по Грч то поиниет и кит шелье
 от шелье, шелье; вачи пиши пиши, с камо

приши пиши пиши и шелье пиши; вачи пиши пиши
 вачи пиши кави пиши пиши, — вв оправдане
 нушу вачи пиши пиши пиши на пиши пиши
 вачи пиши пиши пиши пиши пиши с пиши пиши
 и вачи пиши пиши пиши пиши пиши пиши
 — шелье пиши пиши вв шелье пиши пиши.

Дрочинио пиши пиши, кави пиши пиши пиши пиши
 вачи пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши
 — пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши
 пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши
 — пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши
 пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши
 пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши пиши

постоянный труд; при сочинении же Гимна дух отечественной любви руководствовал воображением моим и сердцем, уклонив от меня всякое стремление к личному пустому отличию.

Давно я не получал Ваших писем, любезнейший Алексей Николаевич, — не поленитесь написать мне, — так приятно поговорить с человеком откровенным, добрым и знающим.

Искренно Вас поздравляю с новым годом и прошу быть уверена в искренней и не поколебимой дружбе

Преданнейшаго Вам

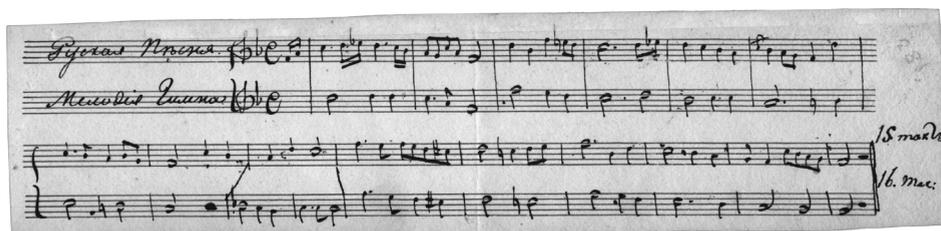
А. Львова.

15 Генваря 1834

С: П: бург

P. S. Посылаю Вам также печатные Экземпляры разных переложений песни, на будущей почте подобные будут присланы к Лейнгольду для продажи в пользу страждущих от голода.

Приложение, в котором Львов приводит ноты «русской песни» для сравнения с «мелодией гимна», было — очевидно, в результате ошибки хранителя архива — присоединено к другому, более позднему письму, датированному 4 ноября 1846 года и содержащему дирижерские указания для исполнения увертюры к опере Львова «Ундина», премьера которой состоялась в 1847 году.



Ил. 4

Исполнение вновь сочиненного гимна в театре, в качестве финала «Ивана Сусанина» не было единичным событием: в частности, сохранилась афиша Императорских театров, сообщающая о представлении 20 ноября 1834 года трагедии Крюковского «Пожарский», оперы Кавоса «Иван Сусанин» и гимна «Боже, царя храни» — «с хорами, в коем будут участвовать все Артисты Российской Оперной труппы, и полковые музыканты».

Не исключено, что новый гимн мог исполняться и на других театральных представлениях, дабы поддерживать верноподданнические настроения публики. Дело в том, что и опера «Иван Сусанин», и трагедия Крюковского имели целью прославление Российской империи от начала династии



Ил. 5

Романовых, но у этих произведений, в частности у оперы Кавоса, форма не была приспособлена к цели.

Очевидно, сам Кавос это осознавал, поскольку, являясь автором опер на патриотические сюжеты, сочиненных в десятые годы, в том числе «Ивана Сусанина», в то же время писал Верстовскому, что «в русском театре <...> отсутствует национальная опера в героическом жанре», и выражал намерение сочинять произведения подобного рода.

С точки зрения музыки, целью этой эпохи являлся поиск подходящей формы для исторических произведений в «героическом жанре». Композитор Катерино Кавос, как мы видим, пытался достичь создания трагедии в музыке в своей опере «Иване Сусанине». Он связывал разные моменты сюжета, повторяя тему Сусанина и некоторые элементы мелодии, напоминающей поляков, он также создал большие финалы, в которых ярко сопоставлял различные элементы сюжета (воины гетманского отряда против русских крестьян). Кавос пытался воплотить трагедию (русскую) в музыке, видимо, почувствовав необходимость выйти за рамки малых форм водевиля и преодолеть ограничения комической оперы. В целом опера нравилась публике, однако с драматургической точки зрения она потерпела фиаско из-за либретто, в котором Шаховской не сумел преодолеть форму французской оперы спасения, близкой к водевилю²¹. Как впоследствии написал

²¹ Замечания по поводу благополучной развязки сюжета «Ивана Сусанина» Кавоса-Шаховского можно найти в следующей литературе: [16; 1; 11; 12; 18; 21; 6]. Вся дискуссия восстановлена в моей книге: [25].

Грачев, либретто «Ивана Сусанина» принадлежит к «гибридному драматическому жанру», это сочетание трагедии с водевилем, которое «чрезвычайно снижает рассказ о подвиге народного героя» [6, 297]. Ограниченность формы сказывалась на тоне произведения, несмотря на изначально желаемое предназначение. Так, у Кавоса опера заключается хором, рефрен которого был лейтмотивом на протяжении целой оперы: «Пусть злодей страшится / И грустит весь век; / Должен веселиться / Добрый человек» [24, 49–50]²². Текст и музыка имеют неуместно легкий характер в духе водевиля, что отмечали и критики того времени²³.

Тем не менее, в последнем хоре присутствует опыт завершения оперы «гимном», призванным изложить общий смысл пьесы, превосходящий конкретное событие²⁴. Практика добавления настоящего гимна — А. Ф. Львова — кажется сама по себе попыткой повышения тона в заключении спектакля, переходом от частного события до события универсального масштаба.

Эти опыты не остались безрезультатными, ибо подсказку получил и сумел разработать композитор следующего поколения, создатель русской оперы, — Михаил Иванович Глинка. Существует некая параллель между двумя одноименными операми. Идея торжественного хора широкого дыхания, подчеркивающего универсальное значение исторического эпизода

²² Тема, соответствующая этим строчкам, звучит также в Увертюре, в Трио №5 «Заране крушиться, / Даром жизнь губить» (Явление I, 3) и в Финале первого действия «В дом Романовых без спора, / Проводи старик нас скоро» (Явление I, 4).

²³ По словам Владимира Моркова, «либретто этой оперы, написанное, как известно, на сюжет исторический, ведено в начале очень исправно, но в развязке пьесы, сочинитель, пользуясь правом авторской вольности, впал в непростительную погрешность. В последней сцене 2-го акта, где польские ратники, заведенные Сусаниным в непроходимую лесную глушь, и убежденные в его измене, должны убить его, выскакивает из-за кулис какой-то боярин с отрядом русских, нападает на врагов и обращает их в бегство. Сусанин же, вместо того, чтобы для спасения Царя пожертвовать жизнью, (в чем, как известно, вся сущность сюжета), преспокойно подходит к рампе и поет: “Пусть злодей страшится, / И грустит весь век; / Должен веселиться / Добрый человек!”. Подобное отступление от исторической правды, можно извинять разве только тем, что по тогдашним понятиям, вменялось автору в преступление, если добродетельный герой его пьесы, оставался лицом не торжествующим, или, чего Боже упаси, умирал на сцене; но как бы то ни было, а такому драматическому писателю, как князь Шаховской, казалось-бы не следовало подчиняться правилам, ни на чем не основанным и не имевшим ни малейшего смысла» [16, 64–65].

²⁴ Несмотря на благополучную развязку, — в самую последнюю минуту, по обычаю оперы спасения, слышится набат, объявляющий прибытие русской дружины, — решение Сусанина спасти царя и пожертвовать жизнью в опере Кавоса воспринимается как трагический выбор. Начальник дружины благодарит его за подвиг и обещает благодарность царя. Иван представляется как пример для всего народа, которому каждый русский при необходимости должен следовать. На мой взгляд, сегодня, толкуя счастливую развязку как приношение, добровольное или вынужденное, условностям той эпохи, мы можем рассматривать его в историческом плане и сосредоточиться на трагическом смысле пьесы, то есть на выборе Сусанина умереть за царя и отечество. Полную аргументацию этой точки зрения см. в [9].

(для чего был непригоден хор «Пусть злодей страшится»), которая в опере Кавоса осуществилась за счет добавления торжественного гимна Львова, у Глинки воплотилась в знаменитом «Славься!». Таким образом, тот вид, в котором представляли спектакль в годы, предшествующие созданию «Жизни за царя», заслуживает внимания именно потому, что вместе с общими чертами двух либретто, подтверждает толкование оперы Кавоса как переходного этапа от маленьких опереток (водевилей или опер спасения вроде «Водовоза» Керубини) XVIII века²⁵ к первой русской опере, созданной Глинкой.

Кроме того, данный анализ дает повод к преодолению традиционного понимания русской национальной оперы как изобретения Глинки. Архивные данные дают возможность трактовать этот процесс в контексте преемственности, в которой Кавос сыграл значительную роль объединителя двух эпох.

Использованная литература

1. *Аранов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Н. Тиблен и комп., 1861. III, 386 с.
2. *Блох Г. К. А.* Кавос. Очерк его деятельности в России // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1896–1897 г. Приложения. Книга II. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1898. С. 1–40.
3. *Всеволодский-Гернгросс В.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. 198 с., ил.
4. *Гильо Ж. К. А.* Кавос: некролог // Северная пчела. №210. 18 сентября 1840 года.
5. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л.: Музгиз, 1959. 780 с.
6. *Грачев П. В. К. А.* Кавос // Очерки по истории русской музыки, 1790–1825 / под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л.: Гос. муз. издательство, 1956. С. 283–305.
7. *Державин Г. Р.* Гимн кротости // Сочинения Державина [в 9 т.] / с объясн. примеч. [и предисл.] Я. Грота. СПб.: изд. Имп. Акад. наук, в тип. Имп. Акад. наук, 1864–1883. Т. II: Стихотворения. Ч. 2 [1797—1808 г.].
8. *Дехтерева-Кавос С. Ц.* Катерино Альбертович Кавос. Русская старина. Т. LXXXIII. Кн. 4. Апрель 1895 года. С. 97–112.
9. *Джуст А.* «Иван Сусанин» Кавоса-Шаховского: предвестие официальной народности в 1812 году // Реалии и легенды отечественной войны 1812 года: сб. науч. статей / сост. С. В. Денисенко. СПб., Тверь: Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 2012. С. 154–171.
10. *Доброхотов Б. В. А. Н.* Верстовский и его опера «Аскольдова могила». М.: Гос. муз. издательство, 1962. 88 с.
11. *Зотов Р. М.* Биография капельмейстера Кавоса (письмо к И. П. Песочному) // Репертуар русского театра. 1840. Т. II. Кн. 10. С. 1–10.

²⁵ То есть тех произведений, которые позволяют Тарускину говорить о существовании в тот период в России «только зингшпиля и комедий, перемежающихся ариеттами»; см. выше примеч. 18.

12. [Зотов Р. М.] Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. М. Зотова. СПб.: Типография Я. Ионсона, 1859. 120 с.
13. Каратыгин П. А. Записки / вступ. статья, коммент., указатели С. В. Денисенко. СПб.: Азбука Классика, 2011. 412 с.
14. Келдыш Ю. В. К. А. Кавос и русская опера // История русской музыки: в 10 т. Т. IV: 1800–1825 / редкол.: Келдыш Ю. В., Левашева О. Е., Кандинский А. И. М.: Музыка, 1986. С. 123–144.
15. Ливанова Т. Н. Стасов и русская классическая опера. М.: Гос. муз. издательство, 1957. 432 с.
16. Морков В. И. Исторический очерк русской оперы с самого начала по 1862 год. СПб.: М. Бернард, 1862. VIII, 159 с. Электронный ресурс: URL: <https://books.google.ru/books?id=g8k3AQAAIAAJ> (дата обращения: 10.08.2016).
17. Огаркова Н. А., Михайлов А. А., Рыжкова Н. А., Копытова Г. В. Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни Императорской России. Электронный ресурс: URL: <http://hymn.artcenter.ru/viewer/books/index.html> (дата обращения: 10.08.2016).
18. Р. З. [Зотов Р. М.] Пчелка. Театральная хроника // Северная пчела. № 166. 26 июля 1851 года. С. 661–662.
19. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 268 с.
20. Романо А. Катерино Кавос: легенды и правда об одном венецианском вундеркинде // Русско-итальянский архив Х / сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Салерно, 2015. С. 31–46.
21. Серов А. Н. Заметки о петербургских театрах // Современник. 1851. Т. XXIX. № 9–10. Отд. VI. С. 46–50.
22. Стасов В. В. Искусство XIX века: архитектура, скульптура, живопись, музыка // Статьи о музыке: в 5 выпусках. Вып. 5. М.: Музыка, 1980.
23. Чешихин В. История русской оперы (1735–1900). СПб.: Столичная типография, 1902. 272 с.
24. Шаховской А. А. Иван Сусанин. Опера в двух действиях. СПб.: Типография Императорского Театра, 1815.
25. Giust A. “Ivan Susanin” di Catterino Cavos, un’opera russa prima dell’Opera russa. Torino: EDT, 2011. VII, 412 p.
26. Mercier J. Notice nécrologique sur Catterino Cavos, directeur de la musique des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, Chevalier des ordres de Ste-Anne et de St-Vladimir de Russie, Mort à Saint-Pétersbourg, le 28 avril 1842 // Le Necrologe Universel du XIX siècle, Revue générale nécrologique et biographique. / sous la direction de E. Saint Maurice Cabany. T. XVI. Paris, 1849.
27. Taruskin R. Defining Russia Musically: historical and hermeneutical essays. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1997. XXXII, 561 p.
28. Wortman R. S. Scenarios of power, Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006. VIII, 491 p.

ГРИБАНОВА АНАСТАСИЯ ПЕТРОВНА*granp77@gmail.com*

Заведующая отделом художественного воспитания Санкт-Петербургского городского Дворца творчества юных

191023 Санкт-Петербург,
Невский пр., 39А

ANASTASIA P. GRIBANOVA*granp77@gmail.com*

Head of the Department of Artistic Education of St.-Petersburg City Creativity Palace for Young

39A Nevskiy Ave
St.-Petersburg
191023 Russia

БУЛЫЧЕВА АННА ВАЛЕНТИНОВНА*alphise@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Б. Никитская, 13/6

ANNA V. BULYCHEVA*alphise@yandex.ru*

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

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow
125009 Russia

Помощник художественного руководителя Московского музыкального театра «Геликон-Опера»

125009 Москва,
ул. Б. Никитская, 19

Assistant to the Artistic Director of "Helikon-Opera"

19 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow
125009 Russia

АННОТАЦИЯ**Второй струнный квартет А. П. Бородина по рукописным источникам: новые сведения и новые проблемы**

Несмотря на широкую известность Второго квартета Бородина, в его истории немало белых пятен. В настоящей статье в центре внимания находятся нотные автографы Бородина, хранящиеся в Российской национальной библиотеке и Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории. Их анализ позволяет установить основные этапы работы Бородина над Вторым квартетом и последовательность сочинения отдельных частей, раскрыть некоторые особенности творческого процесса композитора. Выявлена дата еще одного прижизненного исполнения Второго квартета, прежде не упоминавшегося в научной литературе, вводится в научный обиход единственная обнаруженная на сегодняшний день прижизненная рецензия. Выявлены и систематизированы разночтения между полным автографом партитуры и ее первым (посмертным) изданием, которые касаются как исполнительских указаний, так и собственно нотного текста. В связи с этим ставится проблема соответствия изданий авторской воле.

Ключевые слова: А. П. Бородин, Второй квартет, автограф, первое издание, М. П. Беляев, разночтения, исполнительские указания

ABSTRACT**The Second String Quartet by Borodin according to Manuscript Sources: New Facts and New Questions**

Despite the fact that the Second String Quartet by Borodin is well-known, there are some unsolved problems relating to it. The manuscript sources from the National Library of Russia and the St. Petersburg State Conservatory are thoroughly examined in the given article. The analysis of all the sources makes clear the main stages of Borodin's work on the Second Quartet, the sequence of composition of each movement, and some features of the composer's methods of work. Only two life-time performances were previously mentioned by scholars. The date of the third life-time performance of the Second Quartet is now established; and the only life-time review is entered into scientific use. The discrepancies between the full autograph score and the first (posthumous) edition are defined and systemized. So the problem should be raised, whether the above-mentioned edition corresponds to author's intentions.

Keywords: Alexander Borodin, String Quartet no. 2, autograph, first edition, Mitrofan Belyayev, discrepancies, musical indications

Анастасия Грибанова, Анна Булычева

ВТОРОЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ А. П. БОРОДИНА ПО РУКОПИСНЫМ ИСТОЧНИКАМ: НОВЫЕ СВЕДЕНИЯ И НОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ

История создания Второго квартета Бородина фактически сводится к фразе «летом 1881 года в Житово», в научной литературе упоминаются лишь два исполнения квартета при жизни автора, а проблема соответствия первого (посмертного) издания авторской воле даже не ставилась. Между тем существует целый пласт исторических источников — нотных автографов, а также газетных публикаций и юридических документов, — позволяющих значительно расширить круг сведений об этом сочинении.

Первые три раздела данной статьи («Второй квартет в эпистолярных материалах», «О прижизненных исполнениях», «Рукописные источники Второго квартета») написаны А. Грибановой, два оставшиеся («История создания квартета в зеркале автографов» и «О “белых пятнах”») — А. Булычевой; ею же подготовлено Приложение.

1. ВТОРОЙ КВАРТЕТ В ЭПИСТОЛЯРНЫХ МАТЕРИАЛАХ

О работе над Вторым квартетом Бородин упомянул в переписке лишь дважды. 3 августа 1881 года он сообщает Александру и Елизавете Дианиным: «Здесь в Житовке я принялся за Квартет №2 и примусь за Игоря»¹ [15, 187]. В Житовке (или Житово, в 15 километрах от Ясной Поляны) Бородины гостили с 11 июля по 7 сентября 1881 года по приглашению участника балакиревского кружка Николая Николаевича Лодыженского.

Очевидно, к возвращению в Петербург квартет был готов, поскольку 15 сентября Бородин в письме к С. И. Танееву говорит о нем как о законченном сочинении: «Г. Губерт порадовал меня вестью, что Вы написали новый

¹ Здесь и далее в цитатах сохранена оригинальная пунктуация.

струнный квартет и мне стало ужасно обидно, что я не мог познакомиться с этой новинкой. Теперь видно нашла квартетная полоса? — представьте, что я тоже написал новый квартет (D-dur) и тоже для струнных»² [15, 194].

Екатерина Сергеевна Бородина, которая в эпистолярном общении с мужем не так часто касалась музыкальных тем, в письме из Москвы от 29 сентября восклицает: «Как бы хотелось послушать мой любимый квартет!»³. Впоследствии Второй квартет был издан с посвящением Екатерине Сергеевне.

Хронологически первый отзыв о сочинении принадлежит Н. А. Римскому-Корсакову и находится в письме к С. Н. Кругликову от 5 декабря 1881 года: «Бородин написал за лето второй квартет — милый, но не Бог весть что; а теперь как-то приуныл» [17, 77].

К статье скрипача и критика В. Г. Вальтера «Камерная музыка А. П. Бородина» [3] восходит традиция связывать содержание Второго квартета и особенно его лирической третьей части с письмом Бородина супруге, отправленным из Гейдельберга 30 июля 1877 года по нов. ст. [14, 160–164]. Композитор ездил в Германию со своими учениками А. П. Дианиным и М. Ю. Гольдштейном, чтобы те защитили в Йене диссертации (что и произошло в ноябре того же года). Бородин посетил Йену, Веймар, Марбург, Мюнхен, много общался с Листом. В Гейдельберге он когда-то встретил Екатерину Сергеевну. Необыкновенное письмо к ней, подобного которому нет, наверно, во всей переписке русских композиторов, посвящено ожившим воспоминаниям о лете 1861 года.

Предположение Вальтера не лишено оснований. В 1881 году, когда Бородин завершил Второй квартет, исполнилось двадцать лет его знакомству с будущей женой. В начале лета 1881 года композитор вновь посетил Германию, а 1 июня в Петербурге обвенчались его любимый ученик Александр Павлович Дианин и воспитанница Елизавета Гавриловна Баланева. Да и трудно пройти мимо дуэта виолончели (инструмента, на котором играл Бородин) и скрипки в третьей части квартета⁴.

3 февраля 1887 года Бородин писал жене в Москву: «Блуменфельд (Сигизмунд, брат пианиста, которого ты знаешь) переложил мой второй квартет и очень мило. Скоро он будет издаваться» [16, 231]. Это «скоро» наступило

² Имеется в виду квартет Танеева Es-dur, сочиненный в 1880 году и впервые исполненный публично 19 октября 1881 года во Втором квартетном собрании Московского отделения РМО.

³ Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Ф. 45, ед. хр. 238. Л. 1 об.

⁴ Е. М. Левашев дополняет немецкую тему итальянской: «думается, что тогда же подсознательно всплыли в его [Бородин] памяти и картины их совместной с Е. С. Протопоповой поездки в Италию — их жизни в Пизе и Флоренции. Дух итальянской музыки очень ощутим в бородинском шедевре, причем можно сказать и более конкретно — главная тема первой части прямо основана на мотиве народного итальянского наигрыша. <...> По свидетельству профессоров Миланской консерватории, этот мотив широко бытует в Италии не менее полутора веков» [12, 317].

в следующем году, когда партитура, голоса и переложение для фортепиано в 4 руки вышли у М. П. Беляева в Лейпциге⁵.

Неожиданным выглядит полное отсутствие откликов зарубежных корреспондентов Бородина на Второй квартет (особенно по контрасту с откликами на Первый). Что касается воспоминаний современников, то в них вовсе нет сведений об истории создания квартета. Лишь В. В. Стасов в своей книге затрагивает эту тему, но сам себе противоречит: «Второй квартет сочинен им в начале 80-х годов тоже очень быстро»; «Последними сочинениями его были: <...> 2-ой струнный квартет, начатый уже довольно давно, и, наконец, начатая 3-я симфония для большого оркестра» [18, 32, 38].

2. О ПРИЖИЗНЕННЫХ ИСПОЛНЕНИЯХ

Премьера Второго квартета (по рукописи, как было специально отмечено в программе) состоялась 26 января 1882 года в Четвертом квартетном собрании Петербургского отделения Русского Музыкального Общества. Играл «Русский квартет» в составе: Н. Галкин, В. Дегтярев, А. Резвцов, А. Кузнецов.

Следующее исполнение состоялось 9 марта 1882 года в Одиннадцатом собрании Санкт-Петербургского общества камерной музыки в зале гостиницы «Демут». Об этом свидетельствует анонс концерта, в литературе о Бородине прежде не упоминавшийся: «Предполагается исполнить: 1) квартет Гайдна; 2) септет для фортепиано, флейты, кларнета, вальдхорна, скрипки, альта и виолончели Гунке (фортепиано г. Боровка); и 3) квартет (№ 2, D-dur) Бородина (гг. Дегтярев, Гильдебранд, Альбрехт и Кузнецов)» [19].

11 декабря 1882 года Второй квартет был исполнен в Третьем Квартетном собрании струнным квартетом Петербургского отделения РМО в составе: Л. С. Ауэр, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман, А. В. Вержбилович.

О том, что при жизни Бородина имели место и другие исполнения, свидетельствуют воспоминания М. В. Доброславиной: «Помню, как однажды его второй квартет был исполнен во втором квартетном обществе⁶ (первая скрипка Крюгер, остальных не помню). Квартет был сыгран очень плохо, очевидно, с листа, с ошибками и без надлежащих темпов. Я стала критиковать исполнение, Александр Порфирьевич заступался за них, и в пылу спора я назвала их не музыкантами, а “сапожниками”, на что он рассердился. “Могли бы и совсем его не играть, — сказал он, — и вы бы его не слышали”. “И лучше бы сделали, — ответила я, — а такое исполнение я и слушать не хочу. Меня это оскорбляет за вас”. Но долго сердиться он не мог, и если играли его квартет, то он заранее сообщал: “Кажется, на

⁵ В 1894 году партитура была переиздана Беляевым. В СССР она перепечатывалась в 1933, 1953, 1958, 1967 и 1987 годах. Голоса переиздавались Беляевым в 1895 году, в СССР — в 1933, 1936, 1958, 1967 годах. Переложение в 4 руки не переиздавалось.

⁶ «По-видимому, имеется в виду Петербургское общество камерной музыки» — примеч. С. А. Дианина [9, 350].

днях играют мой квартет”. — “А кто играет?” — “Ну, не волнуйтесь — не сапожники”» [8, 344]. Упомянутый Доброславиной Эммануил Эдуардович Крюгер (1865–1938) окончил Петербургскую консерваторию в 1887 году. Значит, он мог участвовать в исполнении Второго квартета, будучи студентом класса Ауэра.

Только после смерти Бородина Второй квартет внезапно обрел популярность. Между 1887 и 1897 годами он ежегодно исполнялся в концертах Петербургского отделения РМО, а 5 декабря 1891 года впервые прозвучал в Москве⁷.

Русские критики вплоть до смерти Бородина хранили о Втором квартете гробовое молчание. Единственная прижизненная рецензия, которую удалось обнаружить, доселе неизвестная, вышла 23 июня (нового стиля) 1882 года на страницах «Новой музыкальной газеты» в Лейпциге и принадлежит «петербургскому немцу» М. Бернарду: «В январе последовала еще третья квартетная серия того же Общества [РМО] при участии молодого русского квартета, состоящего из господ Галкина, Дегтярева, Резвцова и Кузнецова. <...> В программе представлены квартеты Моцарта (d-moll и B-dur, op. 18) и Бетховена (e-moll, op. 59), Шумана (A-dur), Рубинштейна (g-moll, op. 90) и Шуберта (a-moll, op. 29), Бородина (D-dur, новый) и квинтет Мендельсона (B-dur, op. 87), сюита для виолончели Направника (новая), трио Рубинштейна (B-dur), фортепианный квинтет Гольдмарка и скрипичная соната Годара. Особого упоминания заслуживает новый квартет Бородина. Его фактура значительно лучше, чем в его же первенце, так же как инструментовка и вследствие этого эффект, которого удалось достичь. Музыкальная изобретательность кажется менее обильной, чем в Первом, напротив, мелодика в новом квартете намного привлекательнее и выигрышнее. За первой, очень красиво звучащей частью следует Скерцо с более медленной вальсовой второй темой; Andante-Ноктюрн очень мелодично и прекрасно разработано, Финал от начала до самого конца увлекательный и захватывающий. Успех нового произведения нашего высокоодаренного русского композитора был совершенным, и автора многократно вызывали» [22, 281].

В условиях подобной бедности сведений исследователи, однако, практически не обращались к нотным автографам Бородина — наиболее достоверному источнику информации. Отдельные рукописи эпизодически упоминались в литературе, но автографы Второго квартета никогда еще не рассматривались в комплексе. Попытаемся восполнить этот пробел.

⁷ В изданной стотысячным тиражом книге Л. С. Третьяковой «Русская музыка XIX века» утверждается, будто еще в январе 1882 года Второй квартет прозвучал в Москве и имел там успех даже больший, нежели в Санкт-Петербурге, но это не соответствует действительности [20, 90–91].

3. РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ ВТОРОГО КВАРТЕТА

Автографы Второго квартета в настоящее время хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки и Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Все выявленные материалы представляют собой автографы А. П. Бородина — черновики и полную партитуру.

Из набросков первой части удалось выявить лишь фрагмент в 8 тактов, находящийся среди эскизов Первого квартета, с ремаркой: «Тема для второго квартета, Es-dur»⁸.

1

Тема для второго квартета
Es-dur



Все остальные рукописные материалы Второго квартета, хранящиеся в Отделе рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, представляют собой одну единицу хранения, содержащую материалы трех частей (кроме первой)⁹. Скерцо представлено тремя листами, Andante — одним, финал — двенадцатью (один из которых оставлен чистым). На внутренней стороне бумажной обложки, находящейся внутри картонной папки, сделаны следующие записи: синим карандашом — «Второй квартет. 6 листов», простым карандашом — «Ю. Зандер»¹⁰. Записи сделаны Бородиным на одинарных и двойных нотных листах разного формата и относятся к различным стадиям работы над произведением.

Материалы второй части (скерцо) записаны на бумаге формата 380×260 мм, в двадцать нотных листов. Они делятся на две группы. Листы 1–2¹¹

⁸ Научно-исследовательский отдел рукописей НМБ СПбГК, №2498. Л. 1 об.

⁹ Научно-исследовательский отдел рукописей НМБ СПбГК, №2499.

¹⁰ Зандер Юрий Александрович (1901 — после 1932) — музыковед. В 1921 году поступил в Петроградскую консерваторию, которую окончил в 1928 году, ученик Б. В. Асафьева и М. О. Штейнберга. С 1929 по 1932 год работал в библиотеке Академии наук. Автографы Зандера синим карандашом встречаются и на обложках других рукописей Бородина (в частности, Первого квартета и Второй симфонии). Каким образом рукописи оказались у Зандера и по каким причинам были переданы в консерваторию — неизвестно. Выскажем предположение, что ноты могли достаться Юрию Зандеру от отца — Александра Карловича Зандера (род. 1857), который в 1878–1884 годах учился (и преподавал?) в Медико-хирургической академии [1, 18–19] и мог общаться с Бородиным. За подписью «Ю. З.» Зандером опубликовано 31 письмо Бородина [13]. Сведения о Зандере имеются в картотеке Справочно-библиографического отдела НМБ СПбГК, а также в монографии А. Гауба [24, 462–466].

¹¹ Здесь и далее используется архивная пагинация.

заполнены карандашными набросками в двух-, трех- и четырехстрочном изложении. Представлен тематический материал всей части, вплоть до коды. Многие эпизоды записаны в нескольких вариантах, что позволяет проследить за ходом композиторской работы Бородина¹². Изменениям подвергаются мелодический и ритмический рисунок, фактура. Однако форма целого (уникальная для скерцо — сонатная, вместо традиционной трехчастной с Trio), по-видимому, на этом этапе уже полностью была ясна композитору. Репарка на л. 1 «продолжение по старой партитуре» говорит о том, что данная рукопись не является наиболее ранней рукописью скерцо. На обороте л. 1 интересно появление в партии виолончели нюанса *ff* (т. 186) — как правило, в набросках Бородина динамические указания отсутствуют.

Лист 3 относится к поздней стадии работы. Он содержит запись чернилами тактов 12–20 скерцо в предварительном варианте и первоначально находился в составе полной партитуры квартета (см. ниже) в качестве с. 29 (согласно авторской пагинации), но затем был изъят автором из партитуры. На обороте листа имеются заголовок «Ариозо Кончаковны из оперы Князь Игорь А. Бородина» и обозначение «F1» при начале первой строки¹³.

Материалы третьей части (Andante) находятся на л. 4. Они записаны карандашом на бумаге альбомного формата (264×340 мм), в двенадцать нотных носцев. Все наброски относятся к репризе части. Указание в левом верхнем углу листа «3 стр. Andante» говорит о том, что этот лист был частью не дошедшей до нас эскизной партитуры части.

Работая над Andante, Бородин менял порядок имитаций и регистры в проведениях темы. Важно, что тональность данного фрагмента — B-dur (это подтверждается буквенным обозначением *ces* для второй пониженной ступени и случайными знаками). Позднее Бородин принял решение изменить тональность квартета с бемольной на диэзную, об этом свидетельствует репарка «B A-dur» на л. 4.

На обороте листа записаны два фрагмента Andante, имеющиеся также в полной партитуре (см. ниже), но не вошедшие в издания квартета. Это вариант окончания (последние 8 тактов) и впоследствии сокращенный самим Бородиным фрагмент репризы после т. 155 (полное проведение побочной темы).

Наиболее подробно представлены в Отделе рукописей Петербургской консерватории материалы четвертой части квартета. Записи озаглавлены: «2/4 D-dur», «Финал 2-го Квартета». В двухстрочном изложении (карандашная запись) Бородин подробно прорабатывает материал медленного вступления, главной и побочной тем, разработки, коды. Начало части

¹² Бородин не пользовался корректирующими материалами, в его рукописях нет следов подчисток бритвой, стертые же в процессе работы карандашные записи, как правило, читаемы.

¹³ Каватину Кончаковны, названную в этом автографе «ариозо», Бородин оркестровал к юбилейному концерту Д. М. Леоновой, который состоялся 22 января 1882 года.

с четвертной ноты *fs* у трех нижних голосов и другие отличные от варианта полной партитуры детали говорят о том, что перед нами достаточно ранние наброски. Часто встречаются указания «Vi=de» — свидетельство того, что пропорции формы на данном этапе работы еще только складывались. Однако указания, касающиеся разделов формы и тональностей («на отдельном листе следует серия в As-dur — C-dur», «Начало коды») уже соответствуют окончательной редакции финала.

Среди материалов финала обнаруживаются наброски, относящиеся не ко Второму, а к оставшемуся незавершенным Третьему квартету. Они сопровождаются следующими примечаниями Бородина: «d-moll 5/4», «Andante непременно в c-moll только для другого квартета», «Es-dur, Финал 2^{го} квартета»¹⁴, «Средняя часть скерцо».

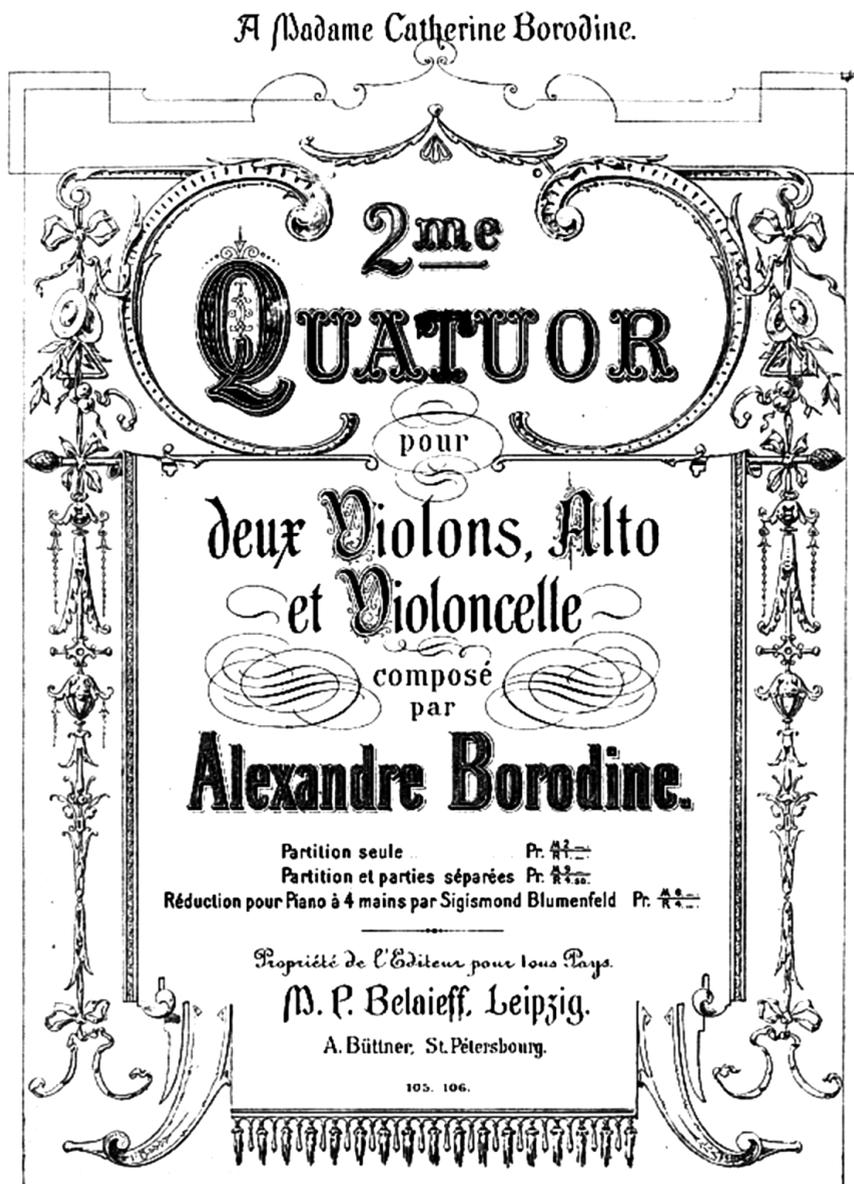
Встречаются и более неожиданные записи, явно возникшие в процессе... урока музыкальной грамоты: гамма C-dur, примеры энгармонической замены интервалов и аккордов, аккорды в тесном и широком расположении, полные функциональные обороты в C-dur и c-moll. Вероятно, урок был дан Бородиным его воспитаннице Гане (Агапии) Литвиненко, проводившей с ним лето 1881 года в Житовке, а в январе 1885-го ставшей студенткой Петербургской консерватории.

Часть листов с материалами финала Второго квартета относится к более позднему этапу работы: они были изъяты Бородиным из полной партитуры, ныне хранящейся в РНБ, в процессе работы над ней. Наибольшая часть записей выполнена чернилами. Здесь представлены первоначальные варианты с. 90 (с указанием «Выписать взамен вычеркнутого такты 1–31 на стр. 73–74 и затем, что идет на этом листе» — следует запись т. 421–422 финала) и с. 97–102 полной партитуры, на которых также имеется наметенный карандашом иной вариант коды и тематический материал, в итоге Бородиным не использованный.

