



**научный**  
**ВЕСТНИК** | **2018**  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

**1 (32)**

**nauchnyi  
vestnik** | **2018**  
MOSKOVSKOI  
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

**1 (32)**

*Учредитель и издатель:***Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского****Главный редактор***К. В. Зенкин* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)**Ответственный редактор***М. Л. Насонова* — канд. искусствоведения (Москва)**Редакционный совет***И. А. Барсова* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)*Е. Н. Дулова* — д-р искусствоведения, профессор (Минск)*М. В. Есипова* — канд. искусствоведения (Москва)*Х. фон Лёш* — д-р, профессор (Берлин)*Т. И. Науменко* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)*А. А. Панов* — д-р искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)*Е. Д. Резников* — д-р, почетный профессор (Париж)*С. И. Савенко* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)*М. А. Сапонов* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)*А. С. Соколов* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)*И. Стоянова* — д-р, профессор (Париж)*Е. Б. Трёмбовельский* — д-р искусствоведения, профессор (Воронеж)*В. П. Чинаев* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)*В. Н. Юнусова* — д-р искусствоведения, профессор (Москва)**Редакционная коллегия:***Ю. С. Бочаров* — д-р искусствоведения (Москва)*Н. А. Брагинская* — канд. искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)*К. Галотти* — д-р, профессор (Салерно)*Н. Н. Гилярова* — канд. искусствоведения, профессор (Москва)*М. Г. Долгушина* — д-р искусствоведения, профессор (Вологда)*В. Р. Дулат-Алеев* — д-р искусствоведения, профессор (Казань)*П. Зук* — доктор, ассоц. профессор (Дарем)*А. Г. Коробова* — д-р искусствоведения, профессор (Екатеринбург)*С. Н. Лебедев* — канд. искусствоведения, доцент (Москва)*А. М. Лесовиченко* — д-р культурологии, канд. искусствоведения, профессор (Новосибирск)*О. В. Лосева* — д-р искусствоведения, доцент (Москва)*Г. И. Лыжов* — канд. искусствоведения, доцент (Москва)*Е. В. Ровенко* — канд. искусствоведения, доцент (Москва)*Я. И. Тимофеев* — канд. искусствоведения (Москва)*Ф. Юэлл* — д-р, ассоц. профессор (Нью-Йорк)**научный  
ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ****1 (32) 2018****Выходит 4 раза в год**Журнал зарегистрирован  
в Федеральном агентстве по печати  
и массовым коммуникациямСвидетельство 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@moscons.v.ruВоспроизведение публикаций,  
полностью или частично,  
в печатной или электронной форме,  
без письменного разрешения  
редакции не допускается.



## Founder and Publisher: Moscow Conservatory

---

### Editor-in-Chief

*Konstantin V. Zenkin*— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

### Senior Editor:

*Marina L. Nassonova*— Ph. D. (Moscow)

### Editorial Council

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

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

*Catherine N. Doulova*— Doctor of Fine Arts, Professor (Minsk)

*Margarita V. Esipova*— Ph. D. (Moscow)

*Heinz von Loesch*— Doctor of Fine Arts, Professor (Berlin)

*Tatyana I. Naumenko*— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

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

*Igor Reznikoff*— Ph. D., Professor Émérite (Paris)

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

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

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

*Ivanka Stoianova*— Ph. D., Professor (Paris)

*Evgeny B. Trembovsky*— Doctor of Fine Arts, Professor (Voronezh)

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

### Editorial Board

*Yury S. Bocharov*— Doctor of Fine Arts (Moscow)

*Natalia A. Braginskaya*— Ph. D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

*Marina G. Dolgushina*— Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

*Vadim H. Dulat-Aleev*— Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

*Philip Ewell*— Ph. D., Assoc. Professor (New York City)

*Catello Gallotti*— Ph. D., Professor (Salerno)

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

*Alla G. Korobova*— Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

*Sergey N. Lebedev*— Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

*Andrey M. Lesovichenko*— Doctor of Culturology, Ph. D. in Art History, Professor (Novosibirsk)

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

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

*Elena V. Rovenko*— Ph. D., Associate Professor (Moscow)

*Yaroslav I. Timofeev*— Ph. D. (Moscow)

*Patrick Zuk*— Ph. D., Assoc. Professor (Durham)

# journal OF MOSCOW CONSERVATORY

## 1 [32] 2018

### Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and  
Mass Communications  
Registration certificate  
PI FS77–79474 of 5<sup>th</sup> 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. Iglitsky*

### Layout:

*Alexander N. Panov*

### Cover design:

*Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov*

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street  
Moscow  
125009 Russia  
Tel.: +7(495)629–41–43  
E-mail: journal@mosconsrv.ru

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

## ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

8 **Сергей Лебедев.** Стихотворный трактат Гвидо Аретинского

14 **Гвидо Аретинский.** Правила в стихах

*Перевод С. Н. Лебедева*

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

34 **Константин Зенкин.** Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства

54 **Дмитрий Чехович.**  
Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

84 **Александр Комаров.** «Не пригодится ли впоследствии». Учебные пьесы и инструментовки Чайковского

132 **Ольга Колганова.** Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: история одного экслибриса

## МУЗЫКА И ФИЛОСОФИЯ

148 **Азамат Хасаншин.** «Отсутствующая структура» У. Эко и новая проблематика эстетического сообщения современной академической музыки в контексте постструктурализма

## ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

164 **Елена Ровенко.** Концепция «соответствий» Шарля Бодлера и музыкальность искусства Эжена Делакруа

190 Об авторах

196 Информация для авторов

198 To the Authors

## HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

8 **Sergey Lebedev.** *Versified Rules* of Guido of Arezzo

14 **Guido d'Arezzo.** *Regulae rhytmicae*

*Translated by Sergey Lebedev*

## PROBLEMS OF MUSIC THEORY

34 **Konstantin Zenkin.** Stravinsky's Oeuvre Viewed through a Historical Change of the Paradigm of the Art of Music

54 **Dmitry Chekhovich.**  
"Rhythmic Tessitura" and "Tempo Transposition" of the Rhythm

## FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

84 **Alexander Komarov.** "Might be Useful Later".  
Student Exercises and Orchestrations by Tchaikovsky

132 **Olga Kolganova.** Composer/Conductor Igor Miklashevsky  
and Artist/Inventor Grigory Gidoni: the Story of an Exlibris

## MUSIC AND PHILOSOPHY

148 **Azamat Khasanshin.** Umberto Eco's "Missing structure"  
and the New Problems of Aesthetic Communication of Contemporary  
Academic Music in the Context of Post-structuralism

## PROBLEMS OF GENERAL THEORY OF ART

164 **Elena Rovenko.** On Charles Baudelaire's Conception  
of "Les Correspondances" and Musicality of Eugène Delacroix' Oeuvre

190 Contributors to This Issue

198 To the Authors

**ЛЕБЕДЕВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ***olorulus@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

**SERGEY N. LEBEDEV***olorulus@mail.ru*

Ph. D., Associate Professor of the Subdepartment of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Leading Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009 Russia

**Аннотация****Стихотворный трактат Гвидо Аретинского**

«Стихотворные правила» (*Regulae rhythmicae*, начало XI в.) Гвидо Аретинского — первый стихотворный учебник в западноевропейской истории музыки. Включает все главные темы «элементарной теории музыки», ориентированной на григорианскую монодию, — диатонический звукоряд, деление монохорда, классификацию и свойства консонансов, церковные лады, а также начатки учения о мелодической композиции. Наиболее известен как трактат, где впервые (наряду с прозаическим «Прологом к антифонарию» того же автора) описана «наша» линейная нотация. В основу критического перевода (первого на русском языке) положены издания оригинального текста «Правил» Й. М. Смита ван Васберге (1985), Д. Пеше (1999) и А. Рускони (2008), с привлечением материала восьми Гвидоновых рукописей, датируемых XI–XII вв. Перевод сопровождается подробными справочными и научными комментариями. На цветной вклейке размещены цветные аннотированные факсимиле из рукописей Гвидо, среди которых — образцы аутентичной «Гвидоновой» нотации.

*Ключевые слова:* Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, музыкальная нотация, музыкальная терминология, стихотворные учебники

**ABSTRACT*****Versified Rules of Guido of Arezzo***

*Versified Rules* (lat. *Regulae rhythmicae*, beginning of the 11<sup>th</sup> c.) by Guido of Arezzo is the first textbook on music in Western music history composed completely in verse. It contains all main subjects of the plainchant medieval theory, that is: diatonic scale, division of monochord, classification and properties of consonances, church modes, and some approaches to melodic composition intended for an advanced reader. It is mostly known as a treatise where «our» linear notation was for the first time (along with *Prologue to Antiphonary* by the same author) theoretically described. This critical Russian translation of the *Regulae* is based on editions of the original treatise by Joseph Smits van Waesberghe (1985), Dolores Pesce (1999) and Angelo Rusconi (2008), subject to eighth authentic Guidonian manuscripts of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries. Extensive commentary should help better understanding of *loci obscuri* of the original. Additionally, four annotated color facsimile pages from the Guidonian manuscripts (incl. examples of the authentic «Guidonian» notation) are placed in the Appendix to this book.

*Keywords:* Guido of Arezzo, history of Western music theory, musical notation, terminology of music, versified textbooks

**Сергей Лебедев**

## СТИХОТВОРНЫЙ ТРАКТАТ ГВИДО АРЕТИНСКОГО

### ВВЕДЕНИЕ

В эпилоге «Послания о незнакомом распеве» Гвидо отсылает читателя к двум своим более ранним текстам, где, по его словам, учение о ладах и нотации «изложено прозой и стихами наподобие пролога к антифонарию» (*quasi in prologum antiphonarii*). Гвидо имеет в виду сохранившиеся до наших дней прозаическое и стихотворное введения к своему новаторскому антифонарию, который произвел столь «волшебное» впечатление на папу Иоанна и который, к великому сожалению, утерян. Однако неверно было бы, ориентируясь на краткое высказывание Гвидо, считать оба текста чем-то вроде современной «инструкции по употреблению» антифонария — с той лишь разницей, что одна инструкция прозаическая, а другая стихотворная.

Во-первых, стихотворный текст в два раза больше по размеру, чем прозаический<sup>1</sup>. Во-вторых, рукописная традиция XI–XIV в. никогда не ссылается на стихотворный опус как на «пролог к антифонарию». Повсюду его называют «*Regulae rhythmicae*» (букв. «Стихотворные правила»)<sup>2</sup>, где под словом *regulae* следует понимать свод правил элементарной теории музыки. В-третьих, наш источник имеет ясную и законченную структуру из блока тематических разделов, обрамленных прологом и эпилогом. В прологе, написанном приподнятыми гекзаметрами, Гвидо в присущей ему манере хвалится «силой» своего поэтического таланта; эпилог завершает его же смиренная апелляция к милости Господней. Наконец, сама тематика «Правил» не ограничивается описанием принципов и техники нотации, но включает также вполне традиционные для учебника ЭТМ разделы — звукоряд, деление монохорда (двумя способами), обзор главных консонансов, основы ладовой теории. После того как список обязательных тем исчерпан,

<sup>1</sup> Прозаический «Пролог к антифонарию» в оригинале включает чуть больше 7000 знаков, «Стихотворные правила» — больше 14000 знаков (не считая интерполяций).

<sup>2</sup> Как это часто бывало в Средние века, никакого единственного и «аутентичного» заголовка у нашего трактата нет.

Гвидо дает — так сказать, для продвинутых — абрис систематического учения о мелодии в ее «правильных», строго регламентированных, пределах. Последний поразительно напоминает упражнения авангардных композиторов XX века, упивавшихся комбинаторикой избранной серии.

Общей для прозаического и стихотворного текстов является целевая аудитория автора — это несчастные малограмотные певчие-*cantores*, которых автор бранит в начальных строфах «Правил» (знаменитое «*Musicozum et cantorum magna est distantia*») и еще более пространно — в прозаическом «Прологе» (начинается словами «*Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores*»)<sup>3</sup>. Дидактические ограничения, связанные с такой аудиторией, вероятно, объясняют выбор в нашем источнике стихотворной формы изложения (так правила легче «долбить» и запоминать)<sup>4</sup> и упрощения в трактовке сложных проблем. Наиболее ярко упрощение прослеживается в изложении навязшей в зубах, мучительной для средневековой теории проблемы двух *b* (*b*-круглого и *b*-квадратного, условно — «проблема *си-бемоля* и *си-бекара*»). В «Правилах», как бы не замечая давнишнюю (античную) историю вопроса, Гвидо представляет музыкальную материю *cantus planus* как чистую диатонику<sup>5</sup>.

Точная датировка «Стихотворных правил» (как и всех прочих трудов Гвидо) неизвестна. Большинство источниковедов с 1950-х годов полагает, что «Правила» и «Пролог» были написаны в Ареццо в одно и то же время — после «Микролога», но до «Послания» (которое датируется около 1032 г.)<sup>6</sup>. К. Палиска рискнул датировать «Пролог» и «Правила» чуть более точно — «около 1030 г.»<sup>7</sup>.

### Принципы издания

Мое чтение латинского оригинала базируется, главным образом, на критическом<sup>8</sup> издании Йозефа М. Смитса ван Васберге [10], с добавлениями из редакции Долорес Пеше [9] и с учетом новейшей — возможно, самой строгой среди всех — редакции Анджело Рускони [8]. Латинская орфография

<sup>3</sup> «В наш век среди людей никого нет глупее певчих!». Почти половина «Пролога» — это, можно сказать, крик души, и лишь вторая половина посвящена теории музыки, преимущественно разъяснению новаторской нотации.

<sup>4</sup> Подробнее о значении и специфике стихотворений в средневековой музыкальной дидактике (с дальнейшей библиографией) см. [7, особенно р. 94–100].

<sup>5</sup> О том, что Гвидо осведомлен в античной теории музыки (вероятно, в пересказе Боэция), свидетельствует глава о «системах» (§§67–76), где даны начатки учения о композиции, понимаемой как комбинирование по-разному заполненных мелодических интервалов.

<sup>6</sup> См. [13, 22–23]. Эту точку зрения в конце XX в. разделила и Д. Пеше [9, 3].

<sup>7</sup> В предисловии к английскому переводу «Микролога», см. [11, 51].

<sup>8</sup> Слово «критический» (от нем. *Textkritik*) здесь и далее подразумевает изучение (особенно сравнение друг с другом) «оригиналов» старинного текста и их современных изданий, и на основе такого изучения — интерпретацию текста как подлинного или неподлинного.

нормализована<sup>9</sup>. При подготовке критического перевода я также пользовался некоторыми рукописями, на которые ссылаюсь далее сокращенно:<sup>10</sup>

	Сигнатура RISM	ПРИМЕЧАНИЕ
<b>F1</b>	I-Fn Conv. soppr. F.III.565	Происхождение: Лацио или Тоскана (Италия), начало XII в.; по др. сведениям — ок. 1100 г. Современное местонахождение: Флорентийская нац. библиотека <sup>10</sup> .
<b>K</b>	D-KA 504	Происхождение: Бамберг, XI–XII в. (8 различных рук). Современное местонахождение: Баденская земельная библиотека (Карлсруэ).
<b>M1</b>	D-Mbs Clm 9921	Происхождение: баварский монастырь Оттобойрен, 1-я половина XII в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека (Мюнхен).
<b>M2</b>	D-Mbs Clm 19421	Происхождение: баварский монастырь Тегернзее, XI–XII в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека.
<b>M5</b>	D-Mbs Clm 14523	Происхождение: баварский монастырь Св. Эммерам (Регенсбург), XI в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека.
<b>M7</b>	D-Mbs Clm 14965a	Происхождение: монастырь Св. Эммерам, XI в., по др. сведениям — 1-я половина XII в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека.
<b>M9</b>	D-Mu Cim.13	Происхождение: монастырь Св. Георгия в Шварцвальде, XII–XIII в. Современное местонахождение: Мюнхенский гос. университет.
<b>P1</b>	F-Pn lat.7211	Происхождение: юго-восток Франции, XI–XII в. Современное местонахождение: Национальная библиотека Франции (Париж).
<b>W2</b>	D-W Guelf. 334 Gud. lat	Происхождение: монастырь Свв. Ульриха и Афры, Аугсбург, ок. 1100 г.; по др. сведениям — XII в. Современное местонахождение: Библиотека герцога Августа (Вольфенбюттель).

Поскольку важнейшая тема «Стихотворных правил» все же нотация, мне показалось необходимым предоставить читателю Гвидоновы примеры во всех возможных вариантах. Помимо привычных транскрипций в пятилинейной нотации, непосредственно в тексте перевода я разместил нормализованные оригиналы нот<sup>11</sup>, а в Приложении (см. цветную вклейку) дал иллюстрации из «настоящих» оригиналов — рукописей **F1** (ил. 1)

<sup>9</sup> Пеше дает латынь в некой «средневековой» орфографии, Смитс ван Васберге и Рускони (по старой традиции) нормализуют орфографию.

<sup>10</sup> Благодарю Елену Чернову (Регенсбург) за любезно предоставленное факсимиле флорентийской рукописи.

<sup>11</sup> В редакции Рускони, с небольшой коррекцией.

и К (ил. 4). В обеих невмы нотированы строго диастематически между цветными ключевыми линейками. Разумеется, приведенные примеры не исчерпывают разнообразных реализаций Гвидоновой нотации в рукописях начиная со второй половины XI в., которые не могут быть рассмотрены в рамках данной публикации<sup>12</sup>.

Стихотворный текст я разбил на трехстрочные строфы (терцины), но в отдельных случаях, дабы не разрушать формальным дроблением непрерывное течение мысли Гвидо, объединил одинарные строфы в блоки. Для большего визуального комфорта читателя я сохранил в прозаическом переводе построчную структуру оригинала, хотя и отказался от попыток какой-либо его поэтической стилизации. Фрагменты русской поэтической версии трактата даны в конце этой статьи.

Анонимные интерполяции, размещенные Пеше (курсивом) в ее издании непосредственно между строфами Гвидонова текста, в этом переводе даны выборочно, поскольку «внешнее» происхождение некоторых из них слишком очевидно<sup>13</sup>. В отдельных интерполяциях бросается в глаза неискренность анонимных редакторов-«соавторов» Гвидо, нарушающая приятное хореическое течение основного текста<sup>14</sup>.

Неаутентичные подзаголовки, обозначающие тематические разделы трактата, добавлены для большего удобства чтения и обозрения. Поскольку

<sup>12</sup> Примеры практического воплощения принципов нотации, изложенных в «Правилах» и «Прологе», систематически описаны на материале более чем сотни рукописей XI–XIII в. (имеются в виду любые нотные рукописи, а не только те, в которых скопированы музыкально-теоретические трактаты Гвидо) 70 лет назад, в статье Смитса ван Васберге «Музыкальная нотация Гвидо Аретинского» [14].

<sup>13</sup> Например, вот такая интерполяция (в издании Пеше, [9, 382]) об апулийцах (жителях Апулии) и калабрийцах (жителях Калабрии), хотя и забавная, но не имеющая к Гвидо никакого отношения:

Ita sane procuratum sit antiphonarium  
per Apulienses cunctos et vicinos Calabros,  
quibus tales misit neumas per Paulum Gregorius.  
At nos miseri canentes frustra toto tempore,  
sacros libros meditari penitus omisimus,  
quibus Deus summus bonus loquitur hominibus.

Ну что ж, пусть антифонарий холят и ледеют  
все апулийцы и их соседи калабрийцы,  
которым вручил невмы Григорий через Павла  
[Диакона].  
А то мы, бедные, поем все время впустую,  
мы совсем забросили изучение священных книг,  
языком которых говорит с людьми Всевышний.

<sup>14</sup> Например, интерполяция, опубликованная Пеше в основном тексте (после §63), хотя и хореическая, но от строки к строке в ней не соблюдается одинаковое количество стоп:

Argumentum vero simplex cito capitur,  
Sonus tertius et sextus quia describuntur saepius,  
Quos frequenter repercussos mox cognoscit animus.

Другая печатаемая Пеше интерполяция (после «штатной» 8-стопной хореической строфы об автентическом и плагальном наклонениях ладов (§43) — и вовсе унылая проза:

Autentus protus primus, plagis proti secundus,  
Autentus deuterus tertius, plagis deuteri quartus,  
Autentus tritus quintus, plagis triti sextus,  
Autentus tetrardus septimus, plagis tetrardi octavus.



деления на главы в оригинальном тексте нет (в рукописях текст «Правил» идет сплошным потоком), для удобства комментирования и исследования, а также для однозначной адресации перекрестных ссылок я добавил в начале строф параграфы арабскими цифрами; если строфа представляет собой интерполяцию, либо авторство ее сомнительно, цифра дана со звездочкой. В сложных случаях в круглых скобках приведены латинские оригиналы. Конъектуры выделены, как обычно, квадратными скобками. В Приложении (на цветной вклейке) опубликованы сканы некоторых страниц из рукописей «Правил» (с аннотациями): они помогут читателю составить первоначальное представление о том, как выглядят средневековые «оригиналы» трактатов Гвидо<sup>15</sup>.

Перевод снабжен подробными комментариями, в основном текстологического, справочного и музыковедческого характера. Дублировать высказанную в них мою точку зрения на Гвидонову науку в особом (и тем более — многословном) разделе было бы излишне.