Полный автограф партитуры Второго квартета хранится, как уже упоминалось, в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки¹⁵. Эта партитура была начата и завершена Бородиным летом 1881 года в Житово. Она состоит из четырех не сшитых между собой нотных тетрадей в 12, 14, 12 и 15 листов. К страницам 28–29 белыми нитками сверху пришит двойной лист с той же пагинацией. То же произошло и со страницей 90 — одинарным листом, пришитым к странице 89. Это говорит об интенсивной переработке данных эпизодов первой части и финала. Все партии разделены пустыми строками, предназначенными для записи вариантов текста. Бородин часто прибегает здесь к сокращенной записи (например, в репризе первой части не выписаны т. 180–213, предписано повторить т. 1–34). Таким

¹⁴ Следующая за этим заголовком тема не относится ни к финалу Второго квартета, ни к другим его частям.

¹⁵ ОР РНБ. Ф. 94, оп. 1, ед. хр. 13.



Ил. 1. Обложка первого издания квартета

образом, это типичная рабочая рукопись, с многочисленными правками композиционного характера, однако она является полной и законченной.

Сличение рукописной партитуры с печатным текстом дает немало различий. Для сравнения использовалось второе беляевское издание¹⁶ [23]. Сначала будут отмечены различия, общие для всей партитуры, затем — важнейшие особенности каждой из частей. Подробные таблицы различий помещены в Приложении к настоящей статье.

В рукописи лишь вторая часть (скерцо) имеет жанровое обозначение. Как следует из цитированной выше рецензии М. Бернарда, название третьей части («Ноктюрн») — также авторское, однако здесь оно отсутствует. Указаний метронома нет. Темпы всех частей в издании совпадают с рукописью, но многие указания на смену темпа внутри частей появились лишь в издании. Характерно, что редактируя «Князя Игоря» и Вторую симфонию Бородина, Римский-Корсаков добавил как метрономы, так и множество темповых обозначений внутри частей и разделов (см.: [2]).

В первой части квартета (*Allegro moderato*, с. 1–27) изменился тактовый размер: в рукописи — **C**, в издании — **♩**. Репетиционные литеры (ориентиры) и динамические оттенки проставлены чернилами, указание темпа в начале части, знаки флажолетов, частично штрихи — карандашом. Карандашные пометки, касающиеся исполнительских указаний, скорее всего, были сделаны при передаче нот переписчику осенью 1881 года. Правка чернилами, отражающая фактурные изменения, сосредоточена в начале разработки (обмен партиями между второй скрипкой и альтом в т. 108–109) и в заключительном разделе репризы, после литеры *G*.

Во второй части (с. 28–51) название *Scherzo* записано чернилами, темп *Allegro* — карандашом¹⁷. Рукопись содержит множество композиционных исправлений чернилами. Важнейшие среди них следующие. В главной теме первоначально предполагалась неквадратная структура (9+9 тактов, а не 8+8), поэтому после нынешнего т. 16 был еще один такт мелодической связки, в котором впервые появлялся звук *des''*. Зачеркнув этот такт, Бородин, однако, оставил в т. 16 звук *d''* (бекар), который в издании исправлен на *des''* (скорее всего, правомерно)¹⁸. Новый тематический элемент, впервые появляющийся в разработке (т. 128–129), первоначально был записан четвертями, впоследствии карандашом замененными на восьмые, что полностью изменило его характер. В т. 134–139 партии скрипок поменялись местами. В т. 270–276 у первой скрипки первоначально была трель в высоком регистре.

¹⁶ Тексты первого и второго беляевских изданий при сличении оказались идентичны. Использование второго издания обусловлено его более удобными техническими характеристиками (формат, размер шрифта, количество акколад на странице).

¹⁷ В последующих частях указания темпа также вписаны карандашом.

¹⁸ В репризе (т. 209) Бородин также убрал один такт связки, оставив ноту *g'* (бекар). Вероятно, на месте зачеркнутой связки имеет смысл при исполнении сделать небольшое расширение.

2

23 **A**

p cantab. e espress. 3

p cantab. e espress. 3

29

35

41 *rall.*

dim.

dim.

dim.

dim.

Наиболее значительны композиционные исправления в *Andante* (с. 52–72). Имеется не менее двух слоев интенсивных авторских исправлений, сделанных чернилами (в Житово) и простым карандашом различных оттенков (в Петербурге и, по-видимому, неодномоментно). Это показывает, каким долгим путем шел композитор к созданию шедевра.

Вероятно, прежде всего была записана мелодия, исполняемая виолончелью; впоследствии она не подвергалась исправлениям. В автографе отражена работа над сопровождающими голосами в т. 1–23 (для партии второй скрипки использованы три строки, для партии альты — две, причем зачеркнутый первый вариант полностью повторен на второй строке; все записи сделаны чернилами). Синкопированный ритм партии альты первоначально сочетался с ровными четвертями у второй скрипки.

Т. 24–45 представлены в трех (!) вариантах. Первый зачеркнут чернилами. Вторым, по изложению напоминающий романс, вероятно, звучал при первых исполнениях квартета (см. пример 2).

Третий вариант, который и вошел в издание, точно намечен карандашом (вероятно, уже после премьеры). В издание также вошли карандашный вариант записи ритмического рисунка в т. 50 и карандашный же вариант фактуры в т. 133–155, на сей раз не намеченный отдельными штрихами, а вписанный твердо и отчетливо.

Еще в Житово появились две купюры, сделавшие форму *Andante* безупречно стройной: Бородин сократил 7 тактов перед литерой С и 20 тактов перед литерой F. В автографе также имеется иной вариант окончания части (последние 8 тактов).

Партитура четвертой части (с. 73–102) записана более бледными чернилами. Рукопись содержит немало композиционных изменений, главным образом, касающихся ансамблевой фактуры. В процессе работы Бородиным сокращен один такт после т. 319 и 15 тактов после т. 535. Характерная особенность записи финала — группировка восьмых нот по две. По-видимому, группировка отражает ощущение автором ритмической пульсации.

Таковы дошедшие до нас рукописные источники Второго квартета.

4. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ КВАРТЕТА В ЗЕРКАЛЕ АВТОГРАФОВ

Благодаря сохранившимся автографам история создания Второго квартета наполняется фактами. Бородин начал работу с первой части. Это произошло еще в период сочинения Первого квартета (между 1874 и 1879 годами). Затем композитор перешел к средним частям, к финалу же обратился гораздо позднее (что полностью соответствует ходу работы над Второй симфонией).

Первоначально Второй квартет был задуман в тональности *Es-dur* (*Andante* — в *B-dur*). Тональность скерцо (*F-dur*) при транспозиции квартета, по-видимому, не претерпела изменений. Транспозиция уже сочиненной музыки типична для творческого метода Бородина: Первый квартет был начат в тональности *G-dur*, а многие сцены «Князя Игоря» транспонированы исходя из логики тонального плана общей композиции (см.: [6; 2]).

До появления полной партитуры, ныне хранящейся в РНБ, существовала некая «старая партитура» (как минимум, двух средних частей) — вероятно, на листах альбомного формата в 12 нотных осцев¹⁹. В Житово Бородин использовал другую бумагу. Это говорит о том, что между двумя этапами работы над сочинением мог быть значительный перерыв во времени.

Изъятие большого количества листов из полной партитуры в процессе работы над финалом, отсутствие его набросков в тональности *Es-dur*, поиски пропорций формы говорят о том, что, в отличие от других частей квартета, для четвертой части у Бородина к лету 1881 года не имелось подготовительных материалов либо имелось их очень мало.

Рукописи Второго квартета являют нам творческий процесс Бородина в непривычном свете. Принято считать, что процесс сочинения протекал у него вяло, зато потом проявлялась «склонность к бесконечному редактированию»²⁰. Однако материалы Второго квартета показывают иное. Сначала идет напряженная, многоступенчатая композиторская работа, полностью скрытая от посторонних глаз, не обсуждаемая в переписке (предварительные наброски, «старая партитура») и «выходящая на поверхность» лишь на заключительном этапе: при создании полной партитуры.

Осенью 1881 года в партитуру были внесены карандашом небольшие уточнения (главным образом исполнительские указания). На с. 52 (л. 28) Бородин карандашом же вписал просьбу к переписчику при каждом проведении главной темы снабжать все триоли и шестнадцатые сочетанием знаков *staccato* и *tenuto*: «NB всп фигуры 1-й темы писать дальше у всех инструментов как здесь у *Vc*». Значит, именно с этой рукописью осенью 1881 года работал копиист, изготовивший к премьере либо чистовую партитуру и комплект партий, либо только партии, что вероятнее. Таким образом, Второй квартет впервые прозвучал не совсем в том виде, в котором он позднее был издан.

Для гравировки белаяевского издания партитура из РНБ не использовалась: она не несет метранпажных пометок, да и сокращенная запись нотного текста препятствовала бы работе гравировщиков. Гравировка делалась с неизвестной рукописи, скорее всего, не являвшейся автографом композитора.

Обнаруженные варианты текста заставляют поставить вопрос о соответствии изданий Второго квартета авторской воле. Вопрос этот сложен. В настоящее время не известны ни материалы, с которых гравировалось первое издание, ни корректурные листы, ни даже партии, по которым квартет исполнялся при жизни Бородина. Единственный источник полного текста — партитура из РНБ²¹.

¹⁹ На таких листах записаны наиболее ранние из сохранившихся материалов Второго квартета. Полная партитура записана на листах книжного формата в 20 нотных осцев.

²⁰ Так удачно определяет Т. А. Зайцева одну из главных особенностей творческого процесса М. А. Балакирева [10, 306].

²¹ В XX веке она не оставалась неизвестной музыкантам. Не позднее 1954 года к ней обращался В. Л. Кубацкий, занимавшийся текстологическими исследованиями в связи с редакциями сочинений для виолончели.

5. О «БЕЛЫХ ПЯТНАХ»

В период между 11 декабря 1882 года, когда Второй квартет исполнялся в концерте РМО, и письмом Бородина от 3 февраля 1887 года о переложении в 4 руки, точные сведения о судьбе произведения отсутствуют. 18 февраля 1883 года Бородин написал Танееву: «Пересылаю только 1-й квартет, который Вы уже видели у меня; и то без партитуры, одни партии. II [квартета] у меня нет» [16, 13]. В записке от 4 июля (согласно датировке С. А. Дианина — 1883 года) Стасов обращался к Бородину с просьбой: «Самсон [т. е. Глазунов] и я просим Вас на Понедельник вечер ко мне, Знаменская, №22. Можно? Мы будем только втроем. [...] Да нельзя ли ноты с Вами? Самсон особенно просит Scherzo из квартета D-dur» [9, 264]. И это все, что удается обнаружить в корреспонденции Бородина.

Можно с большой долей вероятности утверждать, что никаких других нот, кроме рабочей полной партитуры и одного комплекта выписанных из нее голосов, при жизни Бородина не существовало. Недоступностью нотного материала объясняется отсутствие исполнений Второго квартета в Москве (вопреки интересу музыкантов) и за рубежом (несмотря на огромный успех музыки Бородина в Германии, Франции, Бельгии и США). Ведь широкое международное признание Первого квартета началось после издания его партитуры, голосов и переложения для фортепиано в 4 руки в 1884–1887 годах Д. Ратером (см.: [7]). Кроме того, в конце 1884 года в Петербурге был изготовлен второй комплект рукописных партий Первого квартета для исполнения его в Париже, о чем Бородин сообщил жене 16 октября [16, 101].

Где все это время находились ноты Второго квартета? Полная партитура, вероятно, оставалась у автора. После смерти Бородина она стала доступна Римскому-Корсакову, который уже 22 августа 1887 года завершил оркестровку «Ноктюрна» (см.: [5]). Это удивительный факт, ведь только 12 августа Корсаков подписал в печать партитуру Второй симфонии Бородина и находился в самом разгаре работы над «Князем Игорем»!

Как хорошо известно из «Летописи моей музыкальной жизни», нотные рукописи Бородина наутро после его смерти были вывезены Римским-Корсаковым и Стасовым. А 25 августа 1887 года в квартиру Бородина был вновь вызван судебный пристав С. Федоров, ранее составлявший опись имущества покойного, и со слов А. П. Дианина составил новую опись, содержащую «неизданные музыкальные произведения в рукописях, принадлежащие А. П. Бородину». В ней перечислены все сочинения, впоследствии изданные Беляевым, включая Третью симфонию, авторской рукописи которой никогда не существовало (но в августе уже имелась изготовленная Глазуновым партитура!). В то же время отсутствуют Вторая симфония, права на которую давно принадлежали Бесселю, и не интересовавшие Беляева ранние сочинения. Второй квартет упомянут последним номером и оценен в 200 рублей²².

²² Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Ф. 45, ед. хр. 567. Л. 1 об.

Голоса Второго квартета могли некоторое время после концерта 11 декабря 1882 года оставаться у Ауэра, который мог передать их своему ученику Крюгеру. Но это лишь предположение. Зато можно не сомневаться, что голоса квартета быстро оказались у Беляева.

Знакомство Бородина с Беляевым относится к 1882 году. Композитор стал активным участником вечеров мецената: «Среди постоянных посетителей пятниц был пр. Бородин; нередко он играл на виолончели в квартете или квинтете» [4, 89]. У Беляева еженедельно исполнялся хотя бы один струнный квартет русского композитора, причем хозяин ставил в нотах дату исполнения [11, 125]. Первый квартет Бородина, очевидно, пользовался большей любовью Митрофана Петровича, нежели Второй. На последней «пятнице», состоявшейся за несколько дней до смерти Беляева, М. П. настаивал, чтобы Первый квартет обязательно сыграли и начали вечер именно с него [11, 158]. Однако глинкинскими премиями Беляев отметил оба квартета Бородина.

Вероятнее всего, рукописные голоса Второго квартета несколько лет «жили» у Митрофана Петровича. Это объясняет отсутствие упоминаний квартета в переписке Бородина после 1883 года: все события происходили внутри узкого круга лиц. Переложение в 4 руки сделал С. М. Blumenфельд, часто развлекавший Беляева талантами певца, пианиста, актера. О том, что переложение «очень милое», Бородин мог судить по его исполнению дуэтом братьев Blumenфельд.

Судьба авторизованных голосов квартета, в которых могли быть не только проставленные Беляевым даты его исполнений на «пятницах», но и пометки Бородина, проливающие свет на последнюю авторскую волю, в настоящее время неизвестна. Можно предположить, что они входили в состав нотной библиотеки Беляева, почти целиком завещанной им Союзу камерной музыки, наряду с богатой коллекцией инструментов и капиталом в 1,5 млн. рублей [21, 83].

Нам же в наследство достались белые пятна. Кто реализовал едва намеченные карандашом намерения Бородина относительно т. 24–45 *Andante*? С каким источником работал Сигизмунд Blumenфельд, готовя переложение в 4 руки? Кем и когда была начисто переписана полная партитура для гравировки? Какие изменения вносились в одобренное Бородиным переложение в 4 руки после смерти композитора? На эти вопросы пока нет ответа, но поставить их необходимо. Сам факт оркестровки Римским-Корсаковым *Andante* доказывает, что он в принципе работал с этим сочинением. Корсакову могут принадлежать указания метрономов, указания на смены темпа внутри частей и львиная доля указаний, касающихся смычковой техники.

Сохранившиеся материалы позволяют, как минимум, выявить и систематизировать разночтения между автографом партитуры и беляевским изданием. Как видно из Приложения, разночтения эти многочисленны, и многие из них существенны для интерпретации произведения. Критическое же издание квартета, как и появление электронной базы данных,

представляющей рукописное наследие Бородина (подобно базе данных «Чайковский, открытый мир»), — дело будущего.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В таблицах приведены разночтения между автографом и белаяевским изданием партитуры квартета, не упомянутые в основном тексте статьи. Мелкие несоответствия между различными белаяевскими изданиями партитуры и голосов не учитывались, как и отклонения, неизбежно накапливавшиеся при дальнейших отечественных и зарубежных переизданиях квартета (особенно это касается штрихов).

Указание *Solo* применено Бородиным лишь единожды: у виолончели в т. 1 третьей части. Указание «смычком вниз» имеется у автора лишь в главной теме первой части и далее в т. 235. Натуральные флажолеты (°) Бородин, очевидно, предполагал использовать чаще, нежели это отражено в изданиях.

Динамические указания Бородин нередко ставил не во всех партиях, причем в одних случаях они явно относятся ко всем инструментам (такие случаи в таблицах не отражены), в других же имеет место дифференцированная динамика, в изданиях неправомерно унифицированная.

Не оговариваются следующие разночтения: варьирующаяся при гравировке продолжительность динамических вилок, замена вилок словесными указаниями *cresc.* и *dim.* (и наоборот), редакторские переносы исполнительских указаний в тех случаях, когда Бородин при повторении материала их не выписывал, редакторские добавление указания *a tempo* после выставленного автором указания *rall.*, а также случаи, когда в автографе Бородина не вполне ясно, где заканчивается та или иная лига.

Звездочки (*) означают, что данная особенность имеет место при всех повторениях тематического материала (у всех инструментов).

Первая часть (*Allegro moderato*)

ТАКТ, ЛИТЕРА	Доля	Партия	АВТОГРАФ	ИЗДАНИЕ
4	3	V-по II	—	вилка <i>cresc.</i>
6	3	V-по II	—	вилка <i>dim.</i>
7*	3	V-по I	лига стерта	лига
12	2	V-по II	—	лига
15–16		все	—	вилка <i>dim.</i> ; <i>p</i>
26, 30	3	V-по I	—	вилка <i>cresc.</i>
37	2		<i>mf</i> только у Vc.	<i>mf</i> во всех партиях
44, А	1	V-по I	—	лига
55	1	V-по II, VIa	<i>f</i> , клин	<i>fz</i>
58*	1	V-по I, Vc.	—	вилка <i>cresc.</i> , лига

59*	1	V-пи I и II	вилка <i>dim.</i>	сдвинута на 4-ю долю т. 58
60*	4	V-но I	—	лига, <i>staccato</i>
65			<i>marcato</i> в крайних голосах	<i>marcato</i> во всех партиях
66	1, 4	V-но I	акцент; —	—; <i>staccato</i>
67	2	Vla	лига	—
68–70*		Vc.	<i>staccato</i> , без лиги	<i>staccato</i> под лигой
77–78, C	последняя восьмая	V-но I	клин (острое <i>staccato</i>)	—
86, D		все	—	Animato
100		все	—	<i>rit.</i>
102	3	V-пи I и II	—	вилка <i>dim.</i>
104–105		Vc.	—	лигатура
108		все	—	Tempo I
108	3	Vc.	°	—
108–109		V-но II	—	лигатура
114	2; 3	V-но I	°; —	—; лига
115	1	V-но I	—	лига
128, 132	1	Vla, Vc.	—	лига, <i>staccato</i>
130	4	Vla	—	<i>f</i>
135	1	V-но I	<i>p</i>	сдвинута на 4-ю долю т. 134
147	1	Vc.	—	<i>mf</i>
151, 155	1	V-но I	акцент	—
156	1	V-но I	—	вилка <i>cresc.</i>
157		V-но I	вилка <i>cresc.</i>	—
158		Vc.	—	вилка <i>dim.</i>
162, 163	4, 1	V-но I	—	акцент
164*	1–2	V-но I	вилка <i>dim.</i>	—
166, 168*	4	V-но I	—	<i>staccato</i>
167	1	V-но I	<i>cresc.</i>	—
176	1	V-но I	вилка <i>dim.</i>	—
214, G	2	V-пи I и II; Vc.	—	<i>pp; p</i>
216	1	Vc.	акцент	—
229		V-но I	повтор т. 228 (ошибочно)	новый текст
230, 232	2–3	V-но I	вилка <i>cresc.</i>	—
230	4	V-но I, Vc.	вилка <i>dim.</i> до конца т. 231	только у Vc. в т. 231
232		V-но II	<i>f</i>	<i>mf</i>
233, 234		V-но II, Vla	—	<i>p</i>
234		Vc.	—	вилка <i>cresc.</i>

235	вторая восьмая	V-по II	<i>p</i> , знак «вниз смычком»	—, знак «вверх смычком»
237, H	1	V-по I, Vc.	<i>p</i>	<i>fp</i>
257, I		V-по II, Vla	<i>mf</i>	<i>f</i>
257	2	Vc.	°	—
266		все	—	Animato
267	1	Vla	акцент	—
272	1–3; 3	V-по II, Vla	акценты стерты; вилка <i>dim.</i>	акценты; —
279	1	V-по II	лига до 2-й доли	лига на весь такт
279	3	Vla	—	лига
286		все	—	Tranquillo
295	1	V-по I	вилка <i>cresc.</i>	—
296	1	Vc.	акцент	—
298		V-пи I и II	<i>p</i>	—
303		Vc.	—	<i>pp</i>

Вторая часть (Scherzo. Allegro)

ТАКТ, ЛИТЕРА	Доля	ПАРТИЯ	АВТОГРАФ	ИЗДАНИЕ
8, 16*		Vc.	—	<i>pizz.</i>
21–23	2	все	карандашом указание <i>rit.</i> (?)	<i>fz</i>
25*		V-по II, Vla	<i>staccato</i>	<i>staccato</i> , лиги от 2-й доли
27*		все	<i>dim. e rall.</i>	<i>rall.</i> , вилка <i>cresc.</i>
27		V-по I	<i>staccato</i>	—
28*		все	вилка на 3-й доле	вилка на весь такт
29		V-по II	<i>molto cantabile e dolce</i>	<i>cantabile</i>
29–88*		Vc.	—	лиги
30–31		Vla	—	вилка <i>cresc.</i>
36		V-по I	штрихи как в партии V-по II: <i>tenuto</i> , <i>staccato</i>	<i>tenuto</i>
48–49		все	—	вилка <i>dim.</i>
58–59*		все	<i>poco rit.</i> зачеркнуто, <i>a tempo</i> оставлено; —	<i>poco rit.</i> — <i>a tempo</i> ; <i>p</i>
72–74		все	—	<i>cresc.</i> , вилка <i>cresc.</i>
80		все	—	<i>dim.</i>
88, B		Vc.	—	<i>pp</i>
96	1	все	клин	—

100–112	1	V-по I	–	лиги, акценты
113–127	1	Vla	–	лиги
116	3	Vla	<i>des'–g</i>	<i>f'–b</i>
120	1	V-по I	четверть <i>b'</i>	пауза
124			<i>cresc.</i> только в партии V-по I	<i>cresc.</i> всем
131*		V-пи I и II	–	вилка <i>cresc.</i>
137		V-пи I и II	вилка <i>dim.</i>	–
155	1	V-по II	<i>es'</i> (ошибочно?)	<i>f', staccato</i>
188	3	V-пи I и II, Vla	–	клин
236	вторая, четвертая и шестая восьмые	Vc.	<i>cis</i> (ошибочно?)	<i>d</i>
240		все	–	вилка <i>dim.</i>
255		все	–	<i>pp</i>
255, 256	вторая, четвертая и шестая восьмые	Vc.	A (ошибочно?)	B
260, 262		все	–	вилка <i>cresc., f</i>
266		все	–	вилка <i>dim.</i>
269–276		Vc.	–	<i>staccato</i>
277, F		все	–	Vivace
291		Vla, Vc.	<i>f marcato</i>	–
293	1	V-по I, Vla	клин; <i>p</i> (неясно)	–

Третья часть (Andante)

ТАКТ, ЛИТЕРА	Доля	ПАРТИЯ	АВТОГРАФ	ИЗДАНИЕ
25, 29	1	V-по I	простые форшлагги (<i>a³, e³</i>)	двойные форшлагги
28	2	V-по I	акцент зачеркнут	акцент
47	2	V-по I	<i>sf</i>	<i>cresc.</i>
48		все	–	<i>piu mosso</i>
67, C	вторая восьмая	V-по II, Vla	<i>fp</i>	перенесено на 1-ю долю
73		V-по I, Vla	–	<i>p</i>
73		V-по II	вилка <i>dim.</i>	вилка <i>cresc.</i>
90		все	<i>poco a poco sempre cresc.</i>	–
95		V-по II, Vla	–	вилка <i>cresc.</i>
103		V-по II	<i>pp</i>	<i>p</i>
110	3	V-по I	акцент	–
111, D		все	–	Tempo I
119		V-по II	<i>cis²–a¹–cis²–a¹–cis²–a¹–cis²–a¹–cis²</i>	<i>a¹–cis²–a¹–cis²–e²–cis²–e²</i>

132		Vc.	лига от 2-й доли	лига на весь такт
133, E	1	V-по I	—	<i>staccato</i>
151	3	V-по I	вилка <i>dim.</i>	—
154	1	Vla, Vc.	<i>p</i>	—
155		V-по I	—	лигатура
165, G	3	Vc.	<i>cantabile espressivo</i> , лига от 3-й доли т. 165 до конца т. 166	<i>espr. e cantabile</i> , лига от 1-й доли т. 166
176		V-по I	вилка стерта	вилка <i>cresc.</i>
177, 178	1	Vc.	°	—
178	1	V-по I	акцент	—

Четвертая часть (*Andante – Vivace*)

ТАКТ, ЛИТЕРА	Доля	ПАРТИЯ	АВТОГРАФ	ИЗДАНИЕ
28*	2	Vc.	—	акцент
32*	2	Vla	акцент зачеркнут	акцент
39		Vla	вилка <i>dim.</i>	—
64*	1		<i>f</i> только в партии V-по I	<i>f</i> во всех партиях
69–71	1	V-по I	акценты	—
90–91, B*		V-по I	лиги карандашом по 2 т.	лиги по 1 т.
99*	1	V-по I	—	<i>fz</i>
106, 114		V-по I	—	вилки <i>cresc.</i>
106–107		V-по II	лигатура	—
107*	1	V-пи I и II	—	акценты
132		V-пи I и II	<i>dim.</i>	—
133	1	V-по II	<i>staccato</i>	—
136	2	V-по I	—, вилка <i>dim.</i>	акцент, вилка в т. 137
138	четвертая восьмая	V-по I	°	<i>staccato</i>
146*	1	V-по I	°	—
158		V-по I	—	вилка <i>cresc.</i>
162	3	V-по II	лигатура	—
177*		все	—	Tempo I
186*		V-пи I и II	—	лиги
292*		Vla	—	<i>staccato</i>
296		Vc.	вилка в т. 296–298	вилка в т. 296
337		V-по I	вилка <i>dim.</i>	—
339	2	V-по II	лигатура	—
354, 360		Vla	—	лига

364		V-по I	<i>cresc.</i>	—
422	2	V-по II	d^2	e^2
422, 423, G	2;1	Vc.	°	—
427	2	Vla	лига	—
429	2	Vla	акцент	—
468*		V-по I	—	<i>f</i>
468		Vc.	—	<i>mf</i>
471		V-по I	—	вилка <i>cresc.</i>
503		Vla	вилка <i>dim.</i>	—
513		V-по I	—	вилка <i>dim.</i>
515–520		V-по II	вилки <i>dim.</i> по 2 такта	—
550		все	—	<i>p</i>
574, 578	1	Vc.	—	акцент
588	1	Vla	акцент	—
598		все	вилка в т. 598–601	вилка в т. 600–601
602, L		V-пи I и II	<i>p</i>	—
602			вилка <i>dim.</i> у Vla	вилка <i>dim.</i> всем
604		Vla	—	вилка <i>cresc.</i>
608	2	V-по I	°	—
626	1	Vla	—	акцент
641–644		Vla	—	лигатуры
645	1	V-по II	акцент	—
649	1	V-по II	—	<i>staccato</i>
656		V-по I	—	лигатура
663		все	—	<i>rit.</i>

Использованная литература

1. Блинов Н. О., Соколов В. С. Последняя болезнь и смерть П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1994. 207 с.
2. Булычева А. В. Комментарии // Бородин А. П. «Князь Игорь»: клави́р / авторская редакция. М.: Классика–XXI, 2012. С. 335–349.
3. Вальтер В. Г. Камерная музыка А. П. Бородина // Русская музыкальная газета. 1912. № 11. Стлб. 269–272.
4. Гезехус Н. А. Беляевские Пятницы // Памяти Митрофана Петровича Беляева. Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Издание Попечительского Совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1929. С. 98–94.
5. Грибанова А. П. Из истории Второго квартета А. П. Бородина: Ноктюрн в оркестровке Н. А. Римского-Корсакова // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7: Римский-Корсаков. СПб.: Композитор, 2008. С. 246–254.

6. *Грибанова А. П.* К истории создания квартетов А. П. Бородина // *Musicus*. 2006. №3. С. 6–9.
7. *Грибанова А. П.* Неизвестное письмо А. П. Бородина // *Музыкальная академия*. 2007. №3. С. 145–148.
8. *Доброславина М. В.* Воспоминания // *Дианин С. А.* Бородин: жизнеописание, материалы и документы. М.: Музгиз, 1960. С. 343–347.
9. *Дианин С. А.* Бородин: жизнеописание, материалы и документы. М.: Музгиз, 1960. 404 с.
10. *Зайцева Т. А.* Милий Алексеевич Балакирев: истоки. СПб.: Канон, 2000. 434 с.
11. *Курбанов М.* Воспоминания о Беляевском кружке и его Пятницах // Памяти Митрофана Петровича Беляева. Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Издание Попечительского Совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1929. С. 101–168.
12. *Левашев Е. М.* Бородин // *История русской музыки*. Том VII. Ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 287–360.
13. Неизданные и забытые письма А. П. Бородина. Публикация Ю. З. // *Музыкальная летопись*. Статьи и материалы / под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Петроград: Мысль, 1922. С. 155–170.
14. Письма А. П. Бородина. Вып. II. М.: Музгиз, 1936. 316 с.
15. Письма А. П. Бородина. Вып. III. М.—Л.: Музгиз, 1949. 456 с.
16. Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.—Л.: Музгиз, 1950. 480 с.
17. *Римский-Корсаков А. Н.* А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 3-х вып. Вып. 3. М.: ОГИЗ, Музгиз, 1936. 104 с.
18. *Стасов В. В.* Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834–1887. Издание С. Суворина. СПб: типография А. С. Суворина, 1889. 179 с.
19. Театр и музыка // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1882. №65. С. 2.
20. *Третьякова Л. С.* Русская музыка XIX века. Книга для учащихся старших классов. 2-е изд. М.: Просвещение, 1982. 208 с.
21. Экстраординарное заседание С. П. Б. Союза камерной музыки // Памяти Митрофана Петровича Беляева. Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Издание Попечительского Совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1929. С. 83–88.
22. *Bernard M.* [Korrespondenz] // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1882. Nr. 26. S. 281.
23. *Borodine.* Deuxième quatuor. Partition. Lpz.: Belaieff, 1894. 40 p.
24. *Gaub A.* Die kollektive Ballet-Oper „Mlada“: Ein Werk von Kjuui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus. Berlin: Kunh, 1998. S. 462–466.

ВЛАСОВА НАТАЛЬЯ ОЛЕГОВНА

natagraphia@mail.ru

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

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

NATALIA O. VLASOVA

natagraphia@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Head of “Moscow Conservatory Press”, Leading Researcher of the State Institute for Art Studies (Moscow)

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

АННОТАЦИЯ

Антон Рубинштейн и Общество друзей музыки в Вене: эпизод из жизни артиста

В статье воссоздается история приглашения Антона Рубинштейна (1829–1894) на должность артистического директора Общества друзей музыки в Вене и его деятельности на этом посту в сезоне 1871/72 годов. Освещаются концертные программы Рубинштейна, его восприятие венской музыкальной общественностью как пианиста, дирижера и композитора, контакты Рубинштейна с австрийскими и немецкими музыкантами. Широко использованы ранее не публиковавшиеся источники из Архива Общества друзей музыки в Вене и другие документальные материалы.

Ключевые слова: Антон Рубинштейн, Общество друзей музыки в Вене, концертная жизнь Вены, восприятие Антона Рубинштейна в Вене как пианиста, как дирижера и как композитора, венская музыкальная пресса, Франц Лист и его оратория «Христос», русско-австрийские музыкальные связи, оратория Рубинштейна «Потерянный рай», опера «Ферраморс»

ABSTRACT

Anton Rubinstein and the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*: An Episode in the Life of an Artist

The paper describes the history of invitation of Anton Rubinstein (1829–1894) as the artistic director of the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Society of the Friends of Music in Vienna) and his activities as such in the 1871/72 concert season. The concert programs of Rubinstein, his reception in Vienna as pianist, as conductor and as composer by the Viennese musical public, his contacts with Austrian and German musicians are discussed. The paper is based on the unpublished original sources from the Archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* and other historical documents.

Keywords: Anton Rubinstein, *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Viennese concert life, the reception of Anton Rubinstein in Vienna as pianist, as conductor and as composer, Viennese music criticism, Franz Liszt and his oratorio *Christus*, Russian-Austrian musical connections, the Rubinstein's oratorio *Paradise Lost*, the opera *Feramors*

Наталья Власова

АНТОН РУБИНШТЕЙН И ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ МУЗЫКИ В ВЕНЕ: ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ АРТИСТА

Антон Рубинштейн был настоящим гражданином мира своего века. Этому «титаническому артисту» (Г. А. Ларош, цит. по: [1, 158]) было тесно в границах одного государства — как и в границах одного вида деятельности. Великий пианист, незаурядный дирижер, плодовитый композитор, выдающийся музыкальный организатор, он находил применение своей творческой энергии в разных странах — при том, что для соотечественников Рубинштейна главными делами его жизни, безусловно, останутся организация первой российской консерватории и налаживание регулярной филармонической деятельности на основе только что созданного Русского музыкального общества.

Начало «жизни странствующего музыкального цыгана», как с присущей ему резкостью называл свой *modus vivendi* сам Рубинштейн [там же, 8], было положено первым европейским турне, совершенным юным пианистом вместе с его учителем А. И. Виллуаном в 1840–1843 годах. С тех пор значительную часть жизни он провел в гастрольных поездках по всей Европе, совершил длительное турне по городам Соединенных Штатов Америки, а на склоне лет выбрал местом постоянного пребывания Дрезден.

В череде европейских столиц, рукоплескавших искусству Рубинштейна, была и Вена — город, где, по словам немецкого писателя А. Вильбрандта, «берут начало источники, “жизненные ручейки” музыки», ее «естественный рай» [66, 127]. Вена присутствовала почти во всех европейских

Выражаю глубокую признательность директору Архива Общества друзей музыки в Вене профессору Отто Бибе и сотруднику Архива магистру Гюнтеру Файману за консультации и помощь в расшифровке рукописных документов.

маршрутах Рубинштейна; его концерты здесь исчисляются многими десятками — начиная с первых выступлений двенадцатилетним мальчиком зимой 1841–1842 годов и заканчивая последними клавирабендами за несколько месяцев до смерти. В Вене при жизни Рубинштейна были поставлены четыре его оперы, здесь были созданы и впервые исполнены некоторые важные сочинения.

Наконец, Вена была единственным городом — помимо Санкт-Петербурга на родине, — где он, свободный художник, согласился занять официальный пост, заключив договор с Обществом друзей музыки; в сезоне 1871/72 годов Рубинштейн осуществлял руководство концертами Общества и его Певческим союзом. Этой малоизученной теме и посвящена настоящая статья¹.

Назначению Рубинштейна предшествовала тридцатилетняя история знакомства австрийской столицы и русского музыканта. Его первый публичный концерт в Вене состоялся в зале Общества друзей музыки 9 января 1842 года²; в этот приезд Рубинштейн выступал там еще дважды — 21 января и 2 февраля. В 1846 он вернулся в Вену и провел там полтора года, бедствуя и перебиваясь случайными заработками. Но уже следующими своими венскими концертами, прошедшими в марте — апреле 1855 и в конце 1857 года, Рубинштейн завоевывает широкое признание как пианист, утвердившись в элите фортепианных виртуозов того времени. «В Вене в отношении художественном я был необычайно счастлив», — пишет он матери 29 декабря 1857 / 10 января 1858 года [6, 87]. Если в этот период Рубинштейна еще называли в одном ряду с Бюловым и Таузигом, то вскоре стали сравнивать в первую очередь с Листом. В октябре — декабре 1867 года Рубинштейн дал новую серию концертов в Вене и других городах Австро-Венгрии, закрепившую его славу великого исполнителя.

Рубинштейн-пианист пользовался в Вене неизменной любовью. Пресса писала о нем восторженно, не жалея эпитетов: «лев венского концертного сезона», «титан фортепиано», «генералиссимус фортепианного исполнительства», «великий Антон». Иначе относились к нему как композитору. В отличие от Германии, в Австрии его сочинения никогда сколько-нибудь устойчивого успеха не имели. Их восприятие вообще напрямую зависело от личного участия Рубинштейна в исполнении в качестве дирижера или солиста, от его личной артистической притягательности. После его отъезда созданное им зачастую переставало привлекать внимание. В сдержанной и скупой на признание Вене эта тенденция прослеживается особенно отчетливо. Даже когда — уже после смерти Рубинштейна — Густав Малер

¹ Деятельность Рубинштейна в качестве артистического директора Общества друзей музыки ранее в обзорном плане нашла отражение в монографиях о музыканте: [1, 124–132], [61, 143–148].

² Рубинштейн сыграл Фантазию на две русские темы С. Тальберга, Фугу из «Хроматической фантазии и фуги» И. С. Баха, «Воспоминания об опере Доницетти “Лючия ди Ламмермур”» Ф. Листа, «Хвалу слезам» и «Ave Maria» Шуберта — Листа, Большой хроматический галоп Листа, а также аккомпанировал певице Г. Треффтц, исполнившей его собственную песню «Призыв из далека».