Латинская буквенная нотация («буквоноты») в тексте перевода дана прямым светлым начертанием, поскольку, во-первых, именно таково начертание буквонот во всех оригинальных рукописях трактата, а во-вторых, графическое различие «двух бэ» — b-квадратного и b-круглого — в контексте учения Гвидо о звуковысотной системе (причем не только в «Правилах», а во всем корпусе его трудов) имеет принципиальное значение. В моих комментариях латинские буквоноты, за исключением b-квадратного, даны курсивом — в соответствии с тем, как это принято в современной издательской практике.

Переводом «Стихотворных правил» завершается многолетняя работа по переводу музыкально-теоретического наследия Гвидо Аретинского на русский язык<sup>16</sup>.

*Весьегонск — Москва, январь 2018*

<sup>15</sup> Никакого оригинала (автографа в позднейшем смысле) для трактатов Гвидо, разумеется, не существует, все их средневековые копии не похожи одна на другую, все драгоценны.

<sup>16</sup> «Микролог» полностью переведен Ю. В. Пушкиной в ее диссертации [6]. «Пролог к антифонарию» в переводе Р. А. Поспеловой опубликован в «фестшрифте» Ю. Н. Холопова [2, 48–67]. Мою публикацию «Послания о незнакомом распеве» см. в Научном вестнике Московской консерватории [5]. Все трактаты Гвидо также переведены на английский и итальянский языки.

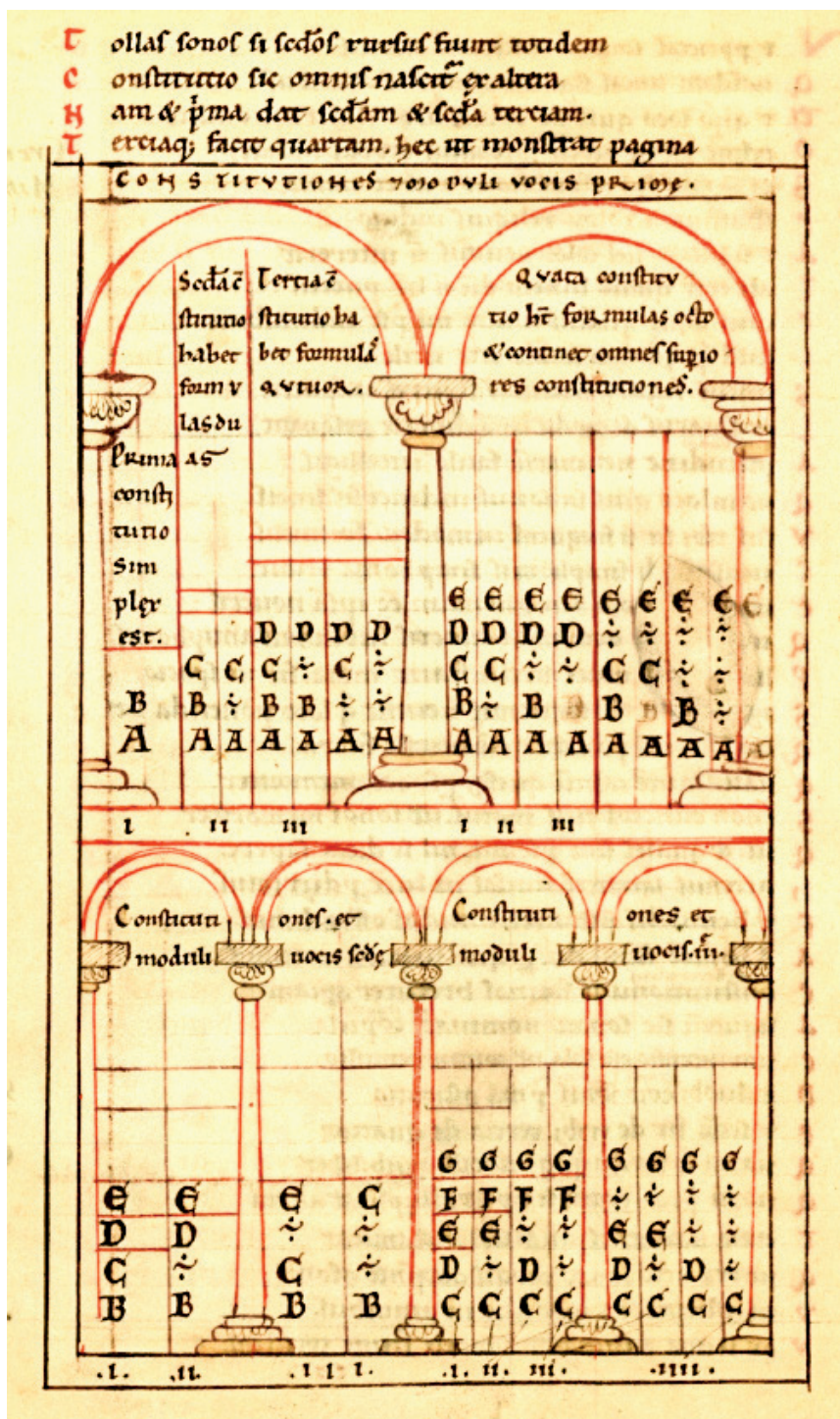
ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ С. ЛЕБЕДЕВА  
«СТИХОТВОРНЫЙ ТРАКТАТ ГВИДО АРЕТИНСКОГО»



Ил. 1. Рукопись I-Fn Conv. soppr. F.III.565, f. 69 r. Лацио или Тоскана (Италия), ок. 1100 г.

Дасийный звукоряд с его расшифровкой в латинской буквенной октавной нотации. Под ним текст (с грамматическими ошибками): «Этими нотами мы пользуемся вслед за трактатом *Enchiridion*. Буквы же тонов даны, как это общепринято, хотя некоторые пользуются другими буквами». Ниже: 1) секвенция «*Rex caeli Domine*» из «*Musica enchiriadis*» Псевдо-Хуквальда, с транскрипцией в латинскую буквенную нотацию; вторая полустрофа секвенции (на другую музыку) — «*Te humiles famuli*»; 2) секвенция (?) «*Ego sum via*» из «*Scolica enchiriadis*» (только дасией, без транскрипции); 3) секвенция (?) «*Vacat hoc tempore*» (не идентифицирована; только дасией). См. § 17 «Стихотворных правил» Гвидо.





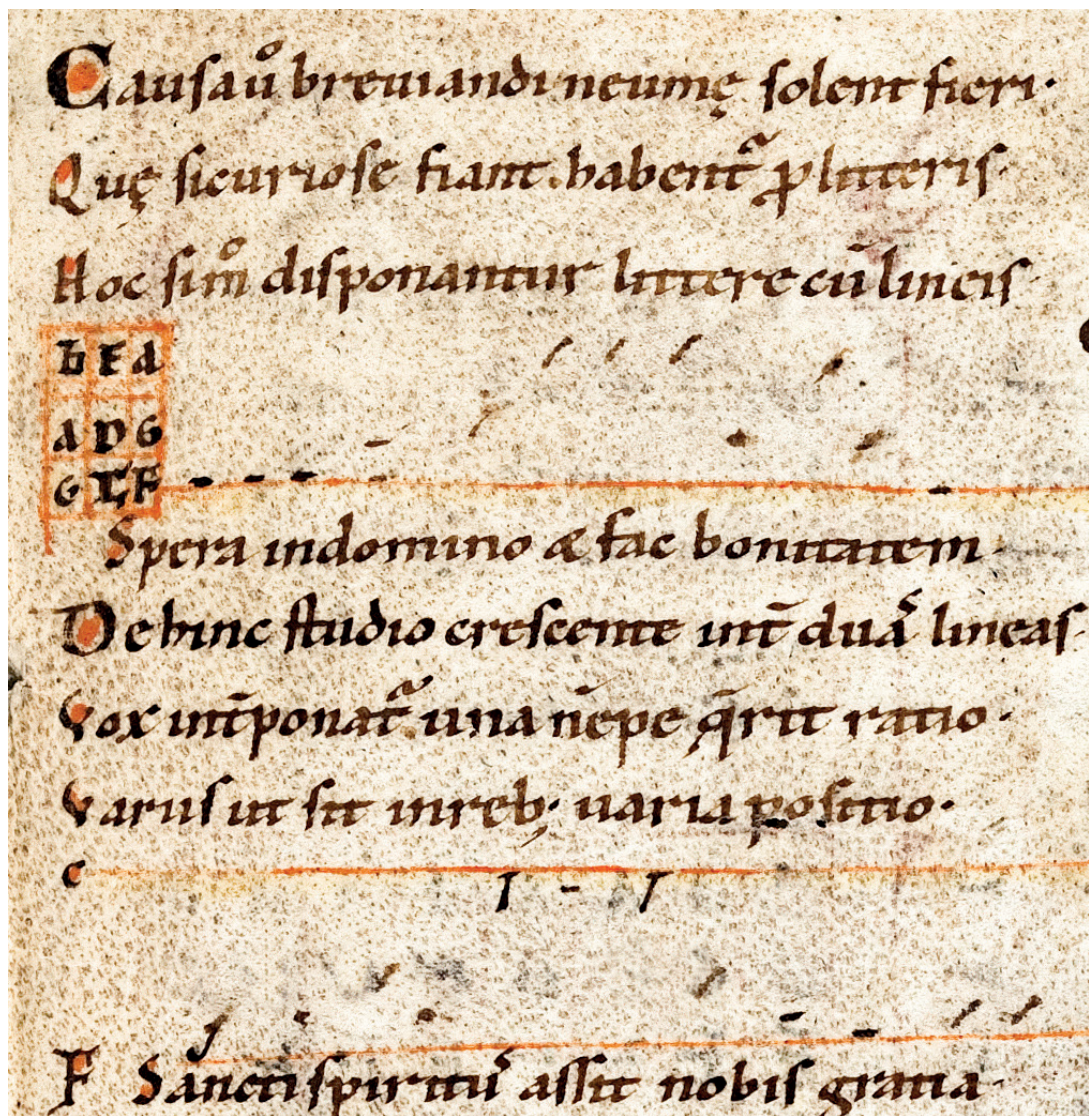
Ил. 2. Рукопись D-Mu Cim.13, f. 56 v. Монастырь Св. Георгия в Шварцвальде (Германия), XII–XIII в. Таблица всех допустимых «систем» (*constitutiones*) в диапазоне от секунды (например, АВ) до квинты (например, АЕ), показанная для первых трех «букв» звукоряда А, В, С. Современную реконструкцию этого начатка учения о мелодической композиции см. в §67 «Стихотворных правил».





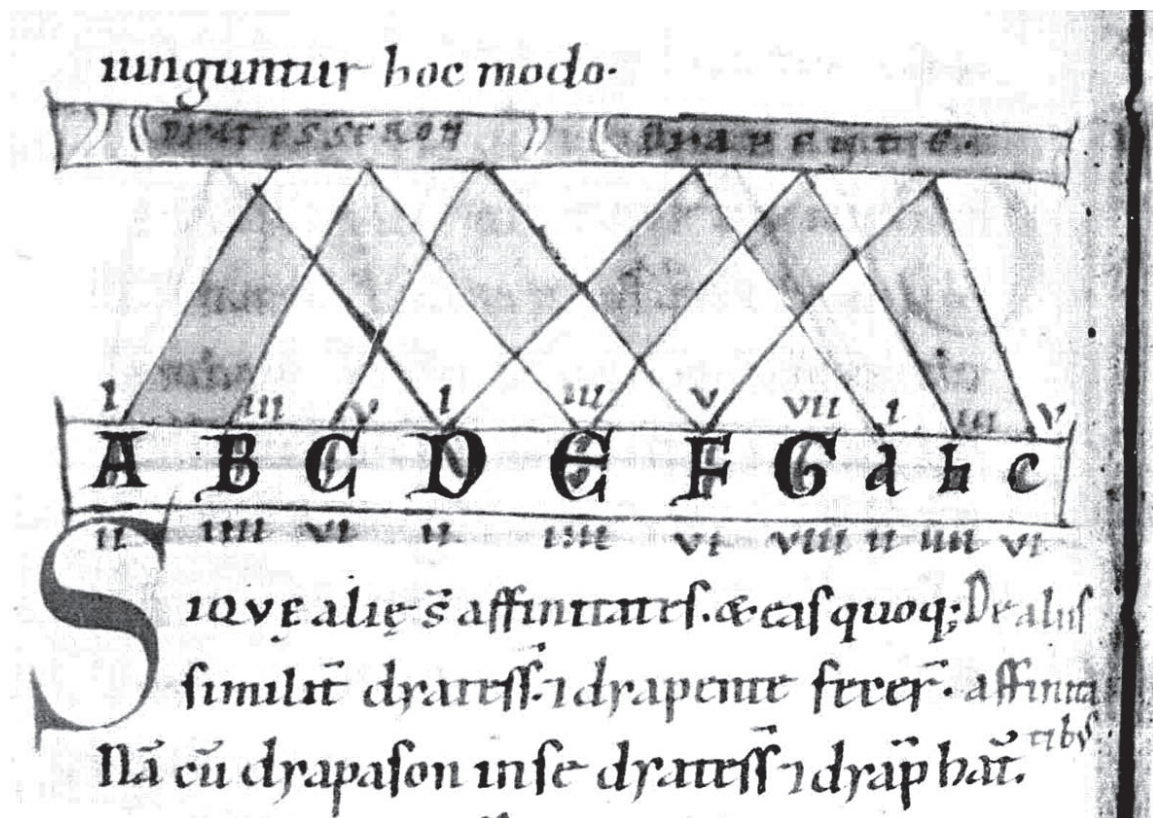
Ил. 3. Рукопись D-W Guelf. 334 Gud. lat., f. 4r, из монастыря Свв. Ульриха и Афры (Аугсбург), XII в. Миниатюра изображает Гвидо Аретинского за работой. Текст на аналое — первая строка акростиха «Gliscunt corda meis hominum mollita camenis» к трактату «Стихотворные правила» (см. §1).





Ил. 4. Рукопись D-KA 504, f. 71 r (из Бамберга), XI–XII в.

Оригинальная нотация Гвидо с использованием цветных ключевых линеек (с разными ключами) и диастематически расположенными невмами, фрагмент трактата «Стихотворные правила» (реконструкцию и транскрипцию см. в §§56–57).



Ил. 5. Рукопись D-W Guelf. 334 Gud. lat., f. 13 v, XII v.

Схема в конце Седьмой главы «Микролога» иллюстрирует модальное родство (в лексике Гвидо — «подобие») ступеней, отстоящих друг от друга на кварту (см. *diatessaron* вверху слева) и квинту (*diapente* вверху справа). «Подобные» ступени соединены линиями и снабжены одинаковыми римскими цифрами.





## Гвидо Аретинский

# ПРАВИЛА В СТИХАХ

### [Пролог]<sup>1</sup>

1. Сердца людей разгораются, смягченные музыкой моей,  
Одной только силой таланта я упорядочил ритмы<sup>2</sup>.  
Всевышнему в небесах я изливаю благодарность в стихах,  
Рабским гласом своим воздавая чертогу Христову<sup>3</sup>.  
В первом ряду [букв] назвал я себя, сочинителя [этих] стихов<sup>4</sup>.

### [О буквенной нотации]

2. Между музыкантами и певчими великая разница:  
Одни распевают слова (*dicunt*)<sup>5</sup>, другие же знают, в чем суть музыки.  
А кто делает то, чего не понимает, называется скотом<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Рускони считает написанный гекзаметрами пролог неподлинным (8, *LXXXIII*). В ряде рукописей итальянской ветки «Правил» гекзаметрический пролог размещен как обособленный текст (например, в авторитетной рукописи F1 он находится перед «Диалогом о музыке» Псевдо-Одо).

<sup>2</sup> Букв. «упорядочил доли» в стихах. Отсюда читатель (еще до начала собственно трактата!) узнаёт, что «сила таланта» Гвидо распространяется не только на теорию музыки, но и на поэзию.

<sup>3</sup> Т. е. в храме, в церкви.

<sup>4</sup> Оригинальный текст содержит акrostих GUIDO. В поэтическом переложении О. С. Лебедевой:

Гласом Музы моей сердца разгораются в людях.  
В ритмы стройность я ввел одною лишь силой таланта  
И Отцу в небеса изливаю в стихах благодарность.  
Дом священный Христов гласом раба оглашая,  
О себе заявил буквами первыми песни.

<sup>5</sup> Глагол *dicere* среди прочих имеет значение «распевать» (обычно в контексте — торжественную песнь, гимн), «воздавать пением хвалу». Один из самых ранних примеров — в письмах Плиния Младшего: «[Последователи христианства] утверждали также, что единственная их вина или заблуждение в том, что они имели обыкновение собираться в назначенный день до восхода солнца и поочередно распевать [хвалебную] песнь Христу как Богу» (*carmen Christo quasi deo dicere*; Ep. X, 96).

<sup>6</sup> Гвидоново противопоставление бессмысленных «вокалистов» (*cantores*) и ученых музыкантов (*musici*) восходит к общеизвестной дихотомии Боэция (*Mus. I, 34*).



3. Впрочем, если ты предпочитаешь голос громахающий<sup>7</sup>,  
То и голосащая ослица [у тебя] превзойдет соловья;  
Если ставить вопрос так, то логика (*dialectica*) бессильна<sup>8</sup>.
4. По этой причине многие невежды (*rusticorum multitudo*)<sup>9</sup>  
Трудятся как сумасшедшие, но живут бессмысленно,  
Без наставника (*sine magistro*) они все равно  
не споют ни одного антифона.
5. Итак, отвергнув с презрением ноты, которыми пользуется толпа,  
Что, подобно слепцу, никуда не двинется без поводыря,  
Выучи семь следующих нот, представленных семью буквами:  
Г А В С D E F G а б с d e f g aa<sup>10</sup>.
6. Другие семь нот, которые следуют потом,  
Вовсе не «другие» — они повторяются по тому же правилу,  
Потому что звуков, как и дней в неделе, только семь.
7. Если ты хочешь, сомкнув уста, увидеть глазами слышимое,  
То можешь поверить звуки вручную [на инструменте]  
С помощью точных чисел<sup>11</sup>.
- 8\*. С числами мы связываем только семь [разных по высоте] звуков.  
Чтобы даже ребенку эти звуки были совершенно ясны,  
Мы говорим, что они находятся «в интервале первых букв»<sup>12</sup>.

См. подробнее в моей статье «Μουσικός — musicus — музыкант» [3].

<sup>7</sup> Если ценишь в музыке только громкость.

<sup>8</sup> Диалектикой называлась одна из дисциплин средневекового тривия, которая учила искусству логического рассуждения.

<sup>9</sup> *Rusticus* — букв. «деревенщина», «простак».

<sup>10</sup> В издании Смита ван Васберге [10, 96] диапазон звукоряда уже — в нем отсутствуют нижняя Г и aa сверху. Поскольку сам Гвидо ясно пишет о верхней границе aa (см. § 15), а нижнюю Г описывает как традицию «некоторых», которую поддерживает в собственном делении монохорда (§ 9), я решил дать графику, приведенную в соответствие с теоретическими инструкциями (так же поступает Пеше, см. [9, 340]).

В ряде рукописей (например, в К) на схеме присутствуют оба варианта ступени *b* (круглое и квадратное начертания), что противоречит теоретическим положениям учебника. В рукописи F1 в этом месте (f. 23r) — только *b*-квадратное, в то время как на такой же схеме двумя листами позже (f. 25v, в нашем издании см. § 44) изображены оба варианта *b*. Такой «произвол» в рукописях, возможно, объясняется тем, что в гипотетическом прототипе («автографе») иллюстраций не было вовсе — их добавили для наглядности музыканты, широко использовавшие Гвидоновы учебники в практике собственного преподавания.

<sup>11</sup> Точность воспринимаемых на слух звуков можно поверить на монохорде, раз-  
меренном числами.

<sup>12</sup> Дидактика этого пассажа такова: 7 ступеней звукоряда столь же элементарны, как и первые 7 букв алфавита. Слово «интервал» не следует здесь понимать в смысле музыкального термина.

[Деление монохорда. Способ 1]<sup>13</sup>

9. Некоторые ставят перед первой буквой греческую «гамму»<sup>14</sup>,  
От которой целая струна делится на девять отрезков (*passibus*)<sup>15</sup>.  
Где заканчивается первый отрезок, там будет и первая буква [А]<sup>16</sup>.
10. От первого [А] струну делят на столько же отрезков<sup>17</sup> —  
и таким образом  
Следующим по порядку (описанному выше) будет  
место второй ступени [В]<sup>18</sup>.  
Это благозвучие (*concordiam sonorum*) музыканты  
называют [целым] тоном<sup>19</sup>.
11. Вернувшись к целой струне, подели ее на 4 части.  
Третья [по порядку буква С] тотчас же зазвучит  
поблизости от второй [буквы В]<sup>20</sup>.  
На такую именно малость кварта больше двух тонов.  
Этот узкий интервал называется полутоном.  
Тон же производится по правилу [деления струны] на 9 частей.  
Слово *diatessaron* значит «из четырех» (*de quaternis*)<sup>21</sup>.

<sup>13</sup> Как и в «Микрологе» (глава 3), в «Правилах» монохорд размеряется двумя способами. При первом способе размерения звукуступени находят последовательно, от самой нижней до самой верхней (сначала локализуют высоту А, затем В, С, D и т. д.), при этом способ деления струны (или ее части) постоянно меняется.