решил впервые поставить в Придворной опере его известнейшую, шедшую во многих театрах Европы оперу «Демон», она, несмотря на превосходное исполнение, выдержала всего пять представлений (венская премьера состоялась 23 октября 1899 года). Если при жизни в концертах венского Музикферайна³ Рубинштейн был самым исполняемым русским композитором, то после смерти автора его музыка прозвучала здесь лишь однажды — в концерте 2 декабря 1894 года, когда в память о недавно почившем мастере в завершение программы поставили три хора из его духовной оперы «Вавилонское столпотворение». По свидетельству Ф. Бузони, Рубинштейн однажды с горечью отозвался о венской публике: «Они хотят меня только как виртуоза» [13, 1119].

Тем не менее, многосторонность Рубинштейна, слава пианиста, композитора, дирижера, музыкально-общественного деятеля делали его выдающейся фигурой европейской музыкальной жизни. Очевидно, все это, а также личная популярность Рубинштейна среди венских меломанов побудили Общество друзей музыки предложить ему высокую должность.

ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ МУЗЫКИ В ВЕНЕ

Обратимся к истории организации, пригласившей Рубинштейна возглавить ее концертную деятельность, и событиям, которые непосредственно предшествовали его назначению.

Основание Общества друзей музыки в Вене⁴ стало одной из важных гражданских инициатив, направленных на поддержание и распространение музыкального искусства за пределами частных великосветских салонов. Оно было организовано в 1812 году как «союз любителей» (*Dilettantenverein*), с целью «возвышения музыки во всех ее ответвлениях»⁵. Изначальными задачами Общества были упорядочивание и координация разнообразных любительских музыкальных инициатив. Датой первого, учредительного, концерта считается 29 ноября 1812 года. В этот день в зале Зимней школы верховой езды состоялось исполнение оратории Генделя «Празднество Александра» в обработке Моцарта⁶, в котором участвовало около 600 человек [10, 12]. Согласно подписному листу новое объединение на первых порах насчитывало 507 членов. Деятельность Общества с самого начала не ограничивалась лишь проведением концертов и имела широкую просветительскую направленность: в его задачи сразу входили

³ Musikverein (Музыкальный союз) — распространенное альтернативное название Общества друзей музыки.

⁴ Согласно первому уставу (1814), его точное название было «Общество друзей музыки Австрийской монархии» (*Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*).

⁵ Параграф 2 первого устава, см. в [27, 197]. Любительские объединения подобного рода к этому времени уже существовали в Лондоне и Париже.

⁶ Она исполнялась под названием «Тимофей, или Власть музыки» (*Timotheus oder die Gewalt der Musik*).

и организация музыкального образования путем учреждения консерватории⁷, и основание библиотеки-архива для собирания всякого рода материалов, относящихся к музыке. Чтобы обеспечить исполнение больших вокально-симфонических сочинений, уже в 1814 году при Обществе было организовано Хоровое репетиционное заведение (*Chorübungsanstalt*), которое возглавил придворный капельмейстер Антонио Сальери. В число основателей и первых руководителей организации входили секретарь придворных театров, литератор Йозеф Зоннляйтнер (он вел все дела Общества вплоть до смерти в 1835 году), князь Йозеф Лобковиц, граф Антон фон Аппони (президенты Общества в 1813–1814 и 1814–1817 годах соответственно), выдающийся музыкальный историк Рафаэль Георг Кизеветтер, Антонио Сальери. Высочайшим покровителем Общества стал брат императора Франца I эрцгерцог Рудольф — большой поклонник музыки, композитор-любитель, ученик и почитатель Бетховена, завещавший Обществу всё свое музыкальное собрание⁸.

Концерты поначалу проходили в залах, предоставляемых императорской фамилией (малый и большой бальные залы Хофбурга), впоследствии — в снимаемых помещениях. В 1830 году Общество переехало в собственное здание *Zum roten Igel* по адресу Unter den Tuchlauben № 558 (ныне № 12), где и размещалось вместе с консерваторией на протяжении последующих сорока лет. Это был первый зал Вены, специально предназначенный для проведения концертов.

Регулярная концертная деятельность Общества ведет начало с 3 декабря 1815 года, когда была исполнена первая программа сезона 1815/16, в которую вошли сочинения Генделя, Моцарта, Керубини, Гуммеля, Ригини и Сальери. Начиная с этого времени Общество, в соответствии с уставом, проводило по четыре симфонических концерта за сезон. В 1861/62 годах были впервые дополнительно организованы два «внеочередных» концерта. Эта практика прижилась, и общее количество концертов таким образом увеличилось до шести. Помимо них и камерных собраний под названием «Вечерние развлечения» (*Abendunterhaltungen*)⁹ — и на те, и на другие допускались только члены Музикферайна и немногие приглашенные гости, — Общество организовывало большие публичные музыкальные празднества (*Musikfeste*)¹⁰, про-

⁷ Консерватория Общества друзей музыки была основана в 1817 году и просуществовала в таком статусе (с вынужденным перерывом в 1848–1851 годах, обусловленным революционными событиями) до 1909 года, когда стала государственным учебным заведением.

⁸ Впоследствии еще одним щедрым дарителем Общества стал Карл Черни, завещавший ему в 1857 году личный музыкальный архив и четверть состояния — огромную сумму, значительно превышавшую годовой бюджет Музикферайна. Это беспрецедентное пожертвование помогло преодолеть серьезные финансовые затруднения, которые Общество испытывало после событий 1848 года.

⁹ Они просуществовали до середины 1850-х годов.

¹⁰ Первые из них состоялись вскоре после основания Общества. Так, 16 октября 1814 года, во время проведения Венского конгресса в присутствии австрийского двора

водившиеся в зале Зимней школы верховой езды. К 1830 году восходит традиция знаменитых балов Общества, приуроченных к карнавальной неделе.

В апреле 1858 года с целью повысить уровень хорового исполнения при Обществе был организован Певческий союз (*Singverein*). Новшеством стало введение обязательных еженедельных хоровых репетиций. Возглавил Певческий союз молодой дирижер Иоганн Хербек, под руководством которого это объединение начало столь успешно развиваться, что спустя год Хербек был назначен первым концертным директором Общества.

Одновременно на повестке дня была и реорганизация оркестра. Начиная с 1849 года он уже состоял только из профессиональных музыкантов — членов оркестра Придворной оперы. Это гарантировало достаточно высокий уровень исполнения, однако серьезно опустошало бюджет Общества. К тому же такая практика шла вразрез с учредительными принципами Музикферайна как объединения любителей. В результате в 1856 году было решено создать любительский оркестр, который — в перспективе — был бы пригоден для исполнения концертных программ Общества. Однако, чтобы не понижать существующий уровень, на начальном этапе участие этого оркестра в концертах не предусматривалось. Так в январе 1859 года, по аналогии с Певческим союзом, был основан Оркестровый союз (*Orchesterverein*) Общества друзей музыки. Участники обоих коллективов считались «членами-исполнителями» Общества и вносили в его кассу минимальный ежегодный взнос в размере 4 гульденов. Руководителем Оркестрового союза стал Карл Хайслер, профессор консерватории по классу скрипки. Оркестр давал за сезон три концерта, но это были сугубо «внутренние» мероприятия.

1860-е годы в концертной деятельности Общества его хронисты называют «золотой эпохой» [26, 96], которая была связана с деятельностью Иоганна Хербека. Ему удалось повысить художественный уровень исполнения, привлечь к участию в программах выдающихся солистов, обогатить репертуар новыми сочинениями и новыми именами, придать концертам Общества особый блеск и значительность. Он первым стал широко исполнять сочинения Шумана, чье имя появилось в очередных концертах Общества лишь в 1854 году¹¹. Событием венской музыкальной жизни стал

и высокопоставленных гостей из других стран была исполнена оратория Генделя «Самсон». *Musikfeste* возобновились после перерыва в 1830-е годы. 6 и 9 ноября 1834 года в Зимней школе верховой езды была исполнена еще одна оратория Генделя — «Валтасар». С большим размахом прошли празднества, устроенные в честь 25-летия существования Общества, 5 и 7 ноября 1837 года, где прозвучала оратория Гайдна «Сотворение мира». Помимо любительского оркестра и хора к исполнению были привлечены члены Придворной капеллы, и общее число участников превысило тысячу человек.

¹¹ Ранее, 1 января 1847 года, Шуман (известный тогда в Вене как «супруг Клары Шуман») провел в Музикферайне авторский концерт, в котором дирижировал своей Симфонией В-dur; в тот же вечер под его управлением Клара исполнила Фортепианный концерт. Как вспоминал Эдуард Ганслик, оба эти сочинения, новые для Вены, были встречены весьма прохладно [35, 71].

и концерт 4 апреля 1869 года, когда в присутствии Листа была исполнена его оратория «Легенда о святой Елизавете». Оратория имела такой успех, что была повторена спустя неделю, 11 апреля. Вошел в историю концерт 17 декабря 1865 года, когда в Бальном зале (*Redoutensaal*) Хофбурга оркестр Общества друзей музыки под управлением Хербек впервые исполнил «Неоконченную симфонию» Шуберта, партитуру которой дирижер обнаружил несколькими месяцами ранее в частном архиве¹².

Между тем в музыкальной жизни Вены происходили важные изменения. С 1842 года начал самостоятельные выступления единственный тогда вполне профессиональный оркестр Вены — оркестр Придворной оперы, который в качестве концертного коллектива, как известно, позже стал именоваться Венским филармоническим оркестром. Поначалу они были редки и нерегулярны, и в 1850–1854 годах, по утверждению Э. Ганслика, «концерты Общества друзей музыки оставались единственными большими концертными программами, которые можно было услышать в Вене» [36, 383]. Но в сезоне 1860/61 под руководством придворного капельмейстера Отто Дессофа состоялся первый абонементный цикл оркестра Придворной оперы, включавший восемь концертов. Это было воспринято руководством Музикферайна как прямая угроза собственной концертной деятельности. В результате было решено отказаться от услуг музыкантов Оперы и под руководством Хербек создать собственный дееспособный оркестр. Организован он был следующим образом: партии всех духовых, контрабасов и большей части остальных струнных исполняли профессиональные музыканты; любители допускались для усиления струнной группы¹³.

В 1870 году в истории Общества произошло знаменательное событие. 5 января в присутствии императора Франца Иосифа состоялось торжественное открытие нового здания, построенного по проекту архитектора Теофила Ханзена, — здания, в котором Музикферайн размещается поныне.

¹² В этот период Хербеку, однако, не удалось исполнить в концертах Общества сочинения Брукнера, чей талант он высоко ценил. Хербек был одним из первооткрывателей творчества Брукнера — так, в 1867 году Придворная капелла под его руководством исполнила Мессу *d-moll* композитора. В программах Музикферайна музыка Брукнера впервые прозвучала лишь в 1876 году, когда он продирижировал своей Симфонией *c-moll*, — и произошло это, очевидно, именно благодаря Хербеку, который в это время снова возглавил концертную деятельность Общества.

¹³ Позже, в мае 1870 года, «филармоники» заключили с Музикферайном договор на проведение своих абонементных концертов в новом Золотом зале. Согласно одному из пунктов этого соглашения, они обязывались участвовать, за скромное вознаграждение, в оркестре Общества. Количество привлекаемых таким образом профессионалов, помимо оркестрантов — профессоров консерватории, составляло 25 человек; в 1872 году это число было увеличено до 40. Остальными членами оркестра Общества по-прежнему являлись любители. Так продолжалось до 1903 года, когда для проведения концертов Музикферайна был привлечен образованный тремя годами ранее профессиональный оркестр Венского концертного общества (*Wiener Concertverein*). Певческий союз Музикферайна (в качестве его хорового коллектива) и Оркестровый союз существуют до сих пор.

С этого времени начался новый этап в деятельности Общества; как писали хронисты, «Музикферайн стал центром богатой концертной жизни Вены» [26, 121]. О необходимости такого строительства в Обществе заговорили еще в 1857 году, когда были обнаружены амбициозные планы застройки городской территории на месте старых крепостных укреплений — будущей Рингштрассе. В начале 1858 года было подано прошение о выделении участка земли для возведения нового здания Музикферайна, спустя четыре года, после необходимой доработки, — еще одно. Наконец, в 1863 году последовало положительное решение императора. Здание было построено на средства, полученные от двух государственных лотерей, и частные пожертвования.

Торжественные «инаугурационные» концерты в новом зале под управлением Иоганна Хербекка, с программой из немецкой классики от Баха до Шуберта для различных исполнительских составов¹⁴, состоялись 6 и 9 января. 19 января концертом Клары Шуман открылся Малый зал Общества. Но несколько дней спустя в здании случился пожар, на устранение последствий которого понадобился месяц. И первые же концерты в заново открытом Золотом зале были целиком отданы Рубинштейну: 20 февраля во втором очередном концерте Общества он солировал в своей Фантазии для фортепиано с оркестром (за пультом стоял Хербек) и дирижировал духовной оперой «Вавилонское столпотворение»¹⁵. Подобные монографические концерты в Музикферайне были для здравствующего композитора большой честью — например, Лист удостоился ее лишь в 1879 году. Спустя два дня, 22 февраля, Рубинштейн выступал в Большом зале уже исключительно как пианист, исполнив свой Четвертый фортепианный концерт, Фортепианный концерт Шумана, пьесы Шопена, Мендельсона, Шуберта и собственные. 27 февраля он играл еще раз, на сей раз в Малом зале¹⁶. Еще один, прощальный, сольный концерт Рубинштейна в этой серии состоялся 12 марта, снова в Большом зале¹⁷. Эти выступления, имевшие большой резонанс в венской музыкальной среде, по-видимому, сыграли определенную роль в последующем приглашении Рубинштейна возглавить концерты Общества.

¹⁴ Это было сделано, чтобы продемонстрировать акустические характеристики зала.

¹⁵ Начиная со второй половины 1870-х годов такие программы, совмещавшие в одном вечере пианистические и дирижерские выступления, стали характерными для Рубинштейна.

¹⁶ В программу этого концерта вошли следующие сочинения: Л. ван Бетховен. «Аппассионата»; К. М. фон Вебер. Соната As-dur; Ф. Шопен. Скерцо h-moll, Баллада As-dur; а также пьесы Р. Шумана, Ф. Листа, А. Рубинштейна.

¹⁷ На сей раз Рубинштейн исполнил Фантазию C-dur «Скиталец» Ф. Шуберта, «Карнавал» Р. Шумана, Балладу g-moll Ф. Шопена, Рондо a-moll В. А. Моцарта, «Серьезные вариации» Ф. Мендельсона, Жигу Г. Ф. Генделя, Ноктюрн Дж. Фильда, а также собственные Ноктюрн и Тарантеллу.

Между тем, радость обретения нового здания и новых возможностей была омрачена уходом Иоганна Хербек. В конце сезона 1869/70 он покинул пост концертного директора, который занимал одиннадцать лет, будучи назначен директором Придворной оперы¹⁸ (в мае 1869 года она также переехала в только что построенное роскошное здание на Рингштрассе). Руководство Общества было поставлено перед необходимостью найти ему замену, что было нелегко, поскольку Хербек, как уже говорилось, поднял концертную деятельность Музикферайна на небывалую высоту. Рассматривались разные кандидатуры. Лист предлагал пригласить на этот пост Леопольда Дамроша. Но на заседании дирекции 22 июня 1870 года первым кандидатом был назван Иоганнес Брамс. Однако переговоры с ним тогда успехом не увенчались¹⁹. В результате дирекция была вынуждена обратиться к Йозефу Хельмесбергеру, который являлся постоянным дирижером Общества в 1853–1859 годах, но, обремененный множеством обязанностей, должен был сложить с себя полномочия²⁰. Это было промежуточным решением на сезон 1870/71, и вопрос о руководителе концертной деятельности Общества, который придал бы ей новый импульс и привел к новым вершинам, остро стоял на повестке дня.

РУБИНШТЕЙН — АРТИСТИЧЕСКИЙ ДИРЕКТОР

Согласно протоколам Общества друзей музыки, 30 марта 1871 года на заседании его дирекции был создан комитет, которому поручили подобрать кандидатуру нового артистического директора. 4 мая на очередном заседании заместитель президента С. Г. Мозенталь²¹ от имени комитета

¹⁸ Газета *Musikalisches Wochenblatt* сообщила об этом назначении 30 декабря 1869 года.

¹⁹ Согласно официальной хронике Музикферайна, неліцеприятные высказывания Брамса о Певческом союзе стали причиной того, что было предложено разделить работу с оркестром и хором между Брамсом и хормейстером Придворной оперы Эрнстом Франком — с соответствующим разделением вознаграждения. Брамс на это не согласился, и в результате его назначение тогда не состоялось. Брамс возглавил концертную деятельность Музикферайна спустя два года, после ухода Рубинштейна в 1872 году, и оставался концертным директором до 1875 года, когда на этот пост вернулся Иоганн Хербек. Работа Брамса в Музикферайне, его достижения как дирижера, репертуарная политика и стиль ведения административных дел получили неоднозначные оценки (см. [26, 140–141]). Тем не менее, Брамс оставался тесно связанным с Обществом до конца жизни, а в 1881 году вошел в его дирекцию.

²⁰ Хельмесбергер был директором консерватории (1851–1893), а также вел там класс скрипки; кроме того, он являлся концертмейстером оркестра Придворной оперы и примариусом струнного квартета. В сезоне 1870/71 Хельмесбергер делил работу по руководству концертами Общества с Эрнстом Франком, который отвечал за деятельность Певческого союза.

²¹ Австрийского драматурга и либреттиста Соломона Германа Мозенталья (1821–1877) и Рубинштейна связывало многолетнее творческое сотрудничество. Мозенталь написал тексты к трем операм Рубинштейна: «Дети степей» (премьера состоялась в Вене 23 февраля 1861 года), «Маккавеи» (1874) и «Моисей» (1891, опера была создана уже после смерти писателя).

сообщил, что в качестве руководителя концертов Общества и Певческого союза предлагается Антон Рубинштейн, первоначально — сроком на один год, и известил присутствующих о результатах переговоров с ним, в том числе об их финансовых аспектах. Дирекция одобрила приглашение Рубинштейна на озвученных условиях и поручила направить ему официальное письмо. 5 мая в Санкт-Петербург, в отель *Demuth*, был выслан проект договора. Приводим полный текст соглашения в окончательном виде, как он был подписан в Вене 23 июня²².

Общество друзей музыки и господин Антон Рубинштейн относительно руководства концертами Общества и Певческим союзом договорились о следующем и установили:

1. Господин Антон Рубинштейн обязуется принять на себя руководство концертами Общества и аффилированным с Обществом Певческим союзом, предварительно на срок с 1 октября 1871 до конца сентября 1872 года; в этом качестве он именуется «артистическим директором» Общества друзей музыки; как таковой пользуется всеми связанными с этой должностью уставными правами и получает два бесплатных места на всех концертах Общества.
2. Обязанности господина Рубинштейна как руководителя концертов Общества:
 - а) личное руководство четырьмя уставными (очередными) и как минимум тремя внеочередными концертами, которые Общество проводит самостоятельно; личное разучивание предназначенных к исполнению музыкальных произведений и личное проведение всех необходимых групповых и ансамблевых репетиций;
 - б) своевременное обсуждение всех относящихся к этим концертам вопросов с уполномоченной Дирекцией и ее членами Концертной секцией, в частности, внесение предложений относительно предполагаемых к исполнению музыкальных произведений, а также о составе оркестра и количестве репетиций, причем число оркестровых репетиций не должно превышать четырех, наконец, о подходящих солистах.
3. Обязанности господина Рубинштейна как дирижера Певческого союза:
 - а) личное проведение, начиная со сбора этого союза (начало октября) и до наступления каникул (конец мая)²³, еженедельно по вторникам, в 7 часов вечера, регулярных спевков;
 - б) испытание, с привлечением комиссии Певческого союза, желающих вступить в Певческий союз новых кандидатов на предмет их вокальных и музыкальных способностей;
 - в) в случае срочной необходимости проведение внеочередных спевков.

²² Проект с правками Рубинштейна (карандашом) и уполномоченного сотрудника дирекции (чернилами) и сам договор хранятся в Архиве Общества друзей музыки в Вене (N. g. 148/1871, N 148). Договор публикуется впервые.

²³ Слова «начиная со сбора <...> (начало октября) и до наступления каникул (конец мая)» зачеркнуты карандашом, над ними карандашом вписано: «начиная с ежегодного сбора [этого союза]».

4. Господин Рубинштейн, сверх того, исполняя пожелание Дирекции, выступит на одном из концертов Общества по своему выбору в качестве исполнителя.
5. Господин Рубинштейн обязуется посещать заседания Дирекции, Концертной секции и правления Певческого союза.
6. За исполнение вышеназванных обязанностей господин Рубинштейн получает:
 - а) жалованье в размере 3000 (трех тысяч) гульденов в австрийской валюте, восемью опережающими платежами по 375 гульденов каждый, начиная с 1 октября под расписку и
 - б) половину дохода брутто от того внеочередного концерта, который господин Рубинштейн по согласованию с Дирекцией заранее для этого выберет.
7. Господину Рубинштейну предоставляется обязательный четырехмесячный отпуск, начиная с 1 июня.
8. Если за 6 месяцев до истечения срока настоящего договора ни одна из сторон не заявляет о намерении его расторгнуть, то он считается возобновленным на тех же условиях на следующий год.

Подтверждением чего являются нижеследующие подписи.

Вена, 23 июня 1871 года.

От лица Дирекции
Общества друзей музыки
Заместитель Президента
Д-р С. Г. Мозенталь, императорский советник (подпись)

Генеральный секретарь

Ант. Рубинштейн (подпись)

Л. А. Цельнер (подпись)

Хотя, согласно протоколам Общества, переговоры с Рубинштейном велись в апреле 1871 года, на самом деле неофициальные консультации с ним начались намного раньше. Уже 1/13 марта он сообщал из Петербурга матери: «Я получаю все время приглашения из Вены занять там должность, но не могу решиться, так как полагаю, что мне здесь что-нибудь предложат» [6, 178]²⁴. Как пишет биограф Рубинштейна Л. А. Баренбойм, с декабря 1870 года он около полугода почти безвыездно жил в Петербурге, ожидая, что для него будет создан высокий музыкально-административный и дирижерский пост — что-то вроде генерал-музикдиректора российской столицы [1, 10, 44]. Рубинштейн еще раз вернулся к этой теме в письме к матери от 16/28 марта: «Что касается здешней должности, то сие еще столь неопределенно, что я вовсе об этом не думаю. Должен, однако, сдержаться

²⁴ Самые первые упоминания о «приемлемых предложениях» из Вены содержатся в письме Рубинштейна к матери от 15/27 августа 1869 года [6, 169].

слово, которое дал заинтересованным в моем здешнем пребывании лицам: остаться тут до середины мая и ничего другого не предпринимать. Если до тех пор ничего не выйдет, еду в Вену и принимаю в виде опыта тамошнее предложение на один год. Оно заключается в том, чтобы дирижировать восьмью большими концертами и руководить хоровым обществом. Жалованье большим не будет, но со временем, быть может, найдется что-нибудь другое» [6, 179].

Как видно из приведенных слов, решение поехать в Вену было для Рубинштейна скорее вынужденным, и особого желания ехать туда у него не было. В конце 1860-х годов он получил целый ряд предложений такого рода из-за границы: с ним вели переговоры относительно руководства концертами Парижской консерватории, предлагали возглавить музыкальную жизнь Веймара, стать во главе одного из немецких оркестров [1, 9]; в частности, как сообщает биограф Брамса Макс Кальбек, речь шла о должности дирижера Филармонических концертов и Певческой академии в Гамбурге — месте, о котором тщетно мечтал Брамс [40, 213]. Но сам Рубинштейн надеялся получить достойное предложение из российской столицы. «Если будет что-то приемлемое (в Петербурге. — Н. В.), — писал он матери 18/30 января 1871 года, — охотнее всего останусь, конечно, здесь...» [6, 176]. Венский ангажемент он принял, по-видимому, из-за стечения обстоятельств — как личных (его петербургские надежды не оправдались), так и политических: шла франко-прусская война, которая сильно ограничивала возможность привычных для Рубинштейна гастрольных поездок, и Австрия, по его словам, оставалась «единственной страной», куда можно было тогда отправиться, «ибо все другие страны из-за войны забаррикадированы» [там же, 179]. Кроме того, как предполагали венские газеты (см. об этом ниже), возможно, что безвыездное пребывание в Вене он рассматривал как некую передышку в своей интенсивной гастрольной жизни, род отдыха, вожделенного покоя, о котором он так часто говорил, но на который, похоже, был мало способен. В преддверии колоссального напряжения последующего сезона венский период, действительно, можно считать таковым.

Из Вены ситуация виделась иначе. Должность артистического директора Общества, по словам Макса Кальбека, считалась «одной из самых уважаемых в музыкальной метрополии *par excellence*» [41, 383]. Пригласив на этот высокий пост иностранца Рубинштейна, дирекция пошла на смелый эксперимент. Дирижеры, возглавлявшие концерты Общества и до, и после него, были выходцами из австро-немецкой культурной среды, зачастую венцами: Йозеф Хельмесбергер, Иоганн Хербек, Иоганнес Брамс, Вильгельм Герике, Ганс Рихтер, Фердинанд Лёве, Франц Шальк — вплоть до Вильгельма Фуртвенглера и последнего концертного директора Музикферайна Герберта фон Караяна (после его смерти в 1989 году эта должность была упразднена). Как уже говорилось, Рубинштейна в Вене хорошо знали и высоко ценили, «почти обожествляли» [37, 141] как пианиста, и уже само сотрудничество с такой знаменитостью повышало интерес к концертам Общества

и укрепляло его репутацию. В Вене также были наслышаны о самоотверженной и результативной деятельности Рубинштейна в Петербурге по организации концертов Русского музыкального общества и консерватории²⁵. Все это внушало оптимизм в отношении перспектив совместной работы, однако не гарантировало того, что взыскательная венская музыкальная общественность примет Рубинштейна, дирижерские достижения которого не были бесспорны, в качестве художественного руководителя старейшей концертной организации австрийской столицы.

Заключение договора сроком на один год с возможностью продления устраивало обе стороны. Общество соблюдало разумную осторожность, приглашая на ответственную должность нового человека. Для Рубинштейна заключение договора на один год оставляло свободу распоряжаться собой, чем он незамедлительно воспользовался.

Чтобы прокомментировать условия, на которых был приглашен Рубинштейн, разясним некоторые финансовые аспекты деятельности Музикферайна. Общество друзей музыки существовало на членские взносы, добровольные пожертвования и доходы от собственной деятельности. Проведение в каждом сезоне четырех очередных концертов с участием оркестра и хора, зафиксированное в уставе, приносило Обществу постоянные убытки. В ежегодных отчетах дирекции перед общим собранием за 1869–1871 годы²⁶ приводились цифры, которые показывают, что расходы на них не покрывались поступлениями. По-видимому, происходило это из-за значительных выплат приглашенным оркестрантам и солистам. При этом уменьшать затраты на эти программы, которые служили визитной карточкой Общества, руководство не хотело. «Компенсировать повышение расходов (на проведение очередных концертов. — Н. В.) за счет экономии можно только до известного предела, — говорилось в отчете за 1870–1871 годы, — и мы бы не взяли на себя художественную ответственность за попытку проводить наши концерты, на возможное совершенство которых, не говоря уже о поддержании их репутации, учредители и основатели, а также члены-жертвователи имеют полнейшее право претендовать, с солистами и оркестром второго сорта или с уменьшением числа репетиций, необходимых для успешного исполнения!» [52, 20] Дефицит очередных концертов возможно было покрыть за счет внеочередных, которые приносили доход, и их число согласно договору с Рубинштейном было увеличено с обычных двух до трех²⁷.

²⁵ После поездки в Петербург и Москву Ганс фон Бюлов 4 мая 1864 года писал из Кёнигсберга композитору Иоахиму Раффу о братьях Рубинштейнах: «Что касается обоих энергичных парней, то просто непостижимо, как они в кратчайший срок продвинули музыкальную цивилизацию. Петербургская консерватория после всего лишь двухлетнего существования показывает результаты, которые глубоко посярамяют все наши немецкие провинциальные академии» [12, 588–589].

²⁶ Финансовый год Общества начинался 1 октября и заканчивался 30 сентября.

²⁷ В следующем сезоне, когда артистическим директором Общества друзей музыки стал Брамс, число внеочередных концертов вновь составило два.

Жалованье, предложенное Рубинштейну, было для Общества беспрецедентным. Достаточно сказать, что вознаграждение Хербера в последний год его работы перед уходом (без учета таньем со сбора за концерты) было 1000 гульденов; вознаграждение директора Хельмесбергера и хормейстера Франка, деливших полномочия, которые обычно в Обществе выполнял один человек, — 1200 гульденов в общей сложности. Рубинштейну, с учетом его положения в музыкальном мире, было определено жалованье, превышавшее эту сумму в 2,5 раза. Для Общества это означало существенное увеличение затрат, особенно чувствительное с учетом того, что оно еще не расплатилось с долгами за постройку нового здания. Недаром венские газеты писали о больших финансовых жертвах, на которые пошел Музикферайн ради приглашения Рубинштейна.

Что эта сумма значила для Рубинштейна? Имеющиеся в нашем распоряжении материалы свидетельствуют о том, что для него она была не столь уж существенной. Как пианист он мог заработать свое венское годовое жалованье за один вечер. Вот что писал Лист К. Сайн-Витгенштейн о сольном концерте Рубинштейна в Большом зале Музикферайна 3 января 1872 года: «Его концерт в четверг был просто блестящим — и выручка огромная, 3000 гульденов чистыми» (письмо от 6 января 1872 года; [47, 323]). По воспоминаниям композитора Карла Гольдмарка, Рубинштейн, будучи директором концертов Общества друзей музыки, «устраивал у себя каждую неделю рауты с роскошным буфетом». «Как я слышал, — продолжает Гольдмарк, — в конце сезона он заплатил гастрономическому магазину 4000 гульденов — больше своего жалованья» [28, 68].

Согласившись на предложение из Вены, 21 июня 1871 года на заседании концертной секции Общества друзей музыки Рубинштейн представил свой вариант программы предстоящих семи концертов. После подробного обсуждения на заседании дирекции Общества был вынесен следующий проект²⁸:

Первый очередной концерт 5 ноября — Г. Ф. Гендель. Антемы; Л. Бетховен. «Героическая симфония»; К. Ф. Э. Бах. Кантата *Heilig*.

Второй очередной концерт 26 ноября — Н. Гаде. Концертная увертюра «Микеланджело»; Дж. П. Палестрина. Месса папы Марцелла; Ф. Шуберт. Симфония C-dur; Ф. Мендельсон. Псалом 114.

Третий очередной концерт 31 декабря — А. Рубинштейн. Оратория «Потерянный рай».

²⁸ Приводится на основании протокола заседания концертной секции от 21 июня 1871 года: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Referenten-Collegium Sitzungs-Protocolle vom 21. Juni 1871 bis 1894.

Четвертый очередной концерт 21 января — К. Гольдмарк. Увертюра²⁹; Р. Фолькман. Гимн³⁰; И. Брамс. Новое инструментальное сочинение.

Первый внеочередной концерт 18 февраля — Р. Шуман. Сцены из «Фауста» Гёте (полностью), или: Дж. Мейербер. Музыка к драме «Струэнзе»; Г. Берлиоз. Оратория «Детство Христа», или: Л. Бетховен. Скрипичный концерт (по рукописи)³¹; Р. Вагнер. Полет валькирий.

Второй внеочередной концерт 1 марта — В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер»; Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром³² (солист — А. Рубинштейн); сольное вокальное сочинение³³; Р. Шуман. Увертюра, Скерцо и Финал.

Третий внеочередной концерт 26 марта — Ф. Лист. Оратория «Христос».

Проект был одобрен на заседании дирекции 22 июня, однако в течение лета менялся и еще раз рассматривался концертной секцией 5 октября, после чего был отправлен в печать³⁴.

Окончательная программа концертов Общества друзей музыки под руководством Рубинштейна выглядела так³⁵:

Первый очередной концерт 5 ноября — Г. Ф. Гендель. Коронационные антемы № 1 (*Zadok der Priester*) и № 4 (*Deine Hand erstarke*) для хора и оркестра (первое исполнение³⁶); Л. Бетховен. «Героическая симфония»; Мендельсон. Псалом 114 ор. 51 для хора и оркестра.

Второй очередной концерт 26 ноября — И. С. Бах *Ein' feste Burg*, кантата для солистов, хора и оркестра BWV 80 (переложение Фердинанда

²⁹ В протоколе не указано ее название, однако очевидно, что речь идет об увертюре «Сакунтала» ор. 13 (1865) — единственной написанной к тому времени увертюре Гольдмарка.

³⁰ Вероятно, имеется в виду «Старый немецкий гимн» (*Altdeutscher Hymnus*) для двух мужских хоров ор. 64 (1869).

³¹ Имеется в виду ранний неоконченный Концерт для скрипки с оркестром C-dur WoO 5 (1790–1792). Его рукописная партитура (первая часть до начала разработки, 259 т.) хранится в Архиве Общества друзей музыки в Вене. В начале 1870-х годов ее обнаружил там Й. Хельмесбергер, который завершил первую часть и издал ее: Louis van Beethoven. Violin-Concert (Fragment) / nach dessen handschriftlicher Partitur (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) ausgeführt von Josef Hellmesberger. Wien: Friedrich Schreiber, s. a. [1879?].

³² Какой именно, не уточняется.

³³ Очевидно, подразумевается еще не определенное сочинение для голоса с оркестром.

³⁴ Протокол заседания концертной секции от 5 октября 1871 года. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Referenten-Collegium Sitzungs-Protocolle vom 21. Juni 1871 bis 1894.

³⁵ Программы концертов Общества друзей музыки под руководством Рубинштейна ранее были опубликованы в монографии Л. А. Баренбойма [1, 126]. Мы приводим их с уточнениями и исправлениями по отчету дирекции Общества друзей музыки общему собранию 28 декабря 1872 года [53, 5–6] и по программкам концертов, хранящимся в Архиве Общества.

Хиллера); Ф. Шуберт. Симфония C-dur; Й. Гайдн. Офферторий *Non nobis Domine* для 4-голосного хора a cappella (первое исполнение); С. Кальвизиус. Рождественская песнь (*Weihnachtslied*, 1587) для 6-голосного хора a cappella (первое исполнение); Р. Шуман. Увертюра к опере «Геновева».

Третий очередной концерт 31 декабря — Ф. Лист. Рождественская оратория (I часть оратории «Христос») для солистов, хора, органа и оркестра. Партия органа — А. Брукнер (первое исполнение).

Четвертый очередной концерт 21 января — Н. Гаде. Концертная увертюра «Гамлет» ор. 37 (первое исполнение); И. Брамс. «Песня судьбы» для хора и оркестра ор. 54 (первое исполнение); Дж. Мейербер. Музыка к драме «Струэнзе»: Увертюра, три антракта, Траурный марш; К. Гольдмарк. «Песня дождя» для хора a cappella ор. 10 (первое исполнение); Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко» (2-я редакция, 1869; первое исполнение).

Первый внеочередной концерт 1 марта — М. И. Глинка. Увертюра и четыре антракта из музыки к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский» (первое исполнение); Л. Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром C-dur WoO 5, I часть (закончена Й. Хельмесбергером). Солист Й. Хельмесбергер (первое исполнение); Р. Шуман. Молитва из оперы «Геновева» (солистка Берта Тун [Bertha Thun], первое исполнение); Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром №4 G-dur ор. 58, с каденцией А. Рубинштейна. Солист А. Рубинштейн; Р. Шуман. Сцена из оперы «Геновева» (*Die letzte Hoffnung schwindet*, солистка Берта Тун, первое исполнение); В. А. Моцарт. Симфония C-dur «Юпитер».

Второй внеочередной концерт 26 марта — А. Рубинштейн. Оратория (духовная опера) «Потерянный рай» для солистов, хора и оркестра ор. 54.

Третий внеочередной концерт 14 апреля — Р. Шуман. Сцены из «Фауста» Гёте для солистов, хора и оркестра WoO 3.

В приведенной программе прежде всего обращает на себя внимание заметное, а для Общества друзей музыки — беспрецедентно широкое, присутствие музыки русских композиторов, которое изначально не предполагалось. Очевидно, что сочинения Глинки и Римского-Корсакова были включены в нее по предложению Рубинштейна. Как известно, Глинку он очень ценил и ставил выше всех остальных русских композиторов³⁶, Римского-Корсакова называл первым из композиторов Новой русской

³⁶ Здесь и далее такое указание в программе подразумевает первое исполнение в концертах Общества. Было ли это исполнение одновременно мировой или венской премьерой, установить не всегда возможно.

³⁷ См., в частности: [3, 414]. О «великом и бессмертном» Глинке Рубинштейн говорил и в своей речи на праздновании девятой годовщины со дня основания Петербургской консерватории в сентябре 1871 года [5, 55]. Как известно, Рубинштейн пожертвовал значительную сумму на первый в России памятник русскому классику, установленный в Смоленске в 1885 году.

школь³⁸. Ранее в концертах Общества из русской музыки исполнялись почти исключительно опусы самого Рубинштейна³⁹. Лишь в концерте 26 марта 1865 года под управлением Иоганна Хербера прозвучала «Камаринская» Глинки⁴⁰. Как мы увидим далее, эта инициатива лавров Рубинштейну не принесла, однако в качестве первого опыта продвижения сочинений отечественных авторов на венскую сцену она является исторически значимой.

Но и помимо премьер из русской музыки программы Рубинштейна отличало обилие сочинений, ранее в концертах Общества не звучавших или вообще никогда не исполнявшихся в Вене⁴¹. Сохраняя верность традициям Общества (опора на австро-немецкую классику), эти программы заметно выделялись по новизне и стилистическому разнообразию, охватывая музыку трех веков: начиная с конца XVI столетия — хор немецкого композитора С. Кальвизиуса, заменивший изначально планировавшуюся мессу Палестрины, — и вплоть до только что сочиненной «Песни судьбы» Брамса.

В программах, предложенных Рубинштейном, особый акцент был сделан на музыку Шумана — она присутствовала в трех вечерах, причем заключительный концерт сезона, подытоживавший деятельность Рубинштейна в качестве артистического директора Общества друзей музыки, был целиком посвящен «Сценам из “Фауста”», которые полностью исполнялись в Вене во второй раз. Фрагменты из «Геновевы» прозвучали в Вене впервые — они знакомили с оперой, которая была поставлена в Придворной

³⁸ В той же речи на праздновании девятой годовщины основания Петербургской консерватории [5, 55]. В ноябре 1872 года, сопровождая тело брата Воина Андреевича, скончавшегося в Пизе, Н. А. Римский-Корсаков встретился с Рубинштейном в Вене, о чем оставил запись в «Летописи моей музыкальной жизни».

³⁹ Вообще, вплоть до 1880-х годов — когда началась европейская известность П. И. Чайковского, когда в Лейпциге открылось Русское музыкальное издательство М. П. Беляева — русская музыка была представлена в Западной Европе главным образом сочинениями Антона Рубинштейна, которые благодаря его славе пианиста-виртуоза, энергии, композиторской активности, широким связям в европейских музыкальных кругах и усилиям по продвижению собственного творчества весьма широко исполнялись на концертных и театральных сценах разных стран. При этом в немецкоязычных землях отношение к Рубинштейну было двойственным. С одной стороны, его воспринимали как чужестранца (с оттенком варварства: Ганс фон Бюлов называл его «Аттилой», критик Теодор Хельм — «сарматским львом»), с другой — о нем нередко писали как о немецком музыканте. Характерны, в частности, высказывания Ойгена Цабеля в его монографии о Рубинштейне, что «в глубине своего сердца он был не кем иным, как немецким композитором» [69, 285], и отзыв в одной из венских газет о Рубинштейне как об «одном из наиболее признанных немецких композиторов» [62].

⁴⁰ Мы не упоминаем здесь исполнение Концерта для виолончели с оркестром К. Ю. Давыдова 8 марта 1868 года, поскольку оно было обусловлено исключительно участием в программе самого выдающегося виолончелиста. По-видимому, он играл или свой Первый концерт ор. 5 h-moll (1859), или Второй ор. 14 a-moll (1863).

⁴¹ Это обстоятельство было особо подчеркнуто в отчете дирекции Общества общему собранию 28 декабря 1872 года [53, 6]. В следующем сезоне 1872/73, когда концерты возглавил И. Брамс, программы стали заметно консервативнее: премьер тогда не было вообще.

опере (усилиями Хербека) лишь в 1874 году. Стоит отметить, что пристрастие к музыке Шумана отличало и петербургские симфонические концерты РМО под руководством Рубинштейна.

Самой заметной премьерой сезона стала «Рождественская оратория» Листа — первая часть его монументального произведения, исполненная в концерте 31 декабря 1871 года в присутствии автора. Ораторию «Христос» Лист писал много лет: ее замысел восходит к 1853 году, основная работа шла в 1866–1872 годах. Ни один другой опус не стоил композитору столько времени и труда. Это сочинение он называл своим «музыкальным завещанием» и не раз говорил, что ему важнее было сочинить его, чем исполнить [63, 256]. Отдельные номера оратории прозвучали еще в тот период, когда работа целиком не была завершена. В частности, «Рождественская оратория» впервые была исполнена в Риме (*Sala Dante*) 6 июля 1867 года под управлением Джованни Сгамбати и, по словам Листа, провалилась [29, 152]. Венская премьера под руководством Рубинштейна имела гораздо больший резонанс, так что в некоторых источниках именно это исполнение ошибочно называют первым⁴².

Рубинштейн и Лист познакомились еще в 1842 году в Париже, где знаменитый виртуоз, находившийся тогда в зените славы, присутствовал на выступлении юного пианиста и, согласно бытующему в литературе о Рубинштейне апокрифу, отозвался о нем как о своем наследнике [69, 23]. В дальнейшем Лист участвовал в судьбе русского музыканта, радушно принимал его в Веймаре, поставил там его оперу «Сибирские охотники» (премьера 9 ноября 1854 года), а 2 марта 1858 года впервые исполнил ораторию «Потерянный рай». Тем не менее, по мере формирования Рубинштейна как личности и художника между ними обнаружили серьезные расхождения, которые со временем только усугублялись. Рубинштейн преклонялся перед Листом как виртуозом и человеком, по воспоминаниям очевидцев, был в обращении с ним «очарователен, как предупредительный сын» [56, 220], посвятил ему симфонию «Океан» ор. 42, одно из лучших своих сочинений, — однако не принимал его музыку, как и все творчество «новой немецкой школы». Противоречия между ними наиболее резко проявились в демарше молодого Рубинштейна во время фестиваля Берлиоза, который Лист устроил в Веймаре в феврале 1855 года. Желая переубедить своего русского гостя, прохладно отнесшегося к музыке французского мастера, Лист настаивал, чтобы тот посещал не только сами концерты, но и репетиции. Зайдя за Рубинштейном как-то утром, чтобы идти на очередную репетицию, Лист обнаружил его комнату пустой. Не говоря никому ни слова и ни с кем не попрощавшись, тот бежал из Веймара. «Неужели эта музыка так действует Вам на нервы?» — спрашивал огорченный Лист в письме к Рубинштейну от 21 февраля 1855 года [46, 191]. Однако он был слишком великодушен для того, чтобы этот случай повлиял на его отношение

⁴² Такая информация была указана, в частности, в перечне концертных программ Общества друзей музыки: [26, 304].

к молодому коллеге, таланты которого он высоко ценил. Со своей стороны, Рубинштейн, невзирая на личное мнение о музыке Листа, исполнял его симфонические сочинения в концертах Русского музыкального общества, поскольку считал, что русская публика должна их знать. И все же, предлагая поставить в программу одного из своих венских концертов новое произведение Листа, Рубинштейн делал над собой определенное усилие, и Лист об этом знал (см. ил. 1).

После того, как проект программы предстоящего сезона был утвержден, в середине июля 1871 года Рубинштейн обратился к Листу с просьбой доверить ему исполнение оратории «Христос»: «Я хотел бы дать его в концерте во вторник на святой неделе. Если бы случайно Вам было бы желательно дирижировать самому — я был бы весьма счастлив; всецело предлагаю себя в Ваше распоряжение для предварительных репетиций как с хором, так и с оркестром» (письмо от 6/18 июля 1871 года; см. [6, 182]). И так, изначально речь шла об исполнении оратории целиком, на Пасху 1872 года. В ответном письме от 21 июля [48, 226] Лист посоветовал Рубинштейну ограничиться только первой частью и исполнить ее на Рождество, пообещав прислать в сентябре партитуру⁴³. Это было разумное предложение: все сочинение длится около трех часов, и такая премьера потребовала бы непосильного напряжения как от исполнителей, так и от слушателей венского Музикферайна⁴⁴.

Следуя пожеланию Листа приурочить концерт к Рождеству⁴⁵, дирекция Общества пошла на необходимые изменения в программе. В письме, отправленном Листу в Пешт 16 ноября, говорилось: «Будучи осведомленными о сущности этой композиции, мы осознаем, что ставить ее в программу на какое-либо другое время, кроме рождественского, нежелательно, и, разумеется, тем более готовы посвятить ей 31 декабря как единственный доступный для концерта день, попадающий на это время, что господин Рубинштейн, чья оратория была намечена на данное число, не просто согласен с перестановкой своего сочинения, но решительно на ней настаивает»⁴⁶. Здесь же Листу в почтительной форме официально предлагали

⁴³ По-видимому, именно эта партитура, по которой и готовилась премьера, хранится в Архиве Общества друзей музыки под шифром: III 25322, H 28011 (доски 4934). Дирижерские пометы в ней почти отсутствуют. Лишь в последнем номере, марше *Die heiligen drei Könige* (буква R партитуры, с. 103), сделана размашистая карандашная надпись *animato* и далее при смене ключевых знаков вписан размер для дирижирования — перечеркнутое C.

⁴⁴ Первое исполнение оратории «Христос» целиком состоялось 29 мая 1873 года в протестантской *Herderkirche* Веймара под управлением Листа. На нем присутствовали Рихард и Козима Вагнер.

⁴⁵ Композитор еще раз настойчиво повторил его в письме к Рубинштейну, отправленном в первой половине ноября, где предложил назначить дату между 20 декабря и 15 января; иначе он готов был вообще отказаться от исполнения [48, 234–235].

⁴⁶ Письмо дирекции Общества друзей музыки к Ф. Листу от 16 ноября 1871 года. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. G №278/1871. S. 1. Публикуется впервые.

Gesellschaft der Musikfreunde.

Sonntag, den 31. December 1871:

Drittes

Gesellschafts-Concert

unter der Leitung des artistischen Directors, Herrn

Anton Rubinstein

und Mitwirkung der ausübenden Gesellschaftsmitglieder

(SING-VEREIN).

Program:

Franz Liszt: „Weihnachtsoratorium“. (1. Theil des Oratorium „Christus“), nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie, für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester. (Neu.)

Violindirigent: Herr Director Josef Hellmesberger.

Orgel: Herr Professor Bruckner.

Die Besucher dieses Concertes werden höflichst erinnert, daß während der Dauer der Musikstunde das Öffnen der Saaleingänge nicht gestattet werden kann.

Streichinstrumente von Lemböck.

Vormerkung auf Sitze zu den am 18. Februar, 1. und 26. März 1872 stattfindenden außerordentlichen Gesellschaftsconcerten werden in der Gesellschaftskanzlei angenommen. — Das Vorbezugsrecht auf ihre Sitze zu diesen drei Concerten wird den Stiftern und Gründern bis 1. Februar 1872 offen gehalten.

Dieses Programm unentgeltlich.

Text auf der Rückseite.

Druck von J. B. Wallishausser. — Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde.

Ил. 1. Афиша концерта Общества друзей музыки 31 декабря 1871 года, в котором под управлением А. Рубинштейна была исполнена «Рождественская оратория» Ф. Листа

продирижировать этим концертом — «не только потому, что Ваше неотразимое воздействие на исполнителей обеспечит вдохновенную интерпретацию и тем самым также и бесспорный внешний успех Вашего творения», но и для того, чтобы выразить слушателям Вены те же «симпатические чувства, что и публике Пешта и Веймара, которой Вы еще в прошлом году подтвердили их, лично руководя исполнением своих сочинений»⁴⁷.

Лист, тем не менее, дирижировать отказался, известив Общество о том, что он предпочел бы присутствовать в концертном зале в качестве гостя. 20 ноября он писал в Вену своему дяде Эдуарду фон Листу: «Дата подходит превосходно; надеюсь, все пройдет без слишком явных диссонансов, и мы вместе отпразднуем духовно светлую рождественскую неделю» [45, 224]. 27 декабря композитор приехал в Вену, чтобы принять участие в последних репетициях своего сочинения.

Оратория Листа не вызвала энтузиазма ни у дирижера, ни у исполнителей. Руководитель Певческого союза Виктор Райндль отметил в своем дневнике, что репетиции плохо посещались: «“Христос” скучен Рубинштейну и нам», — а после концерта: «Успех благодаря присутствию Листа хороший» (цит. по: [11, 166]). Сам Лист писал 1 января 1872 года К. Сайн-Витгенштейн, что сочинение «произвело благоприятное впечатление на большинство исполнителей и слушателей», и отозвался о концерте как «вполне удовлетворительном» [47, 321]. 4 января он направил в дирекцию Общества благодарственное письмо, в котором высоко оценивал художественные результаты работы «знаменитого дирижера — А. Рубинштейна, превосходных солистов, прекрасного хора и оркестра» и выражал надежду, что Музикферайн со временем исполнит и другие части его оратории [45, 236]⁴⁸. Позже композитор вспоминал, что в III части, *Stabat Mater speciosa*, которая включает значительные разделы а сарпелла, в том числе в самом начале, хор совершенно не держал строй, так что пришлось прибегнуть к помощи фисгармонии. Он также весьма критически отозвался об исполнении органной партии Брукнером, не уточнив, впрочем, что именно вызвало его недовольство [29, 152–153]. Сам Рубинштейн в сохранившихся воспоминаниях об этом концерте откровенно высказался о своем отношении к Листу-композитору: «Я встретил его (Листа. — Н. В.) как старого друга, и мы были очень близки. Я слишком хорошо знал, что у него есть и комедиантство и много напыщенности. Все это я знал, и вместе с тем почитал его как одного из самых высокоодаренных людей, но как исполнителя, а не как сочинителя» [3, 414]. В этом мнение Рубинштейна в основном совпадало с мнением венской музыкальной общественности.

⁴⁷ Ibid. S. 2.

⁴⁸ Целиком оратория «Христос» прозвучала в Вене лишь 18 декабря 1896 года под управлением Фердинанда Лёве. Это исполнение имело большой успех, который трудно было предположить, судя по приему «Рождественской оратории» под управлением Рубинштейна.

Наряду с подготовкой концертных выступлений в обязанности Рубинштейна — артистического директора входила работа в качестве хорового дирижера с Певческим союзом, что подразумевало еженедельное проведение хоровых репетиций и, как следствие, требовало постоянного присутствия в Вене. Согласно ежегодному отчету дирекции, на начало сезона 1871/72 в Певческом союзе состояло 246 человек; за год вступили еще 56. Рубинштейн провел сорок девять общих репетиций и одну — женской группы хора [53, 51, 50].

На первом же заседании концертной секции Рубинштейн решительно высказался против открытых генеральных репетиций, которые собиралась устраивать дирекция, — в первую очередь, чтобы обеспечить нормальные репетиционные условия для певцов-солистов. В результате доступ на его генеральные репетиции был разрешен только ученикам старших классов консерватории и лицам, сопровождающим дам — участниц Певческого союза⁴⁹.

Помимо семи симфонических программ, оговоренных в контракте, Рубинштейн дирижировал еще одной. На траурном концерте в Музикферайне 2 февраля 1872 года, посвященном памяти выдающегося австрийского писателя, почетного члена Общества друзей музыки Франца Грильпарцера, который скончался 21 января, под руководством Рубинштейна был исполнен «Реквием» Моцарта. Готовить это исполнение пришлось в самые сжатые сроки; состоялись всего две хоровые репетиции с фортепиано и одна оркестровая [53, 49]. Все сборы от концерта были переданы Фонду Грильпарцера.

Рубинштейн выступал в Вене не только как дирижер, но и как пианист. В течение всего сезона он весьма широко присутствовал в музыкальной жизни города в качестве солиста и ансамблиста. 7 декабря 1871 года он участвовал в исполнении Трио В-dur op. 97 Бетховена в одном из камерных собраний Й. Хельмесбергера; 3 января и 19 февраля давал в Большом зале Музикферайна сольные концерты (второй из них был благотворительным)⁵⁰; 7 марта, также в Большом зале, выступал в концерте в пользу Пенсионного

⁴⁹ Протоколы заседаний концертной секции от 5 октября и 23 октября 1871 года. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Referenten-Collegium Sitzungs-Protocolle vom 21. Juni 1871 bis 1894.

⁵⁰ Программа концерта 3 января: А. Рубинштейн. Тема с вариациями op. 88; Ф. Шуберт. «К лире», В. А. Моцарт. «Фиалка», исп. Э. Яунер-Краль (сопрано); Дж. Фильд. Ноктюрн A-dur; Ф. Мендельсон. Presto (Скерцо) e-moll op. 16 №2; Р. Шуман. Этюды для pedalного фортепиано op. 56 №№2, 4, 5; Ф. Шопен. Прелюдии №№4, 7, 15, 16, Этюды №№3, 11 op. 10, №12 op. 25; Ф. Шуберт. «Миньона», «Куда?», Ф. Мендельсон. «Весенняя песня», исп. Э. Яунер-Краль; И. С. Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (I том (?), №№2, 5); К. Ф. Э. Бах. Рондо; Г. Ф. Гендель. Жига из Сюиты A-dur; Шуберт — Лист. «Лесной царь»; А. Рубинштейн. Баркарола, Valse caprice. Программа концерта 19 февраля: Бетховен — Рубинштейн. Увертюра «Эгмонт»; В. А. Моцарт. Рондо a-moll; Г. Ф. Гендель. Тема и вариации E-dur; Д. Скарлатти. Фуга g-moll («Кошачья фуга»); И. С. Бах. Хроматическая фантазия; Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано C-dur op. 53; Р. Шуман. «Симфонические этюды»; Ф. Шуберт.

фонда профессоров Венской консерватории⁵¹; 16 марта в Малом зале исполнял камерную программу⁵² (см. ил. 2).

Часть дохода от своего концерта 19 февраля — 1000 гульденов — Рубинштейн пожертвовал Венской консерватории Общества друзей музыки (остальные средства были направлены на вспомоществование неимущим жителям Вены и в пенсионный фонд Придворного оперного театра). Для сравнения: эта сумма равнялась ежегодному пожалованию на нужды Музикферайна со стороны императора Франца Иосифа. На заседании дирекции Общества 24 февраля было решено на деньги Рубинштейна учредить стипендию его имени. Как сообщалось в годовом отчете, проценты с капитала позволяли выплачивать стипендиату 63 гульдена ежегодно [53, 24]⁵³.

Особенно насыщенным для Рубинштейна стал конец апреля — завершение сезона: 21 апреля он дал прощальный концерт в Большом зале⁵⁴, 29 апреля выступал в концерте певца Франца Крюкля в Малом зале, в ходе которого были впервые исполнены рубинштейновские «Стихи из “Вильгельма Мейстера” Гёте», а 30-го участвовал в прощальном вечере Певческого союза, где хор с листа спел его «Реквием по Миньоне»⁵⁵. «Герой и душа нашей концертной жизни нынешнего года, чудо-человек, который и в начавшемся новом музыкальном периоде готовит приобретенным

Музыкальный момент As-dur; Шуберт — Лист. «Утренняя серенада»; Ф. Мендельсон. Песня без слов Es-dur; Ф. Шопен. Ноктюрн с-moll, Полонез As-dur.

⁵¹ Рубинштейн исполнил свой Четвертый фортепианный концерт (в сопровождении студенческого оркестра консерватории), Фантазию f-moll Шопена, свой Вальс, аккомпанировал певице К. Комперц-Беттельхайм в «Лесном царе» Шуберта и сыграл собственное фортепианное переложение его «Песни над водами».

⁵² Были исполнены Квинтет для фортепиано и духовых ор. 55 Рубинштейна (партия фортепиано — автор), Соната ор. 111 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, Трио №4 для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 85 Рубинштейна (А. Рубинштейн, фортепиано; Й. Хельмесбергер, скрипка; Д. Поппер, виолончель).

⁵³ В Венской консерватории тогда существовало шесть стипендий; рубинштейновская была второй по размеру выплат. Скорее всего, выделение средств именно для Венской консерватории было инициативой самого Рубинштейна. В «Автобиографических рассказах» он недоумевал по поводу того, что, при огромном числе данных им благотворительных концертов, за границей его никогда не просили играть в пользу учащихся [4, 451–452]. Одним из получателей венской стипендии Рубинштейна в начале 1890-х годов был выдающийся австрийский композитор и дирижер Александр Цемлинский. В начале 1871 года стипендия имени Рубинштейна была учреждена и в Петербургской консерватории. Деньги на нее были пожертвованы благотворителями, Рубинштейн лишь высказал пожелания по условиям присуждения (см. письмо А. Рубинштейна к Н. И. Зарембе от 5/17 апреля 1871 года [6, 180, 219]).

⁵⁴ Рубинштейн выступил как дирижер и как пианист. Были исполнены симфония «Океан» Рубинштейна (в 6 частях) под управлением автора, Концертштюк для фортепиано с оркестром Вебера, Соната cis-moll ор. 27 №2 Бетховена, пьесы Шумана («Отчего?», «Вещая птица»), Прелюдия и Колыбельная Шопена, Песня без слов Мендельсона F-dur ор. 53 №4, Марш *a la turca* из «Афинских развалин» Бетховена.

⁵⁵ «Стихи и Реквием по Миньоне из “Вильгельма Мейстера” Гёте» для солистов, хора и фортепиано ор. 91 Рубинштейн сочинил в Вене в конце 1871 — начале 1872 года.

CONCERT

des

Anton Rubinstein

Mittwoch den 3. Jänner 1872,

Abends halb 8 Uhr,

im großen Musikvereinssaale.

PROGRAMM:

1. Thème et Variations op. 89 Rubinstein.
2. a) „An die Leyer“ Schubert.
b) „Das Veilchen“ Mozart.
gesungen von Frau **Emilie Zauner-Kraff**, königl.
sächs. Hofopernsängerin.
3. a) Nocturne (A-dur) F. Field.
b) Presto (E-moll) Mendelssohn.
c) Studien für Pedalfügel (Nr. 2, 4, 5) Schumann.
d) Preludes (Nr. 4, 7, 15, 16) }
e) Etudes (Nr. 3, 11 aus op. 10 und 12 aus op. 25) } Chopin.
4. a) „Mignon“ Schubert.
b) „Wohin“ Schubert.
c) „Der Schloßfegerbub“ *Frühlingslied* Lindblad. *Mendelssohn*
gesungen von Frau **Emilie Zauner-Kraff**.
5. a) Wohltemperirtes Clavier (Nr. 2, 5) J. S. Bach.
b) Rondo (nach der Ausgabe von Hans v. Bülow) F. Gm. Bach.
c) Gigue (aus der A-dur Suite) Händel.
d) Erlkönig (von Schubert) Transcription F. Liszt.
e) Barcarole (Nr. 4) }
f) Valse caprice } Rubinstein.

Clavier: Bösendorfer.

Preise der Plätze:

Parterre 1. bis 15. Reihe	fl. 3.--
Logen und I. Galerie, 1. Reihe	fl. 3.--
Parterre 16. bis 30. Reihe	fl. 2.--
Logen und I. Galerie, 2. und folgende Reihen	fl. 2.--
II. Galerie	fl. 1.50
Eintritt	fl. 1.--

Billete sind in den k. k. Hof-Musikalienhandlungen der Herren **Haslinger**,
Lewy und **Spina** zu haben.

Ил. 2. Афиша сольного концерта А. Рубинштейна 3 января 1872 года в Большом зале Общества друзей музыки

счастливейшие часы, в минувшее воскресенье попрощался с нами в трех своих художественных качествах, как композитор, дирижер и виртуоз, — писал о концерте Рубинштейна 21 апреля один из ведущих венских музыкальных критиков Теодор Хельм. — И это тройное прощание было таким, что у оккупировавших Большой зал Музикферайна вплоть до лестниц бесчисленных слушателей на устах было только одно слово: до скорого свидания!» [34, 2].

Дирекция Общества друзей музыки по видимости осталась довольна сотрудничеством с Рубинштейном. В ежегодном отчете за сезон 1871/72 о состоявшихся концертах говорилось: «Особой признательности заслуживает дирижер этих успешных выступлений. Было исполнено одиннадцать новых сочинений, сложные хоровые произведения требовали тщательного разучивания, число концертов на один превзошло обычное и, помимо того, в кратчайший срок был подготовлен Реквием Моцарта. Для осуществления подобных задач требовались именно энергия и усердие Рубинштейна» [53, 6]. Руководитель Певческого союза отдельно отметил «превосходный энергичный дирижерский талант высокоуважаемого артистического директора господина Антона Рубинштейна, к которому Певческий союз отнесся с высочайшим доверием» [ibid., 48]. Финансовые итоги года также были удовлетворительны: дефицит очередных концертов уменьшился вдвое (с 1641 до 819 гульденов), чистый доход от внеочередных концертов увеличился с 289 гульденов в предыдущем сезоне до 2186 гульденов [ibid., 18–19]. После последнего внеочередного концерта 14 апреля в качестве памятного подарка от дирекции Рубинштейну торжественно преподнесли отделанную серебром дирижерскую палочку⁵⁶.

Тем не менее, пребывание Рубинштейна на высоком посту для венской музыкальной общественности было омрачено тем обстоятельством, что, едва приступив к своим новым обязанностям, Рубинштейн практически сразу же определенно дал понять, что в Вене он задерживаться не намерен. Уже 24 октября 1871 года, через три недели после вступления в должность, он заключил договор с американским импресарио Якобом Грау на большое гастрольное турне по Америке в следующем сезоне.

О том, чтобы поехать в Америку, Рубинштейн задумывался давно. Еще в 1848 году, бедствуя в Вене, он с двумя друзьями решил попытаться счастья в Новом Свете. И только вмешательство бывшего учителя Рубинштейна Зигфрида Дена, который решительно отсоветовал ему отправляться туда, удержало его тогда от этого шага. Но, по-видимому, мысль о подобной поездке его не оставляла. Свидетельство тому обнаруживается в письме Листа К. Сайн-Витгенштейн от 12 февраля 1869 года: «Он (Рубинштейн. — Н. В.) планирует концертный *steeple-chase*⁵⁷ по Европе в ожидании покорения Америки! Рубинштейн хочет заработать игрой на

⁵⁶ В настоящее время она хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

⁵⁷ Скачки с препятствиями (англ.).

фортепиано 2[00 000] или 300 000 франков — чтобы в следующие два года иметь возможность существовать независимо и писать музыку» [47, 205]. Такая возможность наконец представилась осенью 1871 года, когда и был заключен американский контракт.

Якоб Грау в 1856–1858 годах уже привозил в Америку Сигизмунда Тальберга. Рубинштейн должен быть стать первым европейским пианистом, отправившимся за океан после окончания кровопролитной Гражданской войны в США 1861–1865 годов. Однако ситуация осложнилась тем, что вскоре после подписания контракта с Рубинштейном Якоб Грау перенес инсульт, после чего уже не был в состоянии организовать его гастроль самостоятельно. Он предложил подключиться своему племяннику Морису Грау — впоследствии крупному импресарию, который работал с Метрополитен-оперой и участвовал в организации американских гастролей Иосифа Гофмана, Эжена д'Альбера, Сары Бернар и других европейских знаменитостей. Грау-младшему надо было обеспечить залоговый взнос в размере 50 тысяч франков. Не имея собственных средств, он обратился к Уильяму Стейнвею, совладельцу известной фортепианной фабрики, с предложением, чтобы тот предоставил необходимые финансовые гарантии в обмен на рекламу роялей своей фирмы⁵⁸. Стейнвей согласился, и к июню депозит был размещен в одном из венских банков.

Окончательный контракт Рубинштейн, Якоб и Морис Грау и старший брат Уильяма Стейнвея, Теодор, подписали в Вене 8 июня 1872 года. Согласно этому договору⁵⁹, Рубинштейн обязывался играть шесть концертов в неделю, исключительно на роялях фирмы *Steinway & Sons*. Его гонорар за восьмимесячное турне составлял 25 тысяч наполеондоров (500 тысяч франков). Рубинштейн должен был сопровождать в его гастролях скрипач Генрик Венявский; предполагалось также участие в концертах двух певиц: Луизы Либхарт и Луизы Ормени (*Louise Liebhart, Louise Ormeny*). Выступления, тем не менее, носили название «Концерты Рубинштейна». Первый из них состоялся 23 сентября 1872 года в нью-йоркском *Steinway Hall*, последний — 22 мая 1873 года там же⁶⁰.

Человек недюжинного здоровья и колоссальной выносливости, Рубинштейн выдержал это невероятное по напряжению сил турне. Более хрупкий Ганс фон Бюлов, который по его примеру поехал в Америку в сезоне 1875/76, вынужден был отменить последние 33 концерта

⁵⁸ В дневнике Уильяма Стейнвея, опубликованном в сети Смитсоновским Национальным музеем американской истории [67], есть записи на этот счет от 26 января и 14 марта 1872 года.

⁵⁹ Основные пункты этого 23-страничного контракта, составленного на немецком языке, приведены в книге: [49, 174]. Аллен Р. Лотт любезно предоставил в наше распоряжение этот документ. На него мы и опираемся, излагая некоторые условия американского ангажемента Рубинштейна.

⁶⁰ Программы концертов обязательно включали сольные пьесы в исполнении Рубинштейна и выступления сопровождавших его музыкантов. Нередко Рубинштейн солировал в концертах для фортепиано с оркестром, реже участвовал в камерно-инструментальных ансамблях. Речиталы он дал лишь в серии прощальных концертов в Бостоне и Нью-Йорке в мае 1873 года. Несколько раз он выступил в качестве дирижера, представив американским слушателям свою симфонию «Океан».

из запланированных 172-х, будучи изнеможен морально и физически. Впоследствии Рубинштейна не раз приглашали в Америку, на еще более выгодных финансовых условиях, но он неизменно отказывался. Об американских гастролях он высказался так: «Ну уж не дай бог никогда поступать в такую кабалу! Здесь нет места искусству: это чисто фабричная работа. Артист теряет свое достоинство — деньги и больше ничего» [4, 453]. Тем не менее, желаемый финансовый результат был достигнут: «Заработок в Америке положил начало моему материальному благополучию, — продолжает Рубинштейн. — <...> Как только получил после Америки капитал, сейчас же приобрел дачу в Петергофе» [там же, 454].

Очевидно, стремление Рубинштейна добиться материальной независимости, о котором упомянул в своем письме Лист, было определяющим в его решении отправиться в Новый Свет. Об этом же свидетельствуют и воспоминания немецкого пианиста, композитора и музыкального писателя Генриха Эрлиха, знакомого Рубинштейна со времен его юности: «Он хотел — так он объяснил, когда мы обедали, — составить своей семье капитал, чтобы можно было не дирижировать и не преподавать фортепиано, а полностью посвятить себя композиции» [24, 245–246]. О желании заниматься только сочинением музыки, что он считал своим главным предназначением, Рубинштейн говорил на протяжении многих лет. Однако продолжал концерттировать вплоть до последних месяцев жизни, после Исторических концертов (1885/86) выступая уже исключительно с благотворительными целями. Очевидно, ему, ярко выраженному музыканту-экстраверту, имевшему почти магнетическое влияние на аудиторию, были необходимы публичные выступления, непосредственный контакт со слушателями, составлявший важную часть его существования как художника. Кроме того, гастроли Рубинштейна помогали удерживать в репертуаре его сочинения — в последние годы он выступал только с исполнением собственной музыки.

Слухи о заключении Рубинштейном американского контакта поползли по Вене сразу же. Президент Общества друзей музыки Франц Эггер на заседании дирекции 3 ноября потребовал прояснить ситуацию. На следующем заседании 10 ноября Рубинштейн официально объявил о невозможности продлить договор с Обществом на будущий сезон и одновременно попросил предоставить ему отпуск на месяц ранее оговоренного срока (с условием возвращения причитающегося жалованья) — с начала мая, в связи с тем, что он принял на себя руководство Нижнерейнским музыкальным фестивалем в Дюссельдорфе 19–21 мая⁶¹. Дирекция эту просьбу удовлетворила. Поиски преемника Рубинштейна начались сразу же, и уже 16 ноября была названа единственная кандидатура — Иоганнес Брамс⁶².

Решение Рубинштейна покинуть почетный пост в Вене, принятое сразу же после вступления в должность, произвело неприятное впечатление на

⁶¹ Протоколы заседаний дирекции от 3 ноября и 10 ноября 1871 года: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Protocolle der Directions-Sitzungen vom 1. Jänner 1871 bis 18. Juli 1872.

⁶² Протокол заседания дирекции от 16 ноября 1871 года: Ibid.

венскую музыкальную общественность. В истории Общества, написанной сорок лет спустя после описываемых событий, об этом написано философски, в форме риторического вопроса: «Да и кто мог бы надеяться, что виртуоз ранга Антона Рубинштейна надолго откажется от безграничных преимуществ гастрольных поездок и примет на себя бремя постоянной должности, связанной с еженедельными репетициями на протяжении года?» «Об уходе Рубинштейна, который благодаря своему присутствию стал подлинным украшением всего города, глубоко сожалели», — добавляют хронисты [26, 144, 146]. Современники высказывались более категорично. «Рубинштейн — живое предупреждение о том, что солидное учреждение не должно связываться с беспокойным виртуозом. В самом деле, какой у Рубинштейна может быть интерес в процветании концертов Общества — у Рубинштейна, вечного странника, который сегодня здесь, а завтра там? Нам нужна не блистательная комета, а постоянная звезда», — писал крупный музыкальный критик Людвиг Шпайдель, настроенный по отношению к Рубинштейну весьма скептически [58].

В связи с деятельностью Рубинштейна в Обществе друзей музыки стоит еще упомянуть его инициативу по реорганизации концертной работы, с которой он выступил на заседании дирекции 2 января 1872 года. Соответствующая запись из протокола заседания приведена в книге об истории Певческого союза А. Бёма [11, 166] и процитирована в монографии Л. А. Баренбойма: «Во-первых, строгий пересмотр хора, ограничение его состава меньшим количеством участников — приблизительно 150, но исключительно способными людьми; строжайшая дисциплина, пунктуальное и неукоснительное участие в занятиях и репетициях. Во-вторых, наличие по возможности постоянного оркестра, состоящего исключительно из музыкантов-профессионалов, притом из самых лучших» [1, 127]. Как свидетельствуют протоколы, к предложениям Рубинштейна возвращались на заседаниях дирекции 7 и 14 марта. Однако реализованы они не были, поскольку носили несколько утопический характер и, главное, противоречили самим основам деятельности Общества друзей музыки как не просто концертного предприятия, но объединения любителей. Высказав свои соображения, Рубинштейн вскоре покинул Вену, а у тех, кто на месте занимался оркестром и Певческим союзом, очевидно, были другие представления об основах их организации.

ОТКЛИКИ ВЕНСКОЙ ПРЕССЫ

К приглашению Рубинштейна возглавить концертную деятельность Общества друзей музыки в венских музыкальных кругах отнеслись с энтузиазмом. Венская пресса приветствовала это назначение. «Обществу друзей музыки удалось для своих концертов приобрести в лице Антона Рубинштейна руководителя высочайшего художественного ранга», — писала *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* [65]. Комментируя анонсированные музыкальные программы предстоящего сезона, та же газета отмечала, что именно концерты

Музикферайна будут «представлять исключительный интерес» благодаря участию Рубинштейна. «Этот всемирно известный артист решил на одну зиму прервать свои гастрольные поездки и сбор золотых урожаев, чтобы как можно лучше отдохнуть в Вене от своих пальцевых перегрузок, — продолжал корреспондент. — Отдохновение Рубинштейна идет на пользу нашему Музикферайну, который платит ему за руководство Певческим союзом и концертами Общества по своим финансовым возможностям, конечно, большой, очень большой гонорар, однако для Рубинштейна это на самом деле что-то вроде “отпускного жалования”. Лихорадочное стремление дирекции нашего Общества максимально использовать притягательную силу этого ценного магнита доставит публике удовольствие познакомиться со множеством новых крупных сочинений...» [25].

Таким образом, уже в первых откликах прессы звучат нотки сомнения в том, что Рубинштейн надолго задержится в Вене. Они заметно усиливаются в отзыве Эдуарда Ганслика на концерт 5 ноября, открывший сезон Музикферайна. «Пламенные почитатели, равно как умеренные поклонники этого артиста — потому как явных противников у него, конечно же, нет — единодушны в том, что венское Музыкальное общество приобрело в Рубинштейне блестящую, европейски прославленную знаменитость», — начинает Ганслик. Однако далее он недоумевает по поводу того, что Рубинштейн приглашен в Вену именно как дирижер, а не как пианист, который мог бы поднять на новую высоту венскую фортепианную школу, и не как «высокоодаренный композитор». Иными словами, Общество оставляет без внимания как раз наиболее выдающиеся качества своего нового руководителя. К тому же, по мнению критика, сделать известного виртуоза артистическим директором — не лучшее решение еще и потому, что «другие уже стучатся к нему в дверь». И далее он сообщает о заманчивом американском ангажементе, из-за которого Рубинштейн не останется в Вене более чем на год, заключая: «Вот так — с властителями-виртуозами не заключить даже двухлетний союз!» [18, 1]

Что касается самого концерта — открытия сезона, то отзывы о нем в целом весьма благоприятные, хотя и не восторженные. Это был дирижерский дебют Рубинштейна в Вене в качестве исполнителя чужих сочинений; раньше его знали здесь только как пианиста и исполнителя собственных партитур. По словам критиков, выступление музыканта в новом качестве пробудило «глубокое доверие к его художественному гению» [64, 1023] и желание заполучить его более чем на один год [31]. О том, что Рубинштейн-дирижер расположил к себе слушателей, пишет и Ганслик: «Совершенное знание (дирижируемых наизусть) сочинений, острый глаз и сильная, твердо ведущая рука; в поведении и виде нет ничего от артистического желания понравиться или славянской покорности, скорее налет славянского своенравия, который его (Рубинштейна. — Н. В.) совсем не портит» [18, 1]. Одобрил он и «безупречный выбор» антемов Генделя для торжественного открытия концертного сезона. Успех Рубинштейна, по отзывам прессы, нарастал

к концу программы и окончательно утвердился после исполнения заключительного номера — Псалма 114 Мендельсона. Единодушную критику вызвал лишь чрезмерно быстрый темп в финале «Героической симфонии», с которым оркестр не справился.