<sup>14</sup> «Первой буквой» (*prima littera*), «первой звукуступенью» Гвидо здесь и дальше называет А (а не Г, расположенную целым тоном ниже «первой»). Впервые добавление к монохорду греческой гаммы (Г) Гвидо обсуждает во Второй главе «Микролога».

<sup>15</sup> «Шагом» (*passus*) здесь Гвидо называет один отрезок равнодольного деления целой струны или ее части, соответствующий тому или иному музыкальному интервалу (так сказать, интервальному шагу). Деление на 9 дает целотоновый шаг, на 4 — квартовый, на 3 — квинтовый, на 2 — октавный.

<sup>16</sup> Восемь девятых частей струны (8/9) по отношению к целой струне дают пифагорейский целый тон. Таким образом, расстояние от Г до А («первой буквы») составляет 1/9 часть длины струны.

<sup>17</sup> Часть ранее поделенной струны представляется целой струной, от которой вновь берется отрезок (шаг) величиной в 1/9.

<sup>18</sup> Напомним, что прописной В обозначалось *си* (а не *си-бемоль*) в регистре «нижних» (*gravium*) диатонического звукоряда.

<sup>19</sup> А–Н (в буквенной нотации Гвидо — А–В) — целый тон, «благозвучный» (т. е. эммелический) интервал.

<sup>20</sup> При делении целой струны на 4 части совокупность трех частей в таком делении даст кварту (3:4) по отношению к целой.

<sup>21</sup> Греческие названия первых консонансов — *διατεσσάρων*, *διαιέντε*, *διαπασών* (чаще раздельно — *διά τεσσάρων* и т. д.) — в позднеантичной (Марциан Капелла, Боэций и др.) и средневековой науке («Musica enchiriadis» Псевдо-Хуквальда, «Диалог о музыке» Псевдо-Одо и др.) традиционно передавались латинской транслитерацией — *diatessaron*, *diapente*, *diapason*. Порядковые латинские числительные, соответственно, *quarta*, *quinta*, *octava*, появившиеся в XII–XIII в. в связи с развитием учения о контрапункте, постепенно вытеснили греческие прототипы. Авторы средневековых трактатов

12. Если к кварте добавить тон, возникнет квинта.  
Греческое слово *diapente* переводится на латынь  
как «из пяти» (*de quinque*).  
Хотя квинта берется в трех шагах, она охватывает пять звуков<sup>22</sup>.
13. Продолжим: первая ступень [А при делении] на четыре  
укажет на четвертую [D],  
Вторая [В] соотносится с пятой [Е] через столько же [ступеней],  
Третья [С] ведет к шестой [F], и счет [ступеней]  
остается неизменным<sup>23</sup>.
- 13\*. В любом месте [звукоряда ступени]  
сочетаются с себе подобными:  
Многие подобны [друг другу] в нисходящем движении,  
Другие же подобны в восходящем.  
Это [свойство] в состоянии постигнуть любой певчий,  
Если он потрудится рассмотреть нижеследующую картинку:  
Прямая линия, [показывающая подобие ступеней],  
идет там вверх или, наоборот, вниз<sup>24</sup>.
14. Чтобы найти седьмую [ступень G], возьми половину  
от всей струны G.  
Тогда от начала [звукоряда] октава займет надлежащее место.  
Первая [ступень А] всегда связана с первой [а] (счет не меняется),  
Вторая [В] даст вторую [b], третья [С] — третью [c],  
Четвертая [D] — четвертую [d], пятая [Е] — пятую [e],  
в общем, каждая — своего двойника.

#### [Об октаве]

15. В высоких [ступень] обозначается той же буквой, что и в низких;  
[Например, одной и] той же буквой  
обозначаются первая ступень и восьмая.

тов и учебников, употребляя грецизмы, зачастую приводили их этимологию. При этом греческий предлог *διά*, который имеет основное значение «через», они традиционно передавали латинскими *ex* или *de* («из», «от»), а не *per* («через»), как можно было бы ожидать. Той же традиции придерживается Гвидо.

<sup>22</sup> Чтобы получить квинту (2:3) к данной высоте, нужно поделить целую струну на 3 части (потому «квинта берется в трех шагах»). Интервал же квинты от его основания до вершины охватывает 5 ступеней (потому «она охватывает 5 звуков»).

<sup>23</sup> Здесь и дальше Гвидо то и дело обращается к своей любимой теме — «подобию» (*similitudo*) главных консонансов, входящих в звукоряд (в современных терминах, к тождеству модальных функций). В данном пассаже он говорит о подобии кварт между I и IV, II и V, III и VI ступенями (за «первую», как было сказано выше, принимается А).

<sup>24</sup> Схема, на которую ссылается анонимный интерполятор, отсутствует в рукописях «Правил». В «Микрологе» она представлена даже дважды — в Седьмой и Восьмой главах — и ясно иллюстрирует «подобие» ступеней, то есть схожий для разных по высоте звуков интервальный контекст (см. ил. 5 и 6 на цветной вклейке).

Эту гармонию звуков (*concordia sonorum*) называют *diapason*,  
 Что буквально значит «из всех» (*de cunctis*),  
 Потому что октава включает все ступени  
 Или потому что всю струну на два [равных] отрезка  
 делит одна и та же буква [a];  
 И такой же буквой, но удвоенной [aa], исчерпывается монохорд<sup>25</sup>.

16. В октаву входят пять тонов и два полутона,  
 Она же включает в себя квинту и кварту.  
 Октава — наилучший консонанс (*symphonia*), в ней —  
 наибольшая слитность звуков.

[О дасии]

17. Странно, что кто-то придумал четыре знака  
 для [разновысотных] звуков, видимо  
 Желая, чтобы [все] квинты были одинаковы,  
 но некоторые вышли неблагозвучными.  
 Некоторые [другие ступени], хотя и родственны (*affines*),  
 но не вполне благозвучны<sup>26</sup>.

[Деление монохорда. Способ 2]<sup>27</sup>

18. [Можно поделить] целую струну  
 девятью упомянутыми отрезками и так:  
 Как первый отрезок дает первую ступень [A],  
 так четвертую [D] дает третий,

<sup>25</sup> Первой ступенью считается прописная A, от нее октава вверх — строчная a, последняя ступень звукоряда — строчная удвоенная aa.

<sup>26</sup> В действительности все квинты дасийного звукоряда «благозвучны», проблемны же некоторые кварты и октавы. Я допускаю, что Гвидо не вполне понял структурную идею автора «*Musica enchiriadis*» (подробней о специфике дасийной системы см. мою статью «Об одном свойстве дасийной нотации» [4]), но явно осознал ее несогласованность с диатоникой *cantus planus*, на которую он последовательно опирается. В таком же пейоративном стиле Гвидо высказался о дасии еще раз позже, в эпилоге «Послания». Обе эти ссылки свидетельствуют о том, что в его времена дасия еще имела хождение. Любопытно, что в одной из самых авторитетных рукописей F1 (ок. 1100 г., см. ил. 1 на цветной вклейке) после блока аутентичных Гвидоновых текстов приведена секвенция «*Rex caeli Domine*» из «*Musica enchiriadis*», записанная в дасийной и — параллельно — в буквенной октавной нотации.

<sup>27</sup> При втором способе размерения монохорда (в «Микрологе» он назван «более быстрым») извлекаются сначала все ступени, которые генерирует деление целой струны на 9 равных отрезков: A (т. е. 8/9 от целой струны), D (6/9), a (4/9), d (3/9), aa (2/9). Затем на 9 равных отрезков делится укороченная на целый тон струна (от A это деление дает, соответственно, звукоступени B, E, b и e). Затем целая струна делится на 4 равных отрезка, что дает C (3/4), G (2/4) и g (1/4). И наконец, на 4 равных отрезка делится укороченная на кварту струна (от C это дает, соответственно, звукоступени F, c и f).

- Пятый отрезок — первую [a], шестой — четвертую [d],  
седьмой — опять первую [aa].
19. Как первый отрезок от первой [ступени А] дает вторую [ступень В],  
Так и третий [от А] заканчивается на пятой [ступени Е].  
Пятый дает вторую [b], шестой — снова пятую [e].
  20. При делении же целой струны на четыре упомянутых отрезка  
Как первый показывает третью [ступень С],  
так второй показывает седьмую [G].  
Третий отмечает ту же седьмую [g] в третий раз.
  21. Также, если поделим отрезок от третьей ступени [С]  
на четыре, получим шестую [ступень F].  
При другом способе деления мы опять запишем третью ступень [c],  
Разделив которую на четыре, получим еще одну шестую ступень [f].
  22. Есть такие [музыканты], которые рядом с высоким [a]  
добавляют еще ступень [b],  
Но святому отцу Григорию такая вольность  
вряд ли понравилась бы<sup>28</sup>,  
Да и благоразумные современные авторы ее не упоминают<sup>29</sup>.
  23. И хотя у некоторых названная ступень [b] встречается,  
Многие справедливо называют ее излишней,  
Вторая же [b] всегда истинна.
  24. Запомни: все тоны получаются при делении [струны]  
на 9 [отрезков],  
Кварты — при делении на четыре, как выше было сказано,  
Квинты — всегда при делении на три, октавы — при делении на два.
  25. Таким образом легко построить монохорд.  
А если музыкант будет делать колокола (cymbala),  
Он должен точно соблюдать  
эти меры (mensurae) при взвешивании<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Имеется в виду папа Григорий Великий (понтификат 590–604), легендарный «первооткрыватель» григорианского хора. Речь идет о добавлении в «чистую» диатонику звукоступени *b* (соврем. *си-бемоль*), которую автор «Правил» классифицирует как «вольность».

<sup>29</sup> Это заявление Гвидо противоречит всеобщей убежденности Запада (начиная с М. Югло), что буквенной октавной нотацией Гвидо якобы обязан «Диалогу о музыке» Псевдо-Одо. Последний недвусмысленно описывает интервальную систему григорианского хора как миксодиадоническую.

<sup>30</sup> Гвидо здесь откликается на распространенную легенду об изобретении консонансов Пифагором, транслированную в «Музыке» Боэция (см. Mus. I, 10–11 и мои комментарии к этим главам [1, 25–27 и 282–284]). С точки зрения физики, если речь о грузах, привешиваемых к струнам, то частоты пропорциональны квадратным корням

26. Те же меры выдерживаются в певучих органах (*canora organa*)<sup>31</sup>  
И в любых правильно сделанных  
музыкальных инструментах (*vascula*)<sup>32</sup>.  
Сообразно этим мерам воспевают Бога вся нынешняя Церковь.

[О сочетании ступеней друг с другом]

27. Всякая ступень сочетается [в мелодии] со второй и третьей<sup>33</sup>,  
С четвертой же и пятой она [хорошо] сочетается только  
В кварту или квинту<sup>34</sup>.
28. Первая со второй сочетаются тоном и полутоном.  
Если сверх второй ступени присоединяется третья,  
То такой интервал называется дитоном или полудитоном<sup>35</sup>.
29. Кварта получается, если шагнуть на четвертую [ступень],  
Квинта — когда [к первой] присоединяется пятая.  
Сверх этих шести ходов никакой голос не двинется<sup>36</sup>.
30. Итак, с их помощью создается любая мелодия (*cantilena*).  
Мой наказ: если ты прилежный певчий,  
выучи эти ходы досконально.  
Всякий, кто их полностью постигнет, в пении будет непоколебим.

масс (например, чтобы струны одинаковые во всех отношениях зазвучали в квинту 3:2, к ним нужно подвесить грузы, соответственно, 9 и 4 кг). В остальных случаях зависимость от массы может быть какой угодно. Для определения конкретного вида этой зависимости требуется более четкая постановка задачи, но в типичном случае высота звука не растет, а, наоборот, убывает с ростом массы звучащего тела, например, колокола (благодарю за «физическое» разъяснение Д. А. Дорофеева).

Из этого же пассажа неумолимо следует, что в слово «музыкант» Гвидо вкладывает и значение конструктора музыкальных инструментов (музыкального мастера).

<sup>31</sup> Пеше [9, 351] переводит *canora organa* как «гармоничные инструменты» («harmonious instruments»). Я думаю, что панданом к «певучему органу» в контексте Гвидо являются вышеупомянутые колокола, которые уступают органу в мелодичности. Рускони [8, 93] переводит ту же фразу как «органные трубы» («*canne degli organi*»), что по существу верно, но «труб» в оригинале нет.

<sup>32</sup> Имеется в виду простая «пифагорейская» мысль: числовые отношения интервалов, проверяемые монохордом, значимы абсолютно для любых музыкальных инструментов.

<sup>33</sup> В §§27–29 имеются в виду не первая, вторая, третья ступени «алфавитного» звукоряда (A, B, C), а любые ступени, соотносящиеся друг с другом в описанных интервальных «шагах».

<sup>34</sup> Здесь и далее — запрет хода на тритон (без самого термина *tritonus*).

<sup>35</sup> Более поздние названия (соответственно) — большая и малая терции.

<sup>36</sup> Полутоном, целый тон, полудитон, дитон, кварта и квинта — 6 допустимых в григорианском распеве мелодических интервалов.

[От каких ступеней могут быть ходы вверх и вниз]

31. Итак, подниматься и опускаться на четыре [ступени] могут Первая, третья, четвертая, пятая и седьмая [ступени]; Шестой же и второй это не дозволено<sup>37</sup>.
32. Ибо вторая [ступень] не опускается вниз на кварту И не поднимается вверх на квинту. Шестая же, [наоборот], сочетается не с квартой вверх, а с квинтой вниз.

[О различиях и гармонии звуков]

33. Полутоны и тоны связаны семью различными [по высоте] звуками, Таких различий семь, и [среди них] Нет такого звука, высота которого была такой же, как другого.
34. При этом в семи звуках заключено и некое согласие (*concordia*): Часто (а может, и всегда) тот же антифон Поется разными звуками и гармония (*harmonia*) не пропадает<sup>38</sup>.

[О четырех звуковидах]<sup>39</sup>

35. Существуют четыре вида в семи ступенях (*voculis*)<sup>40</sup>, которые Надо с усердием заучить. У греков они называются Прот, девтер, трит и тетрард.
36. Прот значит первый, девтер — второй, Трит — третий, а тетрард — четвертый. В том же порядке они располагаются по высоте.
37. Первая ступень [А] с четвертой [D] показывают первый вид, Второй вид дают вторая ступень [В] с пятой [Е], Шестая ступень [F] с третьей [С] в пении заодно<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Вместо кварты от «шестой» (F) вверх и от «второй» (b) вниз возникает тритон.

<sup>38</sup> Семь разногласных звуков все вместе образуют единое согласное целое. В «Правилах» слово «гармония» употребляется в эстетическом, а не в композиционно-техническом смысле, и означает примерно то же, что «музыка» (ср. §40).

<sup>39</sup> После описания простейшего модального родства (тождества звуков через октаву) Гвидо переходит к более сложным свойствам звукоряда, описываемым им как «звуковиды» (*modi vocum*). «Звуковид» Гвидо — не что иное, как модальная (звукорядная) функция. Четыре ступени звукоряда — прот (соответствует D), девтер (E), трит (F) и тетрард (G) — различаются контекстом интервалов, их окружающих, в этом и состоит их различие. Аналогичные или близкие по интервальному контексту ступени на другой высоте Гвидо объявляет им «подобными» (*similes*) или «родственными» (*affines*), т. е., говоря современным языком, другие звукуступени репрезентируют те же четыре модальные функции. См. подробнее Миср. 7.

<sup>40</sup> В стихах «звуковиды» далее сокращенно реферируются просто как «виды» (*modi*). Семь ступеней здесь — семь различных по высоте звуков.

<sup>41</sup> Пары А и D, В и E, С и F — родственные модальные функции.



Четвертому виду принадлежит седьмая ступень [G], но по-особому:  
В восхождении она звучит подобно третьей [C],  
А в нисхождении признаёт  
своей сестричкой (*sororculam*) четвертую [D]<sup>42</sup>.

38. Кроме того, пятая ступень [E] весьма подобна первой [a],  
Но только в нисхождении. Если запишешь нотами,  
То увидишь полутоны и тоны так, как ты их слышишь<sup>43</sup>.
39. Остальные же ступени сильно друг с другом расходятся;  
Невма (неума) от данной ступени не похожа  
на [такую же] невму от другой,  
И наоборот: данная невма не уступает свое место чужой невме<sup>44</sup>.

[О ладах]

40. Внимательное слушание очень полезно и для того,  
Чтобы наблюдать и усвоить, как преобразуется  
облик музыки (*harmonia*),  
Если ее петь в четырех [разных] ладах (*modis*)<sup>45</sup>.
41. Из этих четырех ладов мы затем делаем восемь,  
Потому что различаем низкие и высокие распевы.  
По греческому обычаю мы называем их  
автентическими и плагальными.
42. Высокие распевы именуют автентическими, низкие — плагальными.  
При том что каждый из распевов причисляется к четырем тонам,  
Они обнаруживают восемь формул тонов, или ладов<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> У звукуступени *G* нет пары, она находится на особом положении. В восхождении от *G* возникает та же структура, что у третьего звуковида (*Gaſc = CDEF*, у обеих полутонов вверх), в нисхождении же от *G* структура та же, что у первого звуковида (*GFED = DCBA*, полутонов в середине).

<sup>43</sup> Интервальные структуры *a-G-F-E-D* (от «первой» ступени вниз) и *E-D-C-B-A* (от «пятой» ступени вниз) идентичны.

<sup>44</sup> Невма здесь не в смысле знака нотации, а в смысле мелодической фразы (мелодической формулы, мелодии-модели). Продолжая разговор о родстве ступеней звукоряда, Гвидо обращает внимание на то, что интервальный состав невмы от одной ступени не идентичен интервальному составу той же невмы при «механическом» переносе ее на другую высоту. Ср. *Micrologus* 10.

<sup>45</sup> Ладовую «трансформацию» (*transformata facie harmonia*, букв. — «гармонию с преобразованием облика») Гвидо демонстрирует в «Послании» на примере формульного распева «*Tu patris sempiternis*» (см.), где при восходящей диатонической транспозиции интервальные «шаги» как бы выдерживаются, но из-за перемены интервальной структуры мелодии в каждой новой транспозиции мелодия все время звучит иначе.

<sup>46</sup> *Formulae tonorum vel modorum*. Формульные мелодии присущи каждому из восьми ладов / тонов, несмотря на то что в терминологии ладов традиционно присутствуют только четыре их греческих названия (прот, девтер, трит и тетрард).



43. Первый лад — прот автентический, второй — прот плагальный, Девтер автентический мы называем третьим. Четвертый по порядку — девтер плагальный. Пятый — автентический трит, шестой — плагальный. Затем автентический тетрард, который мы называем седьмым. Восьмой, который следует за седьмым, — плагальный тетрард<sup>47</sup>.
44. Как было сказано, два [вида] привязаны к одной ступени, Ибо четверная связь ступеней оправдана [самой] природой<sup>48</sup>. Овладей ими и поймешь<sup>49</sup>, что в искусстве [музыки] нет ничего более полезного<sup>50</sup>.

VII	I	III	V	I	III	V	VII	I	III	V	I	III	V	VII	I
Г	А	В	С	Д	Е	Г	а	Ь	с	д	е	ф	г	аа	
VIII	II	IV	VI	II	IV	VI	VIII	II	IV	VI	II	IV	VI	VIII	II

[О финалисах]

45. Хотя распев может содержать любые ступени и быть любого лада, Он будет того лада, каков финалис (finalis), Ибо от него он берет правило, по которому и существует<sup>51</sup>.
46. К финалисам мы относим четвертую [D], пятую [E], шестую [F] и седьмую [G] ступени<sup>52</sup>. Многие же заключение и начало [распева] Устанавливают где попало<sup>53</sup>.

<sup>47</sup> После этого параграфа Пеше дает еще один — ровно о том же, но изложенный прозой [9, 364]. Следуя редакции Смитса ван Васберге [10, 111–112] и некоторым рукописям (К, М1, М2, М9), я опускаю этот параграф-дубликат.

<sup>48</sup> Родство плагального и автентического ладовых звукорядов Гвидо выводит из модального родства ступеней диатонического звукоряда, о котором говорилось раньше (см. §§35–38).

<sup>49</sup> *Quos si sapis, hac in arte nihil est utilius*. В подавляющем большинстве рукописей и в издании Смитса ван Васберге *quos*, но у Пеше *quod*. На мой взгляд, нет смысла менять *quos* на *quod*, поскольку совершенно ясно, что *quos* относится к *modi*. Гвидо в очередной раз подчеркивает взаимосвязь (родство, подобие) интервальных отношений в звукоряде (в современных терминах — модальных функций), усвоение которых и дает певчому ключ к верному интонированию (*ars* — искусство в смысле «мастерство», «техника») распева.

<sup>50</sup> Нижеследующая таблица высот звукоряда дана по аналогии с §5. Смитс ван Васберге в этом месте [10, 112] повторяет свой «усеченный» звукоряд, без нижнего Г и без двойного аа вверху.

<sup>51</sup> Многие западные ученые в этом утверждении Гвидо усматривают заимствование из «Диалога» Псевдо-Одо, хотя, на мой взгляд, это утверждение спорно.

<sup>52</sup> Напомним, что порядковые числительные при ступенях означают счет от «первой», которой Гвидо называет звукоступень А.

<sup>53</sup> Т. е. не соблюдают правило расположения финалиса (конечного тона) и принципа (начального тона) в распеве.