Дальнейшие отзывы на концерты Рубинштейна весьма разноречивы. Как о дирижере о нем пишут немного, а когда пишут — нередко упрекают в «неверных» темпах (чаще — в излишне быстрых⁶³, что порой приводит к «неясности», скомканности исполнения), в недостаточной подготовленности выступлений с оркестром и хором. С другой стороны, встречаются и сугубо положительные отзывы: «Рубинштейн не только отличный дирижер, он также превосходно знает искусство составления программ, что можно сказать не о всяком дирижере», — утверждал литератор и музыкальный журналист Эдуард Кульке [23]. Критики нередко сравнивали Рубинштейна с другими капельмейстерами — Иоганном Хербеком и Отто Дессофом, и всегда не в его пользу. Подводя итоги сезона 1871/72, Теодор Хельм писал: «Преемнику Рубинштейна за дирижерским пультом придется хорошо поработать над радикальным очищением исполнительского материала концертов Общества. Мы не преуменьшаем благотворное воздействие Рубинштейна на дух исполнения, но техника, ясность тоже имеют свое право, и в этом отношении дирижер нынешнего сезона чересчур много спускал с рук в особенности оркестрантам» [32, 3].

Отзывы венской прессы о Рубинштейне-капельмейстере подтверждают сложившуюся неоднозначную оценку его дирижерской деятельности в целом. Безусловно, он обладал выдающимися музыкантскими достоинствами, которые позволяли рассчитывать на успех за дирижерским пультом, он мог вдохновить и повести за собой. Но вместе с тем присущая ему как пианисту импровизационность интерпретаций, недооценка необходимой репетиционной работы, чисто практические упущения и, как пишет Л. А. Баренбойм, недостаток дирижерской «осмотрительности» [1, 317] (по словам игравшего под его управлением скрипача В. Г. Вальтера, он не всегда мог понять, что поставленные им задачи превосходят возможности исполнителей, с которыми он имел дело [2, 297]) осложняли его взаимодействие с оркестром и порой негативно влияли на художественный результат. «Для вполне совершенного капельмейстера Рубинштейну недостает <...> способности внятнм, удобопонятнм образом объясниться с подчиненным ему музыкальным коллективом», — писал один из венских рецензентов, подытоживая свои впечатления от его дирижирования [15, 239]⁶⁴.

⁶³ Подобные упреки зачастую звучали и в адрес Рубинштейна-пианиста. Не касаясь здесь вопроса об оправданности такой критики, отметим лишь, что исполнительский стиль музыканта был единым независимо от того, выступал он как дирижер или как пианист. Об этом высказывались его современники, о том же писал в своей монографии и Л. А. Баренбойм [1, 315–316].

⁶⁴ Об отсутствии «необходимого психологического контакта между Рубинштейном и каждым из артистов оркестра» вспоминал и В. Г. Вальтер [2, 297].

В целом можно утверждать, что Рубинштейн — капельмейстер и руководитель концертов Общества не снискал в Вене такого же признания, как Рубинштейн-пианист. Тон рецензий на его дирижерские выступления и на сольные концерты серьезно различается. Его слава несравненного виртуоза такова, что последние даже не подвергаются серьезному обсуждению. Вот типичные цитаты: «Мы позволим себе не характеризовать его как пианиста заново, все его слышали, и его преимущества настолько ясны, что их нельзя не увидеть» [57]; «И как он играл эти вещи! — Мы не будем пытаться выразить это словами. <...> Довольно, он играл так, как играет только Рубинштейн» [14].

Программы, предложенные Рубинштейном-дирижером, заметно освежили венскую концертную жизнь. Музыкант широкого кругозора, он внес серьезные новшества в традиционный, весьма консервативный, репертуар концертов Общества. Однако эти новации не всегда воспринимались положительно. Так, весьма холодно была принята «Рождественская оратория» Листа. Несмотря на внешнее почитание, как композитора его в Вене ставили невысоко, считая его музыку прихотью гениального виртуоза, а уж его церковные опусы — капризом вдвойне. Тем не менее, исполнение «Легенды о святой Елизавете» под управлением Хербек в 1869 году, как уже говорилось, прошло с большим успехом. С «Рождественской ораторией» было иначе. «Перед “Христом” мы пребываем в сомнении, если не сказать — растерянности», — писал Теодор Хельм. Отметив, что в сочинении преобладает «общий тон духовной усталости», он продолжал: «“Христос” более, чем любое другое церковное сочинение мастера, кажется порождением беспросветной рефлексии. Серьезность, с которой Лист подошел к этой работе, безусловно требует уважения, намерение создать нечто глубокое и истовое и при этом оригинальное очевидно повсюду. Но стремиться и убедительно воплотить — к сожалению, две разные вещи» [33]. Господствующая в сочинении монотонность, по мнению критика, исчезает лишь в двух последних частях, где композитор возвращается «на твердую музыкальную почву» [ibid.]. Как обычно, самый суровый приговор вынес Эдуард Ганслик: «“Христос” кажется мне самым безотрадным сочинением Листа, продвижением вперед только по пути внешней затейливости и внутреннего музыкального обнищания. <...> Перед нами все же в конечном счете одухотворенно резонерствующая и экспериментирующая несостоятельность, которая обдает нас холодом» [20, 2]. При этом работу дирижера пресса оценила самым лестным образом, отмечая, что оратория «была разучена с величайшим тщанием» [51] и исполнена «с пиететом, как если бы речь шла о его (Рубинштейна. — Н. В.) собственном сочинении» [33].

Но особенно скептически была воспринята включенная Рубинштейном в программы русская музыка, венским слушателям практически не известная. Музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова и музыка к «Князю Холмскому» Глинки, прозвучавшие в двух концертах подряд, побудили прессу писать о том, что Рубинштейн хочет «навязать венской

концертной публике, выросшей на классической музыке, вкус к русским сочинениям» [21]. Опус Римского-Корсакова, исполненный первым, подвергся единодушной обструкции, отзывы на него по тону были почти оскорбительными. Самые сдержанные рецензенты отметили в «Садко» красочную оркестровку при полном отсутствии «музыкальной мысли» [43, 27]; менее сдержанные назвали его «шутовской пьеской, которую позволил себе исполнить Рубинштейн, поддавшись карнавальному настроению» (концерт проходил как раз во время венских карнавалов — *Fasching*), «такой скверной халтурой, на которую даже жаль тратить чернила» [22]. Но самым гневным критиком сочинения стал Эдуард Ганслик, который в своем отзыве на концерт дал волю возмущению и негодованию: «Сочинение в целом представляет собой программную музыку в самом смелом выражении, продукт одичания в сочетании с величайшим самомнением. Нам редко приходилось встречать такую бедность музыкальной мысли при такой дерзости оркестровки. <...> В Вене мы можем протестовать против потакания такому безобразному дилетантизму в наших концертных организациях, созданных для хорошей — я не скажу “классической” — музыки. Исполнение оркестровой пьесы, подобной этому “Садко”, говорит о решительном непонимании концертной публики Общества, если не пренебрежении к ней» [19, 1].

Несомненно, «Садко» — не лучшее сочинение Римского-Корсакова, и он сам в «Летописи моей музыкальной жизни» признавал у себя в тот период, к которому оно относится, недостаток композиционной техники и знаний. Однако приведенные уничижительные оценки вызваны в первую очередь тем, что «Садко» — явление, совершенно не вписывающееся в укорененную в Вене композиторскую традицию, порождение совсем другой эстетики, других представлений о принципах музыкального искусства. Попытка Рубинштейна расширить репертуарный горизонт концертов Общества друзей музыки показала, сколь замкнутой и самодостаточной была венская музыкальная культура того времени — и сколь воинствующе-нетерпимы были ее носители к любым проявлениям «инакомыслия».

Шлейф негативных оценок Римского-Корсакова прослеживается и в отзывах на следующий концерт, где исполнялась музыка Глинки к трагедии «Князь Холмский». Хотя говорить об успехе этого сочинения не приходится, воспринято оно было все же более благосклонно. Сравнивая обоих композиторов, рецензенты безусловно отдают предпочтение Глинке, у которого отмечают основательную образованность, «дар к воплощению музыкально-драматических ситуаций» [44, 75]. Тем не менее, по мнению критиков, восприятие его партитуры затруднялось тем, что она была оторвана от драматургического контекста пьесы (к тому же венской публике совершенно неизвестной), а вне этого контекста в музыке не все было ясно. Раздавались и голоса против исполнения подобных «чужеродных» сочинений в программах Общества в принципе: «Национальный колорит, который широко присутствует в ней (музыке к «Князю Холмскому». — *H. B.*), трогает нас лишь своей непривычностью; он положительно не гармонирует

со стилем этих концертов, которые имеют более высокую цель, чем показывать нам диковины» [55, 1–2]. В свете таких заявлений особенно важным представляется авторитетное суждение выдающегося историка музыки Августа Вильгельма Амброса, который печатал критические статьи в газете *Wiener Zeitung*. О Глинке он пишет подробно, со знанием дела, и хотя его оценку тоже положительной не назовешь, он встает на сторону Рубинштейна в его желании познакомить венскую публику с музыкой иного происхождения: «Композитор считается в России классиком, как в Германии Моцарт или в Италии Россини. Это был несомненный и богатый талант, хотя его музыке присущ, я бы сказал, известный варварский оттенок; она первозданна, духовно крепка, но применения наших художественных критериев она не выдерживает. <...> При всех прекрасных, оригинальных, порой ошеломляющих и пленительных чертах ей все же недостает подлинной музыкальной культуры. Увертюра и антракты подобны диковинным фрагментам, которые будто бы кто-то вырезал острым ножом из огромной, прекрасной картины истории, то, что попало под руку, — мы видим образы, волнующие, страстные порывы, но никакой взаимосвязи, никаких построений. Глинка привлекает больше всего, когда он выступает как национально-русский композитор, его так называемая “Камаринская” в этом смысле настоящая жемчужина, а опера “Жизнь за царя” содержит первоклассные красоты. Привлекательна и его волшебная опера “Руслан и Людмила”, мне вспоминается в ней марш при выходе чародея-карлика со своей свитой — всякой нечистью, как в искушении св. Антония, гениальная, восхитительно-фантастическая музыка. И если даже музыка к “Холмскому” несколько уступает всему этому, сам выбор тем не менее заслуживает благодарности — мы не имеем права откровенно игнорировать такого человека как Глинка, но должны, насколько возможно, его узнать» [8].

В конечном итоге опыт Рубинштейна по знакомству венской публики с творчеством русских композиторов успешным назвать нельзя. Русская музыка была встречена с непониманием и настороженностью, и представление о ней в целом сформировалось весьма неблагоприятное. «Злосчастный Римский-Корсаков лишил у нас русскую музыку уважения и репутации», — писал анонимный критик в одной из венских газет [42]. Можно сказать, что печально знаменитый отзыв Ганслика о Скрипичном концерте Чайковского, мировая премьера которого состоялась в Вене 4 декабря 1881 года, как о «дурно пахнущей» музыке [17, 1] был отчасти уже предопределен сложившимся негативным мнением о том, что сочиняют в России. Возможно, в стремлении показать венцам композиторские достижения своей родины Рубинштейну стоило более избирательно, учитывая местные особенности, подойти к подбору репертуара — как это сделал три десятилетия спустя Сергей Дягилев, которому попытка музыкального «экспорта» удалась блестяще. После периода директорства Рубинштейна следующие сочинения русских композиторов (помимо его собственных) появились в программах Музикферайна очень нескоро: 4 января 1885 года под управлением Ганса Рихтера была исполнена увертюра к «Руслану и Людмиле» и далее лишь

28 февраля 1904 года, уже в новом веке, под управлением Фердинанда Лёве — Первая симфония Чайковского.

Среди концертов, проведенных Рубинштейном, очень большое внимание венская пресса уделила еще одному, в котором прозвучало его собственное произведение — «духовная опера» (так было написано в программке) «Потерянный рай» по поэме Дж. Мильтона. Отклики на концерт переросли в обсуждение самого сочинения и творчества Рубинштейна-композитора в целом. Законченный в 1856 году, «Потерянный рай» ранее уже исполнялся в Вене 6 апреля 1859 года под руководством Й. Хельмесбергера. Изначально Рубинштейн назвал свое сочинение ораторией, что было отражено в издании авторского клавираусцуга у Б. Зенфа. В рецензиях на венское исполнение 1859 года сочинение также именуется ораторией. Однако когда у Рубинштейна постепенно сформировалась идея «пересадить ораторию с концертной эстрады на сцену» (цит. по: [1, 54]) — его концепция «духовной оперы» (первым таким сочинением стало «Вавилонское столпотворение», 1869), он решил, внося минимальные изменения в партитуру, отнести к этому жанру и «Потерянный рай».

Новое жанровое определение стало мишенью для венской прессы. Все рецензенты сошлись в том, что представленное сочинение — именно оратория и ничто иное: в нем слишком мало драматического действия, чтобы можно было представить его себе на сцене. Критиковали также несообразности либретто Арнольда Шлёнбаха, решение Рубинштейна ввести в ораторию в качестве поющего персонажа Бога-творца («Голос» в партитуре) — «сентиментально-лирический тенор» [50, 8], но главное — отсутствие в сочинении композиционной целостности, по причине чего оно вызывает интерес лишь эпизодически: отдельные находки, отдельные творческие удачи (прежде всего в хоровых номерах) на общем весьма безотрадном, монотонном фоне. Преобладающий декламационный стиль вокальных партий критики сравнивают с Вагнером, по отношению к которому Рубинштейн находился в принципиальной оппозиции, — но «та самая декламация, которая зачастую глубоко захватывает нас у Вагнера, у Рубинштейна почти везде кажется неловкой, бедной и сухой» [30, 2]. «Музыкальным идеям Рубинштейна <...> может позавидовать большинство современников, но только он не знает, что с ними делать, и измучивает их буквально до смерти, — писал Теодор Хельм. — В наименьших музыкальных формах, где развивать особенно нечего, Рубинштейн подлинно гениален, сегодня никто не пишет лучших песен, чем он; но для того, чтобы наполнить жизненными образами широкие пространства симфонии, оратории, ему не хватает непрерывности творческой силы. Он с воодушевлением берется за большое дело, но вскоре необходимые усилия начинают его раздражать, фантазия и желание работать улетучиваются, он ищет повсюду лишь эффекты и предоставляет говорить за себя другим мастерам. <...> Общее впечатление от сочинения <...> примерно такое: прекрасные намерения, превосходные детали, ничего целостного, сил композитора недостаточно для решения его задачи» [ibid.].

По поводу «Потерянного рае» с большой статьей вновь выступает Амброс, и снова его мнение выделяется взвешенностью и основательностью, а также подчеркнута уважительным отношением к Рубинштейну, которого он называет «одним из первых композиторов» своего времени [7, 289]. «Но так же верно и то, что большие сочинения Рубинштейна редко оставляют вполне чистое, неомраченное впечатление, — продолжает Амброс. — <...> Вот и в “Потерянном рае” хорошее и верное чередуется с незначительным, и даже с бессодержательными моментами. В целом сочинение кажется опасно-утомительным. <...> Во всем протяженном и обширном “Рае” сложно будет найти хотя бы полдюжины мотивов с явно выраженной физиономией, и место органического, здорового развития занимают декламации, интересные, поражающие гармонические последовательности, арфовые и тромбоновые эффекты. Там, где мы ожидаем, даже требуем акцентов страсти, чувства, боли, радости и т. д., везде все тот же тусклый, декламационный тон» [ibid.]. Похожим образом с редким единодушием высказывались и прочие рецензенты.

Несмотря на внешние атрибуты успеха, оратория Рубинштейна не была принята венской аудиторией. Как и во множестве других случаев, аплодисменты многочисленной публики относились главным образом «к персоне по праву любимого и уважаемого композитора, а не к самому сочинению» [30, 3].

Но под занавес пребывания в Вене Рубинштейна ждало еще одно, более жестокое, разочарование. Оно было связано с фиаско его оперы «Ферморс», поставленной в Придворной опере. Эту премьеру в Вене ждали с нетерпением, пресса неоднократно сообщала о ходе подготовки спектакля, все билеты на него были раскуплены. Директор театра Иоганн Хербек, по чьей инициативе опера и была поставлена, сделал все возможное для успеха: он дирижировал сам, были задействованы лучшие исполнители, значительные средства затрачены на декорации и костюмы. Тем более обескураживающим стал сокрушительный провал: опера выдержала всего два представления (24 и 27 апреля 1872 года) и была снята с репертуара. Этот удар был особенно болезненным для Рубинштейна потому, что совпал с его прощальными концертами, в ходе которых венская публика выражала по отношению к нему самые теплые чувства.

Опера «Ферморс» была закончена Рубинштейном в 1862 году и впервые увидела свет рампы в Дрездене 24 февраля 1863 года, без особого успеха. Сам композитор считал, что сценической судьбе его сочинения очень повредило то, что незадолго до «Ферморса» в Париже и на других европейских сценах была поставлена опера Фелисьена Давида «Лалла-Рук» на тот же самый сюжет из одноименной повести Томаса Мура⁶⁵. Рецензенты венской премьеры «Ферморса» в один голос ругали растянутое и пассивное либретто Юлиуса

⁶⁵ Парижская премьера оперы Давида состоялась 12 мая 1862 года и имела большой успех. В Вене эта опера была поставлена 22 апреля следующего года в Кернтнертор-театре.

Роденберга, которое давало простор лирическим излияниям героев, однако исключало всякое драматическое действие. Отмечался и характерный недостаток большинства рубинштейновских партитур: после многообещающего начала (I акт) дальнейшее расхолаживает, становясь по мере продвижения к концу все более бледным и невыразительным. Сравнивая оперы Рубинштейна и Давида и находя в них, при всем несходстве их авторов, сходные достоинства и недостатки, Ганслик писал: «В целом опера Рубинштейна сильнее, Фелисьена Давида — тоньше и закругленнее. Кульминации рубинштейновской партитуры безусловно превосходят кульминации француза, их блеск отражает гораздо более значительный, богатый талант. Напротив, в работе Давида царит большее равновесие, и между ее наислабейшими и наилучшими моментами нет такого разрыва, как у Рубинштейна. Поэтому “Лалла-Рук” оставляет в конечном итоге более выгодное, благородное впечатление, чем “Фераморс”» [16, 1]. Как сообщали венские газеты, немецкие театры, ожидавшие успеха «Фераморса», чтобы поставить его у себя, теперь сделали выбор в пользу другой «ориентальной» оперы — «Аиды» Верди [39]. Сама эта альтернатива показывает, сколь высокое положение занимал композитор Рубинштейн на европейской музыкальной сцене: его творчество рассматривалось в одном ряду с крупнейшими явлениями своего времени.

Неудача «Фераморса» побудила Амброса изложить свои наблюдения над творчеством Рубинштейна в целом. Подробно разбирая его симфонию «Океан» и сравнивая ее с «Пасторальной симфонией» Бетховена (более высокой оценки от венского критика нельзя и ожидать), Амброс вопрошает: «Возможно ли <...>, что такое сочинение, как симфония “Океан”, и такое, как опера “Фераморс”, рождены одной фантазией?» [9, 435] Выражая надежду, что «“Фераморс” не станет для Рубинштейна Ватерлоо», он заканчивает свою статью следующим суждением, которое могло бы достойно подытожить отношение венцев к русскому музыканту: «Думаю, художника всегда надо судить по лучшему, что он делает, и не превращать то или иное менее удачное сочинение в пункт обвинения. Если применить подобное по отношению к Рубинштейну, то его слава художника останется непоколебимой на все времена» [ibid., 437–438]⁶⁶.

Спустя всего пару недель после прощания маэстро с Веной произошло событие, которое отгеснило воспоминания о пусть и спорном, но весьма незаурядном рубинштейновском сезоне. 12 мая в Большом зале Музикферайна с венскими «филармониками» триумфально выступил Рихард Вагнер, продирижировавший «Героической симфонией» Бетховена и фрагментами из своих опер. И именно этот концерт стал центральным событием всего года. «Антон Рубинштейн, который несмотря на половинчатый успех его “Потерянного рая” и решительное фиаско “Фераморса” был избранным

⁶⁶ Сам Рубинштейн в письме к либреттисту Ю. Роденбергу назвал среди причин неудачи «Фераморса» в Вене прежде всего свой отказ дирижировать оперой, что привело к «недоразумениям в темпах и при разучивании», а также неудачное распределение ролей и, наконец, «демонстративную оппозицию Вагнеровского союза» [54, 256].

любимцем венских друзей музыки, забыт начиная с того момента, когда нашу городскую черту пересек Вагнер», — писал Теодор Хельм [38, 329]. Ему вторил Людвиг Шпайдель: «Я не восторгаюсь Вагнером, но если мне предложат выбор между оперой Рубинштейна и оперой Вагнера, признаюсь: о, в тысячу раз лучше хлещите меня до смерти вагнеровской крапивой, только избавьте от медленной пытки рубинштейновской скуки!» [59, 2] Эти слова принадлежат человеку, который несколько лет спустя назвал вступление к «Лоэнгрину» «коробкой с майскими жуками» [68, 69].

ПОСЛЕ ОТЪЕЗДА: ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Рубинштейн покинул Вену, но до конца жизни возвращался в этот город. Он еще многократно выступал здесь как пианист и дирижер собственных сочинений. Назовем, в частности, его гастролы в марте 1875 года (три концерта); в феврале — начале марта 1878, когда он приехал в Вену дирижировать премьерой оперы «Маккавей» (24 февраля) и попутно исполнил две сольные программы; в феврале 1884 (выступал четырежды); а также концерт 16 марта 1893, в ходе которого Филармоническим оркестром и хорами Венской Певческой академии и Шубертовского союза под управлением автора была снова исполнена оратория «Потерянный рай», и исполнена превосходно. В последний раз он был в Вене весной 1894 года, продирижировав 14 апреля концертом из собственных сочинений и дав 11 апреля сольный благотворительный концерт в пользу Венской консерватории, который Теодор Хельм назвал «бесспорно величайшим фортепианным наслаждением сезона» [37, 249]. Наконец, Вена была одной из семи столиц Исторических концертов Рубинштейна сезона 1885/86 — его беспрецедентного по размаху пианистического проекта, осуществить который мог только музыкант такого масштаба и такой энергии, как он. В связи с последним циклом концертный агент Рубинштейна Герман Вольф писал о его невероятной популярности именно в Вене: «Публика обожествляет его, сходит с ума от восхищения и делает все, чтобы доказать ему свою любовь» (цит. по: [60, 124]). Продолжали ставиться здесь и его оперы: помимо «Маккавеев», на сцене Придворной оперы исполнялся «Нерон» (премьера 20 апреля 1885). Однако в репертуаре они не закрепились — Рубинштейна-композитора Вена так и не приняла. Русский маэстро оставил после себя память и именной стипендией в Венской консерватории, и конкурсом пианистов и композиторов на приз Рубинштейна, который, начиная с 1890 года, должен был проходить раз в пять лет поочередно в четырех европейских столицах. В августе 1900 года такой конкурс принимала Вена⁶⁷.

По прошествии времени о периоде директорства Рубинштейна в Обществе друзей музыки вспоминали сдержанно. «Это был, вероятно, самый знаменитый, но никак не лучший из наших “артистических директоров”, — писал Ганслик. — Его деятельность продолжалась только год и не оставила

⁶⁷ Лауреатом этого конкурса по композиции стал А. Ф. Гедике, по фортепиано — бельгийский пианист Эмиль Боске.

никаких следов в истории нашего концертного дела» [35, 235]. Эту характеристику нельзя считать беспристрастной — в воспоминаниях Ганслика сквозит обида на Рубинштейна за то, что несмотря на их знакомство, тот не проявлял к нему никакого интереса и не желал общаться. Однако со своим коллегой солидарен и Теодор Хельм, который, как и Ганслик, не особенно высоко оценивает художественные итоги венского сезона Рубинштейна: «В целом недоставало выстроенности программ и стилистической выверенности исполнения». По его мнению, особенно уязвим был Рубинштейн в работе с хором: «Порой возникало ощущение, что это дело не доставляло ему настоящей радости» [37, 52]. Что касается руководства оркестром, то критику казалось, что «он рассматривает оркестр Общества как огромное фортепиано, на котором по своему желанию может играть в привычной для себя одухотворенной, захватывающей, но все же не лишенной своеволия манере. Всякий, кто не раз слушал гениальную игру Рубинштейна, знает, сколь многое в ней зависело от сиюминутного настроения великого артиста. <...> Точно так же, как на фортепиано, “играл” теперь Рубинштейн целый сезон, пока возглавлял концерты Общества (1871–1872), оркестром» [ibid., 53].

Современные историки Музикферайна тоже придерживаются мнения, что директорство Рубинштейна прошло незаметно. Так, в материалах выставки, организованной к 200-летию Общества в 2012 году и демонстрирующей «вершины» истории Музикферайна [10], имя Рубинштейна даже не было упомянуто. Очевидно, что к «вершинам» его деятельность не относят.

Для самого Рубинштейна, как мы видели, директорство в Вене не означало ничего судьбоносного — это был эпизод в его жизни, чрезвычайно богатой событиями, свершениями и артистическими контактами. Он честно выполнил свои обязательства, однако не собирался так же самозабвенно и жертвенно отдаваться венскому концертному делу, как музыкально-организаторской деятельности в Санкт-Петербурге, — тем более что в Вене, с ее развитыми и достаточно эффективными музыкальными институтами, это и не требовалось.

Тем не менее, сам факт приглашения Рубинштейна на должность руководителя одной из крупнейших концертных организаций Европы свидетельствовал о признании его художественного авторитета (и не только как пианиста), а вместе с тем — и первых достижений молодой русской музыкальной культуры, которой вскоре предстояло заявить о себе на международной сцене. Как и во многом другом, Рубинштейн явился здесь первопроходцем, посредником, который всей своей деятельностью, самым образом жизни налаживал творческие контакты, взаимообмен, прививал на отечественной почве лучшее из того, что было ему известно из европейского опыта, — и, с другой стороны, знакомил европейскую публику с тем, что особенно ценил в русской культуре. Результаты его посредничества не заставили себя ждать.

Использованная литература

1. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. II: 1867–1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 492 с.
2. *Вальтер В.* Антон Григорьевич Рубинштейн: к двадцатилетию со дня его смерти // Вестник Европы. 1914 (49-й год). Кн. 12 (декабрь). С. 294–304.
3. *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы (1829–1867) // Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. I: 1829–1867. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. С. 397–421.
4. *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы (1867–1889) // Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. II: 1867–1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 451–461.
5. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. I: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 215 с.
6. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. II: Письма (1850–1871) / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. 221 с.
7. *Ambros A. W.* Feuilleton: “Das Verlorene Paradies”, von A. Rubinstein // Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 28. März 1872. S. 288–290.
8. *Ambros A. W.* Feuilleton: Musik // Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 6. März 1872. S. 215.
9. *Ambros A. W.* Wiener musikalische Revue // Wiener Zeitung. 28. April 1872. S. 435–438.
10. *Biba O., Fuchs I.* “Die Emporbringung der Musik”: Höhepunkte aus der Geschichte und aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungssaal des Musikvereins-Gebäude 5. November bis 22. Dezember 2012. Wien: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2012. 116 S.
11. *Böhm A.* Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien: Adolf Holzhausen, 1908. 182 S. + 92 S. Beilage.
12. *Bülow, H. von.* Briefe. III. Band: 1855–1864 / hrsg. von M. von Bülow. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1898. 650 S.
13. *Busoni F.* Rubinstein in Wien // Zeitschrift für Musik. 1934. H. 11 (November). S. 1118–1121.
14. *-der.* Musik // Wiener Salonblatt. 28. April 1872. S. 214.
15. *-der.* Zu Rubinstein’s Abschied // Wiener Salonblatt. 12. Mai 1872. S. 238–239.
16. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] “Feramors”. Lyrische Oper in drei Aufzügen von Anton Rubinstein // Neue Freie Presse. 27. April 1872. S. 1–3.
17. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Concerte // Neue Freie Presse. 24. Dezember 1881. S. 1–2.
18. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Musik // Neue Freie Presse. 7. November 1871. S. 1–2.

19. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Musik // Neue Freie Presse. 26. Januar 1872. S. 1–3.
20. *Ed. H.* [Eduard Hanslick] Feuilleton: Oper und Concert // Neue Freie Presse. 4. Januar 1872. S. 1–3.
21. *Ed. K.* [Eduard Kulke] Musik // Das Vaterland. 5. März 1872. S. 1.
22. *Ed. K.* [Eduard Kulke] Oper und Concerte // Das Vaterland. 24. Januar 1872. S. 1.
23. *Ed. K.* [Eduard Kulke] Zweites Gesellschafts-Concert // Das Vaterland. 29. November 1871. S. 1.
24. *Ehrlich H.* Dreißig Jahre Künstlerleben. Berlin: Verlag Hugo Steinitz, 1893. 416 S.
25. *Florestan* [Johann Georg Woerz]. Feuilleton: Vorboten der Concertsaison // Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 23. Oktober 1871. S. 3.
26. Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: 1. Abteilung: 1812–1870 / verfasst von R. Perger. 2. Abteilung: 1870–1912 / verfasst von R. Hirschfeld. Wien: A. Holzhausen, 1912. 348 S.
27. Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Sammlungen und Statuten / zusammengestellt von E. Mandyczewski. Wien: A. Holzhausen, 1912. 265 S.
28. *Goldmark K.* Erinnerungen aus meinem Leben. Wien [u. a.]: Rikola, 1922. 154 S. См. также: URL: <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Goldmark,+Karl/Erinnerungen+aus+meinem+Leben> (дата обращения: 01.03.2016).
29. *Göllerich A.* Franz Liszt. Berlin: Marquardt, 1905. 331 S. + 27 S. Notenbeilage.
30. *h—* [Theodor Helm]. Das zweite außerordentliche Gesellschaftskonzert // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 28. März 1872. S. 2–3.
31. —*h* [Theodor Helm]. Erstes Gesellschaftskonzert // Neues Fremden-Blatt. 7. November 1871. S. 6.
32. *h—* [Theodor Helm]. Konzerte // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 16. April 1872. S. 2–3.
33. *h—* [Theodor Helm]. Konzerte // Neues Fremden-Blatt. 2. Januar 1872. S. 3.
34. *h—* [Theodor Helm]. Rubinstein's Abschiedskonzert // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 24. April 1872. S. 2–3.
35. *Hanslick E.* Aus meinem Leben. Kassel: Bärenreiter, 1987. 527 S.
36. *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. Hildesheim; N. Y.: Georg Olms, 1979. (Nachdruck der Ausgabe: Wien, 1869–1870). Bd. 1. 438 S.
37. *Helm Th.* Fünfzig Jahre Wiener Musikleben (1866–1916): Erinnerungen eines Musikkritikers / erschienen in 101 Fortsetzungen, vom 1. Jänner 1915 bis 1. März 1920 in der Zeitschrift "Der Merker"; in Buchform gefasst, geordnet, neu paginiert und mit einem Register versehen von Max Schönherr. Wien: M. Schönherr [Selbstverl.], 1974. Bd. 1. 342 S.
38. *Helm Th.* Musikbriefe: Wien // Musikalisches Wochenblatt. 17. Mai 1872. S. 329–330.
39. Illustriertes Wiener Extrablatt. 3. Mai 1872. S. 4.
40. *Kalbeck M.* Johannes Brahms: in 4 Bde. Bd. II. 1. Halbband: 1862–1868. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908. 498 S.
41. *Kalbeck M.* Johannes Brahms: in 4 Bde. Bd. II. 2. Halbband: 1869–1873. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1909. 498 S.

42. Konzerte // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 6. März 1872. S. 2.
43. Kunstnotizen // Blätter für Musik, Theater und Kunst. 23. Januar 1872. S. 27–28.
44. Kunstnotizen // Blätter für Musik, Theater und Kunst. 5. März 1872. S. 75–76.
45. *Liszt F.* Franz Liszt in seinen Briefen: eine Auswahl / hrsg. mit einem Vorwort und Kommentaren von F. R. Jung. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. 523 S.
46. *Liszt F.* Franz Liszt's Briefe: in 8 Bde. / gesammelt und hrsg. von La Mara. Bd. 1: Von Paris bis Rom. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1893. 399 S.
47. *Liszt F.* Franz Liszt's Briefe: in 8 Bde. / gesammelt und hrsg. von La Mara. Bd. 6: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1902. 375 S.
48. *Liszt F.* Franz Liszt's Briefe: in 8 Bde. / gesammelt und hrsg. von La Mara. Bd. 8: 1823–1886. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1905. 427 S.
49. *Lott R. A.* From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland. Oxford: Oxford University Press, 2003. 366 p.
50. —m. Rubinstein's "Verlorenes Paradies" // Neue Freie Presse. 29. März 1872. S. 7–8.
51. Musik // Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 3. Januar 1872. S. 6.
52. Rechenschaftsbericht der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde erstattet in der ordentlichen General-Versammlung vom 29. Dezember 1871. Wien: Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde, 1871. 63 S.
53. Rechenschaftsbericht der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde für das Verwaltungsjahr 1871–72. Erstattet in der ordentlichen General-Versammlung vom 28. Dezember 1872. Wien: Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde, 1872. 104 S.
54. *Rodenberg J.* Meine persönlichen Erinnerungen an Anton Rubinstein. Nebst Briefen // Deutsche Rundschau. Bd. 82. Januar — März 1895. S. 242–262.
55. *Schelle C.* Konzerte // Die Presse. 6. März 1872. S. 1–3.
56. *Schorn, A. von.* Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe. Berlin: S. Fischer, 1901. 508 S.
57. *Sp.* [Ludwig Speidel] Konzerte // Fremden-Blatt. 24. April 1872. S. 6.
58. *Sp.* [Ludwig Speidel] Zu Grillparzer's Todtenfeier // Fremden-Blatt. 4. Februar 1872. S. 6.
59. *Speidel L.* Feuilleton: Richard Wagner und die deutsche Sache // Deutsche Zeitung. 18. Mai 1872. S. 1–2.
60. *Stargardt-Wolff E.* Wegbereiter großer Musik. Berlin; Wiesbaden: Bote & G. Bock, 1954. 312 S.
61. *Taylor Ph. S.* Anton Rubinstein. A Life in Music. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 340 p.
62. Vom Theater // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 26. April 1872. S. 3.
63. *Walker A.* Franz Liszt: in 3 Vol. Vol. 3: The Final Years: 1861–1886. London; Boston: Faber and Faber, 1997. 594 p.
64. Wiener Abendpost (приложение к газете Wiener Zeitung). 7. November 1871. S. 1023–1024.
65. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 18. September 1871. S. 6.

66. *Wilbrandt A.* Erinnerungen. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1905. 258 S. См. также: URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Wilbrandt,+Adolf+von/Autobiographisches/Erinnerungen> (дата обращения: 01.03.2016).
67. The William Steinway Diary, 1861–1896. URL: <http://americanhistory.si.edu/steinway-diary> (дата обращения: 18.09.2016).
68. Wörterbuch der Unhöflichkeit: Richard Wagner im Spiegel der zeitgenössischen Kritik / hrsg. von W. Tappert. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967. 134 S.
69. *Zabel E.* Anton Rubinstein: Ein Künstlerleben. Lpz.: Bartholf Senff, 1892. 288 S.

РАКИТИНА АННА ЛЕОНИДОВНА*anny2020@yandex.ru*

Выпускница аспирантуры Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Б. Никитская, 13/6d**ANNA L. RAKITINA***anny2020@yandex.ru*

Graduate from the Ph. D. program in musicology of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow,
Russia**АННОТАЦИЯ****О феномене камерной вокальной лирики С. В. Рахманинова**

В статье рассматривается проблема внутреннего единства и эволюции романсового творчества Рахманинова. Предпринимается попытка углубить научные представления о вокальной лирике композитора, при этом само понятие лирики выступает как центральная категория, необходимая для интерпретации камерного вокального наследия автора. В научной литературе лирика Рахманинова чаще всего связывается с моментами поверхностно-содержательными — такими, как открытость высказывания, повышенная эмоциональность, доступность для восприятия, определенная тематика (любовь, образы природы) и т. п. Мы обращаем, однако, внимание на то, что музыка Рахманинова лирична также «изнутри», и понимаем под лирикой ее особую, индивидуальную поэтику. На материале вокальных сочинений в статье раскрывается музыкальный феномен рахманиновской лирики, показывается, какие особенности структуры и элементы музыкального стиля обуславливают лирическое наклонение романсов композитора.

Ключевые слова: русская музыка, Рахманинов, романс, музыкальная лирика, музыка и слово

ABSTRACT**On the Phenomenon of the Lyrical Songs by Sergei Rachmaninoff**

The article deals with the problem of internal unity and evolution of Rachmaninoff's romances. There is an attempt to make a notion of composer's lyric deeper and to place this notion as a central stuff of whole his music what is demanded by interpretation of vocal chamber Rachmaninoff's works. A similar problem was widely discussed in the musicology literature, but there Rachmaninoff's lyric often linked with common things such as affectivity, openness, accessible to perception, love and nature themes. We think that the Rachmaninoff's music is lyric from the inside as well and this means its special poetics. By the vocal pieces in the article discovered music phenomena of Rachmaninoff's lyric and showed, through which structural features and music style elements reached the lyric mood of composer's romances.