## [Об амбитусе]

47. Одна и так же мелодия по правилу может идти  
до восьмой ступени вверх  
И до пятой вниз, считая от финалиса,  
Если не проводить различия  
между плагальной и автентической [мелодиями].
48. Если же, как положено, различать плагальные и автентические,  
Тогда плагальные идут вверх до пятой и не дальше,  
И ограничиваются нисхождением до пятой.
49. Автентические же по правилу идут до восьмой вверх,  
А вниз от финалиса опускаются на один тон и не более.  
Для трита, у которого внизу тона нет,  
финалис — самый нижний звук<sup>54</sup>.

## [О принципах и тенорах]

50. Начальный звук (*principium*) должен согласовываться с конечным,  
Поэтому [автентические мелодии] нужно начинать не выше пятой,  
А плагальные — не выше четвертой ступени, считая от финалиса.
51. Из прочих ступеней вторая [В/в] не важна (*ignobilis*),  
А третья [С/с] и шестая [F], напротив, встречаются часто,  
В этом [утверждении] я опираюсь  
на свидетельство святого Григория.
52. Поскольку он не хотел, чтобы эта [В/в] главенствовала,  
Третья [с] заняла ее место в автентическом девтере,  
Финалис которого, пусть даже с секстой [с], часто его и начинает<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> В описании амбитуса счет ведется от финалиса как первой ступени, соответственно, пятая ступень ладового звукоряда расположена квинтой выше финалиса и квартой (а не квинтой) ниже его. Исключение составляет автентический трит: его нижний предел (нижняя граница его амбитуса) совпадает с высотой финалиса (F).

<sup>55</sup> Высказывание о неупотребительности ступени В/в (соврем. *h*, в любом регистре) надо понимать в том смысле, что ко времени Гвидо с этой ступени распев никогда не начинался. Кроме того, *h* уже не использовалась в качестве второй опоры (реперкусы / тенора) III тона. Вместо нее в практике церковного пения такой опорой стала ступень *c* (в регистре высоких, отсюда строчная буква). Ходовой григорианский репертуар, например в «*Liber usualis*», в самом деле, последовательно репрезентирует *c* как вторую опору в распевах III тона.

Последний стих §52 (*Cuius finis, quamvis sexta, saepe ipsum inchoat*) особенно проблемный, неслучайно и Пеше и Рускони снабжают его комментариями (соответственно, [9, 371] и [8, 112]). Оба исследователя исходят из метонимической трактовки фразы *cuius finis*, понимая ее как ссылку на финалис лада, реперкуссой которого является «по правилу» ступень *c* — то есть как ссылку на финалис трита, F. Далее F у них трактуется как шестая «алфавитная» ступень звукоряда (*quamvis sexta*), и с нее «часто» (*saepe*) начинаются распевы автентического девтера (*deuterus autentus*). Если Гвидо действительно имел это в виду, его утверждение выглядит странно и расходится с практикой

53. Многое в музыке совершается не по правилам,  
Потому что в наше время она от многого [хорошего] отвыкла,  
Ибо зависть и косность уничтожают всю науку<sup>56</sup>.

[О форме]

54. И вот, совершенно ясно, что́ возникает из звуков:  
Как [в тексте] есть слоги и слова, так [в музыке] — ко́лоны и коммы<sup>57</sup>,  
И стихи [поэтому] часто распевают на манер метрический<sup>58</sup>.

[О нотации]

55. Мы доказали, что самая лучшая нотация — буквенная.  
Нет ничего проще, чем с помощью букв выучить распев,  
Если постоянно пользоваться ими по крайней мере три месяца<sup>59</sup>:

d    b    c    d e   d    c    c b    a    b c    a b    a    G    G    G  
Sit no- men Do- mi- ni be- ne- dic- tum in sae- cu- la.

F    G    a    G    F    G    F    F    F G    E    F E    D    C D    D  
Ad- iu- to- ri- um nos- trum in no- mi- ne Do- mi- ni.

*cantus planus*. По меньшей мере, в стандартном григорианском репертуаре принципии *F* в распевах III тона найти не удастся, зато распевы с начальными ступенями *G* и *E* (типичная начальная мелодическая формула — *E–D–G–A–c*) находятся в большом количестве. С учетом этих аргументов я полагаю, что числительное *sexta* в обсуждаемой проблемной фразе — не номер «алфавитной» ступени (*F*), а шестая по порядку ступень (*c*) вверх от финалиса III тона.

Наконец, можно только гадать, какое отношение ко всем этим Гвидоновым наблюдениям о ступенях *B*, *C* и *F* имеет легендарный папа Григорий.

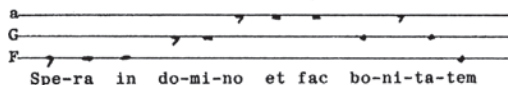
<sup>56</sup> Как это типично для Гвидо! Наблюдения о «дерзостях» в применении *b*-круглого, о «противозаконном» расположении финалиса и принципия и т. п. выбили его, хоть и на короткое время, из основной «дидактической» колеи и вынудили сокрушаться об упадке музыки и музыкальной науки в целом. Более пространно с жалобами Гвидо на жизнь читатель может ознакомиться в прологе к «Посланию».

<sup>57</sup> *Velut syllabae et partes, cola atque commata*.... Самый маленький осмысленный отрезок речи в риторике назывался словом *comma*. Следующий по масштабу *colon* (мн. ч. — *cola*). В список формальных отрезков художественной речи также включается и *distinctio* (предложение), слово, которое в «Правилах» не уместилось, по-видимому, из ритмических соображений. Параллели музыкальной и текстовой формы — любимая тема Гвидо. Та же мысль (вплоть до конкретных терминов) в *Misc.* 15, 5 и *Epist.* 375–77.

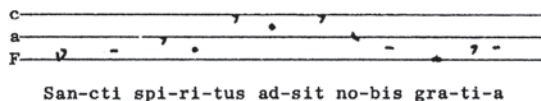
<sup>58</sup> Возможно, имеются в виду тексты гимнов и секвенций, музыкальная форма которых следует законам формы поэтической.

<sup>59</sup> «*Sit nomen Domini*» — антифон VII тона, «*Adiutorium nostrum*» — антифон I тона. В ряде ранних рукописей «Правил» буквы в этих примерах нотированы диастематически (без линеек). Моя редакция базируется (как и редакция Пеше) на рукописи P1 (f. 93r).

56. Но для сокращения (*causa breviandi*) обычно пишут невмы, Которые, если писать их аккуратно<sup>60</sup>, можно использовать вместо букв, А буквы расположить на линейках таким образом<sup>61</sup>:



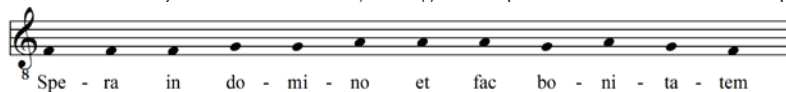
57. Затем, по мере обучения одну ноту можно Располагать между двумя линейками — поистине, Разные вещи должны находиться в разных местах<sup>62</sup>:



- 58\*. Некоторые между линейками ставят две ноты, Некоторые три, а некоторые вообще не чертят линеек. Труд их тяжел, но последствия их ошибки еще тяжелей<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> «Аккуратно» значит точно на линейке, а не приблизительно (по высоте), как обычно нотируют невмы.

<sup>61</sup> На нотоносце слева от линеек, наподобие привычных нам ключей. Транскрипция:



<sup>62</sup> Транскрипция нотного примера:



«Терцовое» расположение линеек, подразумевающее единственную звуковысоту на линейке и единственную звуковысоту в промежутке между линейками — простое и, можно сказать, революционное достижение Гвидо, которым мы пользуемся по сей день. Стимулом мог послужить нотационный «дизайн» автора «*Musica enchiridis*», который уже в конце IX в. использовал линейки для расположения на них слогов распеваемого текста (а дасийные знаки — в качестве ключей для этих линеек), но промежутков в «линейной» нотации Псевдо-Хукбальда не было. Линейки с промежутком произвольной (обычно квинтовой или квартовой) ширины и диастематическим расположением невм внутри наблюдаются и до Гвидо, и в копиях ранних Гвидоновых трактатов (см., например, тот же «*Sancti spiritus*» из рукописи К: ил. 4 на цветной вклейке).

<sup>63</sup> Чем больше невм располагается между направляющими линейками, тем больше вероятность неточного интонирования их высоты. В певческих рукописях смешанной (линейно-невменной) нотации XI–XII в. довольно часто можно видеть линейки только для *F* и *c*; соответственно, невмы, кодирующие *G*, *a* и *b*, записывались по высоте на глазок («труд их тяжел»), между этими направляющими.

59. Чтобы свойство звуков распознавалось яснее,  
Некоторые линейки мы обозначаем разными красками,  
Чтобы глаз мог немедленно распознать место любого звука<sup>64</sup>.
60. Третья по порядку ступень [C] сияет желтым (сrocus) блеском,  
А затем алеет рыже-красная (flavo minio),  
родственная ей, шестая [F]<sup>65</sup>.  
Родство красок служит указанием и для других [ступеней]<sup>66</sup>.
61. Ведь если невмы лишены буквы и цвета<sup>67</sup>,  
Они подобны колодезю без веревки:  
Многоводье его для людей бесполезно.
62. Сказанное мною принесет тебе большую пользу:  
Если будешь обращать внимание на сходство в очертаниях невм,  
Наблюдая, как в разных местах и ладах они звучат по-разному,  
То по этому подобию невм легко осознаешь,  
Каков тот или иной звук, в зависимости от места  
на различных линейках, —  
[Вот какую] пользу ты извлечешь, упражняясь в ладовых формулах<sup>68</sup>.
63. Согласуя [неизвестный] распев  
с [известными] распевами всякого лада,  
Ты поймешь, какого лада данный распев.  
Вот почему все антифоны мы сводим к восьми мелодиям (mela)<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Под «местом звука» (*locus soni*), очевидно, подразумевается относительное положение ступени в заданном звукоряде, т. е. ее модальная функция.

<sup>65</sup> Буквы *C* (для желтой линейки) и *F* (для красной) показаны прописными буквами условно. Цветные линейки на практике, как правило, соответствовали «нашим» *фа* малой и *до* первой октавы, но могли также относиться к любым ступеням в диатоническом звукоряде, ниже которых находится полутон. То же относится и к ключам (*F* и *C*). Об условности передачи натуральных красителей, обозначенных как *crocus* (шафран) и *minium* (сурик), прилагательными (соответственно) «желтый» и «красный», см. мое Введение к публикации «Послания» Гвидо ([5]).

<sup>66</sup> Эта фраза не вполне понятна. Мысль Гвидо, возможно, такова: как родственны «окрашенные» звукуступени *C* и *F*, так и другие, так сказать, «неокрашенные», но следующие за ними (например, *D* и *G*). Пеше передает смысл немного иначе: «There is an affinity among the rest by the sign of the colors», т. е. так, будто в оригинале *affinitas reliquorum*, в то время как там однозначно — *affinitas colorum*.

<sup>67</sup> Цветных направляющих линий и букв-ключей.

<sup>68</sup> Слово «невма» в обсуждаемом параграфе означает ладомелодическую формулу (оригинальный термин — *formula modi*), упражнение в распеве которой дает певчому надежное ощущение интервального окружения (контекста) и, в конечном итоге, обеспечивает верное интонирование мелодии в целом. Эта гениальная дидактическая идея последовательно воплощена в (позднейшем) «Послании о незнакомом распеве».

<sup>69</sup> В данном контексте под мелодиями (*mela*) антифонов подразумеваются не любые мелодии в ладах (которые можно наблюдать, например, в антифонах «*Liber usualis*»), а восемь мелодических формул, воплощающих, так сказать, «интонационную сущность» восьми церковных ладов.

64. Бывает, что быстро возникают несколько [разновысотных] звуков, тогда для [указания] промежутка [между ними] делается метка (*meta*).  
Это знак, показывающий место следующей невмы, Поскольку ее не нотируют [явно] там, где ей надлежит быть<sup>70</sup>.
65. Пусть даже любой [певчий] воспроизведет весь распев по памяти, Если он не закрепит в памяти все его ходы и звуки, не воспримет их свойства, Тогда он должен признать, что не знает ничего<sup>71</sup>.
66. Сокрытых до поры муз мы вывели на свет Божий. Представив их благосклонным [читателям], мы нанесли удар завистникам — Во славу Всевышнего, милостью Которого сотворены и живы.

<sup>70</sup> *Plures voces brevi fiant, meta fit ut spatio, / Signum est sequentis neumae, quo loco ponenda sit, / Suo loco ne ponatur, cum necesse fuerit.* Смысл этой строфы загадочен. Безусловно, главное слово здесь — «метка» (*meta*). Пеше [9, 380–383], призвав на помощь (как обычно) анонимную интерполяцию, уверена, что проблемные стихи «дополнительно акцентируют важность ключа» («provide additional emphasis on the importance of clef»). Рускони [8, 113], разбирая различных «кандидатов» на *meta*, отвергает «ключ» и склоняется к толкованию *meta* в смысле кустоса (знак в конце текущего нотоносца, предупреждающий о первой высоте последующего нотоносца). М. Бернхард (в словаре «*Lexicon musicum Latinum*», см. [12, col. 458]) предполагает для данного вхождения *meta* «границу интервального промежутка» («Grenze eines Tonabstands»), снабжая свое предположение знаком вопроса.

Позволю себе высказать четвертую гипотезу. Возможно, речь идет об орнаментальной невме, указывающей на частотную модуляцию — полутоновое или даже целотоновое колебание маркированной высоты. В ходе реформы (в исторической перспективе, безусловно, прогрессивной) выяснилось, что передача некоторых специфических невм в линейной системе составляет проблему. Для того и понадобился особый абзац и специальная метка.

Если допустить такое толкование, то нотируемая невма показывает «главную» высоту, а «метка» выступает в роли уточнения интервала модуляции. Именно в таком смысле использует слово *meta* Иероним Моравский (XIII в.), называя описанную технику орнаментирования «гармоническим цветком» (*flos harmonicus*). К сожалению, нужных для подтверждения моего предположения примеров линейной нотации невменной «модуляционной» орнаментики в рукописях XI–XII в. я пока не нашел.

<sup>71</sup> Распев надо не просто заучивать, а подмечать и запоминать звукоходы, то есть научиться улавливать структуру звукоряда и выстроенные на ее основе типовые мелодические формулы. Здесь — та же «модальная» мысль, что в *Miss. 16, 9*.

<sup>72</sup> Последний раздел (§§ 67–76) несколько обособлен от предыдущего повествования. Такое впечатление, что Гвидо написал учебник ЭТМ целиком, но затем приписал к законченному тексту дополнение. У Смитса ван Васберге и у Пеше этот раздел и следующий за ним эпилог размещены в основном тексте. Рускони [8, LXXXIII], хотя и ставит раздел «для продвинутых» под сомнение, все же печатает его в основном тексте, но эпилог «высоким штилем» (§§ 77–78) исключает.

Содержание проблемного раздела действительно выходит за рамки «упрощенной дидактики» и выглядит, скорее, как зачаток учения о комбинаторной композиции *cantus planus* (своего рода средневековая алеаторика). Греческий термин

[О системах]<sup>72</sup>

67. Расскажу кратко о видах систем (*constitutionum formas*):  
Системой называется сочетание нескольких звуков  
Только в восхождении или, наоборот, в нисхождении.
68. Первая система возникает из двух звуков,  
Вторая из трех, третья из четырех,  
Четвертая из пяти любых ступеней.
69. Первая система — одного вида, вторая — сдвоенная,  
Третья дает четыре варианта,  
Четвертая в объеме квинты дает восемь благозвучных видов.
70. Если к одной системе со всеми ее видами  
Добавится одна ступень, те же [предыдущие] виды останутся.  
Если брать дальнейшие звуки, те же виды встретятся опять<sup>73</sup>.
71. Так всякая система рождается из другой:  
Первая дает вторую, вторая третью,  
А третья четвертую, что и показывает схема.
72. В любых [приведенных здесь] звуках есть правильная гармония<sup>74</sup>;  
К ним можно присоединять и дальнейшие виды систем,  
До тех пор, пока их интервалы не ограничит октава.
73. Однако широкие и особенно незаполненные виды [систем]  
В распеве мы используем редко. Узкие виды,  
К тому же не разбитые скачками (*minus interruptas*),  
используются часто<sup>75</sup>.

«система» в смысле мелодических отрезков звукоряда, вплоть до Полной системы (лат. *constitutio* — калька греч. *συστήσις*), мы здесь употребляем следуя традиции, установленной еще Боэцием (*Mus. IV, 15*). В отличие от греков, Боэция и ряда средневековых коллег, Гвидо далее рассматривает не виды (*species*) главных консонансов (разновидности одной и той же структуры, например, кварты), а занимается совсем другим делом — он скрупулезно перебирает разные способы мелодического заполнения (необязательно поступенного) интервальных систем — секунды, терции, кварты и квинты. Эти способы (*modi*, или *formae*) приходится передавать тем же словом «виды». Так, например, 8 Гвидоновых видов квинты, считая от высоты А, включают в себя следующие ходы: (1) *ABCDE*, (2) *ACDE*, (3) *ABDE*, (4) *ADE*, (5) *ABCE*, (6) *ACE*, (7) *ABE*, (8) *AE*. В начале XIV в. похожими исследованиями мелодики занимался (в «Разъяснении») Маркетто Падуанский, используя для способа заполнения остова более специфический термин *interruptio* (букв. «прерывание»; ср. *interruptas* в §73 «Правил»).

<sup>73</sup> Каждый последующий (по ширине) интервал наследует все мелодические ходы в объеме предыдущего интервала; например, секундовый шаг содержится в терцовой системе, терцовый — в квартовой и т. д.

<sup>74</sup> «Правильная гармония» (*regulae concordia*) — гармония, которая возникает в силу правила мелодической композиции.

<sup>75</sup> В практике церковного распева поступенное заполнение интервалов предпочтительней интервалов, взятых скачком, к тому же узкие интервалы предпочтительней широких.



Системы и виды (constitutiones et moduli) первой ступени	первая система (простая)	В А	I	первый	второй	третий	4-й	Системы и виды второй ступени	Системы и виды третьей ступени	4-й вид
Системы и виды (constitutiones et moduli) первой ступени	у второй системы два вида (formulas)	В А А А	C C	I II III IV	второй	третий	4-й	Системы и виды второй ступени	Системы и виды третьей ступени	4-й вид
Системы и виды (constitutiones et moduli) первой ступени	у третьей системы четыре вида (formulas)	В А А А	C C	I II III IV	второй	третий	4-й	Системы и виды второй ступени	Системы и виды третьей ступени	4-й вид
Системы и виды (constitutiones et moduli) первой ступени	четвертая система имеет четыре вида (modulos) и включает в себя все предыдущие системы	В А А А	C C	I II III IV	второй	третий	4-й	Системы и виды второй ступени	Системы и виды третьей ступени	4-й вид



74. Поскольку большие [по объему] виды производятся от меньших,  
Тот, кто уверенно разберется в наименьших,  
Никоим образом не усомнится и по поводу больших.
75. Любые виды [систем] чрезвычайно разнообразны.  
Бывает, что некий отдельный звук в распеве  
Удваивается или утраивается своим же отзвуком<sup>76</sup>.
76. Гармоничное сочетание этих систем вторит  
Родственным ступеням (*voces affines*),  
о которых дано правило. Не будь их,  
У нас всегда была бы одна и та же мелодия  
на той или иной высоте<sup>77</sup>.

## [Эпилог]

77. Я без утайки изложил [музыкальные] правила и вручил  
Певчим правильно сделанный антифонарий,  
Какового у них никогда не бывало<sup>78</sup>.
78. Взываю к вам, праведные братья! За то,  
чтобы великие усилия [не были напрасными],  
За меня, ничтожного Гвидона, и помощников моих  
Молите милосердного Бога, дабы явил нам милость Свою.  
Помогите молитвами и переписчику сего труда.  
Молитесь и за учителя, чьей помощи жаждут автор и переписчик<sup>79</sup>.  
Слава Тебе, Господи!  
Аминь<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Мелодия разветвляется не только в пределах интервала системы, но может включать и повторение (*repercussio*) одного и того же тона. В невменной нотации за такие удвоения и утроения отвечали особые невмы — *bistropa* и *tristropa*.

<sup>77</sup> «Родственные» (*affines*, т. е. идентичные в последовательности ступеней, но не идентичные в интервальном контексте) мелодические фразы считаются не одинаковыми, а «подобными» (*similes*). Об этом см. подробнее в «Микрологе» (главы 5, 9 et passim).

<sup>78</sup> Как уже говорилось, новаторский антифонарий Гвидо утрачен.

<sup>79</sup> «Учитель» необходим Гвидо и его помощнику для внедрения написанного с приложением «великих усилий» (*tantis laboribus*) труда в церковно-музыкальную практику. Напомню, что *labores* в латыни имеет значение как «труды» (эмоционально нейтральное слово), так и «напряженные усилия», «муки», «тяготы» и т. п.

<sup>80</sup> Далее в ряде рукописей «Правил» следуют гекзаметры (инципит: *Omnibus esse modis descripta relatio vocis*), представляющие собой глоссу к §§ 27–44. Этот текст, напечатанный у Пеше [9, 394–403], скорее всего, Гвидо не принадлежит, потому в настоящее издание я его не включил (так же поступил в своем издании Рускони). В критическом издании Смитса ван Васберге [10, 128–133] гекзаметры напечатаны в Приложении к основному тексту и целиком заключены в квадратные скобки.