Keywords: Russian music, Rachmaninoff, romance, lyric music, relation between music and words

Анна Ракитина

О ФЕНОМЕНЕ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ С. В. РАХМАНИНОВА

Вопрос о целостности композиторского творчества в определенном музыкальном жанре, о наличии в соответствующей его области сквозных «сюжетов», раскрывающихся через индивидуальную трактовку жанрового канона, много раз ставился в музыковедении по отношению к самым разным художественным явлениям. Наиболее часто и успешно такой подход применяется к крупным, концептуальным циклам инструментальной музыки (например, к симфониям Бетховена, Малера, Шостаковича, фортепианным сонатам того же Бетховена, Скрябина и т. п.). Иное дело — лирическая миниатюра, и в частности камерная вокальная лирика. Еще Б. В. Асафьев в очерке, возникшем в связи с замыслом специального исследования русского романса, обращал внимание на разноплановость вокальных миниатюр у таких композиторов, как Глинка, Римский-Корсаков и Чайковский, наличие в их романсовом творчестве, наряду с легко узнаваемыми индивидуальными сочинениями, «точек соприкосновения» с тем, что обычно было этим авторам «чуждо» и «более напряженно разрабатывалось другими» [1, 189].

Не удивительно, что внешний, описательный подход к изучению романсов многих композиторов в целом преобладает. Камерное вокальное творчество удобно представить, например, как отражение различных поэтических образов, к которым обращается композитор в своем творчестве (природа, любовь, сатира, социальная проповедь и т. д.), а его эволюцию — как отражение общих тенденций развития музыкального языка данного автора. Однако в некоторых случаях (особенно там, где жанр романса далеко отходит от своих бытовых истоков) есть смысл проанализировать камерную вокальную лирику с точки зрения особенностей ее лирической организации¹. Вывести единую закономерность музыкального устройства

¹ Термин Т. Ю. Черновой. Подробнее см. в [6, 53–54].

для всех романсов того или иного композитора — заведомая утопия. Но обнаружить индивидуальный авторский подход к вокальной миниатюре — во многих случаях и возможно, и полезно. У больших музыкантов (а С. В. Рахманинов несомненно принадлежит к их числу) поэтика романса отличается стройностью и оригинальностью. Излагаемые далее результаты исследования камерной вокальной лирики великого русского композитора подтверждают этот тезис.

Феномен вокальной лирики Рахманинова во многом определяется тем, что свою «идеальную» модель лирического высказывания композитор обретает очень рано, с самых первых сочинений в этом жанре, что породило в дальнейшем интенсивные поиски новых возможностей романса и активный диалог как с общехудожественным, так и с музыкальным контекстом.

Собственная концепция романса сложилась у Рахманинова на основе некоторых идей Чайковского. Последний существенно преобразил русский лирический романс, что выразилось в его психологизации, индивидуализации отдельных миниатюр, усложнении музыкальных форм. Психологизация романса у Чайковского и Рахманинова происходит за счет интенсификации внутреннего развития; внешне это проявляется в уходе от традиционной для бытового романса строфической формы к более сложным структурам песенно-инструментального типа (простым двухчастным и трехчастным формам) при избегании движения в сторону сквозных или балладных композиций. Заимствуя у Чайковского некоторые особенности музыкального языка, обращаясь порой к стихам излюбленных поэтов старшего коллеги (Ратгауз, Апухтин, Хомяков) и прибегая к открытому лирическому высказыванию, Рахманинов направил развитие своей лирики в иное русло, что и способствовало открытию индивидуального стиля композитора. Психологизм Чайковского обнажает трагичность одиночества, некое безвыходное положение, — отсюда и специфическая замкнутость формы в его миниатюрах. Психологизм Рахманинова представляет собой устремленность к несуществующему, мечту о блаженстве, иллюзию его достижимости — поэтому в романсах композитора нет столь глубокого, как у Чайковского, трагизма; возникающее в определенные моменты ощущение полноты и избытка счастья чередуется в них с печалью о его недостижимости.

Трансформацию идей Чайковского в романсах Рахманинова можно наблюдать, в частности, на примере тонкой психологизированной игры ладовых наклонений. Достаточно сопоставить самые яркие примеры романсов Чайковского, в которых основную мажорную тональность «пересиливала» минорная кульминация, вскрывая их трагическую сердцевину (из ранних — «Отчего», «Нет, только тот, кто знал», из поздних — «Мы сидели с тобой»), и некоторые романсы Рахманинова, где минор, практически оставаясь незаметным и исчезая сразу после кульминации, окрашивал всю картину земного рая в нездешние черты («Сирень», «Здесь хорошо»).

1а П. И. Чайковский. «Отчего»

От - че - го, о, ска - жи мне ско - рей, ты, пс

ки - нув, за - бы - ла ме - ня?

16 П. И. Чайковский. «Мы сидели с тобой»

Ах, за - чем, ах, за - чем

Музыкальный феномен рахманиновской лирики, ее индивидуальная поэтика, обуславливаются определенными структурными особенностями и элементами музыкального стиля композитора. К ним относятся: наличие ключевой в музыкальном и образном отношениях фразы (часто гармонизируемой каденционным оборотом с характерными для композитора плагальными гармониями) — чаще всего она появляется в начале миниатюры и затем многократно возвращается; особая степень слитности развития, преодолевающего «квадратную» размеренность традиционных классических песенных форм; существенное возрастание удельного веса дополнительного, кодового типа изложения.

В лирике Рахманинова присутствует образный инвариант некоего идеального пространства. Образ этот далек от ортодоксального представления о рае; он является пространством души и памяти, или сна, но,

1в

С. В. Рахманинов. «Сирень»

f
В жиз - ни сча-стье од - но мне най - ти су-жде

mf

p rall. ten. a tempo
но, и то сча-стье в си-ре - ни жи - вет;

p colla parte pp

1г

С. В. Рахманинов. «Здесь хорошо»

pp ten.
да ты, меч-та мо - я!

pp

действительно, соприкасается с чем-то здесь недостижимым. Постоянство и неизменность пребывания в этом пространстве обуславливает статичность как главную временную категорию музыки Рахманинова. В некоторых романсах статику можно проследить в «судьбе» одного тона, который все время обретает новые чувственные оттенки, оставаясь при этом неподвижным. Как следствие, в романсах часто возникают долгие эпизоды органных пунктов. Особый ток времени, характеризующий рахманиновскую музыку, рожден стремлением к максимальной непрерывности

ткани. Композитор больше склонен к развитию типа развертывания, чем к дроблению, характерному для классического ощущения времени: некая изначальная цельность звукового образа и эмоции Рахманинова очень дорога.

В музыкальной драматургии в результате свободной трактовки элементов классических форм выстраивается линия сквозного развития, моделирующая внутренне единые и текучие психологические процессы. На этом глубинном композиционном уровне рождается ощущение, что рахманиновская форма строится на принципах, аналогичных барочным. Связь между процессами развертывания в барочной музыке и в лирике Рахманинова заключена не только во внешнем сходстве — «непрерывности» музыкальной ткани. Она возникает из-за общего для них качества: всё более глубокое погружение в одно состояние и всё более глубокое переживание его приносит равное ему по силе и глубине утешение. Утешительность лирики Рахманинова есть нечто родственное утешительной духовности барокко, однако ее почвой становится не религиозная молитвенность, а интеллигентская «жизнь сердца», столь же насущная для рахманиновского мира, сколь и «жизнь в Боге» для баховской эпохи.

В ранних вокальных сочинениях Рахманинова (с ор. 4 по ор. 21) прослеживаются две основные линии: романсы, запечатлевающие один напряженный, или даже экстатически переживаемый момент, и романсы, запечатлевающие длящееся время. К первой группе относятся романсы-признания, романсы-высказывания — Рахманинов пишет их на тексты определенного строения. Наиболее привлекательным для него оказывается наличие в стихотворении ключевого высказывания, на основе которого возникает своего рода музыкально-речевое ядро сочинения. Одним из вариантов драматургии романса с подобным началом является рефренное возвращение первой фразы, опирающееся на текстовые повторы словесного зерна. Основой подобных музыкальных структур и служат стихотворения, заключающие в себе фигуру анафоры². Показательный пример — романс «Я жду тебя» на стихи М. Давидовой, где строфико-синтаксическая анафора стихотворения образует смысловое и музыкально-интонационное ядро, становящееся рефреном и повторяющееся четырежды со всё возрастающим эмоциональным накалом:

Я жду тебя! Закат угас,
И ночи тёмные покровы
Спуститься на землю готовы
И спрятать нас.

² В. А. Васина-Гроссман отмечает данное явление в отношении романсов не только Рахманинова, но и Чайковского: «Очень близок Чайковскому и прием анафоры — повторения (точного или измененного) начального лексического оборота. Функция анафоры аналогична функции ядра музыкальной темы. <...> И у Чайковского, и у Рахманинова «интонационная идея» стиха не только подчеркивается или повторяется, но — и это главное — определяет собой все развитие мелодии и музыкальной формы, появляясь в различных ее разделах и в различных функциях: начального стимула, развивающего построения или же итога» [3, 152].

Я жду тебя! Душистой мглой
 Ночь напоила мир уснувший,
 И разлучился день минувший
 На век с землей.

Я жду тебя! Терзаясь и любя,
 Считаю каждая мгновенья,
 Полна тоски и нетерпенья.
 Я жду тебя!

Подобная ключевая фраза зачастую становится кульминационной точкой в сочинении. Абсолютная полнота и законченность высказывания определяют его обособленность от последующего развития, что чаще всего обуславливается и синтаксическим строением текста. Повторение из раза в раз такого типа структуры создало некий инвариант формы лирического романса, в котором главное, ключевое высказывание, чаще всего помещенное в самое начало миниатюры, является ее ядром.

Для этого замкнутого обособленного построения Рахманинов использует различные формулы каденционного оборота, в котором в данном случае его семантика — краткое и завершенное высказывание — оказывается важнее, чем функция заключения раздела классической формы. Этим объясняется та свобода, с которой каденционные гармонии могут появляться в любом разделе формы рахманиновского романса. Именно в показательной для Рахманиновских романсов структуре с помещенным в начало и обособленным музыкально-речевым ядром обнаруживается упомянутое родство с барочными формами типа ядро+развертывание³. Собственными, позднеромантическими средствами композитор стремится передать в ядре весь облик сочинения; один из самых показательных примеров в этом отношении — романс «О, не грусти», в котором две первые строфы открываются каденционными оборотами (помещенными, однако, не в конец, а в начало построения).

2а

С. В. Рахманинов. «О, не грусти» — начало первой строфы

О, не гру-сти по мне!

³ Подробнее об этих формах см., в частности: [4, 124–125].

О, не тос-куй по мне!

С особенностью структуры романсов Рахманинова связана другая важная черта лирики композитора: ее явный или скрытый диалогизм. Ядро-каденция, помещаемое в начале романсов, практически всегда является высказыванием, обращенным к некоему подразумеваемому лицу. Именно поэтому в романсах так часто встречаются местоимения «ты», «тебя», «тобой» и пр.: *Люблю тебя!* («Утро» ор. 4); *сердца, полного тобой!* («Давно ль, мой друг» ор. 4); *Я жду тебя!* («Я жду тебя» ор. 14); *Люблю тебя, мой милый друг* («Я был у ней» ор. 14); *Одну тебя* («Все отнял у меня» ор. 26); *Ты слышишь?* («Покинем, милая» ор. 26); *тебя, тебя одну люблю я и желаю* («Какое счастье» ор. 34); *Милая, где ты, милая!* («К ней» ор. 38). В других случаях прямое употребление местоимения «ты» заменено обращением-императивом, имеющим столь же яркую эмоциональную окраску и мощную энергию, направленную на подразумеваемого собеседника. В таких случаях глаголы повелительного наклонения становятся узловыми моментами в драматургии романсов («О, не грусти» ор. 14, «О нет, молю, не уходи» ор. 4, *оставь меня* — «Давно в любви отрады мало» ор. 14, «Не верь мне, друг» ор. 14, *Гребите! Засните! Любите!* — «Они отвечали», *Оставь же их* — «Пощады я молю» ор. 26, *О, молчи!* — «Я опять одинок» ор. 26).

Вторая группа лирических романсов объединена и отлична от других благодаря особому ощущению времени, которое течет длительно и непрерывно. Хотя обусловленность такого рода вокальных миниатюр теми или иными свойствами словесного источника не столь очевидна, как в рассмотренных ранее романсах, глубинная образная общность этих сочинений не вызывает сомнений. В стихотворениях, которые дают возможность Рахманинову выстроить форму по принципу развертывания, всегда наличествуют два временных плана, на взаимодействии которых основана драматургия подобных сочинений. Если для романсов-высказываний важнее всего именно время настоящее, момент высказывания, выражения сокровенного чувства, момент свершения признания, то романс-интroversия превращается в некую бесконечную рефлексию и погружение во время, которое чаще всего не совпадает с этим реальным моментом.

Возникает оно благодаря особой структуре формы, которая стремится к слитности и бесцезурности: вокальные интонации перетекают одна в другую, гармония избегает ярко выраженных заключительных оборотов (в чем заключается одно из принципиальных отличий этой группы лирических романсов от рассмотренной выше). В мелодике важнее качество дления, а не отдельные запоминающиеся яркие интонации. Принципы формы у Рахманинова и в этом случае близки барочным. Но если в первой группе романсов нашла отражение устойчивая барочная формула ядро+развертывание, то здесь композитор использует только сам принцип постепенного раскрытия материала, «отсекая» начальный ключевой оборот. Начиная сразу же с момента непрекращающегося движения, Рахманинов добивается ощущения «преждесуществующего» времени, которое музыка лишь облекает в звуки. Абсолютной художественной вершиной в реализации этого подхода является «Вокализ».

О существовании у этого сочинения барочного прототипа свидетельствует целый ряд признаков: двухчастная форма с повторами частей, инструментальная природа вокальной партии, сквозное развитие, основанное на секвенциях, ритмические модели и остинатность, — все это навечно баховской эпохой. Структура части — период единого строения, характерный для барочного принципа развертывания с каденциями на гранях частей. Развертывание ткани у Рахманинова — это способ дления эмоции, которая становится не минутным или спонтанным высказыванием, а состоянием. Преодолевать его статичность заключенное в нем стремление обрести все большую полноту, что влечет за собой секвентное развитие в музыкальном языке.

Одно из самых точных и тонких наблюдений о «Вокализе» принадлежит В. П. Бобровскому: «В “Вокализе” <...> воплощено особое рахманиновское “чувство дали”, что вытекает из самой фактуры разбираемого сочинения. Между объектом отражения (в данном случае — душевными движениями) и его интонационным воплощением существует некое “духовное пространство” — своего рода “фильтр”, просеивающий ряд деталей и выдвигающий на первый план самое сокровенное, то, о чем нельзя говорить, что треплет тишины и покоя» [2, 239].

В силу столь раннего и столь полного расцвета композиторской индивидуальности эволюция вокальных миниатюр Рахманинова стала неизбежной. Но если на начальном этапе альтернативным методом создания романсов становилось обращение к уже сложившимся жанровым традициям, что неизбежно влекло пересечения с творчеством композиторов-предшественников, то в процессе эволюции в какой-то момент теряются оба направления — и «свое», и «чужое». Действительно, романсы Рахманинова зрелого периода (с опуса 26) представляют собой внетиповые, индивидуальные решения, в которых достаточно сложно обнаружить схожие между собой явления. «Разность» этих вокальных сочинений объясняется тем, что их не связывают между собой более ни индивидуальная «лирическая модель», ни жанровые прототипы, ни стилистика. Однако именно последний критерий

послужит объединяющим фактором в опусе 38 — финальном в эволюции рахманиновского романса. С нахождением нового стилистического единства станет возможным возвращение прежних композиционных моделей, наполненных новым музыкальным качеством.

«Иной» эмоциональный ракурс сочинений, входящих в ор. 26 и в ор. 34, вызван обращением к новому кругу стихотворных источников, в которых приоритет отдается красочности и яркости образа, а не глубокому переживанию чувств — соответственно, и в музыке эмоции обусловлены восприятием некоей внешней картины. Несмотря на сознательное уклонение от тенденций модернизма, рахманиновское творчество всё же несет на себе отпечаток модерна как стиля, господствующего в искусстве его времени. Прежде всего это сказывается в избегании чувственно-психологического аспекта в пользу большей декоративности⁴. В опусах 26 и 34 Рахманинов не избегает лирики как таковой: отдельные черты прежней модели романса используются композитором и здесь — но в своем полном виде она больше не применяется.

Ранняя лирическая модель вокальной миниатюры обретает новую жизнь в последнем романсовом опусе композитора. В стилистическом отношении обращение к поэзии символистов повлекло за собой возрождение романтического ядра музыки Рахманинова в новой художественной ситуации и в условиях новой музыкальной стилистики. Слитность всего цикла романсов, их самобытность и несхожесть со всеми предыдущими вокальными миниатюрами, и в то же время — их необычайная родственность друг другу, говорящая об обретении новой концепции жанра, позволяет нам возвести эти романсы в ранг итога: в последнем своем вокальном опусе Рахманинов находит путь совмещения искомого нового облика вокального сочинения и моделирования психологических процессов как основы организации всей музыкальной формы.

Опус 38 отмечен возрождением ранних структурных моделей на новом уровне — полностью освобожденным от влияния каких-либо жанровых прототипов. Именно узнаваемые структуры рахманиновского музыкального мышления дают автору возможность полностью выразить свое композиторское «я» и обеспечивают узнаваемость его письма, несмотря на кардинальное изменение стиля.

Одна из наиболее существенных перемен затронула основу рахманиновской лирики — диалогичность. Обращение ко второму лицу, адресату, которому высказывается чувство, достаточно определенно присутствует и в романсах ор. 38 — но и в музыке, и в слове обращение облекается в форму взывания. В двух романсах это выражается наиболее отчетливо: *милая, где ты!* («К ней») и *Ау!* — возгласы, имеющие семантику поиска, зова, и всегда остающиеся без ответа. Предполагаемый собеседник в этих романсах — ирреален: он лишь символ обращенной вовне речи, которая на самом деле обращена в пустоту.

⁴ Об отношении творчества Рахманинова к стилю модерн см. [5].

3а

С. В. Рахманинов. «К ней»

Музыкальный фрагмент «К ней» С. В. Рахманинова, такты 3а. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия начинается с динамикой *mf* и переходит к *ff*. Фортепиано включает аккорды с указанием на пальцы (5) и педаль (5). Динамика варьируется от *mf* до *ff*.

36

С. В. Рахманинов. «Ау!»

Музыкальный фрагмент «Ау!» С. В. Рахманинова, такты 36. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия содержит триоллы и динамические указания *f agitato* и *ff*. Фортепиано отмечено *f* и *passionato*, с последующим *molto marcato* и *ff*. Динамика варьируется от *f* до *ff*.

Излюбленный композитором принцип смысловой и эмоциональной концентрации в одной точке (словесно-музыкальном ядре) здесь появляется в трансформированном виде: чаще всего, это ключевое высказывание является «символом» чувства, не выражая прямо всю его глубину. Оно трансформируется в некий возглас, лишенный словесного определения, что вовсе «снимает» его конкретное смысловое значение, оставляя лишь нечто недосказанное: таковы кульминация романса «Ау!» и рефренный припев в «Крысолове».

4

С. В. Рахманинов. «Крысолов», припев

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "тра-ля - ля - ля - ля - ля - ля - ля,". The piano accompaniment is marked *staccato* and *p*. The vocal line is marked *p leggiero*.

Зовы раздаются в пространстве, они не обращены к конкретному *ты*. Само пространство в силу своей иллюзорности, хрупкости также является не сущим, а символичным. Этот аспект роднит романсы ор. 38 с лирикой, сочетающей два временных плана — реальный и желаемый. Недостижимость и нереальность последнего теперь трансформируется в символ (наиболее показателен в этом отношении романс «Сон»). Таким образом, в заключительном опусе романсов Рахманинова пересекаются все модели лирики, возникшие еще в его раннем творчестве. И если темой лирических романсов-интроверсий была несбыточность счастья (*Да, ты — мечта моя — «Здесь хорошо», Но то был сон — «Сон»*), то в диалогических романсах ор. 38 прежняя несбыточность счастья обращается в «несбыточность тебя», в призрачность существования объекта, к которому обращено любовное высказывание.

Звуковысотная организация этих романсов также восходит к ранней лирике, в которой всегда присутствовал тот или иной характерный гармонический оборот, заключенный обычно в словесно-музыкальном ядре. Здесь он трансформируется, становясь, по сути, центральным элементом гармонической системы, в которой обычные простые централизованные соотношения отходят на второй план. Возрастающая при таком способе развертывания ткани роль остинатности определяет особый тип движения — циклического, кругообразного. Постоянные вращения и возвращение к одному и тому же центру создают ощущение, будто ничто никуда не движется: статика становится важнейшей категорией во временном

развертывании музыки. Именно она определяет особую пространственность, существующую вне времени, запечатленную одновременно и ставшую символом.

Подводя итог сказанному, нужно отметить, что искать единство и внутреннюю логику романсового творчества Рахманинова вне специфически музыкальной сферы, исключительно на внешнем содержательном уровне, бесперспективно. Формальные наблюдения за эволюцией музыкального языка также не ведут нас к постижению феномена рахманиновского романса. Новаторство композитора проявляется прежде всего в том, что он находит индивидуальные музыкальные структуры для моделирования сложных психологических процессов — таких, как воспоминание, предчувствие, мечтания — и очень тонко пользуется ими в соответствии со стилистикой и смыслом избранного поэтического источника. Усложнение этих процессов и трансформация ранних моделей в последнем из романсовых опусов композитора отражают не только влияние новых общехудожественных тенденций, но и развитие личности музыканта, изменения, происходившие в его духовном мире.

Использованная литература

1. *Асафьев В. Б.* Черты личной преемственности и мимолетности в творчество композиторов русского романса // В. Асафьев. О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л.: Музыка, 1981. С. 187–195.
2. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 2. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
3. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
4. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII—XX веков. М.: Композитор, 2003. 312 с.
5. *Скворцова И. А.* Принципы модерна в творчестве Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. №3. С. 111–114.
6. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.

ГЕРВЕР ЛАРИСА ЛЬВОВНА

ll3232@gmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
аналитического музыковедения Российской ака-
демии музыки имени Гнесиных

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

LARISSA L. GERVER

ll3232@gmail.com

Doctor of Art Studies, Full Professor of Gnessins
Russian Academy of Music

30/36, Povarskaya Str.
Moscow 121069
Russia

АННОТАЦИЯ**«Симфония псалмов» Стравинского как «песнь степеней»**

Согласно Евфимию Зигабену, 15 песней степеней или *восхождений* (псалмы 119–133) называются так, «по-тому что они более других изводят из <...> смешения настоящей жизни и возвышают народ Божий <...> в горний Иерусалим». Песни степеней, как и стихи, избранные Стравинским для «Симфонии псалмов» (Пс. 38:13–14 в ч. I; Пс. 39:2–4 в ч. II; Пс. 150 в ч. III), начинаются с плача и молений к Богу (Пс. 119 и 38:13) и заканчиваются хвалой (Пс. 133 и 150). В музыке идея восхождения воплощается в устремленности к финалу. Это «песнь новая», о которой возвещается в конце ч. II (Пс. 39:3). Восхождению от плача к хвале соответствует и смена стилистических прототипов в трех частях «Симфонии»: григорианское пение, барочная fuga и «эхо русской литургии» (С. Савенко).

По мысли свт. Григория Нисского, в 150-м псалме, который завершает последнюю из пяти частей («ступеней») книги Псалтирь, звучит «непрерывная хвала Богу». Нечто подобное присутствует и в III части «Симфонии», написанной на текст этого псалма. Призыв хвалить Бога «со звуком трубным, <...> на псалтири и гусях, <...> с тимпаном и ликами, <...> на струнах и органе, <...> на звучных кимвалах, <...> кимвалах громогласных» находит выражение не только в разнообразии хорового и инструментального звучания. Такую же роль играют и мотивы на слове «Laudate», состоящие из повторений одного, двух, трех... звуков; исполняемые громко или тихо; скандированные, певучие, взятые *marcato* или легким *staccato*; звучащие в унисон, аккордами и имитационно.

Статья содержит ряд примеров, представляющих собой «словарь» мотивов хвалы, который включает и музыкальные цитаты. В их числе — «Хвалите» из «Всенощного бдения» Рахманинова на тех же звуках *b–c–c*, что и один из мотивов «Laudate» из III части «Симфонии».

Ключевые слова: песни степеней, Стравинский, «Симфония псалмов», восхождение, хвала Богу, «словарь» мотивов хвалы, музыкальные цитаты

ABSTRACT**Stravinsky's "Symphony of Psalms" as a "Song of Ascents"**

According to Euthymius Zigabenus, 15 «songs of ascents» (Psalms 120–134) «had this superscription since, more than the other Psalms, they lead the people of God from <...> the confusion of the present life <...> to the heavenly Jerusalem». The songs of ascents, as well as the psalm texts in the *Symphony of Psalms* (Ps. 39:13–14 in the First movement; Ps. 40:2–4 in the Second movement; Ps. 150 in the Third movement), begin with the cry and supplication to God (Ps. 120 and 39) and conclude with praising (Ps. 134 and 150).

The idea of ascension is expressed in music through the aspiration to the finale. This is the «new song», which was told about in the end of the Second movement (Ps. 39:3). The ascent from weeping to praise also was expressed through the change of stylistic prototypes: Gregorian chant, baroque fugue and an «echo of the Russian liturgy» (S. Savenko).

According to St. Gregory of Nyssa, in the 150th psalm which finishes the last of five parts («steps») of the Book of Psalms, «uninterrupted praise to God» is heard. Something similar is present in the third movement of the «Symphony», which was written on the text of this Psalm. The call to praise God «with the sound of the trumpet, <...> with the lute and harp, <...> with the timbrel and dance, <...> with stringed instruments and flutes, <...> with loud cymbals, <...> with crashing cymbals» finds its expression not only in the diversity of choral and instrumental sound. There are also repeated «Laudate» motifs which consist of one, two, three... tones; performed loudly or softly; chanted, melodious, using *marcato* or light *staccato*; producing unisons, chords or imitations.

The article contains a number of examples—a kind of «dictionary» of the praise motifs which includes musical quotations as well. Among them — «hvalite» («praise») from Rachmaninoff's «All-Night Vigil» composed of the same sounds *b–c–c*, as one of «Laudate» motifs from the III movement of the *Symphony*.

Keywords: songs of ascents, Stravinsky, *Symphony of Psalms*, ascension, praise of God, the «dictionary» of praise motifs, musical quotations

Лариса Гервер

«СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ» СТРАВИНСКОГО КАК «ПЕСНЬ СТЕПЕНЕЙ»

Эта симфония сочинена во славу Бога и посвящена Бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его существования.

И. Ф. Стравинский

«Песнь степеней», или, в русском переводе, «песнь восхождения» — это «надписание» каждого из псалмов с 119 по 133, образующих 18 кафизму. «Всех песней степеней пятнадцать, — пишет Евфимий Зигабен, византийский богослов и экзегет, в своем толковании на псалом 119 — и все они имеют одну надпись. <...> Сии псалмы называются восхождениями, потому что пророчествуют о восхождении бывших в плену вавилонском Иудеев в Иерусалим, т. е. о том, как они, находясь в скорби, молились Богу и, быв услышаны, возвратились в свое отечество. Сии восхождения начинаются с вопля и моления, какие произносили пленные Иудеи по причине скорби своей к Богу; а оканчиваются полным возвращением их в Иерусалим. Такова причина названия сих псалмов восхождениями в историческом

отношении. В высшем значении называются сии псалмы восхождениями потому, что они более других изводят из Вавилона, т. е. смешения настоящей жизни (ибо Вавел значит смешение) и возвышают народ Божий, т. е. христианский над страстями, которым он был поработен. Куда же возвышают? В горный Иерусалим: ибо кто читает с разумением сии псалмы, тот, видя, сколь пламенную любовь имел древний еврейский народ к земному отечеству своему — Иерусалиму, и сколько он плакал и какие жалостные произносил к Богу слова и сколько воздыхал о лишении земного Иерусалима, видя, говорю, сие, он и сам согревается и воспламеняется стремлением и любовью к горнему Иерусалиму — истинному своему отечеству» [3].

Об аналогии между песнями степеней и «Симфонией псалмов», свидетельствует, прежде всего, выбор стихов Псалтири, осуществленный Стравинским.

В традиции сочинений на текст Псалтири сравнительно редки случаи, когда композитор использует сплошной текст псалма, от начала до конца. Чаще он отбирает, компонует стихи и полустихья. То, что именно оказывается выбранным, характеризует и сочинение, и самого автора. Приведу небольшой, но выразительный пример — «распределение» между Бортнянским и Березовским стихов 70-го псалма. В знаменитом концерте Березовского «Не отвержи...» звучат стихи 9–13 — характерные для многих других его концертов слова человека, чья *крепость* оскудела, кто окружен врагами и клеветниками и молит Бога об их наказании:

9 Не отвержи мене во время старости, вегда оскудевати крепости моей, не остави мене. 10 Яко реша врази мои мне, и стрегущии душу мою советаша вкупе, 11 глаголюще: Бог оставил есть его, пожените и имите его, яко несть избавляяй. 12 Боже мой, не удалися от мене, Боже мой, в помощь мою вонми. 13 Да постыдятся и исчезнут оклеветающии душу мою, да облекутся в студ и срам ищущии злая мне.

Бортнянский же, словно не ведая о существовании этих стихов и заключенных в них мотивах, берет для своих концертов № 11, 12, 20¹ стихи вокруг них, в том числе и «пограничный» с «не отвержи...» 8-й — «Да исполнятся уста моя хваления...». Хвала и славословие определяют содержание всех стихов этого псалма в подборке Бортнянского:

1 На Тя, Господи, уповах, да не постыжуся в век. 5 Яко Ты еси терпение мое, Господи, Господи, упование мое от юности моя. 6 В Тебе утвердихся от утробы, от чрева матере моя Ты еси мой покровитель: о Тебе пение мое выну. 7 <...> и Ты помощник мой крепок. 8 Да исполнятся уста моя хваления, яко да воспую славу Твою, весь день великолепие Твое. 17 Боже мой, имже научил мя еси от юности моя, и до ныне возведу чудеса Твоя.

¹ Стих 8 завершает концерт № 11, стих 6 использован в концерте № 12, либретто которого набрано из шести псалмов, стихи 1, 5–7 использованы в концерте № 20. См.: *Бортнянский Д. С. 35 концертов для смешанного хора без сопровождения* / ред. П. И. Чайковский. М., 1995. 397 с.

Предпочтения, проявившиеся в выборе стихов 70-го псалма, показательны для всей совокупности текстов, положенных на музыку Березовским и Бортнянским.

Столь же многозначителен и выбор Стравинского. Для него псалмопение — прежде всего славословие. «Церковь, — говорил Стравинский, — знала то, что знал Давид: музыка славит Бога. Музыка способна славить Его в той же мере, или даже лучше, чем архитектура и все убранство церкви; это ее наилучшее украшение» [7, 275]. Согласно другому высказыванию композитора, «псалмы — это поэмы восхваления, но также гнева и суда и даже проклятий» [10, 192]. Однако, выбирая стихи из Псалтири, Стравинский безусловно исключил для себя область «гнева, суда и проклятий». В *Canticum Sacrum* стихи псалмов говорят о тех добродетелях, от имени которых они распеваются, а текст «Симфонии псалмов» представляет собой стремительное *восхождение* от скорби к славословию: в этом и состоит сходство «псалмов» Стравинского с песнями степеней, которые начинаются «с вопля и моления», а заканчиваются хвалой, доходящей, по словам свт. Иоанна Златоуста, «до самого неба» [4].

Вчтвлен в текст «Симфонии». Он составлен из заключительных стихов 38-го псалма, двух начальных стихов 39-го псалма² и всех шести стихов 150-го псалма — последнего в Псалтири³.

PSALM 39

13 Exaudi orationem meam, Domine, et deprecationem meam; auribus percipe lacrimas meas. Ne sileas, quoniam advena ego sum apud te, et peregrinus sicut omnes patres mei. 14 Remitte mihi, ut refrigerer prius quam abeam et amplius non ero.

ПСАЛОМ 38

13 Услыши молитву мою, Господи, и моление мое внуши, слез моих не премолчи: яко пресельник аз есмь у Тебе и пришлец, якоже вси отцы мои. 14 Ослаби ми, да почию, прежде даже не отыду, и ктому не буду⁴.

² Стравинский называет этот псалом 40-м, что соответствует нумерации, идущей от масоретского текста Библии; таким же образом мы указываем номера псалмов в цитатах из латинского перевода в Таблице 1.

В остальных же случаях использована нумерация по греческому тексту Библии.

³ Стравинский, по его словам, «начал сочинять Псалмы на славянский текст» [10, 192]. Это дает нам основание приводить стихи Псалтири в церковнославянском переводе, дополняя его в необходимых случаях русским текстом. Стихи, составившие текст «Симфонии псалмов», приведены по следующим изданиям: Latin Vulgate (Clementine). URL: <http://www.drbo.org/lvb/chapter/21038.htm>; Библия (в синодальном переводе). Текст со святоотеческими толкованиями. URL: <http://rusbible.ru/index.html>.

⁴ В русском переводе: *13 Услышь, Господи, молитву мою и внимли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим, ибо странник я у Тебя и пришлец, как и все отцы мои. 14 Отступи от меня, [чтобы я мог подкрепиться], прежде нежели отойду и не будет меня.*

Скобками выделено разъяснение, добавленное при переводе на русский язык и отсутствующее как в латинском, так и в церковнославянском текстах.

PSALM 40

2⁵ *Exspectans exspectavi Dominum, et intendit mihi. 3 Et exaudivit preces meas, et eduxit me de lacu miseriae et de luto faecis. Et statuit super petram pedes meos, et direxit gressus meos. 4 Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro. Videbunt multi, et timebunt, et sperabunt in Domino.*

PSALM 150

1 *Alleluja. Laudate Dominum in sanctis ejus; laudate eum in firmamento virtutis ejus. 2 Laudate eum in virtutibus ejus; laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus. 3 Laudate eum in sono tubae; [laudate eum in psalterio et cithara⁶]. 4 Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo. 5 Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis. 6 Omnis spiritus laudet Dominum! Alleluja*

ПСАЛОМ 39

2 *Терпя потерпех Господа, и внят ми и услыша молитву мою: 3 и возведе мя от рова страстей и от брения тины, и постави на камени нозе мои и исправи стопы моя: 4 и вложи во уста моя песнь нову, пение Богу нашему. Узрят мнози и убоятся, и уповают на Господа.*

ПСАЛОМ 150

Аллилуия 1 Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утверждении силы Его. 2 Хвалите Его на силах Его, хвалите Его по множеству величества Его. 3 Хвалите Его во гласе трубнем, [хвалите Его во псалтири и гусле⁷]. 4 Хвалите Его в тимпане и лице⁷, хвалите Его во струнах и органе. 5 Хвалите Его в кимвалех доброгласных, хвалите Его в кимвалех восклицания. 6 Всякое дыхание да хвалит Господа.

Таблица 1

Псалмы 38 и 39 входят в так называемую «золотую триаду терпения».

Для первой части «Симфонии» Стравинский избрал два заключительных стиха 38-го псалма, а для второй — идущие вслед за ними и являющиеся итогом «золотой триады» начальные стихи псалма 39-го.

О стихе 38:13, открывающем «Симфонию», читаем: «Слова эти подлинно исполнены мудрости знающего природу существующего и пренебрегающего благоденствием настоящей жизни. Ибо не иначе сподобишься ты дивных и блаженных зрелищ, если день и ночь не будешь проливать слезы. Достоин же удивления, что великий Давид на царском престоле, при богатстве и могуществе, называл себя “пресельником” и “пришельцем” и не полагался на свое благополучие» [5]. По поводу стиха 38:14 приведем толкование Евфимия Зигабена: «Сжался, говорит, надо мною, Господи, и останови бич и наказание, терпимое мною, дабы, получив некое утешение, я мог отклонить скорби прежде своей смерти». Послабление, продолжает Зигабен, — это «прощение грехов, по причине которого отдых,

⁵ Начальный стих псалма часто нумеруется как второй, так как первым считается надписание.

⁶ Полустишие выпущено Стравинским.

⁷ Пророк «под *лицом* здесь понимает песнь, которую пели хором. Ибо это иной род мелодии, производимый без музыкальных инструментов» [3].

прежде отшествия отсюда, составляет блаженство: потому что по смерти уже нельзя будет получить отдых чрез покаяние» [3].

Поворот от скорби и слез к упованию в разъяснении стиха 38:14 вполне соответствует представлению Стравинского о псалме 39, который он называет «псалмом “Ожидание Господа”» [10, 192].

Блж. Феодорит Кирский [6] в толковании на псалом 39 прямо связывает начальные его стихи со стихами псалма 38, в том числе и с теми, которые избрал Стравинский: «Слова сии, — пишет он, — <...> согласны с предшествующим псалмом. Там Пророк сказал: “услыши молитву мою Господи, и моление мое внуши, слез моих не премолчи. Ослаби ми, да почию, прежде даже не отъиду, и ктому не буду” <...>. Здесь же, как бы по принятии молитвы и исполнении прошения, говорит: “терпя потерпех Господа, и внят ми”. <...> “И постави на камени ноге мои”. Не попустил мне колебаться и вляяться [т. е. мыкаться. — Л. Г.] туда и сюда, но твердым соделал стояние мое. Ибо говорит: “на сем камени созижду Церковь Мою” (Мф. 16:18)».

Относительно последнего из стихов, взятых Стравинским из 39-го псалма — «И вложи во уста моя песнь нову, пение Богу нашему», также существует устойчивая традиция истолкования: новою песнью называется евангельский закон.