## ПРАВИЛА В СТИХАХ — СТИХАМИ

«Стихотворные правила» — первый в истории трактат о музыке, изложенный в поэтической форме. То, как высоко оценивал Гвидо собственные стихотворные опыты, очевидно по его высказываниям в гекзаметрическом прологе («Одной только силой таланта я упорядочил ритмы») и в §66 («Сокрытых до поры муз мы вывели на свет Божий»<sup>81</sup>). Было бы несправедливо не воздать хотя бы отчасти его слогу и стилю, тем более что в моем прозаическом пересказе Гвидонов шарм, увы, нивелируется. Ниже мы публикуем несколько начальных строф «Правил» в поэтической версии О. С. Лебедевой, которая, как мне кажется, верно схватывает дух технически не слишком искусной, но трогательной в своей прямоте поэзии Гвидо Аретинского<sup>82</sup>.

2.     Меж музыкантом и певцом  
      Есть разница великая:  
      Один поет с пустым лицом,  
      Бессмысленно мурлыкая,  
      Другой же в тайну посвящен,  
      Как звуки составляются.  
      В ком нет понятия, тот смешон,  
      И беспощадно нами он  
      Скотиной называется.
3.     Но, впрочем, если предпочтешь  
      Ты громкое звучание,  
      Тогда и крик осла хорош,  
      И дружное мычание,  
      Померкнет соловей в кустах  
      Волшебной майской полночью.  
      Когда вопрос поставить так,  
      Мудрейшим кажется простак —  
      Тут логика беспомощна.
4.     По сей причине тьма невежд  
      Всё трудится без отпуска  
      И жизни чашу без надежд  
      Растрчивает попусту.  
      Так слабоумцы-дурачки  
      Заходятся в старании,  
      Ведь без учительской руки  
      Спеть антифона ни строки  
      Они не в состоянии!
5.     Итак, забудь собрание нот,  
      Которых нет косматее,  
      Презренный хлам, с каким поет

<sup>81</sup> Понятно, что речь совсем не о музыке. Гвидоновых музыкальных упражнений (вроде *Ut queant laxis* в «Послании») в «Стихотворных правилах» нет.

<sup>82</sup> Полностью поэтическая версия «Правил» (наряду с прозаической) будет опубликована в собрании сочинений Гвидо Аретинского, над которым в настоящее время работают автор этой статьи и Ю. В. Пушкина.

Монашеская братия.  
 Слепцы! Ведет их поводырь  
 Со стопами и муками.  
 А ты запомни, как Псалтырь,  
 Семь нот, на них построен мир,  
 Их мы запишем буквами <...>.

#### Использованная литература

1. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / подгот. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 448 с.
2. *Гвидо Аретинский.* Пролог к антифонарию / пер. с лат. и примеч. Р. Л. Поспеловой // *Sator tenet opera rotas.* Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2003. С. 48–67.
3. *Лебедев С. Н.* Μουσικός — musicus — музыкант. Очерк музыкальной терминологии Бозция // *Научный вестник Московской консерватории.* 2011. №2. С. 52–65.
4. *Лебедев С. Н.* Об одном свойстве дасийной нотации / *Ars notandi.* Нотация в меняющемся мире: материалы научной конференции / ред.-сост. И. А. Барсова. М., Московская консерватория, 1997. С. 13–16. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 17.)
5. *Лебедев С. Н.* Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // *Научный вестник Московской консерватории.* 2015. №1. С. 120–145.
6. *Пушкина Ю. В.* Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья. Дисс. ... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 293 с.
7. *Busse Berger A. M.* Medieval music and the art of memory. Berkeley: University of California Press, 2005. XVI, 288 p.
8. *Guido d'Arezzo.* Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem. Testo latino e italiano / Intr., trad. e comm. a cura di Angelo Rusconi. 2<sup>da</sup> ed. Firenze: Sismel — Edizioni del Galluzzo, 2008. 188 p.
9. *Guido d'Arezzo's* Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahelem. A critical text and translation with an introduction, annotations, indices, and new manuscript inventories by Dolores Pesce. Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1999. 615 p.
10. *Guidonis Aretini Regulae rhythmicae* / ed. J. M. Smits van Waesberghe // *Divitiae Musicae Artis, A / IV.* Buren: Frits Knuf, 1985. 177 p.
11. *Hucbald, Guido, and John on music: three medieval treatises* / transl. by Warren Babb; edited, with introductions, by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1978. XIV, 211 p.
12. *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi* / hrsg. von M. Bernhard. Fasz. 11. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2010. Sp. 322–479.
13. *Smits van Waesberghe J. M.* De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus. Firenze: Olschki, 1953. 247 p.
14. *Smits van Waesberghe J. M.* The musical notation of Guido of Arezzo // *Musica Disciplina* 4 (1950). P. 15–53.

**ЗЕНКИН КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ***nauka@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

**KONSTANTIN V. ZENKIN***nauka@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Western European Music Subdepartment, Deputy Rector for Science of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства**

В статье предлагается взгляд на место Стравинского в музыкальном мире XX века, основанный на рассмотрении парадигматики музыкального искусства прошлого и настоящего. Выделяются три главные (генеральные) парадигмы музыки: речевая, природно-космическая и ритуально-жестовая. Привлечение ряда высказываний самого Стравинского и о Стравинском позволяет подтвердить заключение о ритуально-жестовой основе его музыки, а тем самым уточнить его место среди представителей неоклассического направления и роль в обновлении всей музыкальной культуры.

*Ключевые слова:* Стравинский, музыка XX века, парадигма музыкального мышления, неоклассицизм, ритуал, жест, слово, театр

**ABSTRACT****Stravinsky's Oeuvre Viewed through a Historical Change of the Paradigm of the Art of Music**

The position of Stravinsky's oeuvre in the twentieth-century music is considered in the article on the basis of the paradigms of the art of music both in the past and today. Three general paradigms of music are highlighted: the first one is originated from speech, the second one from nature and universe, and the third one from rite and gesture. A number of citations both by and about Stravinsky allow to assume that both rite and gesture underlie his oeuvre, so its position among other representatives of the neo-classical trend and its role in renovating an entire Western-European music culture are qualified thereby.

*Keywords:* Stravinsky, 20th-century music, paradigm of musical thinking, neo-classicism, rite, gesture, speech, theater

**Константин Зенкин**

# СТРАВИНСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ СМЕНЫ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Стравинский прочно занял место одного из радикальных обновителей музыкального мышления в XX веке. На протяжении 1920–1930-х годов в качестве лидеров мировой музыки назывались, как правило, двое: Стравинский и Шёнберг. А по мнению А. С. Соколова, именно Стравинский был наиболее значимой фигурой среди композиторов первой половины XX столетия<sup>1</sup>. Многие новации Стравинского, совершенно очевидно, лежат на поверхности и не нуждаются в аналитических комментариях. Прежде всего, это радикальное новаторство «Весны священной» — с ее остродиссонантным гармоническим языком, а самое главное — с невиданной до тех пор энергетикой ритма, его шокирующей магией, с новой системой нерегулярной метрической организации. Однако вскоре после скандальной премьеры «Весны» Стравинский, казалось бы, резко сменил «курс», став одним из глашатаев неоклассицизма и обратив свои взоры к музыке прежних, чаще доромантических эпох. Стилиевые перепады Стравинского закрепили за ним характеристику «Протея», композитора «тысячи и одного стиля». Однако, сейчас, с заметно большей исторической дистанции, становится очевидно то, что прежде было скрыто: глубинное единство языка Стравинского, независимое от тех исторических моделей, маски которых этот «Протей» старается надеть. Да и неоклассицизм Стравинского заметно выделяется на фоне неоклассицизма его современников — Равеля, Хиндемита, Казеллы, Мийо, Бартока, Прокофьева, Шостаковича. Заметим, к слову, что действительным Протеем является скорее Шостакович, говоривший на совершенно разных языках как на своих родных (авангардный «Нос», постмалеровские симфонии, «Песня о встечном», словно вышедшая из-под пера Дунаевского,

<sup>1</sup> Из выступления А. С. Соколова 28 мая 2017 года на открытии фестиваля Magister Ludi, посвященного Штокхаузену — лидеру второй половины века.

джазовые (а в сущности, эстрадные) сюиты, неоромантический Романс из музыки к кинофильму «Овод» и т. д.). «Протеизм» Стравинского — совершенно иной природы. «Царь Игорь» никогда не пользовался чужим стилем как таковым, «безыскусственно» и «естественно»: под любыми масками узнается его собственное лицо. Попытка постичь специфику того духовного феномена, который стоит за этим лицом, и составляет цель настоящей статьи.

Эта попытка в максимальной степени будет основываться на высказываниях самого Стравинского и на обобщении мнений исследователей (прежде всего отечественных) о его творчестве. С. И. Савенко определяет важнейшую особенность наследия композитора как «новую концепцию стиля: не просто обновление его отдельных элементов, то есть мелодики, гармонии и т. д. (как у того же Прокофьева), но радикальное изменение самого их соотношения, создание нового типа музыкального высказывания как такового» [10, 105]. О том, в чем именно состоит этот «новый тип музыкального высказывания», рассуждает Эрнест Ансерме: «Истинный гений Стравинского влечет его к музыке, существенно отличающейся от музыки западной традиции, к репрезентативной музыке, музыке образов, которая порывает с обычным ходом истории музыки и устанавливает своего рода приложение музыкального языка к совершенно новому эстетическому замыслу» [1, 146]. Или: «То, что характеризует искусство Стравинского, это то, без сомнения, что он первый в истории великий композитор, основывающий свою творческую деятельность на внешнем музыкальном событии; он первый, для кого творчество заключается в том, чтобы «делать», ибо до него главным было «чувствовать» [1, 141]. Оба приведенных высказывания подтверждают мысль о максимальной глубине новаторства Стравинского, а за некоторой туманностью слов Ансерме угадывается идея о смене основополагающей парадигмы всего музыкального высказывания.

Поэтому для развития данной идеи необходимо затронуть вопрос о парадигмах музыкального высказывания или, точнее, музыкального искусства. В эпохи, предшествующие автономному бытию музыки как самодостаточного вида искусства, форма музыкального высказывания определялась теми феноменами, с которыми музыка была непосредственно связана: обрядом, танцем, словом и т. п. Когда же начала формироваться идея чистой (инструментальной) музыки, на роль *генеральной парадигмы музыкального искусства* выдвинулось *словесное высказывание* (различные виды словесной речи), подчинив себе все прочие определяющие факторы (танец и т. д.). Подчеркну, что речь идет не об ориентации музыки на интонации словесной речи (хотя и это неоднократно встречалось), а о более глубокой связи: музыка, независимо от ее интонационного содержания, понималась как аналог словесного высказывания: музыкальное произведение имеет автора (говорящего), обладает завершенностью, а главное, имеет синтаксис, вполне подобный речи словесной («слова» — мотивы, фразы, предложения, вопросительные и утвердительные интонации и т. п.). Именно в эпоху Нового

времени (от барокко до позднего романтизма) — времени господства антропоцентризма — музыка понималась как выраженная, *высказанная мысль (высказанное чувство) человека*. Широко известна распространенность риторического подхода к музыкальной композиции в эпоху барокко, когда авторы трактатов уподобляли музыкальную форму риторической диспозиции, лежащей в основе доказательной и завершенной ораторской речи. Впрочем, как это ни покажется парадоксальным, в эпоху барокко словесная речь, возможно, еще не окончательно утвердилась в качестве генеральной парадигмы — это произошло позже, в эпоху классицизма. В барочной же музыке мы можем увидеть взаимодействие самых разных определяющих принципов (среди которых одну из первых ролей играл танец), их утонченную игру и борьбу. Вероятно, именно потому попытки направить музыку в сторону риторики (как образца) в эпоху барокко были столь значительны, что фактически музыка еще не полностью уподобилась структуре словесной речи.

Кульминацией же словесной ориентации музыки стало романтическое девятнадцатое столетие, с его идеями поэмности, скрытой поэтической программности сюжетного типа, *нарратива*, что можно называть и поэтичностью, и литературностью или, как неодобрительно отзывался Стравинский о Шопене, Листе, Берлиозе и Р. Штраусе, «литературщиной» [6, 203]. Известно, что именно Шопен, в чьем творчестве так отчетливо выявились поэмно-балладные тенденции формообразования, в занятиях с учениками всегда подчеркивал связь музыкального высказывания со словесным в плане синтаксиса и фразировки [9, 70].

Подытоживая, выделим определяющие черты европейской музыки Нового времени (XVII–XIX века), которые обусловлены воздействием словесной речи как ее генеральной парадигмы:

- преобладание мелодического тематизма, главенство мелодии и гомофонно-гармонического склада, что обеспечивает господство линейного (квази-речевого) принципа; *интонация* как квинтэссенция музыкального смысла;
- синтаксис, сложившийся под явным воздействием речевого высказывания и в параллель к последнему;
- законченность высказывания и завершенность формы; полная власть автора над своим высказыванием;
- очевидность логических связей различных фаз речи, выражающаяся, в частности, в логике гармонических последований (функциональная тональная гармония);

Пример, когда эта логика нарушается самым простым, элементарным способом, мы видим в опере Стравинского «Мавра», где нередко доминантовой функции мелодии сопутствует тоническая гармония аккомпанемента и наоборот. В результате таких сдвигов («косой дождь») практически уничтожается привычная логика высказывания с четким различием устоя и неустоя, развития и окончания, что заставляет в ином свете воспринимать всю энергетику лада (или, может быть, вообще ее не воспринимать). Модели, которые когда-то лежали в основе романсового



высказывания, «остраиваются», обретая значение типических формул, лишенных их внутренней исконной сути (тонально-функциональных тяготений).

- метрическая организация, отражающая специфику современных европейских языков с чередованием ударных и безударных слогов;
- преобладающие внемузыкальные коннотации музыкального высказывания: от проповеди (барокко) — до исповеди или лирического стихотворения (романтизм);
- опера и другие словесно-музыкальные жанры — вершина жанровой иерархии музыки Нового времени;
- собственное (автономное) идеальное пространство-время музыки;
- о речевой парадигме музыки свидетельствуют такие распространенные высказывания, как «музыкальная речь», «музыкальный язык» и даже — «музыкальная литература» — как комплекс музыкальных произведений. Они настолько привычны, что мы их воспринимаем как нечто самоочевидное и универсальное. Впрочем, их инерция очень велика: даже Булез пользовался терминами «язык», «синтаксис» и «грамматика» в новой, «неязыковой» ситуации музыки, в условиях формирования ее нового, неречевого синтаксиса.

Перелом в развитии музыкального искусства начала XX века и, что самое главное, радикальность этого перелома, были связаны, как теперь может представляться, с глобально-исторической сменой генеральной парадигмы европейской музыки. По сути, именно этим, а не только эзотерической усложненностью музыкального языка, вызвана сложность общения публики с новейшей музыкой. Разумеется, прежняя парадигма продолжает действовать и успешно работать, в ее лоне творили величайшие композиторы XX века: Равель, Берг, Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Онеггер, Барток, Воан-Уильямс, Бриттен, Лютославский, Шнитке, Шедрин, авангардный Пендерецкий и многие другие, склонные в большей степени к обновленно-традиционному, чем к авангардному мышлению. Именно с данной линией по преимуществу связан расцвет «нео-стилей» в XX веке: неоклассицизма (отчасти за исключением Стравинского), неоромантизма и т. п.

Смена парадигмы мягко, но достаточно определенно начала проявляться в музыке Дебюсси. Французский новатор неоднократно подчеркивал, что образцом для музыки является в большей степени природа, нежели творения искусства прошлого. Что, собственно, за этим стоит? Во-первых, идея о том, что музыка — не выражение мысли и чувства человека, не его речь, а звучание, приходящее к человеку как бы извне (вспомним процитированные выше слова Ансерме о «внешнем музыкальном событии» — применительно к музыке Стравинского). Во-вторых, идея новой структурности музыки, формы которой основаны на иной логике — логике разнообразных процессов, происходящих в природе, но не логике словесной речи. В-третьих, идея неочевидности логических связей в композиции, их скрытости за кажущимся беспорядком и хаосом. Дебюсси писал, что он хотел



бы создать «нечто неорганическое по своей видимости, но строго организованное в своей сущности» [5, 93].

Дебюсси положил начало переходу к новой генеральной парадигме — назовем ее условно «природной», в отличие от прежней «речевой». В его музыке новое не отменило старое, а скорее вступило с ним в союз, и мы вполне можем воспринять музыку Дебюсси и как «речь», правда, довольно специфического, импрессионистически-медитативного жанра. А вот мысль Дебюсси о том, что он придет «к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме» [5, 99], свидетельствует о его *устремленности* к новому синтаксису, который, возможно, является наиболее непосредственным свидетельством принадлежности к той или иной парадигме.

Процесс, начатый Дебюсси, был продолжен Шёнбергом, а завершен Веберном и представителями послевоенного авангарда (Булез, Штокхаузен). Веберн, следовавший традиционной (то есть основанной на риторике) логике формообразования, до предела сжал музыкальное высказывание, которое структурно и синтаксически уже стало ассоциироваться не со словами и фразами речи, а с некими происходящими в природе процессами. При том что логика развития стала еще более жесткой, ощущение непосредственной взаимосвязи элементов музыкальной речи и процессуальности музыкальной формы и заметно снизилось. Особенно это касается произведений, написанных в серийной технике. Вероятно, исторический смысл принципа серийности, к различным вариантам которого (конкретным техническим методам) приходили разные авторы (Веберн, Шёнберг, Гольдберг, Рославец, Обухов, Хауэр), и состоит в завуалированности (недоступности для непосредственного восприятия) как «тем» (в кавычках, поскольку в чисто додекафонных произведениях серия — все же не тема, а некая глубинная основа, «закон» произведения), так и логики ее развития. Штокхаузен сравнивал формулы (которые унаследовали и развили принцип серии) своих опусов с матрицами [19, 667] или генетическим кодом [16, 203]. Природная (а не речевая) парадигма такого подхода вряд ли нуждается в комментариях.

Приведем основные черты наиболее нетрадиционных, авангардных направлений европейской музыки XX–XXI веков, принявших новую, «природную», или, если точнее, — *природно-космическую парадигму* музыки.

При этом сразу же заметим, что если законы речи достаточно едины (хотя и они модифицируются в разных жанровых условиях — в проповеде, лирическом стихотворении, афористических заметках и т. д.), то природные процессы могут давать художественные отражения в неизмеримо большем диапазоне конкретных, совершенно непохожих друг на друга форм. По крайней мере, возможно выделить основные варианты действия данной парадигмы:

- (1) моделирование впечатлений от происходящих в окружающей природе процессов, что и составляет открытие Дебюсси и специфику импрессионистического стиля. В основе таких впечатлений могут быть и статические пейзажи (медленные прелюдии Дебюсси), и картины вихревого, хаотического движения в окружающем пространстве (подвижные композиции Дебюсси, «Петрушка» Стравинского), и процессы природного роста («Поцелуй земли» из «Весны Священной» Стравинского — «Музыкальный материал возрастает, распухает, расширяется. Каждый инструмент здесь, как почка на коре векового ствола» [13, 490]);
- (2) моделирование процессов, как бы абстрагированных от их внешних, природных проявлений (модель макро- или микрокосмоса) и сконцентрированных на логическом «скелете» («матрица»-серия как основа всех дальнейших преобразований при уплотненности событий — в музыке Шёнберга, Веберна, Булеза, раннего Штокхаузена, Ноно, образующей определенную параллель абстракционизму в живописи);
- (3) моделирование процессов, «программа» которых имеет разные варианты осуществления — в алеаторических и большинстве электроакустических композиций;
- (4) моделирование неких пролонгированных процессов, текущих *как бы* в масштабе реального физического времени, то есть, почти незаметно, что создает ощущение статики при постепенных и минимальных изменениях (полярная противоположность пункту (2) — в музыке композиторов-минималистов, позднего Штокхаузена (уже в «Stimmung»), Гризе, Сильвестрова, Пярта, Корндорфа и многих других композиторов.

Для музыки рубежа XX–XXI веков эта разновидность — едва ли не наиболее характерна.