Для Стравинского же, который сочиняет *симфонию псалмов*, новой песнью, итогом всего сочинения был 150-й псалом: «псалом 40 является мольбой о новом песнопении, которое может быть вложено в наши уста. Этим песнопением является Аллилуйя»⁸ [10, 192].

О значении «Аллилуйи» говорит и ее протяженность: третья часть «Симфонии» звучит столько же, сколько две начальные вместе взятые.

150-й псалом — не просто последний, но итоговый в Псалтири. Свт. Григорий Нисский делит всю книгу псалмов на «пять отделений», которые «в некотором последовательном порядке, как бы некими ступенями возвышаются одна над другой» [1, Глава 9]. Стихи, которыми завершаются эти «ступени», вторят друг другу. В четырех «ступенях» из пяти заключение начинается словами: «благословен Господь...». Последняя же ступень, а вместе с нею и вся книга Псалтирь, завершается иначе: «всякое дыхание да хвалит Господа». Свт. Григорий пишет: «В каждой же части псалмов, распределенных на сии отдели, Писание дало заметить особое некое благо, в котором подается нам от Бога блаженство, в некоем последовательном порядке усматриваемых каждым благ постоянно возводя душу к высшему, пока не достигнет высочайшего из благ» [там же].

Слово «ступени» и идея последовательного возвышения в разъяснении свт. Григория созвучны песням степеней и, соответственно, «Симфонии», которую завершает 150-й псалом. По мысли святителя, пророк Давид словами 150-го псалма указывает на единство ангельского и человеческого славения. Он сравнивает лики (хоры) ангельские и человеческие с ударами кимвалов — «при взаимном своем столкновении» они издают «сладостный

⁸ То есть 150-й псалом.

глас благодарения»: «один кимвал есть премирное естество Ангелов, а другой кимвал — разумная тварь, человек, только грех разделил их друг с другом». «Посему, когда человеколюбие Божие оба лика снова сопряжет между собою», уже не будет грешника, «потому что не будет и греха»: «в веке том, — пишет святитель, — «всякое дыхание восхвалит Господа» [там же].

Сравним восхождение от скорби и к славословию в песнях степеней и в стихах «Симфонии»:

	ПЕСНИ СТЕПЕНЕЙ	ТЕКСТ «СИМФОНИИ ПСАЛМОВ»	
Пс. 119:1	<i>Ко Господу, вегда скорбети ми, возвах <...></i>	<i>Услыши молитву мою, Господи <...> слез моих не премоли <...></i>	Пс. 38:13
Пс. 120:3	<i>Не даждь во смятение ноги твоя <...></i>	<i><...> и постави на камени нозе мои, и исправи стопы моя:</i>	Пс. 39:3
Пс. 125:2	<i>Тогда исполнишася радости уста наша, и язык наш веселия: тогда рекут во языцех: возвеличил есть Господь сотворити с ними.</i>	<i>и вложи во уста моя песнь нову, пение Богу нашему. Узрят мнози и уповают на Господа.</i>	Пс. 39:4
Пс. 133:1	<i>Се, ныне благословите Господа вси раби Господни, стоящие в храме Господни, во дворех дому Бога нашего.</i>	<i>Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утвержении силы Его.</i>	Пс. 150:1

Таблица 2

От взывания к Богу (что соответствует, согласно толкованиям, первой степени) через «богомыслие», т. е. уверенность в помощи от Бога (это вторая степень), через «терпение ради Бога», «покаяние», «смирение», «ревность по Богу», восхождение ведет к последней, 15-й степени, которая состоит в «благодарении Богу» [6, Кафисма 18].

Каким образом эта идея восхождения и, так сказать, по-степенности воплощается в музыке?

Первую часть принято сравнивать с григорианским пением. Стравинский, который создавал ее «в состоянии религиозного и музыкального восторга» [10, 193], объясняет свое отношение к наличию этого прототипа: «При сочинении музыки я не думал о фригийских ладах, григорианских хоралах», хотя, «разумеется», находит такие влияния «вполне вероятными» [там же]. Понятно, что речь идет не о григорианском хорале как источнике обработки в каком угодно стиле, но об интонационности григорианских песнопений.

Стилевым ориентиром второй части служит fuga, феномен музыки Нового времени. От первой части ко второй осуществлен «подъем» по

исторической лестнице аналогий. По словам Стравинского, во второй части, представляющей собой «перевернутую пирамиду из фуг», за «фугой инструментальной» следует «фуга человеческая» [там же]. Здесь подразумевается разделение музыки на человеческую, инструментальную и мировую: «мировой фуги» в «Симфонии псалмов» нет, но есть «Аллилуйя».

Смена стилевых ориентиров передает новое состояние человека. Только что он говорил: «Ослаби ми, да почию», и вот теперь, во второй части, он в силах произнести совсем иное: «Терпя потерпех Господа» или, в русском переводе, «Твердо уповал я на Господа».

В тексте «Симфонии», если его выписать отдельно от музыки, в виде либретто, слова «Ослаби ми...» и «Терпя потерпех...» шли бы подряд. Но в звучании все обстоит иначе — Стравинский помещает между стихами 38-го и 39-го псалмов инструментальную фугу, которая, вопреки буквальному смыслу слова «фуга», является не «бегом», но «ходом», или «путем» к этим новым словам.

В середине второй части осуществляется еще один шаг по музыкально-исторической «лестнице». Передавая слова *Et statuit super petram pedes meos* («и постави на камени ноге мои») и *et direxit gressus meos* («и исправи стопы моя»), Стравинский преобразует стретту на тему «человеческой фуги» в почти аккордовое изложение: «музыка утверждения стоп» звучит на словах *gressus meos*. А на словах *et immisit in os meam canticum novum* («и вложи во уста моя песнь нову») пение хора решительно порывает с полифонией — слова о новой песни, которую Бог влагает в уста псалмопевца, звучат унисонами и аккордами.

Так осуществляется переход к пению *Laudate Dominum* на «сакральном аккорде» ранних произведений, как его называет С. И. Савенко: в этом аккорде она слышит «эхо русской литургии» [8, 184].

Как же откликается Стравинский на текст итогового псалма — итогового для всей книги Псалтири и для «Симфонии»?

Прежде всего, он реализует свое восприятие стихов этого псалма как «повелительных» [10, 192].

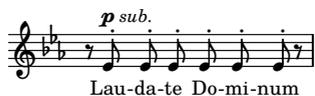
И конечно, откликается на «партию хваления», которая составляет основную часть псалма. Идея перечисления способов хвалы — со звуком трубным, на псалтири и гусях, с тимпаном и ликами, на струнах и органе, на звучных кимвалах, кимвалах громогласных — воплощена с исключительной полнотой, но, конечно, без буквального следования «пунктам» царя Давида.

Самая обширная область восхвалений связана с перебором вариантов озвучивания постоянно возобновляемых слов псалма: *Laudate... Laudate...*

Хвалить можно не только игрой различных инструментов и пением хора. Для пения одних и тех же, вновь и вновь повторяемых слов — *laudate Dominum, laudate Eum* — можно использовать всего лишь один звук⁹:

⁹ С. И. Савенко приводит 8 вариантов ритма «Laudate Dominum на одной ноте», характеризуя их как «сакральный танец» [8, 184].

1



или два — чередуя их на расстоянии секунды, терции или другого интервала:

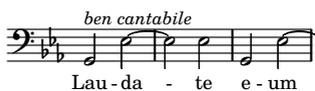
2a



2б



2в



Не только чередуя, но и повторяя каждый из двух звуков:

3



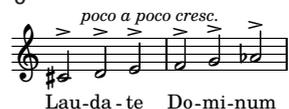
Хвала может быть выражена и посредством трех или более звуков,

4



выстроенных в виде гаммы:

5



или перебора тонов аккорда:

6



Посредством звуков громких и тихих, скандированных — певучих — взятых *marcato* — легким *staccato*... Пением в унисон, пением аккордами и полифоническим пением...

Хвалить можно, постоянно повторяя найденное сочетание звуков и ритмов или спев его единожды.

Но и это не все. В третьей части присутствует выраженное в музыке движение вверх и вниз, о чем свидетельствуют два высказывания Стравинского, из которых одно относится к инструментальной игре:

Allegro в псалме 150 было вдохновлено видением колесницы Ильи-пророка, возносящейся на небеса; никогда раньше я не писал чего-либо столь буквально, как триоли у валторн и рояля, внушающие представление о конях и колеснице» [10, 194]¹⁰,

другое — к пению:

Заключительный хвалебный гимн должен казаться как бы нисходящим с небес [там же].

Идея постепенного подъема приходит к кульминации, сливаясь с образом огненного восхождения пророка Илии. Эта идея прочитывается не только в последовательности псалмовых стихов: движение вверх определяет и интонацию большинства мотивов славления (что видно из приведенных примеров).

Заключительный же хвалебный гимн с противоположно направленной интонацией звучит ответом на это устремление, недаром начальный восходящий трихорд *Alleluia* тот же, что и в «нисходящем с небес» пении *Laudate Dominum*:



Нисходящий мотив — «умиротворение хвалы» [10, 194] — является цитатой из «Всенощного бдения» Рахманинова¹¹. Стравинский воспроизводит и структуру повторяемого аккорда — если разложить на квинты, получится последовательность *as-es-b-f-c*, — и абсолютную высоту мелодического голоса, и саму идею многократного повторения:

¹⁰ Рассказ о вознесении пр. Илии содержится в 4-й книге Царств (2:11–12): 11 Когда они [прр. Илия и Елисей. — Л. Г.] шли и дорогою разговаривали, вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо. 12 Елисей же смотрел и воскликнул: отец мой, отец мой, колесница Израиля и конница его!

¹¹ В. В. Смирнов пишет в этой связи: «*Allegro* переходит в тихую юбилейную — умиротворяющую коду, в благовесте которой <...> слышатся отголоски культовых сочинений Глинки (“Иже херувимы”) и Рахманинова (Шестипсаломие [sic] из Всенощного бдения)» [9, 79].

8а

Рахманинов

Сла - ва, сла - ва
в че-ло-ве-цах бла - го - во - ле - - ни - - е,
мир. Сла - ва, сла - ва, сла - ва,
мир. Сла - ва, сла - ва, сла - ва

8б

Стравинский

Lau - da - te E - - um in cym - ba - lis
Lau - da - te E - - um in cym - ba - lis
Lau - da - te E - - um in cym - ba - lis
Lau - da - te E - - um in cym - ba - lis

Столь же очевидна еще одна цитата — «перевод» рахманиновского «Хвалите» на латинский язык¹²:

¹² Укажем и на совпадение музыкальной интонации, при близости словесного мотива (неведомый путь и странничество), в первых частях кантаты «Иоанн Дамаскин» Танеева и «Симфонии псалмов»:

и-ду меж стра - ха и на - - деж - ды
pe - re - gri - nus si - cut om - nes



* * *

Восхваление вновь и вновь – бесчисленные *Laudate, слава и хвала*, переведенные с языка Рахманинова на язык Стравинского, изображение возносящегося пророка, который творил свои чудеса, исполняясь «ревностью о славе Божией» [2, 428], — все это отклик Стравинского на основной посыл 150-го псалма: третья часть «Симфонии» напоминает нам о «горнем Иерусалиме», где «всякое дыхание восхвалит Господа».

Использованная литература

1. Григорий Нисский, свт. О надписании псалмов. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-283566.html> (дата обращения: 31.08.2016).
2. Димитрий, еп. Ростовский. Жития Святых: в 15 т. Козельск: Введенская Оптина Пустынь, 1993–1994. Кн. 11: Июль. 687 с.
3. Зигабен Евфимий. Толковая Псалтирь. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Evfimij_Zigaben/tolkovaja-psaltir/ (дата обращения: 31.08.2016).
4. Иоанн Златоуст, свт. Беседы на псалмы // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/besedy_na_psalmy/29#sel=17:69,17:77 (дата обращения: 31.08.2016).
5. Псалтирь в святоотеческом изъяснении. Свято-Успенская Почаевская Лавра. 2009. URL: <http://azbyka.ru/otechnik/Biblia/psaltir-v-svjatootecheskom-izyjasnenii/> (дата обращения: 31.08.2016).
6. Феодорит Кирский, блж. Толкование на 150 псалмов. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Feodorit_Kirskij/tolkovanie_na_sto_pjatdesat_psalmov (дата обращения: 31.08.2016).
7. Варуц В. П. (сост.) И. Стравинский. Публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.
8. Савенко С. И. Мир Стравинского / ред. А. Бретаницкая. М.: Композитор, 2001. 328 с.
9. Смирнов В. В. Игорь Федорович Стравинский // История зарубежной музыки. Начало XX века — середина XX века: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6 / сост. и общ. ред. В. В. Смирнова. СПб.: Композитор, 2001. С. 28–102.
10. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линника, послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

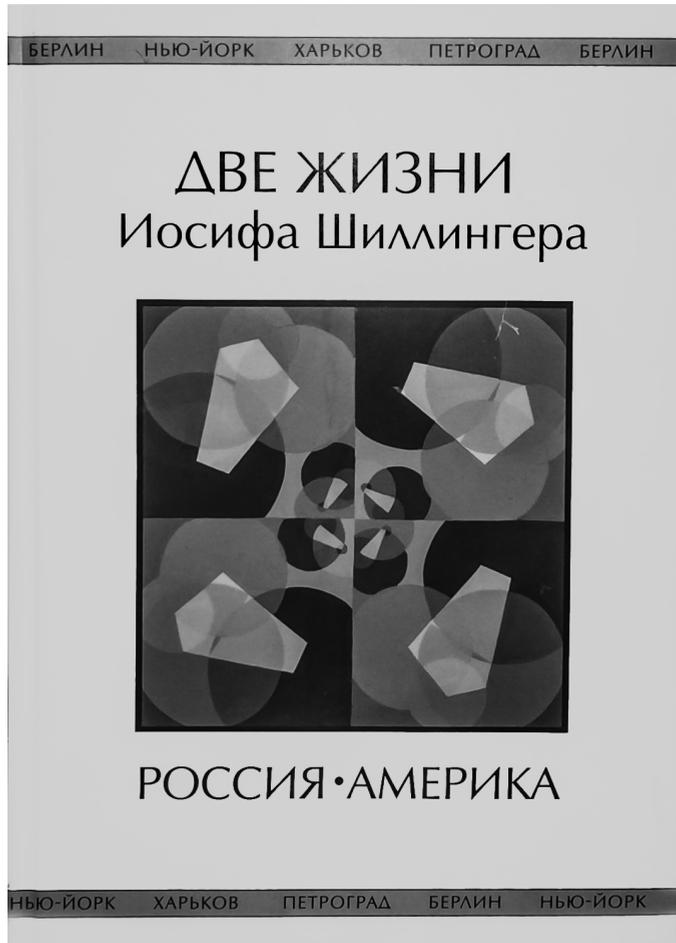
Юлия Векслер

ДВЕ ЖИЗНИ ИОСИФА ШИЛЛИНГЕРА

Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. А. Л. Бретаницкая; редкол.: И. А. Барсова, О. А. Бобрик (общ. ред.), Е. А. Дубинец, М. П. Рахманова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 560 с.

Увидевший свет после многих лет ожидания сборник статей и материалов о русско-американском композиторе Иосифе Шиллингере (1895–1943) продолжает ряд посвященных русской эмиграции исследований, герои которых — П. Сувчинский, Н. Черепнин, Н. Обухов, И. Вышнеградский. Новая книга, подготовленная коллективом исследователей и переводчиков из России, Украины и США, вернула нам еще одного из незаслуженно забытых культуртрегеров недавнего прошлого.

Фигура Шиллингера уникальна даже на фоне знаменитых «пассионариев» XX столетия. Каждый, кто пытается определить сферы его деятельности, вынужден использовать словесный ряд, неизменно завершающийся многоточием: композитор, музыковед, поэт, математик, художник, скульптор, фотограф... Разносторонняя одаренность этого человека не знает равных, удивительное, почти экстравагантное сочетание интересов выглядит абсолютно по-американски, напоминая о Дж. Кейдже. Редкое чувство времени и способность предвидеть будущее, неиссякаемая энергия и несомненный дар организатора — все это позволяло Шиллингеру быть в центре в центре культурных событий, где бы он ни находился. Однако прижизненная известность позже сменилась забвением — и в России, и в Америке.



Эмиграция в США в 1928 году разделила жизнь Шиллингера на две части. Но, как бывает далеко не всегда, раскрыла перед ним и новые возможности. Один из заметных молодых композиторов Советской России, фонтанирующий идеями и необычайно деятельный, в Америке он получил все для развития своего многостороннего дарования — в первую очередь на теоретическом и педагогическом поприще. Две его жизни — две противоположных реальности, бесконечно далеких друг от друга по внешним условиям. В одной много тягот, трудностей и лишений, в другой — удовольствий и комфорта. Один и тот же человек в одной жизни мог три месяца питаться грибами и считать неслыханной удачей торчащий из портфеля рыбий хвост (такова была плата за уроки в послереволюционном Харькове), в другой — имел 40 костюмов и 20 пиджаков; многие из них ни разу не надевались. Но Шиллингер обладал удивительной способностью вписываться в любую реальность. Поэтому и та и другая жизнь была заполнена интенсивной



Иосиф Шиллингер

деятельностью — композиторской, педагогической, исследовательской, организаторской — и самыми разнообразными интересами.

В книге представлены материалы разного рода, ее многослойная концепция напоминает структуру «Молотка без мастера» недавно ушедшего от нас П. Булеза, сочинение которого включает в себя три встроенных друг в друга подцикла. Здесь подциклов гораздо больше. Линия биографическая реконструирует судьбу Шиллингера в России и Америке. Линия исследовательская включает анализ его композиторского творчества (почти все сочинения были созданы в русский период) и музыкально-теоретических трудов, в первую очередь, знаменитой и загадочной Системы. Их прославляют авторские тексты Шиллингера — стихи, заметки, статьи. Каждая из частей содержит многочисленные письма, свидетельства, воспоминания. Многие сюжеты возвращаются вновь и вновь, будучи рассмотренными в разной оптике.

Введением, даже своего рода motto к сборнику служит небольшая заметка И. Барсовой «Россия промолчала», написанная к столетию И. Шиллингера в 1995 году, которое в России прошло совершенно незамеченным. Именно она послужила импульсом к созданию книги и дала ей основные идеи.

Другая статья И. Барсовой, «Путь композитора», является ядром первой части и задает ей тон. Автор прослеживает этапы становления Шиллингера как музыканта и рассказывает о сочинениях, созданных в России, опираясь на интереснейшую Анкету, написанную композитором для Р. И. Грубера незадолго до отъезда. Путь Шиллингера в музыку был не слишком гладким, но весьма стремительным. «Дома абсолютно никакого музыкального окружения не было, — читаем в анкете. — Потребность в музыкальном творчестве и фиксации возникла в 10 лет» (с. 11). «Летом 1910 получил фортепиано и <...> сочинил за 3 месяца до 30 пьес» (с. 12). С 1914 по 1918 годы Шиллингер проходит полный курс в Петербургской консерватории (попутно слушая лекции по славянской истории и мифологии в Петроградском университете) и возвращается в родной Харьков, «южнорусский футуристический Парнас» (с. 12), сохранивший поэтическую атмосферу и после революции. Событие глобального масштаба — «явление Велимира Хлебникова» в 1919 году. 19 апреля 1920 года в Городском театре имажинисты С. Есенин и А. Мариенгоф устроили «вечер в честь посвящения Хлебникова в председатели земного шара» (с. 15). Шиллингер всецело вовлечен в литературную деятельность города, он становится автором двух стихотворных циклов: «Скрижаль Теурга» и «Светлая весть» (1918–1921), но к проблеме синтеза искусства и религии, как, впрочем, и к поэтическому творчеству, более не возвращается.

Важнейшим в названной статье представляется обзор и анализ музыкальных сочинений Шиллингера. В свое время они стали заметным явлением в музыкальной жизни 1920-х годов, однако сейчас известны лишь немногим. Шиллингер вышел из поколения постскрябинистов. Его

новации начинаются в фортепианной музыке, достигая своей кульминации в пьесах ор. 12 и 14. Они становятся средоточием открытий, в числе которых принцип «киномонтажа» и ладогармоническая структура, названная «комплекс Шиллингера».

Наиболее важное обретение советского периода — принцип «кинодинамического симфонизма», воплотившийся в оркестровых сочинениях. «Кино для меня — основной стержень в ряду искусств, несмотря на его молодость...», — пишет Шиллингер в Анкете (с. 517). Увлечение им способствует пересмотру композиторской техники, дает идеи для построения музыкальной формы. В самом известном сочинении Шиллингера, Симфонической рапсодии «Октябрь» (1927), о которой еще не раз пойдет речь в сборнике, композитор соединяет свой тематический материал и 14 чужих мелодий, революционные и уличные песни, — за полвека до полистилистики Альфреда Шнитке.

В. Кравец и Т. Бахмет («Явление пророка») поставили задачу собрать документальные подтверждения тому, что Шиллингер был активным участником культурной жизни Харькова на рубеже 1910–1920-х годов. Опираясь на архивные документы, авторы воссоздают пронизанную контрастами картину послереволюционного Харькова. Вначале, в 1918, Харьков остается «мирным, сытым, утопавшим в садах» (с. 98). Он дает прибежище массе людей, бежавших из Москвы и Петербурга от войны и разрухи, которые инициируют кипение культурной жизни. Но и тогда, когда белый террор чередуется с красным, убийства, грабежи, аресты и надвигающийся голод делают жизнь невыносимой, выходят в свет новые театральные журналы. Шиллингер входит в небольшой кружок единомышленников, «принявших революцию как путь обновления» (с. 106). Он одержим устройством музыкальной жизни, начинает преподавать композицию и теорию музыки, выступает как дирижер и лектор. Однако в 1922 году, когда жизнь в Петрограде стабилизировалась, он покидает Харьков.

В статьях Шиллингера, написанных в харьковский период, выделяются размышления о современной ситуации в музыке, изобилующие меткими характеристиками и весьма пронизательными суждениями. Некоторые из них достойны стать классикой, например: «Прокофьев — молодой задорный солнечный каверзник с неиссякаемой творческой энергией» (с. 149); или о Мясковском, который был не близок: «в царстве его фантазии светит черное солнце» (с. 150). Шиллингер размышляет о методах приобщения пролетариата к музыкальной культуре (оптимистическая утопия, как нам видится сейчас), касается популярной в то время темы «музыка и быт», заявляя, что «форма концерта изжита: новый общественный уклад требует новых форм музыкального быта» (с. 156). Очень своевременным, однако, видится другое предостережение: если «не будут приняты экстренные меры к музыкальному просвещению общества, то у какого-нибудь замечательного композитора конца двадцатого века не окажется ни одного понимающего его музыку слушателя» (с. 157).

В Петрограде/Ленинграде (1922–1928) Шиллингер работает консультантом Наркомпроса, преподает в различных учебных заведениях, входит в правление ЛАСМ. Петроградский раздел, составленный Е. Ивановой и Л. Ковнацкой, возвращает нас к яростным дискуссиям вокруг проблем современной музыки середины 1920-х годов и демонстрирует весьма ощутимую смену идеологического вектора. Собственно, это и стало одной из причин, побудивших Шиллингера к отъезду. Однако находясь в России, он идеологически безупречен как представитель «левого фронта» и пламенный пропагандист пролетарского искусства. Материалы и документы концентрируются вокруг двух важнейших тем: симфонической рапсодии «Октябрь» и джаза. Музыка Шиллингера постоянно привлекает к себе внимание, ей не слишком вредит даже постоянное соседство с опусами юного и дерзкого Шостаковича (разный масштаб личностей двух композиторов осознается не всегда). Однако смелое воплощение «нового динамизма» приветствуется далеко не всеми, что подтверждают приведенные в книге многочисленные рецензии. Если А. Цукер называет рапсодию «музыкой конкретной жизни», впитавшей «музыкальный быт эпохи» (с. 194), то Д. Кабалевский констатирует, что «попурри из революционных и бытовых песен, уснащенное солидным количеством фальшивых нот, не способно передать пафос революционной борьбы» (с. 199).

Увлечение джазом, охватившее в 1920-х годах всю Европу, не обошло стороной и Россию, оказавшись в центре идеологической борьбы. Объектом едкой критики рапмовцев становится нашумевшее вступительное слово Шиллингера к первому концерту джаз-банда под управлением Леопольда Теплицкого 28 апреля 1927 года. Из статьи М. Коваля мы узнаем его основные положения: «от симфонии к джазу», «классики дыбом», «джаз — средство омоложения Европы», наконец, «электрификация музыки», благодаря которой композиторам будет «нечего делать» (с. 190–191).

Стремление предсказать развитие музыки присутствует и в последних статьях, написанных в России. Шиллингер причудливо соединяет новации как ближайшего (необарокко 1920-х), так и отдаленного будущего (возникновение электронной музыки с ее принципиально иным материалом): «Хочется верить, что пришествие нового Баха близко, что из душных сталактитовых пещер импрессионизма мы выйдем в необъятный океан новой полифонии, расцвеченной необычайным многообразием тембров, и детерминированных интонаций, где нас ждет не скрипучий орган и фальшивый оркестр, но совершеннейший радиоаппарат, начало которому положено Львом Терменом...» («В преддверии нового Баха», с. 208). Любопытны и смелы идеи «нового синкретизма», провозглашенные в статье «Симфоническая драма». «Музыка дает нам универсальную форму симфонии, — пишет Шиллингер. — Дальнейший этап — симфонизация литературы, изобразительных искусств, отвлеченной мысли» (с. 210). Автор идет и дальше, говоря о постижении «величайших мировых процессов, симфонических в основе своей» (с. 213). Таковыми он считает Войну и Революцию. Многие

в этих поразительных предвидениях сбылось не в 1920-е годы, а гораздо позже — уже во второй половине XX столетия.

Летом 1928 года Шиллингер покидает Россию. По приглашению Американского общества культурных связей с СССР он едет за границу как представитель ЛАСМ для пропаганды советской музыки. Накануне отъезда к нему обращается мать Д. Шостаковича с просьбой содействовать эмиграции сына (с. 244). Как развивалась бы карьера последнего, осуществилась эта идея, — вопрос открытый, история не знает сослагательного наклонения. На пути в Америку Шиллингер останавливается в Берлине. О его деятельности там свидетельствуют «Письма с пути» (публикация О. Бобрик). «Я очень многое сделал и сделаю в Берлине для молодой ленинградской музыки, если вы там не будете шляпами», — читаем в письме Шапорину (с. 222). Действительно, Шиллингер организует концерты, пытается включить произведения ленинградских авторов в фестивальные программы. Себя он мыслит в первую очередь как кинокомпозитора: «Сейчас я только для того и выехал за границу, чтобы дальнейшую свою композиторскую работу перенести в область кино» (с. 226). Однако во второй его жизни, американской, все сложилось иначе: через несколько лет он полностью перестает сочинять, предавшись занятиям музыкальной теорией и педагогикой.

Самый обширный раздел книги — посвященный пребыванию Шиллингера в Америке — открывает обстоятельная, подробно документированная статья Е. Дубинец («...Перерос музыку как таковую»), которая освещает его деятельность в Новом Свете. Именно здесь Шиллингер нашел то, что искал. «Нью-Йорк — самый подходящий для меня город на свете, — признается он. — Я также очень люблю U.S.A. вообще. “Природа и люди” здесь находятся в большей гармонии, чем в других странах. <...> Америка меня прекрасно стимулирует и дает большую пищу моим авантурным наклонностям» (с. 254). Приехав сюда как композитор, он чувствовал себя «переросшим этот род деятельности». В мечтах — создание научной теории «сочинения симфоний» по строго просчитанным методам, пророчески предсказывающее возникновение компьютерных технологий сочинения музыки.

Раздел о теоретических изысканиях Шиллингера получился в сборнике весьма внушительным, и это неудивительно. Шиллингер прославился в Америке прежде всего благодаря педагогической деятельности — он стал необыкновенно популярным учителем композиции среди сочинителей легкой музыки, которые выстраивались в очередь, чтобы брать у него уроки и готовы были платить за них любые деньги (среди них Джордж Гершвин, создавший на основе шиллингеровской системы оперу «Порги и Бесс», Оскар Левант, Бенни Гудмен и Гленн Миллер). Ранняя смерть в 1943 году не позволила Шиллингеру опубликовать свои труды — это было сделано уже посмертно. К сожалению, он не дожил и до того периода, когда стали реальностью его самые дерзкие мечтания — так произошло в 1950-х, когда в Европе и Америке возникают наиболее радикальные авангардные

течения, появляется электронная музыка. Тем не менее, обзор теоретических трудов Шиллингера дает некоторое представление о них и позволяет поставить вопрос о его влиянии на музыку XX века.

«Главной причиной неправильного понимания трудов Шиллингера, — отмечает американский музыковед Лу Пайн, — стали, как ни парадоксально, их посмертные публикации» (с. 268). Авторские наброски не были предназначены для неподготовленной публики. Труды требовали подробного комментария, они оказались попросту недоступны, а сам Шиллингер уже не мог их защитить.

В центре раздела, что неудивительно, стоит Система музыкальной композиции. «Ценность Системы Шиллингера заключается в ее самостоятельном, отличном от традиционного, организованном взгляде на музыкальное искусство, — отмечает Е. Дубинец. — С Шиллингером можно спорить и не соглашаться, критиковать его авторитарность и ригоризм, его математические и терминологические познания <...>, однако необходимо признать, что его система — уникальное явление в истории современного искусства» (с. 265–266). Вместе с тем, очевидна и ее преемственность. В статье Ю. Холопова прослеживаются истоки теории Шиллингера в русской музыке и теоретической мысли С. Танеева, Б. Яворского, Г. Конюса, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина (с. 326).

Составить представление о Системе позволяет не только краткое информативное описание (Е. Дубинец), но и многочисленные отзывы современников Шиллингера. Среди них и Джордж Гершвин, и Генри Кауэлл, и Николай Слонимский, и даже Григорий Шнеерсон, в 1948 году опубликовавший в журнале «Советская музыка» разгромную статью под названием «Американская музыкальная инженерия», из которой, однако, желающие могли почерпнуть о сути метода довольно много.

В чем же причина столь широкой популярности системы, с помощью которой в Америке создавалось не менее 70% массовой музыкальной продукции (такая цифра указана самим Шиллингером)? Думается, прежде всего в том, что Шиллингер выводит композицию из сферы осененного музами художественного творчества и обращает ее к тем, кто не может ждать прихода вдохновения, но должен сочинять с бесперебойностью автомата. «Научиться может каждый, кто обладает умом и здравым смыслом, — констатирует он. — Разум и здравый смысл для изучения Системы важнее, чем музыкальный “талант” или “гений”, к которому взывают традиционные теории музыки» (с. 236). Именно потому, как сообщает Шиллингер в письме Н. Малько, «система в короткий срок завоевала рынок американской прикладной музыки (радио, театр, кинематограф, телевизия и т. п.) до такой степени, что в настоящее время уже трудно найти музыкального директора, дирижера, композитора, <...> который не пользовался бы моим методом, либо не был бы моим учеником» (с. 262). Знаменитый американский музыковед Н. Слонимский отмечает: «Шиллингер создал исчерпывающую таблицу всех элементов музыки, сделав возможным открытие тех, которые

еще не были использованы. Принципы, установленные Шиллингером, могут быть приложены ко всем известным музыкальным стилям» (с. 356). Интересно, что в конце жизни по неясной причине Слонимский поменял свое мнение. В книге «Абсолютный слух» он пишет не без сарказма: «Шиллингер относился к своим теориям со смесью цинизма и мании величия... Он учил гармонии и контрапункту, используя миллиметровку, на которой каждая клетка соответствовала определенному интервалу. Джазовые музыканты это обожали, и Шиллингер превратился в своего рода музыкального гуру» (с. 352).

Система была не единственным трудом Шиллингера, задумавшего не много ни мало 19 книг — научных, инструктивных и популярных. В статье Е. Ивановой освещается другой его трактат — «Математические основы искусств», результат 25 лет исследований. Здесь Шиллингер пытается найти некие всеобщие принципы генерирования искусства путем научного синтеза: «Не существует причин, по которым живопись или поэзия не могут быть сконструированы или выполнены так же, как поезда или мосты» (с. 301). Поражает классификация видов искусства по органам чувств, открывающая принципиально новые их виды: «искусства запаха, осязания и вкуса». Фантастически выглядит идея использования аффинных преобразований применительно к музыкальному произведению и выведение коэффициента экспансии, позволяющего изменить стиль произведения, например из сочинений Баха и Генделя получить музыку, подобную Дебюсси.

Еще одна область, горячо интересовавшая Шиллингера в Америке — электронная музыка, что стало основанием для сотрудничества с известным физиком Львом Терменом, изобретателем терменвокса (об этом публикации Лу Пайна и О. Манулкиной). Шиллингер, пророк электронной музыки, предсказавший ее появление за 30 лет до наступления электронной эры (согласно Х.-Х. Штуккеншмидту, третьей эпохи после вокальной и инструментальной), уже в 1940-е годы грезил о появлении мультимедийных форм искусства. Терменвокс он услышал еще в Ленинграде, и сразу же получил уверенность в том, что он вытеснит все прочие инструменты и откроет «вторую половину истории музыки». «Я постоянно испытываю какое-то чувство неловкости, когда с улицы, где пятидесятиэтажные дома воздвигаются в шесть месяцев, попадаю в концерт, где играют на дудках, рожках, бьют по натянутой телячьей шкуре, конским волосом трут жилы...» (с. 246). Для этого замечательного инструмента Шиллингер пишет Аэрофоническую сюиту, исполненную 28 ноября 1929 года. В планах — «разработать с помощью Термена проекты различных машин для автоматической композиции музыки» (с. 247).

Вряд ли возможно перечислить все сюжеты американского раздела сборника. Они создают необычайно живой портрет Джозефа Шиллингера в его многообразных контактах и связях с американской музыкой: здесь и дружба с американским композитором с непростой судьбой Генри Кауэллом, и визит Джона Кейджа, который был настолько увлечен идеями Шиллингера,



что промок до нитки под ливнем, даже не заметив этого, и Арнольд Шёнберг, которого Шиллингер чрезвычайно уважал, но так и не встретился с ним лично, и Эрл Браун, стремившийся установить связь между теорией Шиллингера и техниками послевоенного европейского авангарда. И трудно поспорить с тем, что практически все они и многие другие обязаны чудесным воспоминаниям второй супруги Шиллигера, Френсис Шиллингер, получившей шутовское прозвище «Бибс». Эти мемуары с их трогательной сердечностью, мягким юмором и стоящим за всем этим высоким чувством любви, являются настоящим украшением книги. Перевод сохранил прекрасный слог оригинала. Наверное, Шиллингеру действительно повезло во втором браке. Его спутницей стала не жаждущая самореализации в творчестве актриса, как это случилось в первой, российской жизни, но «самая удивительная женщина на свете, с прекрасным лицом и благородным характером» (с. 437). Она была достаточно умна, чтобы разрушить предубеждение закоренелого холостяка, опасавшегося потерять необходимую для

творчества свободу, и достаточно тактична, чтобы создать такую атмосферу, в которой талант ее супруга получил бы наилучшее развитие. За недолгие пять лет, которые длился их брак, она смогла узнать Джозефа как никто иной. Именно ей мы обязаны великолепной характеристикой личности Шиллингера, который «слишком ценил время, чтобы тратить его впустую, однако считал важным не только работать, но и отдыхать, путешествовать, развлекаться» (с. 465). Автор безумного количества проектов, далеко выходящих за рамки музыки (здесь и математика, и театр, и кино, и дизайн, и танец, и фотография), способный часами заниматься с многочисленными учениками, он горячо любил жизнь, которая в его понимании включала не только работу, но и умение наслаждаться и природой (просыпался на рассвете, чтобы наблюдать восход солнца), и путешествиями (занимался скалолазанием, ездил на велосипеде, много ходил пешком), и изысканным комфортом жилища (обустроил гигантскую квартиру из 12 комнат, каждая из которых была посвящена тому или иному виду искусства), наконец, неспособность к экономии во всех смыслах (с деньгами Шиллингер раставался чрезвычайно легко).

48 лет, отпущенных Шиллингеру судьбой, вобрали в себя две жизни, каждую из которых он прожил с наивысшей интенсивностью. Третья жизнь начинается сейчас, когда это имя вышло из небытия и, будем надеяться, займет причитающееся ему место в истории музыки XX века.

Татьяна Баранова

СТРАВИНСКИЙ ПОСЛЕ «ВЕСНЫ»

Carr, Maureen A. After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25) [После «Весны»: Стравинский на пути к неоклассицизму (1914–1925)]. *Oxford and N. Y.: Oxford University Press, 2014. XXIV, 328 p.*

Морин Карр — музыковед-«однолюб», свою исследовательскую деятельность она посвятила почти исключительно Игорю Федоровичу Стравинскому. На ее счету крупная монография о неоклассицизме в его драматических произведениях на античные сюжеты, два ценнейших факсимильных издания эскизов к «Сказке о солдате», манускрипта и эскизов «Пульчинеллы», и, наконец, предмет настоящей рецензии — книга 2014 года «После “Весны”: Стравинский на пути к неоклассицизму (1914–1925)»¹.

Уже сами названия трудов говорят о том, что интересы Морин Карр сосредоточены, в основном, на первоисточниках — архивных рукописных материалах. Вот уже много лет она вновь и вновь возвращается в Швейцарию, в Базельский Фонд Пауля Захера, где хранится основной корпус манускриптов и эскизов Стравинского, приобретенных швейцарским меценатом и дирижером в 1983 году². Мне довелось бывать в Фонде в одно время

¹ *Carr, Maureen A. Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 2002. 368 p.*; *Stravinsky's Histoire du soldat: A Facsimile of the Sketches / ed. by Carr, Maureen A. Middleton, Wisc.: A-R Editions, 2005. VIII, 359 p. (Music in Facsimile)*; *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by Carr, Maureen A. Middleton, Wisc.: A-R Editions, 2010. IX, 433 p. (Music in Facsimile)*.

За достижения в области искусств и гуманитарных наук Морин Карр была удостоена университетской медали, а за факсимильное издание «Пульчинеллы» — специальной грамоты Американского общества теории музыки. В разное время она получала гранты от Пенсильванского Государственного института искусств и гуманитарных наук, Колледжа искусств и архитектуры, Американской ассоциации женщин с университетским образованием, Американского философского общества, Национального фонда развития гуманитарных наук, Фонда Пауля Захера и Фонда *Pro Helvetia*. В настоящее время исследовательница работает над очередной книгой в рамках контракта с издательством Оксфордского университета: «После “Аполлона”: Стравинский и баховские модели (1929–1965)».

² После кончины вдовы Стравинского Веры Артуровны архив композитора был выставлен на аукцион, и Паулю Захеру удалось «обойти» таких конкурентов, как Нью-Йоркская публичная библиотека и Библиотека Моргана.

с Морин и наблюдать ее «в действии». Обычно она приходит в читальный зал первой и покидает последней, не переставая работать над собранными материалами и дома, вечерами после напряженного исследовательского дня.



Морин Карр в Базеле, на фоне Рейна.
На противоположном берегу размещается Фонд Пауля Захера

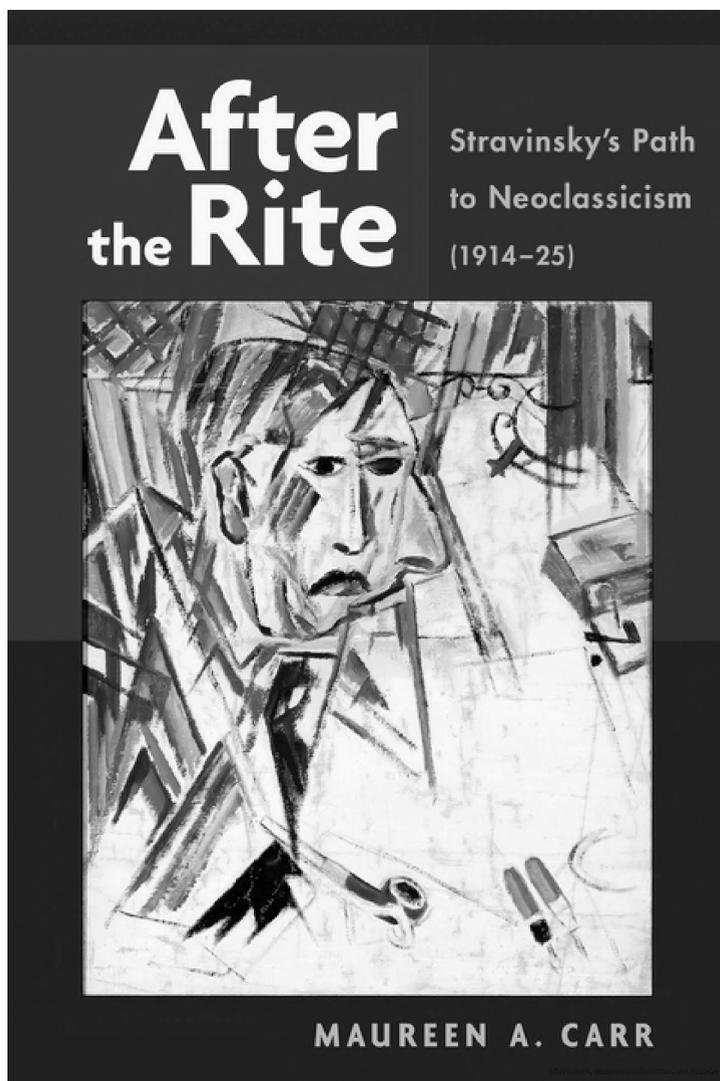
Неудивительно, что последняя книга Морин Карр «После “Весны”: Стравинский на пути к неоклассицизму» выделяется в безбрежном море литературы о композиторе своей фундаментальностью, скрупулезностью мотивного и структурного анализа, объемом материала. «Сквозь лупу» здесь рассмотрены почти все сочинения композитора от «Игры механического Соловья» в опере «Соловей» (1914) до «Серенады in A» (1925) — в том числе малоизвестные опусы («Этюд для пианолы», «Пять монометрических пьес») и неосуществленные проекты («Давид» в соавторстве с Жаном Кокто, «Антоний и Клеопатра» в соавторстве с Андре Жидом)³. Исключение составила «Свадебка», которая лишь вскользь упоминается на одной из страниц⁴.

Эта часть наследия Стравинского, сама по себе внушительная, исследуется не только по печатным изданиям, но и по разнообразным рукописным

³ Фрагмент главы о «Соловье» был опубликован в русском переводе среди материалов международной конференции «Юбилей шедевра: к столетию “Весны священной” И. Ф. Стравинского», организованной и проведенной в Московской консерватории С. И. Савенко. См. *Карр М.* Стравинский на перепутье после «Весны священной»: Песня механического соловья (1 августа 1913 года) / пер. с англ. Т. Верещагиной // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 36–47.

⁴ См. с. 19. Возможно, этим сочинением Морин Карр намеренно не занималась в преддверии выхода в свет полного факсимильного издания рукописей и эскизов «Свадебки», готовящегося Маргаритой Мазо; многолетняя работа этого автора будет завершена в самом скором времени.

источникам. Морин Карр много лет преподает теорию музыки, ее аналитический аппарат высоко профессионален и опирается на методологию, выработанную в трудах нескольких поколений ее коллег. Но теоретические наблюдения и выводы — это всего лишь верхушка айсберга, главная часть которого — работа с эскизами. По словам автора, при подготовке книги она переписала и транскрибировала большую часть имеющихся в Фонде Захера эскизов. И одна из ценнейших сторон издания — это то, что здесь факсимильно воспроизведены десятки эскизов и рукописных чистовых вариантов, обычно хранящихся в глубинах архива и недоступных постороннему



взгляду. Эскизный «компендиум» сопровождается комментариями и транскрипциями. При этом впечатляют визуальные методы демонстрации аналитических результатов. Морин Карр, с ее огромным архивным и публикаторским опытом, блестяще обобщает и презентует свои наблюдения. Однажды (на конференции в Риме в 2012 году) мне довелось слышать ее доклад о «Байке», и я была поражена цветными таблицами и схемами, наглядно показывающими, как эскизный материал превращается в окончательный, куда и как переключиваются отдельные интонации и как они видоизменяются. В последней книге Морин Карр мы встретим множество таких мастерски оформленных таблиц, рассматривать их одно удовольствие, иногда они напоминают полотна Пауля Клее или Пита Мондриана.

Исследование эскизов ставит сложнейшие вопросы их хронологии, идентификации, транскрибирования. Но несмотря на трудоемкость, работа эта очень благодарная, обещающая неожиданные открытия. Она раскрывает тайны композиционного процесса, помогает заметить перекрестные связи между разными сочинениями, проследить ход творческой эволюции композитора.

Одна из основных задач книги — показать, как сразу после «Весны священной», еще в рамках так называемого «русского периода», рождаются новые стилевые и формообразующие принципы и как они «прорастают» в произведениях неоклассического периода. Так на многих примерах в книге показано, как развивается и модифицируется «монтажный» принцип в музыке Стравинского, начиная со второй половины 1910-х и до середины 1920-х годов. Вопрос этот неплохо разработан в музыковедении, но Морин Карр дает ему свое освещение на материале эскизных первоисточников. Композиционная техника монтажа, по мнению Карр (и со ссылкой на других исследователей), в более отчетливой, дискретной форме, чем в «Весне священной», применена в «Сказке о солдате» и «Лисе», что предвосхищает более поздние сочинения. На материале эскизов разного времени показано создание композитором независимых «блоков», их «монтажное» соединение, а также расслоение фактурной вертикали. В результате сопоставления различных, время от времени возвращающихся «блоков» возникает синтез, континуальность (*continuity*) нового типа (Морин здесь ссылается на Эллиота Картера и Эдварда Кона; см. с. 69, 174 и др.). Для описания этих процессов в книге используются понятия «объединенная фрагментация» (*unified fragmentation* — термин Эллиота Картера), «фактурное расслоение» (*textural layering*), «повторение дискретных блоков» (*recurring blocks*), «блок-форма» (*block form*), «перекрестный монтаж» (*cross-cutting* — термин из практики киномонтажа, означающий быстрое сопоставление или совмещение разных эпизодов, действие которых происходит одновременно) (см. с. 68, 74–83, 92).

Другая линия эволюции творчества Стравинского этого периода связана с освоением идиом «чужих» стилей, которое шло в направлении постепенного абстрагирования от первоначальных моделей. Этот процесс детально

прослежен в четвертой главе «Импровизационный стиль Стравинского» (*Stravinsky's Improvisatory Style*) на примере работы композитора с джазовыми идиомами — от «Сказки о солдате» и «Рэгтайма для 11 инструментов» через «Этюды для пианолы» к «Трем пьесам для кларнета» и «Рэг-музыке для фортепиано». Увлечшись рэгом, Стравинский начал с ассимиляции джазовых элементов, с «портрета рэга» и постепенно пришел к созданию обобщенного, абстрагированного от первоначальной модели коллажного стиля.

Взгляд на стилистику русских сочинений Стравинского в контексте его пути к неоклассицизму создает предпосылки для рассуждений о «баховской линии» в таком «архирусском» опусе, как «Байка про Лису» (1916) — в частности, для аналогии между «фугеттой» в «Лисе» и фугированными эпизодами в «Октете для духовых» (1924) и финале «Концерта для фортепиано и духовых» (1923–1924) (см. с. 248, 255)⁵. Или — совсем уж неожиданно — мотивирует постановку вопроса о барочных и классических аллюзиях в «Мавре» (ниже мы еще вернемся к этой дискуссионной проблеме; см. с. 32–33, 248).

Может быть, самое впечатляющее в книге Морин Карр это то, как, благодаря эскизам, ей удалось обнаружить новые источники вдохновения Стравинского — аллюзии и модели, незаметные даже опытному взгляду и иногда неожиданные. Одно из таких важных открытий — аллюзия главной темы фортепианной «Серенады in A» на начало Второй баллады Шопена (см. с. 295–297). Фактурное сходство эскизов Стравинского (в окончательной версии довольно сильно модифицированных) с шопеновским оригиналом делает бесспорным это утверждение:

1

Эскиз главной темы «Серенады in A»



Другое открытие касается Фортепианной сонаты. Именно Морин Карр первой заговорила о следах «моцартианства» в этом сочинении (обычно акцентируется его «бахианство»), которые она обнаружила благодаря эскизам, — а именно, о сходстве одной из тем финала (т. 26–33) с началом Сонаты

⁵ Фугеттой Морин Карр называет эпизод в «Лисе», следующий сразу после первого похищения Петуха в ц. 36 (т. 227–229, у певцов распев на звуке «О-о-о»; см. схему эпизода в Примере 3.5 книги на с. 85). Но, на мой взгляд, в этом эпизоде «побеждает» остинатность, а имитационность выступает как расширение и обогащение этого приема, а не как главный формообразующий фактор. Тем не менее, это интересный пример «русско-европейского синтеза».

a-moll К. 310 Моцарта, разумеется, Стравинским сильно модифицированным (с. 269, 271).

2

Соната для фортепиано. Третья часть. Эскиз



На материале первой части интересно продолжены наблюдения над шопеновскими аллюзиями (с финалом b-moll'ной Сонаты и «Баркаролой») (с. 280). Здесь же «задействованы» бетховенская фортепианная соната ор. 54 (сравниваются два финала) и «Вариации на тему Диабелли» (аллюзия с 31-й вариацией во второй части — Adagietto) (с. 280). Любопытны также примеры заимствования Стравинским фактурных приемов из учебной фортепианной литературы, а именно, из упражнений Исидора Филиппа, у которого композитор брал уроки фортепиано в парижский период жизни (с. 276).

На одной из страниц Морин Карр вспоминает высказывание своего английского коллеги Арнольда Вайтталла (Arnold Whittall) об «удовольствии, получаемом композитором от аллюзий» (с. 32–33). И все же, думается, что в увлеченных поисках моделей, исследователю иногда следует проявлять бóльшую осторожность или прибегать к оговоркам. Так, при первом чтении главы о «Мавре» я была под большим впечатлением от открытия автора, что в музыке этого сочинения (посвященного памяти Пушкина, Глинки и Чайковского и, как известно, пародирующего интонационные клише русского романса и итальянской оперы) использованы темы Фуги до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха и «Большой фуги» для квартета Бетховена (см. с. 236, 241). Но, по размышлению, выводы автора о серьезной роли барочных и классических моделей в «Мавре» показались мне недостаточно убедительными. Просмотрев во время одного из посещений Фонда Пауля Захера рукописные эскизы к опере, на которые ссылается Морин Карр, я не обнаружила никаких специальных авторских указаний, говорящих о сознательном использовании этого материала как «чужого».

Как пример баховского влияния Морин приводит один из эскизов к вокальному квартету Параша, Матери, Соседки и Мавры, которые, в траурном миноре (как и подобает) оплакивают бывшую прислугу — «доблестную покойницу Феклушу». Мелодия этого эскиза попала в партию Параша в кульминации квартета (ц. 81):

3

«Мавра». Кульминация квартета Параши, Матери, Соседки и Мавры.
Фрагмент партии Параши

Морин Карр уловила в этой мелодии сходство с реальным ответом баховской фуги. И действительно, здесь как будто бы представлены начало и конец баховской темы, что, в общем-то, очень в духе Стравинского («портрет» модели с искажениями).

Любопытно, что на самом деле эта музыкальная идея встречается в эскизах много раньше — в одном из набросков к дуэту Соседки и Матери:

4

«Мавра». Эскиз дуэта Соседки и Матери



Здесь она звучит как инструментальный контрапункт к вокальным партиям (у скрипки соло — *très en dehors*, такт 4 после ц. 50) и на другой высоте. В отношении ритма этот вариант ближе баховской теме (шестнадцатые и восьмые), хотя и «снижен» комическим форшлагом. Его появление очень органично, поскольку начальная ритмическая фигура «две шестнадцатые — две восьмые» бесчисленное число раз повторяется на многих предыдущих страницах, начиная с Песни Параши, и вообще является одним из лейтритмов оперы (в примере 3 эта фигура дана в укрупнении — «две восьмые и две четверти»). Можно допустить, что этот лейтритм «навел» Стравинского на мысль о баховской фуге, и он позволил себе остроумную аллюзию.

Но Морин Карр в стремлении определить место оперы на пути композитора к неоклассицизму делает из этого примера, как кажется, слишком серьезные и далеко идущие выводы о «прямом влиянии Баха на “Мавру”» (с. 33), о «присутствии фугированной техники в «Мавре»» (с. 248), о «соединении русских источников с Бахом и Бетховеном» (с. 242). Ведь если перед нами не случайное интонационное совпадение, и Стравинский действительно имел в виду сознательную пародию на Баха, то это, скорее, не более чем остроумная шутка, уместная в комической опере, утонченное музыкальное «хулиганство», предназначенное для посвященных и незаметное постороннему взгляду. Что же касается имитационной техники, то ее применение в «Мавре» вполне соответствует русской оперной традиции, идущей от великих предшественников Стравинского, начиная с Глинки, и в контексте этого произведения не вызывает специальных ассоциаций с Бахом.

Для сходства другого фрагмента из «Мавры» (дуэт Параша и Мавры, ц. 125) с «Большой фугой» для квартета Бетховена недостает мелодического хода на уменьшенную септиму — главного интонационного ядра бетховенской темы. Без этой интонации напрашиваются аналогии скорее все с тем же русским романсом: с его типичным заключительным ходом на малую сексту вниз от пятой ступени к вводному тону и затем к тонике. Но главное, приведенный в книге (на с. 241) пример «бетховенской» темы в эскизе Стравинского является проработкой наброска, начатого на предыдущем листе, и если рассматривать его в общем контексте, то аллюзия с Бетховеном и вовсе размывается (см. примеры 5а, 5б и 5в).

5а «Мавра». Дуэт Параша и Мавры. Набросок к ц. 125



5б «Мавра». Дуэт Параша и Мавры. Набросок на предыдущем эскизном листе



5в «Мавра». Дуэт Параша и Мавры. Окончательная версия в партитуре



Уже по внешнему оформлению книги, богато украшенной цветными иллюстрациями, можно видеть, сколь равнодушна Морин Карр к живописи. И действительно, она постоянно проводит параллели между музыкой и другими искусствами, стремится исследовать музыкальные явления в социо-культурном и историческом контексте. Объемная первая глава посвящена новаторским идеям в русской живописи и литературе начала XX века. При этом выбор автора падает не на самых близких Стравинскому в период «Весны» русских художников-примитивистов — Гончарову и Ларионову, а на футуристические и формалистические течения, которые, как считает автор, мотивировали изменения стиля Стравинского. Большое внимание уделено здесь фигуре Бурлюка как поэта и художника (американским специалистам, видимо, хорошо известно творчество этого идеолога русского авангарда — ведь вторая половина его жизни прошла в Америке). По следам

статей Артура Лурье, Морин Карр пишет о значении для неоклассицизма Стравинского таких живописных полотен, как «Нимфы и кентавры» Владимира Баранова-Россине и «Электрические призмы» Сони Делоне. Она ссылается также на Пабло Пикассо (с. 199) и особенно подробно на Пауля Клее. В абстрактно-геометрической композиции Клее «Полифония» 1932 года она видит визуальный аналог («визуальную метафору») монтажному методу Стравинского (с. 345).

Знакомы Морин Карр и идеи Виктора Шкловского: она упоминает его труды «О воскрешении слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917) и использует термин «остранение» (*defamiliarization*) как одну из важных характеристик метода Стравинского (в «Сказке о солдате» в частности; см. с. 24–26).

При всей теоретической направленности книги, в ней постоянно присутствует разнообразный исторический материал — сведения о премьерах сочинений, об исполнениях, высказывания самого Игоря Федоровича и его современников. Очень обогащают изложение и факсимильные воспроизведения уникальных архивных документов, таких, например, как список авторских исполнений «Концерта для фортепиано и духовых», сделанный рукой автора (с. 256), или комментарии к этому сочинению, принадлежащий руке Нади Буланже (с. 257).

Внимательный читатель найдет в книге и множество других интереснейших сведений: в эскизах к «Этюду для пианолы» и «Рэг-музыке для фортепиано», оказывается, первоначально имелась партия ударных; импульсом к сочинению «Этюда для пианолы» («Мадрид») послужила мелодия, записанная Эрнестом Ансерме на открытке Стравинскому, посланной из Неаполя, и т. д.

В сложном и многомерном повествовании книги, возможно, было бы нелегко ориентироваться, если бы не прекрасно разработанный справочный аппарат. Кроме обычного библиографического списка труд завершается указателем произведений Стравинского с перечнем затронутых в связи с каждым из них вопросов, и, наконец, именным указателем с кратким изложением использованных в книге идей каждого «персонажа».

Книга Морин Карр — результат огромного исследовательского и редакторского труда, своего рода подвиг. Но главное, в каждом слове автора чувствуется любовь к музыке композитора, безмерное уважение к его личности и преклонение перед его гением, что, к сожалению, не абсолютная норма в «стравинковедении». Остается только пожелать Морин (она шутит, что по-русски ее имя должно звучать «Марина») успешного завершения следующего труда и с нетерпением ждать его выхода в свет.

ТАХО-ГОДИ ЕЛЕНА АРКАДЬЕВНА

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; заведующая научным отделом Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева»; член Научного совета «История мировой культуры» Российской академии наук; ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук.

Сфера научных интересов: русская культура XIX — начала XX века, философское наследие А. Ф. Лосева. Важнейшие публикации: Константин Случевский: портрет на пушкинском фоне. СПб., 2000; Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М., 2007; Великие и безвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX–XX вв. СПб., 2008; Алексей Лосев в эпоху русской революции: 1917–1919. М., 2014 (Исследования по истории русской мысли. Т. XVII).

ELENA A. TAKHO-GODI

Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature at the Philological Faculty at Lomonosov Moscow State University. Head of the Research department at the Library of history of Russian philosophy and culture “Losev House”. Member of the Scientific Board History of World Culture of the Russian Academy of Sciences. Senior Researcher at the A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Science. Scientific interests: Russian culture since the 19th till beginning of the 20th century, A. F. Losev’s philosophical heritage. The main publication: Konstantin Sluchevski: the Portrait on Pusckin’s Background. St. Petersburg, 2000; The Artistic World of A. F. Losev’s prose. Moscow, 2007; The Great and the Unknown: Essays in Russian Literature and Culture of 19–20 Centuries. St. Petersburg, 2008; Aleksei Losev in the Era of the Russian Revolution: 1917–1919. Moscow, 2014 (Studies in the History of Russian Thought. Vol. 17) (in Russian).

Римонди Джорджия

Аспирантка филологического факультета Пармского государственного университета (Италия) и Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН. Научные руководители: М. К. Гидини (Италия), Е. В. Иванова (Москва). Сфера научных интересов: русская философия начала XX века, эпистемология, философское наследие А. Ф. Лосева.

GIORGIA RIMONDI

Ph. D. student at University of Parma (Dipartimento A. L. E. F., Italy) and at A. M. Gor'kij Institute of World Literature of the Russian Academy of Science. Scientific advisors: M. C. Ghidini (Italy), E. V. Ivanova (Moscow). Scientific interests: Russian Philosophy of the beginning of the 20th century, epistemology, A. F. Losev's philosophical heritage.

Буцко Юрий Маркович

Родился 28 мая 1938 года в городе Лубны Полтавской области в семье военнослужащего. После войны семья переехала в Москву, где он поступил в музыкальную школу, а затем на исторический факультет Московского государственного педагогического института, который оставил после двух курсов, чтобы продолжить занятия музыкой. Окончил хоровой факультет Музыкального училища имени Октябрьской революции, затем теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (класс композиции С. А. Баласаняна, 1966) и аспирантуру. В 1968 году начал преподавать чтение партитур и инструментовку (закончил преподавание в звании профессора в 2013 году). Первые произведения Буцко, получившие значительную известность, появились еще в консерваторские годы. Они связаны с продолжением традиций русской музыкальной классики, в особенности М. П. Мусоргского: моноопера «Записки сумасшедшего» по Н. В. Гоголю, камерная опера «Белые ночи» по Ф. М. Достоевскому. Ряд сочинений 1960–1970-х годов связан с так называемой «новой фольклорной волной» в русской музыке этого периода: кантаты «Вечерок», «Свадебные песни», оратория «Сказание о Пугачевском бунте» (не исполнена). Оба эти направления сохраняются и тогда, когда Буцко сосредоточивается на разработке особой ладогармонической и полифонической системы, основанной на закономерностях древнерусских монодических (одноголосных) церковных роспевов (фундамент — 12-ступенный диатонический звукоряд — «обиходный лад», в котором опорные тоны, отстоящие друг от друга на кварту, в сумме своей составляют «двенадцатизвучие на расстоянии»). Самое крупное произведение этого стиля — «Полифонический концерт. Девятнадцать контрапунктов для четырех клавишных инструментов, хора и ударных инструментов на темы русского знаменного роспева» (около трех с половиной часов звучания). Затем элементы созданной системы входят органической частью в музыкальный язык композитора, а древнерусские темы свободно разрабатываются в его сочинениях.

В последние десятилетия Буцко отдавал предпочтение крупной инструментальной форме: 7 «больших» симфоний, жанровые симфонии-сюиты на фольклорном материале, камерные симфонии, концерты для солирующих инструментов с оркестром, камерно-инструментальные циклы. Из вокально-симфонических произведений этих лет наиболее значительные — оратория «Песнослов» на стихи Николая Клюева и Канон Ангелу Грозному (на тексты Ивана Грозного) для солистов, хора и инструментально-го ансамбля.

Начиная со второй половины 1960-х и до середины 1980-х годов Буцко много работал в театре и в кино, в частности, в Театре на Таганке (музыка к спектаклям «Пугачев», «Мать», «Гамлет» и др.), в Театре имени Моссовета («Петербургские сновидения», «Братья Карамазовы» и др.), на студии «Мосфильм» (13-серийный фильм «Хождение по мукам» по роману А. К. Толстого, музыка к реставрации кинофильма «Барышня

и хулиган» с участием Владимира Маяковского и др.). Юрий Буцко скончался 25 апреля 2015 года. На сегодняшний день целый ряд сочинений композитора, в том числе крупной формы, остается неисполненным и неизданным.

YURY M. BUTSKO

Born in 1938. Graduated from the Department of Music History and Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1966) and from the post-graduate course of Moscow Conservatory. From 1968 up to 2013 he taught score reading and instrumentation at Moscow Conservatory. First works by Butsko, which became renown, were written yet in his Conservatory years. They continue the traditions of Russian musical classics, especially of M. P. Musorgsky: monoopera “Diary of a Madman” (after N. V. Gogol), chamber opera “White Nights” (after F. M. Dostoevsky). A number of works of 1960–1970 is connected with the so called “new folklore wave” in Russian music of this period, for example, cantatas “Soiree” and “Nuptial Songs”. Both those lines remain unchanged, when Butsko recollected himself on development of ancient Russian monodic church modes. The most massive work in such a style is the “Polyphonic Concerto”. Later the elements of this harmonic-polyphonic system become a natural part of the composer’s language, and ancient Russian motifs are freely developed in his works. In his last decades Butsko preferred large instrumental forms: he wrote 7 symphonies, symphonies-suites based on folklore material, chamber symphonies, concertos for solo instruments and orchestra, vocal-symphonic works. From the second half of the 60s up to the middle of the 80s Butsko also worked a lot for theatre and cinema.

Yury Butsko died on April, 25, 2015. A large number of his works remains unperformed and unpublished.

РАХМАНОВА МАРИНА ПАВЛОВНА

Окончила теоретико-композиторский факультет Московской консерватории; одновременно занималась органом. В течение двух десятилетий работала в журнале «Советская музыка» / «Музыкальная академия», в частности вела в журнале отдел «История музыки и библиография». С 1987 года по сегодняшний день — сотрудник Государственного института искусствознания (ныне — ведущий научный сотрудник), с 1997 по 2009 год — одновременно ученый секретарь Государственного центрального музея музыкальной культуры имени Глинки. Кандидатская диссертация — «Исторические источники опер Мусоргского» (1987, полностью не опубликована); докторская диссертация — «Н. А. Римский-Корсаков. Опыт современного осмысления» (1997; одноименная книга издана в 1995).

Основные сферы научных интересов связаны с русской музыкой — церковной (разных периодов: от Средневековья до современности), классической и XX века, в том числе с музыкальной культурой русской эмиграции. Автор глав о Римском-Корсакове, Александре Гречанинове и Новом направлении в духовном творчестве в Истории русской музыки в 10-ти томах (Государственный институт искусствознания) и глав о музыке в трехтомнике «Русская художественная культура второй половины XIX века» (под редакцией Г. Ю. Стернина), глав в сборнике «Русская музыка и XX век» (1997, под редакцией М. Г. Арановского). Научный редактор первого издания аутентичного текста музыки Сергея Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» (1997, «Hans Sikorski», Гам-

бург), первых полных комментированных изданий духовной музыки Римского-Корсакова и Виктора Калинникова («Musica Russica», США). Руководитель проекта многотомного издания «Русская духовная музыка в документах и материалах» (с 1998 вышло восемь томов в двенадцати книгах). Участник проекта ГИИ «История русско-го искусства» в 20-ти томах.

Научный редактор (а также автор статей и публикаций) ряда собраний документов русских музыкантов, в том числе Глинки, Римского-Корсакова, Рахманинова, Танеева, Прокофьева.

MARINA P. RAKHMANOVA

Graduated from the Department of Music History and Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory, where she also studied organ. For 20 years worked at the magazine “Soviet Music” / “Musical Academy”. From 1987 till now works at the State Institute for Art Studies, from 1997 till 2009 also worked as Academic Secretary at State Central Glinka Museum of Music Culture. Ph. D. (1987), thesis: “Historical Sources of Operas by Musorgsky”; Doctor of Art Studies (1997), thesis: “N. A. Rimsky-Korsakov. The Experience of Contemporary Comprehension” (published as a book in 1995).

Main spheres of scientific interests are connected with Russian music—church music from the Middle Ages to the present, classical and 20th-century music. Rakhmanova is the co-author of the 10-volume “History of Russian Music”, 3-volume “Russian Music Culture of the Second Half of the 19th Century”, “Russian Music and the 20th Century. She is the scientific editor of the first edition of the authentic text of Prokofiev’s music for the film “Ivan the Terrible” (1997, “Hans Sikorski”, Hamburg) and the first complete commented editions of sacred music by Rimsky-Korsakov and Kalinnikov (“Musica Russica”, USA). Head of the project of multi-volume edition “Russian Sacred Music in Documents and Materials” (since 1998). Scientific editor and author of articles in a number of collections of documents concerning Russian musicians, including Glinka, Rimsky-Korsakov, Rachmaninoff, Taneyev.

ДЖУСТ АННА

Окончила магистратуру венецианского университета Ка Фоскари по двум специальностям: «Русский язык и литература» (2004) и «Музыковедение» (2008). В 2005 окончила консерваторию А. Педролло (Виченца) по специальности «Классическая гитара». В 2012 году защитила диссертацию в университете Падуи на тему «По направлению к русской опере: возрастающее национальное самосознание в русском оперном репертуаре восемнадцатого века» (на английском языке). В 2013–2014 годах работала преподавателем русского языка в университете Ка Фоскари (Венеция). Является автором ряда статей о русском музыкальном театре XVIII–XX веков и двух монографий: «Иван Сусанин Катерино Кавоса: русская опера до русской оперы» (Турин, 2011) и «В поисках русской оперы: становление национального самосознания в оперном репертуаре XVIII века» (Милан, 2014). В настоящее время работает как независимый исследователь.

ANNA GIUST

Anna Giust is currently working as an independent researcher. In 2013–14 she has been a lecturer of Russian at University Ca’ Foscari of Venice. She holds a Ph. D. in History and Criticism

of visual and performing arts, obtained at University of Padua, Department of Visual Arts and Music, with the discussion of the thesis *Towards Russian Opera: Growing National Consciousness in 18th-Century Operatic Repertoire* (2012, in English). Her previous educational history includes a master degree in Musicology at University Ca' Foscari of Venice (2008) and a master degree in Russian Language and Literature at University of Venice (2004). She also graduated from the Conservatory A. Pedrollo (Vicenza) as a classical guitarist (2005). She is the author of several articles concerning Russian music theatre from the 18th up to the 20th century, as well as of two monographs: *Ivan Susanin di Catterino Cavos, Un'opera russa prima dell'opera russa* (Torino, 2011) and *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel repertorio operistico del Settecento* (Milano, 2014).

БУЛЫЧЕВА АННА ВАЛЕНТИНОВНА

Родилась в Ленинграде. В 1993 году окончила историко-теоретический факультет Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — проф. О. П. Коловский) и поступила в аспирантуру на кафедру теории музыки. В 1999 году защитила диссертацию на тему «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли» (научный руководитель — доц. В. П. Широкова). В 1993–2000 годах работала редактором-переводчиком газеты «Мариинский театр», в 2001–2003 — заведующей литературной частью Государственного академического Большого театра, в 2004–2008 — старшим научным сотрудником Государственного института искусствознания. С 2003 года — помощник художественного руководителя театра «Геликон-Опера», с 2009 — доцент Московской государственной консерватории.

ANNA V. BULYCHEVA

Born in St. Petersburg. Graduated from St. Petersburg State Conservatory. In 1992–2000 — Editor and Interpreter of The Mariinsky Theatre newspaper. In 2001–2003 — Head of the Literary Department of The Bolshoi Theatre. From 2003 — Assistant to the Artistic Director of Helikon-Opera. In 2004–2008 — Senior Researcher of State Institute for Art Studies. From 2009 — Associate Professor of Moscow State Conservatory.

ГРИБАНОВА АНАСТАСИЯ ПЕТРОВНА

Выпускница Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (2002), специальность «Музыковедение». Заведующий отделом художественного воспитания Государственного бюджетного нетипового образовательного учреждения «Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных». Автор ряда статей, посвященных вопросам музыкальной текстологии.

ANASTASIYA P. GRIBANOVA

Education: St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2002), Specialist Degree: “Musicology”. Work: Head of the Department of Artistic Education of St.-Petersburg City Creativity Palace for Young. The author of a number of articles devoted to the issues of musical textual criticism.

ВЛАСОВА НАТАЛЬЯ ОЛЕГОВНА

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Основная сфера научных интересов — австро-немецкая музыка конца XIX–XX века. Автор монографий: «Творчество Арнольда Шёнберга (М., 2007, 2009, 2011)», «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (М., 2014); составитель, переводчик и комментатор (совместно с О. В. Лосевой) сборника статей: «А. Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы» (М., 2006), переводчик и научный редактор монографии Д. Гойови «Новая советская музыка 20-х годов» (2006).

NATALIA O. VLASOVA

Doctor of Fine Arts, Head of “Moscow Conservatory Press”, senior research scientist of the State Institute for Art Studies (Moscow). Research focus: Austrian and German music of late XIX–XX centuries. Author of monographs: “The Work of Arnold Schoenberg” (Moscow, 2007, 2009, 2011), “Alexander Zemlinsky. Life and Work” (Moscow, 2014). Editor, translator, and commentator (together with Olga Losseva) of the collected works of Arnold Schoenberg: *Schoenberg, Arnold. “Style and Idea. Materials and Documents”* (Moscow, 2006). Translator and science editor of the monograph: *Gojowy, Detlef. “New Soviet Music of the 1920s”* (Moscow, 2006).

РАКИТИНА АННА ЛЕОНИДОВНА

Родилась в 1989 году в Москве. Окончила Академический музыкальный колледж при Московской консерватории (2007), историко-теоретический факультет Московской консерватории (2012). В 2016 году окончила факультет оперно-симфонического дирижирования Московской консерватории, а также аспирантуру; тема выпускной квалификационной работы: «Романсы Рахманинова: опыт исследовательской интерпретации» (научный руководитель — доц. Р. А. Насонов). В 2008–2009 годах работала документоведом в НИЦ церковной музыки имени Д. Разумовского Московской консерватории, в 2012–2013 — преподавателем в Московском военно-музыкальном училище.

ANNA L. RAKITINA

Born in 1989 in Moscow. Graduated from the Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (2007), the Music Theory and History Department of Moscow Conservatory (2012). In 2016 graduated from Symphony Conducting Department of Moscow Conservatory and the postgraduate course at Moscow Conservatory; thesis: “Romances by Rachmaninoff: the Research Interpretation’s Experience” (scientific advisor — Associate Professor R. A. Nasonov). In 2008–2009th worked at the Research Center of Church Music at Moscow Conservatory, in 2012–2013 worked as a teacher in Moscow Military and Music College.

ГЕРВЕР ЛАРИСА ЛЬВОВНА

Доктор искусствоведения (1998), профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. Автор книги «Музыка и музыкальная

мифология в русской поэзии (первые десятилетия XX века)» (2001) и более 100 научных статей. Основные сферы научных интересов: техника музыкальной композиции в сочинениях композиторов XVI–XVIII веков, музыкальные приемы организации художественного текста в поэзии. Ряд публикаций посвящен рассмотрению совокупности поэтических текстов, избранных для романсового творчества отдельными композиторами, в их внутреннем единстве.

LARISSA L. GERVER

Doctor of Art Studies (1998), Full Professor of Gnessins Russian Academy of Music, Moscow. Author of the book *Music and Musical Mythology in Russian Poetry of 20th Century (First Decades)* (2001) as well as more than 100 articles. Main spheres of interest: compositional techniques in 17th and 18th centuries; musical means of organization in poetry. Several articles deal with complex of poetical texts chosen by certain composers for their chamber vocal works—in their internal unity.

ВЕКСЛЕР ЮЛИЯ СЕРГЕЕВНА

Родилась в 1969 году в Горьком. Окончила композиторско-музыковедческий факультет Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (1994), аспирантуру Нижегородской консерватории (1997, класс проф. С. И. Савенко). С 1997 по 2004 год неоднократно стажировалась в Вене (стипендии фонда Альбана Берга и Австрийской службы академических обменов) и Берлине (стипендии DAAD). С 2000 года преподает на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (с 2011 профессор). Доктор искусствоведения (2011). Автор монографии «Альбан Берг и его время» (СПб.: Композитор, 2009).

YULIA S. VEKSLER

Born in Gorky in 1969, she graduated from Nizhniy Novgorod Glinka Conservatory (1994). Ph. D. thesis: “Symbolics of Alban Berg’s Music” (1998, scientific advisor—Full Prof. S. I. Savenko). From 1997 to 2004 she had several research scholarships in Vienne (Alban Berg Stiftung; OAD) and Berlin (DAAD). Doctor of Fine Arts (2011). Teaches at the Music History Subdepartment, the Department of Musical Composition and Musicology of Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatory (since 2000). Full Professor (since 2011). Author of the monograph “Alban Berg and his Time” (St. Petersburg, 2009).

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 гармонию, 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 postgraduate 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.

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 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@mosconsu.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 «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

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@moscons.v.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, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

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.