Несмотря на совершенно разные проявления, природно-космическая парадигма придает музыке ряд общих черт, отдаляющих ее от человеческой речи. Попробуем сформулировать эти особенности:

— практически полный отказ от мелодии как главного голоса многоголосной ткани, мысли о «конце интонации» [3, 5–6], выдвижение понятия «жеста» как квинтэссенции музыкального смысла — в новейшей теории музыки и в практике современных композиторов;

— создание нового синтаксиса, ставшее для композиторов второй половины XX века, пожалуй, главной проблемой [17, 11]. Новые формы музыкального синтаксиса, неважно, в дискретной или непрерывной музыкальной ткани, имеют явно неречевые прообразы. Это касается даже тех случаев, где мелодия остается главным, если не единственным, выразительным средством — в монодиях Мессиана («Бездна птиц» из «Квартета на конец времени»), Штокхаузена — или же в качестве паттернов минималистских композиций;

— принципиальная открытость формы и незавершенность процесса; власть автора над произведением может колебаться от полной до почти нулевой (как в некоторых произведениях Кейджа); автор вместе со слушателем как бы становятся свидетелями некоего глобального процесса, который им в его завершенном виде совершенно неподвластен (да и возможно ли говорить о завершенности природных процессов?);

— часто встречающаяся внешняя неочевидность логических связей различных, в том числе соседних фаз процесса (эффект хаотичности или, как любил говорить Булез, «бреда» [18, 62], при том, что такие связи явно наличествуют, но, как правило, находятся «в глубине» и не видны «невооруженным» глазом. Отказ от тональных тяготений, от категорий устоя и неустоя, необходимых для создания имманентной законченности музыкального произведения;

— разнообразные формы временной организации, среди которых метрическая может оставаться в качестве частного случая; частое стремление «привязать» музыкальное время к единицам измерения времени физического (секунды и т. д.);

— внемузыкальные коннотации новейшей музыки, редко связанные с речевым высказыванием, — чаще это некие «космические процессы» (катастрофические всплески в электронных композициях и т. п.) либо «звучащее время»; см. выше, п. (4). Слово используется часто вне речи — как музыкальный материал (Штокхаузен), или же речь словесная получает музыкальное воплощение, удаленное по своему облику от словесной речи (Ноно). Программные заголовки и пояснения, в отличие от комментирующей функции в музыке XVII–XIX веков, чаще воздействуют в качестве дополнительного фактора интриги;

— вершины жанровой иерархии новейшей музыки (наряду с оперой, склонной к изменению своих форм) — балет, музыкально-мистериальные действия, мультимедийные композиции;

— музыкальное пространство-время, все чаще позиционируемое как часть реального в двух противоположных формах: как фактор организации и преобразования реальности, либо как ее фон (дизайн).

Какое же место занимает музыка Стравинского в отмеченной смене парадигматики европейской музыки XX века? Несомненно (вспомним мысли С. И. Савенко и Э. Ансерме, приведенные в начале статьи), это место должно быть очень заметным и своеобразным. Что является главной парадигмой для музыки Стравинского?

Русский новатор, опираясь на свои национальные традиции, проложил особый путь в музыку будущего. Отторжение от речевой парадигмы вполне очевидно и выражено в его собственных высказываниях и комментариях резче, чем у любого другого новатора XX столетия. Но ни один из перечисленных выше четырех видов природно-космической парадигмы не стал для Стравинского в целом определяющим. В отличие от мастеров нововенской школы, доведших до предела логику речевого высказывания

таким образом, что она перешла в свою противоположность, Стравинский свернул с «единственно правильного» пути музыкального прогресса, обратившись к архаике и вообще к разнообразному материалу прошлого. Для него главной моделью музыки стал *ритуал как словесно-жестовая система*. Практически именно об этом писал композитору его друг П. Сувчинский: «...теперь важнее и интереснее говорить о всеединстве Вашего творчества. Внутренний, существеннейший ритм всей Вашей музыки — одинаков. Она (эта музыка) ритуальна по своей природе... Ритуальность есть сочетание порядка (*ordre*) и исповедания (*celebration*). Но на русском языке есть еще другое слово: празднование. Высшая, самая редкая форма исповедничества — это праздничное ощущение и сознание законности жизни и бытия» [10, 300]. С. И. Савенко в сноске дает комментарий: «Добавим, что среди значений французского слова *celebration* — «церковная служба» (от *celebrer* — «отправлять ритуал, обряд»).

Разумеется, генеральная парадигма не всегда проявляется непосредственно. И подобно тому, как далеко не вся классико-романтическая музыка внешне напоминает речь (например, этюды Шопена, синтаксически принадлежащие все той же речевой парадигме), в музыке Стравинского далеко не всё — ритуал в чистом виде, хотя даже при беглом просмотре списка произведений склонность композитора к ритуальной образности в ее самых различных проявлениях не может не обратить на себя внимания. Примечательна, например, следующая мысль С. И. Савенко: «Литургическое интонирование как особый род возникает в произведениях Стравинского до появления самих литургических жанров, в музыке иного наклонения, в том числе и чисто инструментальной» [10, 180].

В сущности, ритуал, если, конечно, принять точку зрения его участников (а предельно искренняя религиозность Стравинского хорошо известна) — не что иное, как проявление космического порядка и, следовательно, его также можно условно причислить к природно-космической парадигме, и мы могли бы поставить его в качестве пятой позиции в приведенном выше перечне. Только ритуал — это космический порядок, проявленный в человеческом действе. Поэтому система грамматических средств музыки, основывающаяся на ритуальной парадигме, имеет ряд существенных особенностей в сравнении с рассмотренными четырьмя видами природно-космической парадигматики, и прежде всего она (при всей специфике, которая будет отмечена ниже) сохраняет глубинные связи с речевой парадигмой (ведь речь так или иначе входит в ритуал). Иными словами, ритуальная парадигма — некая «равнодействующая» между речевой и природной.

— Прежде всего, ритуал есть действие, причем действие, по всей вероятности, первое и основное в человеческой культуре — синкретическое прадействие. Все прочие действия выросли из ритуала. В ритуалах разных религий взаимоотношение элементов различно: например, христианство логоцентрично, и слово в нем явно преобладает, в то время как в языческих, шаманских обрядах на первый

план выходит танец, движение, жест. Стравинский вошел в музыкальную культуру вместе с языческими обрядами: отголоски масленицы в «Петрушке» и особенно — архаика «Весны священной». Но уже «Свадебка» стала своеобразным синтезом: при всей очевидности языческих истоков, она, по словам автора, — «это также (и, может быть, даже в первую очередь) плод русской церкви» [11, 166]. И, как можно судить по последующим произведениям Стравинского, возросшим равно как на христианской («Симфония псалмов», «Canticum Sacrum» и др.), так и на языческой основе («Царь Эдип» и др.), образ ритуала и мистериального действия был для Стравинского надконфессиональным и синтетическим, подобно идее Мистерии у Скрябина. И в этом синтезе слово и жест, речь и танец имели для Стравинского равное значение. Поэтому говорить о мелодии самой по себе применительно к творчеству Стравинского — малопродуктивно. Если мелодия Моцарта, Шопена, Прокофьева и Шостаковича управляется прежде всего функционально-гармоническими закономерностями, то мелодия Стравинского — закономерностями метроритмическими. Также интересно следующее: подобно тому, как в священном действе слова «существуют от века» и неподвластны произволу субъективных чувств, в музыке Стравинского интонационный (мелодический) материал также, *в своей основе*, чужой, и в этом — особая выразительность и внутренняя напряженность стиля Стравинского, всегда властно подчиняющего любой материал своему собственному миру, который сам композитор подчеркнуто позиционирует как объективный, сверхличный. Интонации барочной и классической музыки у Стравинского попадают в иное тональное («гравитационное») поле, точнее — «антитональное» (по выражению композитора [14, 31]), то есть, почти «невесомое». И тем самым они выступают только как «внешняя форма», «маска», не только «чужой», но и «мертвый» язык, а не элемент своего собственного, как в неоклассических опусах по-новому тональных Прокофьева, Равеля или Хиндемита. Вспомним, как любил Стравинский сочинять музыку для текстов на мертвых языках — что опять-таки выдает ритуальную природу его мышления.

— Синтаксис и формообразование Стравинского, в сравнении с его наиболее радикальными современниками, могут показаться вполне традиционными и даже малоинтересными. Однако эти факторы последовательно отражают в себе ритуальную парадигму, для которой главное — порядок, незыблемость, неизменность устоев и неизменяемость смыслов. Что характерно для синтаксиса ритуала? Остинатность, расчленяющая «стрелу времени», когда каждый момент не вытекает из предыдущего и готовит последующий, а существует как самодостаточный, вечно-незыблемый, включенный не в «горизонталь» времени, а «вертикаль», устремленную к Вечности. И синтаксис, и форма (композиция) в таком случае будут скорее напоминать круг, «колесо», нежели устремленную в бесконечность «стрелу». Интересно, что сам Стравинский, говоря о возможной реакции Шёнберга на своего «Царя Эдипа», написал, что, вероятно, он услышал

«в этой вещи только пустые остигатные схемы и примитивные гармонии» [11, 181].

— Ритуал имеет строгие, часто незыблемые формы, и музыка, возросшая на данной парадигме, должна быть предельно строго организована и почти всецело заранее «предусмотрена», что мы и наблюдаем у Стравинского, который оставлял исполнителю гораздо меньше свободы, чем даже авторы предыдущей классико-романтической эпохи, не говоря уже о создателях алеаторных композиций. В то же время, в сравнении с речью, отдельные звенья ритуала не обязаны иметь столь очевидные логические связи: эта логика может быть как бы «вынесена за скобки» — а именно, в мир высших, религиозных сущностей, обозначенных раз и навсегда. Поэтому тональные тяготения не столь важны для Стравинского, как и роль звукового центра произведения. Не столь важно и ощущение завершенности целого: «... завершение формы в музыке Стравинского часто оказывается ее прекращением, остановкой...» [10, 127].

— Организация времени — самое главное в музыке Стравинского, что им неоднократно подчеркивалось. Главным выразительным средством становится ритм и его борьба с метром. Об этом писал Мессиян — один из главных продолжателей Стравинского как в области ритмических экспериментов, так и в части опоры на мир ритуала: «Среди всех разнообразных элементов музыки Ритм, бесспорно, более всего связан с ритуальным началом. В большей степени, чем другие средства, он обладает психологическим воздействием, магической силой» [8, 178]. Стравинский следует теории своего друга П. Сувчинского о двух видах организации музыкального времени и подчеркивает, что его музыка — это именно та, которая «развивается *параллельно течению онтологического времени* [курсив мой. — К. З.] и проникает в него, вызывая в душе слушателя ощущение эйфории и, так сказать, “динамического покоя” <...>. Другая же [музыка] опережает этот процесс или препятствует ему. Она не совпадает со звучащим мгновением. Она смещает центры притяжения и тяжести и утверждает себя в нестабильности, что делает ее способной предавать эмоциональные побуждения ее автора» [12, 185]. Стравинский же стремился совсем не к этому.

— Внемузыкальные коннотации музыки Стравинского связаны чаще всего с движением, жестом, зримым изображением. Вообще Стравинский был еще гораздо более ревностным защитником «чистоты», «абсолютности» музыки, чем любой из композиторов классико-романтической эпохи. Если речь, будучи завершенным построением, выражает некий смысл, который существует и за ее пределами и не сводится к форме слов (означающего), то ритуал, символизируя нечто, гораздо глубже сращен с тем смыслом, который он символизирует, и его знаки суть не внешние формы, а одновременно и сущностные, глубинные смыслы. Самодостаточность, автономность ритуала, пожалуй, выше, чем обычной речи. Слово же в музыке Стравинского выполняет не столько информативную, сколько магическую функцию.



Актуализация ритуала или, точнее, ритуально-обрядовых методов мышления в культуре XX века привела к кардинальным переменам в области музыкального театра. Возникший из мистерий в честь Диониса, театр захотел вновь прикоснуться к своим собственным праистокам. Излишне напоминать, что Стравинский как феномен сложился именно благодаря новому театру, и его музыка театральна по природе — только природа этой театральности иная, чем в музыке Моцарта, Прокофьева или Шостаковича. Ведь и европейский театр Нового времени был преимущественно театром «речевым» (недаром даже стали писать драмы для чтения), который также отразил логоцентрическую парадигму всей европейской классики. Именно такой театр оказывал воздействие на становление симфонии, как об этом писала В. Дж. Конен в книге «Театр и симфония» [7].

Приступая к означенному аспекту темы, обратимся к высказываниям Стравинского, а также к самым пронизательным суждениям о нем, в которых наиболее заметно проявляется новая парадигма его музыки, и прежде всего, к элементам, из которых складывается театр: жесту (физическому движению) и слову.

То, что понятие жеста стало одним из самых распространенных в новейшей теории музыки, а равно и в лексиконе современных композиторов, — неслучайно. Весьма показательно, что оно обрело фундаментальное значение. Современная зарубежная музыкальная наука и композиторская практика начали широко использовать понятие жеста, которое, можно сказать, даже стало «модным» в последнее время. Так, Т. В. Цареградская, анализируя систему понятий Б. Фернихоу, пишет: «...жест сходен в своих характеристиках с мотивными структурами: ему присущ индивидуальный тембр, динамика, звуковысотность. Его отличие состоит прежде всего в том, что он понимается как непосредственная *динамическая структура, феномен в непрерывном становлении*» ([15, 162]; курсив в оригинале. — К. 3.). И вместе с тем: «Жест как целостность, превышающая сумму частей, — разве не стоит за этим понимание его как гештальта?» [там же, 163].

Но разве сказанное не означает приближения мысли композитора — нашего современника именно к тому, что около века назад было осмыслено Асафьевым как интонация? Кратко очертив контекст применения Фернихоу понятия жеста, мы находим понятия фигуры и ауры: «Идея фигуры, понимаемая как конструктивная и целенаправленная переформулировка жеста, должна проложить путь к ауре, воображаемому идеалу произведения, вступающему в разговор со слушателем — как если бы он был равноправным всепонимающим субъектом» [там же]. Стоит задуматься, почему то, что прежде называли интонацией (по крайней мере в России) или идиомой, теперь называют «жестом»? И почему, если романтики создали жанр песни без слов, в XX столетии появился балет без танцоров, движений и жестов, например, у Б. А. Циммермана — «белый балет» «Присутствие» для скрипки, виолончели и фортепиано, воображаемый балет для двух фортепиано «Перспективы» и т. п.?

О значении жеста для своей музыки Стравинский говорил не раз. Хорошо известна его фраза о необходимости зрительного восприятия жеста исполнителей для полноценного восприятия звучащей музыки («Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» [6, 144]). Таким образом, концертное исполнение для Стравинского — не только слушание «чистой музыки», но и некое действо (в этом — один из парадоксов мира Стравинского). Как это противоположно Вагнеру, который даже зрителю оперного спектакля советовал закрыть глаза и только слушать музыку! Кстати, и Вагнер, и Стравинский считали, что симфония произошла из танца (что лишний раз подчеркивает множественность парадигм музыкальной классики при подчинении их главной — речевой). Более того, Вагнер писал о единстве «трех сестер» — музыки, слова и танца. Но в его синтетическом «совокупном произведении искусства» (*Gesamtkunstwerk*) роль танца и жеста совершенно ничтожна в сравнении с определяющим значением слова. Совершенно иное — в театре Стравинского, что не требует специального освещения. Обратим внимание, пожалуй, только на один момент, связанный вообще с восприятием музыки — если угодно, в данном случае возможно говорить о «парадигме слышания музыки». Вспоминая начало работы над «Пульчинеллой», Стравинский писал: «Если у меня и было какое-либо заведомое представление о проблемах, связанных с пересочинением музыки XVIII века, оно заключалось в том, что я должен был как-то переделать оперные и концертные пьесы в танцевальные. Поэтому я стал искать в сочинениях Перголези скорее «ритмические», нежели «мелодические» номера. Разумеется, я недалеко ушел, пока не обнаружил, что такого различия не существует. Инструментальная или вокальная, духовная или светская музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой» [11, 172].

Специфику музыки Стравинского как прежде всего «музыки жеста» прекрасно почувствовал автор первой книги о композиторе — Б. В. Асафьев. Применительно к «Свадебке» ученый писал: «Пение в ней не довлеет себе, красоты звука ради, а тесно связано и даже стимулировано жестом, телодвижениями, плясовыми ритмами и обрядовым ритуалом» [2, 134]. И далее — далеко идущий культурно-исторический вывод: «Будучи, с одной стороны, художественным претворением статики обряда, а с другой — в полном смысле слова интонацией тела (разрядка в оригинале. — К. З.), то есть музыкальным претворением жеста и танца свадебного действия, музыка «Свадебки» не является эмоционально-симфоничной: это не еврипидовская трагедия» [2, 134]. Заметим, к слову, что еврипидовская трагедия как поздняя стадия античной классики уже совершенно отделилась от мистерияльного праисточника и почти приблизилась к европейскому «речевому» театру.



О «Байке», а в связи с ней и о специфике русской сказки Асафьев писал: «Первооснова музыки «Байки» Стравинского — жест. Не мешает поэтому вспомнить, что и в конструкции русских сказок большую роль играет действие-«жест», а не о п и с а н и я (разрядка в оригинале. — К. З.). Еще Лядов печаловался, что в русских сказках не найти поэтических описательных моментов как программы для музыки» [2, 117]. Таким образом, можно предположить, что новаторство Стравинского в отношении перехода к «музыке жестов» связано с глубинными особенностями русской культуры.

Говоря о начале «Весны священной», Асафьев вслед за самим автором подчеркивает связь этой музыки с жизнью природы, весеннего произрастания: «Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям. Сказать, что здесь «периоды и предложения» состоят из столько-то и по столько-то тактов, не касаясь процесса роста, — значит ничего не сказать» [2, 44]. Так, фактически отмечая новый прообраз (парадигму) этой музыки, Асафьев связывает ее именно с обновлением синтаксиса.

Стравинский всегда с особым трепетом относился к слову, звучащему в его произведениях. «Стиль Стравинского трудно представить вне интонируемого слова» (С. И. Савенко; [10, 164]). Но как отличается его отношение от классико-романтического, не отделявшего слова от нарратива! По мысли Стравинского музыкальная форма «гораздо ближе к математике, чем к литературе — возможно, не к самой математике, но к чему-то безусловно похожему на математическое мышление и математические соотношения» [11, 228]. Слово же интересует Стравинского не как носитель информации, а как звуковой материал его музыки. «Собственно речевые модели играют в ней ограниченную роль и имеют специфический вид» [10, 150]. Выше уже упоминалось о любви Стравинского к мертвым языкам, но эта любовь была обусловлена, по-видимому, сразу несколькими факторами. Вот как сам Стравинский это комментирует в связи с «Царем Эдипом»: «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю! Больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова в их сочетании не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом. Он может разложить его так, как хочет, и уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу. Не так же ли поступали с текстом старые мастера строгого стиля? Таким же в течение столетий было и отношение церкви к музыке, и это помешало ей впасть в излишнюю чувствительность, а, следовательно, и в индивидуализм» [12, 97]. В контексте нашей темы особенно важны следующие объяснения Стравинского (в связи с «Царем Эдипом»): «...текст, используемый в музыке, мог бы приобрести монументальность путем, так сказать, обратного перевода со светского на священный язык» [11, 176]; «...более старый, даже полузабытый язык, должен

содержать в звучании речи заклинательный (incantatory) элемент, который мог бы быть использован в музыке» [11, 177].

Приведем некоторые из высказываний Стравинского, где подчеркивается важность ритма и материи слова для его музыки: «Все мои “идеи” для “Царя Эдипа” исходили из того, что я называю стихосложением — хотя под “идеями” вновь подразумеваю не более того, что уже описал как манеры. Что я имею в виду под “стихосложением”? Могу сказать только, что в настоящее время занимаюсь “стихосложением” с сериями, как художник другого рода может версифицировать с углами и числами» [11, 183]. Свою «Байку» композитор назвал «фонематической музыкой» [11, 164]. О балете «Аполлон Мусагет»: «Настоящий предмет “Аполлона” — это, однако, стихосложение» [11, 187]. Как и в античной хоре, трудно сказать, где граница между жестовым и словесным прообразом: «Основные ритмические схемы — ямбы и отдельные танцы могли бы рассматриваться как вариации обратимого ямбического пунктирного ритма. Длина спондея также является переменной величиной, как и, конечно, реальная скорость шага. <...> Я не могу сказать, предшествовала ли сочинению мысль об александрийском стихе, этой крайне произвольной системе просодических правил, или нет — кто может сказать, чем начинается сочинение? — но ритм виолончельного соло (ц. 41 в вариации Каллиопы) с сопровождением *pizzicato* — это русский александрийский стих, подсказанный мне двустилием Пушкина, и он был одной из моих первых музыкальных идей» [11, 187].

Новизна музыкально-театральных форм Стравинского слишком очевидна и многократно исследована. Да и наша задача — не показ специфики театра Стравинского, что блестяще решено в специальной главе книги М. С. Друскина [6, 72–95], а скорее фиксация системы разнообразных действий, определяющих в качестве проявлений ритуально-магической парадигмы его музыкальное, а в том числе и музыкально-театральное, мышление в целом. Это различные виды действий, у которых общее только в одном — в отличии от европейского «речевого» театра Нового времени, от психологии «театра переживания». Во многих произведениях их исток совершенно очевиден (обряды для «Весны священной» и «Свадебки», комедия дель арте (комедия масок) — для «Пульчинеллы», древнегреческая трагедия с котурнами и неподвижными фигурами певцов — для «Царя Эдипа», христианские молитвы — для Симфонии псалмов и т. д.). Примечательна мысль композитора об «Эдипе»: «Пересечения дорог являются не личными, а геометрическими фактами, и меня интересовала именно геометрия трагедии, неотвратимое пересечение линий» [11, 179]. Много позже Стравинский создаст бессюжетный, «геометрический» балет «Агон» (греческое слово, возможно, намекает на далекий прообраз этой «геометрии»).

Размышляя о «Байке», Асафьев проницательно вспомнил о таком старом русском явлении, как представления скоморохов: «Как чуткий композитор, Стравинский не мог миновать стихии скоморошества, соприкоснувшись вплотную с проявлениями русского народного действа. Не о возрождении

промысла, а о воссоздании скоморошьяго гротеска в новых условиях — не в балагане, а в рамках высшей художественной культуры, с применением гибких современных средств выражения, идет речь» [2, 114].

В приведенной цитате Асафьев подчеркивает роль скоморошества именно как далекого прообраза, а не материала, и связывает его с современностью. Дальнейшие рассуждения ученого, экстраполирующего принципы скоморошества, еще острее проникают в специфику мира Стравинского: «Скоморох — имитатор, но еще до того он — клоун и прежде всего акробат. Таким образом, в искусство Стравинского приходит цирк. Но в каком смысле это важно для музыки? В двух смыслах. Особенно и главное — в смысле конструктивном. Цирк и акробатизм требуют идеальной ритмоинтонационной дисциплины: точности, лаконичности и полного отсутствия лирико-эмоциональной “воды” <...>» [2, 115]. Как мы знаем, цирк пришел в мир Стравинского еще раньше — в «Петрушке». «Цирковая полька для молодого слона» — конечно, «пустячок», но весьма выразительный и символический. Не менее символична фотография Стравинского с Ч. Чаплиным в Голливуде, на которой именно Стравинский помещен внутри крутящегося циркового снаряда (колеса).

Упомянув имя великого артиста, мы приблизились еще к одному, на этот раз самому современному виду действия — кино, которое сначала было немым, то есть, искусством жеста, да и «обретя речь», сохранило свою специфику, в корне отличающую его от действия театрального. Стравинский достаточно подробно описал кинематографические прообразы своей Симфонии в трех частях [11, 203]. Но принципы кино (разумеется, немного) заметны также и в «Петрушке» — например, откровенный и постоянный монтаж коротких эпизодов-«кадров». Одно из фундаментальных отличий кино от театра — предельно жесткая фиксация текста (раз и навсегда!). Стравинский, как впоследствии и Штокхаузен, хотел бы если не исключить исполнительскую интерпретацию, то по крайней мере свести ее к минимуму, и этим он близок одновременно и ритуально-обрядовым действиям, и кино.

Подытоживая сказанное, отметим, что классический европейский «режиссерский» театр дал в синтезе с музыкой оперу, а в проекции на чистую музыку — *симфонизм как мышление о человеке и мире музыкальными средствами, как постановку и решение проблем бытия через психологию, а часто и драму личности*. Различные формы до- и постклассических действий — от архаических ритуально-жестовых до кино-цирковых — дали у Стравинского в синтезе с музыкой балет и синтетические театральные формы, а в проекции на чистую музыку — весьма специфический *новый симфонизм как манифестацию мирового порядка вне личностно-психологической сферы, через драму и драматургию не «мыслей» и «идей», а движений, жестов, слов, фонов и ритмов*.

В отмеченном различии двух типов симфонизма и находится, на мой взгляд, различие тех стилей XX века, которые принято суммарно обозначать

как неоклассицизм. Возьмем, к примеру, самое «стравинское» инструментальное сочинение Прокофьева — Седьмую сонату. «Мускульная» энергетика ее финала с синкопами и многих тем первой части напоминает о «Весне священной»; начало же сонаты с его изломанными хроматизированными линиями, изложенными в октавном удвоении, прямо отсылает к Сонате для фортепиано Стравинского (1924). Но при известной схожести материала драматургия Сонаты Прокофьева, особенно ее первой части, достаточно традиционна и продолжает бетховенски-романтические традиции.

В области материала ассоциации с прошлым связаны с наиболее значимыми, *значимыми* мотивами: Прокофьев совершенно сознательно использует бетховенский ритм из начала Пятой симфонии («знак судьбы»), что зазвучало по-новому в контексте военного времени, и, по-видимому, неосознанно — интонацию В–А–С–Н — она открывает Сонату, правда, в транспозиции на тон выше (С–Н–D–Des).

В сфере драматургии сонатного аллегро Прокофьев не просто следует классико-романтической традиции, а использует вполне конкретные приемы наиболее смелых решений композиторов-романтиков, подчеркивающих резкую антитетичность, биполярность драматургии. Так, отсутствие главной партии в репризе, вызванное особой динамичностью и драматизмом разработки, заставляет вспомнить о сонатах Шопена, особенно си-бемоль-минорной. Для подчеркивания предельного контраста побочной партии в отношении всего предыдущего (создается ощущение остановки времени, попадания в другой мир) Прокофьев применяет тот же прием, что и Чайковский в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: связующая партия готовит новый тональный центр (у Чайковского — ре мажор, у Прокофьева — ля минор), но в самый последний момент перед побочной происходит неожиданный сдвиг в далекую тональность, на полтона вниз (у Чайковского в ре-бемоль мажор, у Прокофьева — в ля-бемоль минор). Наконец, побочная тема, образуя максимальный контраст с главной, все же основана на том же самом исходном мотиве (упомянутый ритм «судьбы»), что и главная. Но в побочной он звучит совершенно иначе — как нежная лирическая интонация, что заставляет вспомнить о соответствующей образно-жанровой трансформации в си-минорной сонате Листа (где трансформируемый мотив также основан на повторении одного звука). Во второй части сонаты Прокофьев выступает не только наследником возвышенной лирики Бетховена и Брамса, но и продолжателем русской традиции: эпичности Бородина и колокольности Мусоргского.

Таким образом, неоклассицизм Прокофьева (который сам композитор отличал от стилизации своих гавотов и «Классической симфонии») выступает как действительное продолжение и обобщение предшествующей традиции — в данном случае и романтической. Такая же ситуация — во многих произведениях Хиндемита, Онеггера, Бартока, Шостаковича и других (хотя у них присутствует и несколько облегченный, «сюитно-дивертисментный» неоклассицизм, который внешне может напомнить о принципах

композиции Стравинского). Сам же Стравинский никогда не заостряет контрасты внутри сонатных аллегро на манер Бетховена, романтиков или Шостаковича. Применительно к своему Октету он говорит о том, что «его аппетит был возбужден новооткрытием сонатной формы» [11, 175]. Стравинский выстраивает свои симфонии и сонаты как серию из нескольких частей, в каждой из которых от начала до конца выдерживается единое движение, как это было в барочной или раннеклассической музыке. Только Стравинскому это нужно для воскрешения не старых стилей и тем более принципов драматургии, а старой, даже архаической, ритуально-жестовой парадигмы, на основе которой он создает новую драматургию, только внешне схожую с барочной. Как говорилось выше, барочная музыка может восприниматься очень по-разному, именно в силу различия парадигматики слушания. Можно видеть в баховских фигурациях напряженную речь и даже проповедь, а можно, как Дебюсси, — арабеску [4, 21–22]. Стравинский, воскрешая барочные приемы разворачивания и материал, также видит в них прежде всего нечто физически ощутимое, мускульное, зримое. Его неоклассицизм в отношении определяющей парадигмы музыки в большинстве случаев отрекается от предшествующей традиции и, как это ни парадоксально, в конечном счете идет к той же цели, что и музыка авангарда XX века.

Выше мы бегло коснулись вопроса об обусловленности искусства Стравинского национальными особенностями русской культуры, для которой первенствующее значение имеет «мистериальная» проявленность духа в материи и физическом движении (одно из очевидных и ярчайших проявлений — колокольность в музыке Рахманинова), как для немецкой — время-процесс, мысль и воля, а для французской — время-«статика», пространство и созерцание. Как известно, в русской опере еще в XIX веке, в рамках традиционной парадигмы, оперный театр стал склоняться к недраматичности и обрядовости действия — в его эпической ветви («Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Снегурочка», «Сказание о граде Китеже» и ряд других опер Римского-Корсакова). В немецкой культуре аналогичную тенденцию можно встретить только в последней опере Вагнера. Правда, Стравинский не одобрял «Парсифаля», как и само стремление Вагнера превратить театр в храм, а искусство — в религию. Для Вагнера ритуал — отнюдь не парадигма музыкального мышления, а предмет изображения, «художественная тема» произведения. Парадигма же есть нечто *иное* в отношении своих реализаций.

Также не случайно, что именно в русской культуре, у Скрябина, сформировалась идея мистерии как итога романтической мысли и одновременно — авангардной «программы». Проявление ритуальной парадигмы можно заметить и в некоторых поздних инструментальных произведениях Скрябина, например, Прелюдиях ор. 67 №1 и ор. 74 №2, которые, по мысли автора, должны длиться вечно.

Говоря о проявлении ритуально-жестовой парадигмы в музыке современников и последователей Стравинского, следует упомянуть совершенно особое решение в «Болеро» Равеля, затем — в творчестве Мессиана, прямого последователя русского новатора. Для второй половины XX века стало достаточно типичным соединение ритуально-жестовой парадигмы с природно-космической, что мы наблюдаем в самых разных вариантах у Штокхаузена, Губайдулиной, Корндорфа и многих других композиторов. Чрезвычайно важным проявлением ритуально-жестовой парадигмы стали массовые виды музыки, возросшие как продукт афроамериканского синтеза: от рэгтайма, блюза и джаза до рок-музыки, ставшей своего рода «мистерией» масс.

Подытоживая, подчеркну, что новизна творчества Стравинского в целом и в единстве его метода связана именно с процессом перемен на уровне глубинной смены генеральной парадигмы музыки. Данное понятие, впервые примененное в настоящей статье, наверняка потребует дальнейшей конкретизации и уточнения. Окончательный же вывод о природе и исторической смене музыкальных парадигм можно будет сделать лишь со значительно большей временной дистанции.



## Использованная литература

1. *Ансерме Э.* Статьи о музыке. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. 224 с.
2. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. *Воронцов Ю.* Мы вступили в эпоху прощания с интонацией. Интервью с И. Севериной // *Играем с начала*. 2013. № 3 (108). С. 5–6.
4. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / пер. с франц. и комментарии А. Бушен, ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964, 279 с.
5. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
6. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.; М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
7. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.
8. *Мессиян О.* Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устируг — Hollywood: О Стравинском и его творчестве: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2011. С. 137–211.
9. *Николаев В. А.* Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.
10. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971, 415 с.
12. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
13. *Стравинский И.* Что я хотел выразить в «Весне священной» // Музыка. 1913. № 141. С. 490.
14. *Стравинский И. Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общей ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 23–47.
15. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу: Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 154–175.
16. *Штокхаузен К.* Из интервью // Композиторы о современной композиции. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 201–229.
17. *Boulez P.* Notes of an Apprenticeship. New York: Knopf, 1968. 398 p.
18. *Boulez P.* Son et verbe // Pierre Boulez. Relevés d'apprenti / Textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris: Editions du Seuil, 1966. P. 57–64. (Collection « Tel Quel »).
19. *Stockhausen K.* Multiformale Musik // Texte zur Musik. Köln: M. DuMont Schauberg; Kürten: Stockhausen-Verlag. Bd. 5. S. 667.

**ЧЕХОВИЧ ДМИТРИЙ ОЛЕГОВИЧ***dochekh@mail.ru*

Научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыковедения при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории

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

**DMITRY O. CHEKHOVICH***dochekh@mail.ru*

Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма**

В статье анализируются партитуры и партитурные транскрипции музыки XVI–XX веков. За изменчивым внешним видом нотации скрываются этапы развития ритма и темпа: квантитативная ритмика средневековья и Ренессанса, переход к тактовой системе в эпоху барокко и зрелая тактовая система классиков с ее гибкой шкалой темпов-скоростей. Ряд особенностей ритмической нотации удастся осмыслить благодаря вводимым автором терминам. «Темповая транспозиция» ритма (запись музыки пропорционально измененными длительностями) рассматривается как поворотный момент творческого процесса и как композиционный прием, целенаправленно меняющий «ритмическую тесситуру» многоголосной ткани.

*Ключевые слова:* Бах, Бетховен, Кирнбергер, Колласс, Монтеверди, Моцарт, Палестрина, музыкальная терминология, нотация, партитура, ритм, такт, темп, эскизы

**ABSTRACT****“Rhythmic Tessitura” and “Tempo Transposition” of the Rhythm**

The paper deals with scores and transcriptions of music of the 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. The main concept is that evolutionary stages of rhythm and tempo lie behind the labile appearance of notation: the quantitative rhythmic system of Middle Ages and Renaissance, the transition to “measure” (accented) rhythmic system in Baroque era and mature “measure” system known for a flexible scale of tempos-velocities in Classical era. Several peculiarities of the rhythmic notation can be better apprehended via new notions introduced here. The notion of “tempo transposition” of rhythm (music recorded by means of the durational values which are changed “proportionally”) is treated in the article as the turning point of creative process and as the compositional technique which intentionally changed the “rhythmic tessitura” of polyphonic music.

*Keywords:* Bach, Beethoven, Collasse, Kirnberger, Monteverdi, Mozart, Palestrina, music notation, music terminology, music score, musical rhythm, music measure, tempo, sketches (music)



Дмитрий Чехович

## РИТМИЧЕСКАЯ ТЕССИТУРА И ТЕМПОВАЯ ТРАНСПОЗИЦИЯ РИТМА

*Нотная страница – это революция в старинном немецком городе.*

О. Мандельштам. «Египетская марка»

*...Он говорил о внешнем виде записанной музыки и уверял, что знатоку достаточно взглянуть на ноты, чтобы составить себе исчерпывающее мнение о духе и достоинстве композиции.*

Т. Манн. «Доктор Фаустус»

Теодор Адорно в ранней статье «Новые темпы» (1930) выделил в истории письменной музыки деталь, на которую нечасто обращают внимание: реальное значение длительностей со временем меняется, в результате одни нотные знаки отмирают, другие становятся доминирующими. «Значение longa и brevis уменьшается; первая давно забыта, вторая продолжает свое убогое существование в сочинениях архаически-сакрального типа. Semibrevis в качестве целой ноты стала вызывать у нас подозрение со времен Бетховена, и лишь неоклассицистская реакция пытается опять навязать нам ее. Там, где наша музыка наиболее откровенно реализует свое историческое состояние, она записывается в тридцатьвторых<sup>1</sup>; для этого достаточно

<sup>1</sup> Цитируя перевод, мы вынуждены восстановить орфографическую норму (слитное написание) для существительного «тридцатьвторые», которое переводчик или редактор сочли порядковым числительным и написали раздельно. В дальнейшем иноязычные источники, если это не оговорено специально, цитируются в переводе автора наст. статьи. Автор пользовался ценными консультациями канд. иск. С. Н. Лебедева, за что приносит ему сердечную благодарность.

взглянуть на «Ожидание» Шёнберга» [1, 245]. Прокомментируем это высказывание, оставляя в стороне характерный для Адорно выпад против неоклассицизма.

Может показаться, что здесь спутаны два разных вида нотации: мензуральная и нотное письмо XVII–XX веков. Перевод мензуральных нот в современные — распространенная практика; преемственность проходит по пяти линиям нотного стана, так что это первое возражение легко отклонить. Более существен вопрос, не преувеличивает ли философ роль зрительного восприятия. Примечательна рекомендация «взглянуть» (а не «сыграть», «прослушать» или «проанализировать»). Чтобы верно оценить сказанное, необходимо сопоставить мысль Адорно с наблюдениями нотных текстов. Внешний вид партитуры (в широком смысле), создаваемый средствами ритмической нотации, — предмет нашего анализа. Мы покажем, что адекватное восприятие классической музыки включает в себя зрительный образ нотной записи, пусть и не так прямолинейно, как это виделось Адорно и его романному двойнику Венделю Кречмару.

О роли зрительного фактора в музыке (особенно XX века) написано несметно много; значительно меньше работ специально посвящено нотации (см. [35a], [35b], [39], [41], [43]; обобщающие труды на русском языке — книги [3], [9], [18]; из работ последнего десятилетия — [55]). Зрительное восприятие нотного текста имеет непосредственное отношение к проблеме темпа. Эту животрепещущую тему затрагивали П. Мис [16], Р. Крафт и И. Ф. Стравинский [24, 230–231], Н. Заслав [62], Х. Коул [41], М. Г. Харлап [27], [28], [29], З. Бранденбург [37], Ж.-П. Марти [53], Дж. Уэнц [61], Я. Гельфанд [8], М. В. Распутина [21, 159–167], И. Абравая [34] и автор данной статьи [31]. Было бы полезно, ставя темп в центр этой проблематики, дополнить публикации прошлых лет а) минимумом сведений о доклассической ритмике и особенностях ее передачи средствами современной нотации, б) примерами из музыки барокко, в) отражением темы в музыкальной теории XVIII века и г) тем, что нам известно о процессах композиторского творчества (внешний вид формируется на разных стадиях работы — от эскизов до перекomпоновки и жанрового переосмысления материала). Единый взгляд на нотные длительности в их соотношении с темпом требует выработки адекватного языка описания. С этой целью уточняется терминология; нам понадобятся термины «ритмическая тесситура» и «темповая транспозиция ритма». Смеем утверждать, что окончательная ясность в отношении музыкального темпа не достигнута по сей день. Эта статья — попытка (одна из многих) приблизить искомую ясность. Материал для наблюдений мы выбирали из сольной, ансамблевой, хоровой и оркестровой музыки Европы от высокого Ренессанса до середины XX века.

## 1.

«Noctem in diem vertate» («Обратите ночь в день») — одно из многочисленных латинских предписаний-подсказок, сопровождавших популярные в эпоху Возрождения каноны [13, 76]. Смысл предписания — в замене (при чтении) черных нотных головок белыми, то есть относительно мелких длительностей более крупными, что указывает на распространенную в то время технику ритмического увеличения. С ренессансными композициями современность склонна поступать скорее наоборот, «переводя день в ночь». Издания этой музыки начиная с XIX века представляют собой партитурные транскрипции; они различаются между собой, особенно заметно — в ритмическом отношении. В собраниях сочинений Палестрины, Лассо, Окегема мензуральные ноты переведены в современные в отношении 1:1 (бревис переводится в бревис, семибревис — в целую, минима — в половинную и т. д.). Издатели серий «Das Chorwerk», «Polyphonic music of the fourteenth century» и «Corpus mensurabilis musicae», идя навстречу современному ритмическому чувству, пропорционально уменьшают все длительности в 2, а то и в 4 раза, и такие транскрипции ренессансной музыки, по-видимому, составляют большинство<sup>2</sup>. Ритмическое оформление одной и той же композиции может различаться в изданиях научной и практически-исполнительской направленности; в нотных иллюстрациях к исследованиям и энциклопедическим статьям единый принцип перевода вряд ли возможен (этой проблеме посвящена статья [20]). Пример научного издания — полное собрание сочинений Орландо Лассо (новая серия), выпускаемое под патронажем Баварской академии наук (с 1968 года, издание продолжается)<sup>3</sup>. В этом собрании не только передаются «один к одному» нотные длительности, но и сохранены оригинальные ключи (в том числе практически не используемые меццо-сопрановый и баритоновый). В музыкальной филологии (так на Западе принято называть комплекс дисциплин, связанных с подготовкой критических изданий музыкальных памятников<sup>4</sup>) такой подход близок дидактическим установкам методики обучения контрапункту (где, впрочем, набор ключей до, как правило, ограничивается сопрановым, альтовым и теноровым).

Традиция преподавания строгой полифонии в России берет за образец «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева [25] и ограничивает употребительные длительности с одной стороны бревисом,

<sup>2</sup> При составлении нотного приложения к книге [23] «немалую сложность вызвал вопрос метроритмического оформления музыкального текста, который в разных источниках и публикациях предстает различным, а в современных изданиях (начиная с 50-х годов XX века) дается, как правило, с уменьшением длительностей в два, но чаще в четыре раза» [23, 5].

<sup>3</sup> Lasso O. di. Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger / hrsg. von H. Leuchtmann und B. Schmid. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968–.

<sup>4</sup> Подробнее о проблематике музыкальной филологии см.: [40], [45], [52], [56].

с другой — восьмыми (последние — в виде исключения). Танеев в свою очередь руководствовался педагогическими принципами Г. Беллермана (ссылки на его трактат имеются в «Подвижном контрапункте»), восходящими к И. Й. Фуксу. О дожившей до XX века технике «архаически-сакральной» композиции (о ней, не называя имен, уничижительно пишет Адорно) нам мало что известно, но именно такой диапазон употребительных длительностей (с бревисами, но без шестнадцатых и тридцатьвторых) ассоциируется у музыкантов XX–XXI веков со «строгим стилем». Оригинальная нотация музыки XIV–XVI веков не укладывается в этот дидактический норматив. Диапазон используемых длительностей был заведомо богаче: изысканная сложность ритмоструктур *Ars nova* и *Ars subtilior* достигалась путем дробления нот, введения имперфекций внутри перфектных групп с дальнейшими перфектными подразделениями (подробнее об этом см.: [35b, 452–489], [22, 16–20, 43–45]) и т. д. В то же время *cantus firmus* записывался не только бревисами, но и лонгами (заликовки через тактовую черту стали применяться позже в партитурах). Таким образом, на выбор нотных знаков действительно могла влиять оппозиция «сакральное — профанное (секулярное)»<sup>5</sup>.

Тотальное уменьшение длительностей можно встретить не только в певческих антологиях, но и в трудах исследователей. Транскрипционные изменения В. Апеля обосновывал тем, что архаичная нотация, по его мнению, противоречит музыкальному смыслу: «Привычная нам по ученым публикациям консервация оригинальных нотных величин всюду приводит к медлительному внешнему виду, крайне вредному для понимания старинной музыки» [35a, 4]. В том, что касается темпа, эта консервация послужила причиной стойких недоразумений [35b, 6]<sup>6</sup>.

Полемика с авторитетнейшим медиевистом по вопросам современной передачи средневекового ритма не входит в нашу задачу; совсем не архаичные транскрипции Апеля художественно убедительны<sup>7</sup>. Заметим только, что пропорциональное уменьшение длительностей само по себе не гарантирует определенность темпа. О трактовке Апелем темповой проблемы

<sup>5</sup> «В эру контрапункта церковные композиторы часто брали какой-либо популярный напев, удваивали величину его нотных длительностей и тем самым меняли его светский характер на духовный; мелодия, преобразованная таким способом, использовалась в качестве *cantus firmus* мессы!» [46, 1]. Этот общеизвестный факт не следует, однако, трактовать схематически, перенося его на нотацию XVI века в целом: светские шансон Орlando Лассо, мадригалы Палестрины ритмически не сильно отличаются от их же духовных композиций. Также нейтральна к паре «сакральное — профанное» вышеупомянутая каноническая техника увеличения.

<sup>6</sup> В немецкой версии книги [35b] в качестве примера «консервации» приводится издание Трентского (Тридентского) кодекса (ему посвящены несколько выпусков серии «*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*»).

<sup>7</sup> Начало анонимного мотета XIII века, приписываемого Пьеру де ла Круа, в транскрипции В. Апеля воспроизведено нами в статье «Ритм музыкальный» [32, 541].

в целом, как она дана в «Гарвардском музыкальном словаре» [59], мы вправе высказаться более обстоятельно.

Начнем с уточнения терминологии.

До сих пор о ритмическом увеличении мы говорили в терминологическом смысле, имея в виду контрапунктическую технику, об уменьшении — нетерминологически, в связи с практикой нотоиздания. Между тем «канон в уменьшении» — тоже термин, означающий разновидность контрапунктической техники; называть «увеличением» / «уменьшением» пропорциональное изменение длительностей всей многоголосной ткани не вполне корректно, ибо эти термины заняты. Еще одно неудобство: о реальной протяженности нот тоже пишут, что она с каждой новой эпохой увеличивается, растягивается [29, № 1, 174]. Бревис, когда-то краткая, ныне крупнее всех употребительных нотных величин. Чтобы избежать терминологической путаницы, весьма желательно транскрипционные изменения называть иначе.

Неблагополучие видится нам и в отсутствии общепринятого термина, характеризующего ритмическую запись с внешней стороны. О множестве всех употребительных длительностей говорят по большей части образно, пользуясь выражениями немusicalного ряда («палитра», «спектр» и т. п.). Выбор тех или иных длительностей при нотной записи иногда называют ритмическим масштабом [8, 39]<sup>8</sup>. По отношению к музыке Ренессанса И. Абравайя пишет о различных «слоях» длительностей (англ. — *durational strata*), вызывая тем самым ассоциации с геологией и археологией<sup>9</sup>. Но у выбора того или иного «слоя» (например, нот с белыми или черными головками) есть и собственный музыкальный смысл: он представляется аналогичным регистровому положению мелодии в общем звуковысотном диапазоне, и при выработке терминологии было бы желательно эту аналогию закрепить. Как же называть длительности, преобладающие в данном отрывке?

Говоря о музыке XIV–XVI веков, мы не случайно употребили слово «диапазон» в переносном смысле, применительно к ритмическим величинам<sup>10</sup>. В обычном понимании диапазон — «звуковой объем», то есть множество всех звуков определенной высоты, доступных певческому голосу или музыкальному инструменту либо используемых в конкретной исполнительской партии. Нет никаких препятствий, чтобы перенести понятие диапазона со звуковысотности на область ритма и трактовать его как совокупность всех длительностей, употребительных в данном произведении, жанре, авторском и эпохальном стиле.

<sup>8</sup> В русском издании «Диалогов» Стравинского — «метрический масштаб» [24, 230].

<sup>9</sup> В вокальной музыке XVI века исследователь выделяет четыре слоя: медленный (движение семибревисами и более крупными нотами), средний (движение минимумами), быстрый (движение семиминимумами) и слой вокальной орнаментики (движение фузами) [34, 8–9].

<sup>10</sup> О диапазоне говорил и Стравинский, отвечая на вопрос Р. Крафта о «метрическом масштабе».



Новое значение у нас получает и термин «тесситура», связанный с понятием диапазона. Если партия голоса или инструмента регистрово не выделяется на фоне средних высот, то говорят об удобной средней тесситуре, если выделяется — то о высокой или низкой тесситуре и связанных с ней трудностях. Подчеркнем: судить о тесситуре по одной или немногим нотам (даже «эверестам», как вокалисты и оперные критики величают высочайшие мелодические вершины) не принято, речь идет обычно о преобладающем звуковысотном уровне всей партии<sup>11</sup>. Общеизвестный способ минимизировать тесситурные трудности — перенесение партии из неудобной тесситуры в более удобную, в европейских языках именуемое транспозицией (в многоголосии ей подвержена вся ткань).

У нас все готово для переноса понятий тесситуры и транспозиции с области высот на область ритмических величин; основания для такого переноса мы накопим по ходу изложения. Будем называть предпочтительный выбор на письме мелких длительностей высокой ритмической тесситурой и, аналогично, выбор крупных длительностей — низкой ритмической тесситурой. В применении к ритму понятия «низкое» и «высокое», конечно, условны. Отнеся мелкие ноты к «высокому» и крупные длительности к «низкому», мы руководствовались соображениями технической сложности: обилие мелких нот с этой точки зрения подобно высокой звуковой тесситуре. В вокальной орнаментике прошлых веков колорирование мелодии не было напрямую связано с высокими нотами; в современном словоупотреблении колоратурное сопрано — самый высокий певческий голос<sup>12</sup>. В пользу уподобления крупных длительностей низким звукам и мелких нот высоким говорят и структурные особенности тактовой (акцентной, качественной) ритмики, о которых пишут М. Г. Харлап и В. Н. Холопова<sup>13</sup>. Однако прежде

<sup>11</sup> Иными словами, тесситура, в отличие от диапазона, — понятие статистическое, связанное с частотой появления средних, высоких или низких звуков. Фактор частоты (которую не следует путать с частотой колебаний) прямо указывается в статье «Tessitura» в NGD 2001: партия Зигфрида в «Кольце нибелунга» считается высокой и трудной для певца не потому, что ее диапазон *cis*—*c*<sup>2</sup>, а потому, что вокальные фразы тенора очень часто занимают объем от *c*<sup>1</sup> до *a*<sup>1</sup> [48].

<sup>12</sup> Ограниченный объем статьи не позволяет проследить здесь эволюцию форм орнаментики. Несомненно одно: колоратура со времен оперы, кантаты и оратории XVIII века стала ассоциироваться с высокими голосами. Еще один пример параллелизма ритмических и звуковых тесситур демонстрирует русский колокольный звон.

<sup>13</sup> Схемы пульсации, приведенные в книге В. Н. Холоповой [30, 60, 63–64], адекватно отражают многоплановый метр музыки Нового времени, показывая, как отмечал М. Г. Харлап, «множество уровней этой пульсации. Поскольку они [уровни. — Д. Ч.] отличаются друг от друга частотой ударов, их можно уподобить различным по высоте звукам. При этом более “низкие” нотные стоимости, соответствующие более редким ударам и большей “длине волны”, естественнее помещать не наверху [как в учебниках элементарной теории музыки. — Д. Ч.], а внизу, как это сделано в книге В. Н. Холоповой <...>. В многоплановой метрической пульсации меньшие нотные величины являются своего рода “ритмическими обертонами” крупных величин, “масса” которых тем больше, чем богаче они такими обертонами» ([29, № 2, 108–109]; разрядка Харлапа).

необходимо рассмотреть более детально предыдущую стадию эволюции темпа и ритма.

Понятие темпа, или движения в музыке (ит. *movimento*, фр. *mouvement*, англ. *movement*, нем. *Bewegung*), трактуемого в аспекте скорости (частоты пульсации), зародилось в то время, когда мензуральная ритмика постепенно трансформировалась в новоевропейскую тактовую систему. Эта трансформация, внешне выразившаяся в появлении партитуры современного типа, означала подспудный *переворот в музыкальном мышлении*, сравнимый по своим масштабам с одновременно свершившимся переворотом в гармонии (становление новоевропейской «гармонической тональности» по терминологии К. Дальхауза). При несомненном сходстве новоевропейского нотного письма с мензуральной нотацией налицо фундаментальное различие между двумя логическими принципами, определяющими собой европейскую музыкальную ритмику позднего Средневековья и Возрождения, с одной стороны, и Нового времени, с другой. Эти два логических принципа в самом общем выражении можно свести к двум понятиям: *времяизмерительность* (квантитативность; *zeitmessende Rhythmik*, *Zeitrhythmik* по терминологии Х. Бесселера — [36, 149, 171]) и *акцентность* (условно говоря — *квалитативность*). Различие принципов детерминирует, в частности, разное понимание смысла нотных знаков.

В модальной и мензуральной ритмике XII–XVI веков нотная величина — строго определенная длительность звука или паузы, фиксированная в названии (лонга, бревис, семибревис и др.) и графическом изображении (знаке мензуральной нотации). Эти длительности могли принимать лишь ограниченный дискретный ряд значений. Понятие о времени как непрерывном континууме чуждо мензуральной ритмике. Время в ней атомистично, оно как бы складывается из элементарных «штучных» единиц, подобно тому как стопы античного стиха, образуемые последованием кратких и долгих слогов, в конечном счете сводятся к неделимым атомам времени (хронос протос, или мора). В модальной ритмике в качестве такого «атома» выступал бревис, в мензуральной его стали дробить сначала на семибревисы, в дальнейшем на еще более мелкие «атомы» вплоть до семифузы. Мензура, регулировавшая реальную длительность бревиса, получила специальное наименование: *tempus*. Итальянский термин *tempo*, очевидно, имеет латинского предшественника, но смысл слова тогда не был схож с современным<sup>14</sup>. «В мензуральной нотации темп еще не выступает в качестве отдельного фактора композиции. Понятие *темпуса* тогда еще не означало позднейший темп» ([47, 22]; разрядка Херман-Бенген. — Д. Ч.). Отсутствие современного понятия темпа как частоты пульса, равно как и отсутствие шкалы темповых градаций, делали невозможной гибкую систему смен темпа, знакомую нам по музыке XVIII–XX веков. Подобная гибкость нехарактерна и для музыки барокко. Редкость словесных темповых предписаний

<sup>14</sup> Согласно Тинкторису, «темпус — квантитация [измеритель] кантуса, основанная на отношении определенного количества семибревисов к бревису» [19, 622].

у старых мастеров (включая И. С. Баха) свидетельствует о значительном влиянии практики «нормального *tempo*» — абсолютной длительности счетной единицы, допускающей, как пишет В. Апель, лишь умеренные отклонения. «Это наблюдение наводит на мысль, что в еще более давние времена вариабельность темпа была вообще невозможна. Таково действительное положение, существовавшее в музыке до 1600 года» [35b, 205]. И это приходится учитывать всем, кто имеет дело с мензуральной нотацией; отсюда же — транскрипционные изменения в издательской практике.

В отношении партитурных транскрипций музыки XIV–XVI веков терминологический перенос напрашивается сам собой. Транскрипции, воспроизводящие ритм «один к одному», сохраняют ритмическую тесситуру оригинала (см. ниже пример 1а), уменьшающие или увеличивающие длительности — повышают или понижают ее. В силу сказанного перемену длительностей в сторону уменьшения мы будем называть повышающей транспозицией, в сторону увеличения — понижающей. Апель предлагал избавиться от «медлительного» внешнего вида средневековой и ренессансной нотации с помощью (в наших терминах) первой, повышающей транспозиции. Судя по статье «Tempo marks» Гарвардского музыкального словаря [59], Апель считал возможным действовать сходным образом в отношении быстрых темпов классиков, а для медленных — узаконить понижающую транспозицию. Нам предстоит выяснить, насколько подобный образ действий обоснован.

## 2.

Транскрипционным изменениям в какой-то мере сопротивляется уже эпоха Возрождения. Читатель может убедиться, что запись в размере  $3/4$ <sup>15</sup> сверх меры модернизирует партитурную транскрипцию «Gloria Patri» Палестрины (пример 1б; к слову, Апель, касаясь музыки XVI века, не настаивал на радикальном уменьшении длительностей в 4 раза). Отрывок хорошо известен исследователям творчества Бетховена, так как был в свое время скопирован композитором<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Здесь и далее дробь без черты, обозначающая тактовый размер (ранее — «пропорцию»), заменяется дробью с косой чертой, что, на наш взгляд, не должно вести к недоразумениям.

<sup>16</sup> Достоверные сведения об оригинале и дате снятия копии отсутствуют [11, II, 374–375]. Неточности в воспроизведении оригинала в бетховенском списке А. И. Климовицкий относит к «деталю графического оформления ритмического рисунка» [12, 117]. Копия, хранящаяся в РНБ (Ф. 124, оп. 1, №2048), воспроизведена в книге [12] (фото 11); ее расшифровка [12, 116] неудобочитаема из-за путаницы с ключами. Гипотеза автора книги [12] о «Gloria Patri» как модели для хоральных частей «Священной благодарственной песни выздоравливающего Божеству в лидийском ладу» из Квартета a-moll op. 132 оспаривается в современной бетховенистике.

1а Палестрина. Magnificat tertii toni, Gloria, начало (в издании Ф. Кс. Хаберля<sup>17</sup>)

Cantus. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Altus. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Tenor. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Bassus. (11.) Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

б То же в современной транскрипции (Н. Hackett, 2016)

S. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

A. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

T. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

B. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

Пожалуй, «Gloria», нотированная половинными, четвертями и восьмыми, выглядит динамичнее и плотнее, чем та же композиция, записанная бревисами, целыми и половинными. Хоральная моноритмичность оригинала в транспонированной записи оборачивается чуть ли не танцевальностью. С эффектом «переводной картинке», вызванным повышающей транспозицией, связана по крайней мере одна музыкально-смысловая утрата. В партитурной транскрипции Ф. Кс. Хаберля (пример 1а) двойная сигнатура содержит и знак ускоренной мензуры  $\Phi$  (*tempus perfectum diminutum*; в соответствии с этим знаком семибревисы-целые группируются по 3, на этом основана расстановка тактовых черт в обеих транскрипциях), и дробь 3/2. С точки зрения тактовой ритмики эта дробь может показаться ошибочным обозначением размера 3/1 (такты транскрипции содержат три целых, а не три половинных), однако ошибки на самом деле нет. По знаменателю 2 как раз видно, что дробь без черты — это не размер, а полуторная пропорция (*proportio sesquialtera*)<sup>18</sup>. Она напоминает нам о том, что в предыдущей ча-

<sup>17</sup> Palestrina's Werke / hrsg. von Fr. X. Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1885]. Bd. 27. S. 14.

<sup>18</sup> Как афористично пишет М. А. Сапонов, «“Proportio” — метроном XV века» [22, 21]. Подробнее о «пропорциях» см.: [35b, 155–211]; [38]; [42]; [44]; из первоисточников — «Музыкальные пропорции» Тинкториса [19, 465–519].

сти Магнификата семибревисы группировались по 2, и одновременно служит регулятором скорости исполнения: теперь поются три семибревиса за то же время, что прежние два, как в привычном нам триольном делении. В новейшей транскрипции (пример 16) вынужденная замена пропорции дробным обозначением размера делает по-современному ясным метр данного отрывка в ущерб целостной композиции Магнификата (тесную спаянность его частей обеспечивают упомянутые темповые соотношения).

Увеличение реальной длительности нот в ходе эволюции сопровождалось повышением ритмической тесситуры на письме. Для партитурной нотации XVII века вполне обычна запись музыки восьмыми, шестнадцатыми и тридцатьвторыми, при том что сохраняется представление о «нормальной длительности счетного времени», унаследованное от мензуральной ритмики (лат. *integer valor* эпохи Ренессанса). Сохранялись и знаки пропорций. Этими пережитками квантитативности объясняется отсутствие обычных для классико-романтической музыки темповых обозначений в значительной части партитур эпохи барокко, хотя соответствующая терминология уже существовала. Итальянские темповые термины — детище теории музыки XVI века. Первоначально (Н. Вичентино) они использовались для характеристики ритмического движения теми или иными длительностями мензуральной системы, от крупных (*tardo*) до самых мелких (*veloce*, *velocissimo*). Также и в XVII веке крупные длительности ассоциировались с медленным движением, мелкие — с быстрым<sup>19</sup>. Если бы мы могли перенестись в XVII столетие и спросить, какие слова предпочтительны в качестве указаний темпа, — такая постановка вопроса, вероятно, удивила бы музыкантов, ибо в то время умели (или думали, что умеют) определять верную скорость движения, исходя непосредственно из ритмической записи. Музыка раннего Барокко, как и эпохи Ренессанса, не знала темпов в современном смысле.

Драматический мадригал «Битва Танкреда и Клоринды» (1624) охарактеризован А. Карсом как «самое замечательное» произведение Монтеверди [10, 49]. В прижизненном издании 1638 года «Битва» представлена не только отдельными голосами. Партия, обозначенная как *basso continuo*, на деле является полноценной партитурой: она содержит от одной до четырех инструментальных строк — смычковые и группа *continuo* (клавичембало, басы смычковый и щипковый) и от одной до трех вокальных (Клоринда — сопрано, Танкред — первый тенор, текст от рассказчика — второй тенор)<sup>20</sup>. В партитуре, изданной Ф. Малипьеро, все темповые ремарки добавлены издателем. Часть их заключена в скобки; имеет место иллюзия авторских ремарок в тех случаях, когда скобок нет. «Авангардизм» оркестрового мышления Монтеверди проявился, в частности, в новых приемах игры на инструментах скрипичного семейства, включая *pizzicato* и, что особенно

<sup>19</sup> Словесные характеристики движения, аналогичные системе Вичентино, разрабатывались в XVII веке (Кирхер) и еще в начале XVIII (Демо де ла Саль). Подробнее об этом см.: [54, 23].

<sup>20</sup> В Италии с конца XVI века партитура нередко входила в комплект партий [3, 156].



будоражило своей новизной, тремоло — для передачи, как писал Н. Арнонкур [2, 43], «дикого гнева». Прием тремоло был настолько нов, что музыканты, привыкшие извлекать смычком исключительно мелодические ходы, не сразу поняли, в чем их задача. На письме тремоло передавалось репетициями мелких нот (семикром, или шестнадцатых; пример 2). Нас не должна смущать ромбовидная форма нотных головок, как в мензуральной нотации, — наличие тактовых черт говорит о новом ритмическом мышлении, пришедшем на смену средневеково-ренессансной квантитативности.

2 К. Монтеверди. «Битва Танкреда и Клоринды», фрагмент партитуры<sup>21</sup>



Аффект гнева — не единственный топос музыки барокко, потребовавший расширить диапазон употребительных длительностей. Во французском музыкальном театре XVII–XVIII веков большой популярностью пользовались сцены бурь и землетрясений — чрезвычайно благодарный сюжетный материал для композиторских экспериментов [51]. Ритмическими изысками, в частности, отмечена музыкальная трагедия «Фетида и Пелей» П. Колласса (1689); пример 3 демонстрирует обильное использование не только стодвадцатьвосьмых, но и двестишестидесятишестых.

<sup>21</sup> Monteverdi C. Madrigali guerrieri et amorosi... Libro ottavo. Venice, 1638. Basso continuo. P. 30.

SCENE NEUVIEME.

*Neptune, Mercure.*

*Neptune sort de la mer, et la tempeste continue.*

Мензуральные знаки, означавшие длительности, после 1600 года постепенно перестали быть длительностями в абсолютном смысле. Появилась возможность записать одну и ту же частоту пульсации по-разному в разных темпах — при помощи мелких нот в медленном и более крупных в быстром. Не слишком ли расточительно подобное нововведение? При невероятно возросшей сложности и запутанности нотации было бы драгоценно хотя бы в малом (длительности нот) сохранить былую простоту. По-видимому, эта сложность, сопряженная с темпами и их атрибутикой, представлялась Апелью настолько излишней, что начало финального *Allegro assai (alla breve)* Двадцать третьего фортепианного концерта Моцарта KV 488 он переписал, вдвое уменьшив длительности и вдвое удлинив такты, а начальную тему *Largo e mesto* Сонаты Бетховена op. 10 №3 нотировал половинными в размере 3/2 вместо восьмых в размере 6/8 [59]<sup>22</sup>. Делалось это, как мы увидим далее, вразрез с историко-стадиальной спецификой тактовой ритмики; фактически это отказ от темпов как таковых. Бузони, редактируя клавирные произведения И. С. Баха, решился на понижающую транспозицию ритма ради выигрыша в «ясности и наглядности» (Инвенция B-dur<sup>23</sup>) и чтобы избежать «зрительного впечатления *allegro*» (Фуга h-moll из I тома ХТК — тема идет четвертями в размере 4/2 в противовес оригинальным восьмыми в размере *с*). Согласно Бузони, «наша нотация способна изобразить более наглядно ту *тяжесть и вескость*, которые были в намерениях Баха, и содействовать тому, чтобы всюду выдерживалось торжественно-размеренное движение» (цит. по: [29, №2, 104]; курсив мой. — Д. Ч.).

Действительно ли Бах представлял себе тему фуги h-moll как «тяжелую и вескую», вопрос спорный. О том, чтобы фуга исполнялась небыстро, композитор позаботился сам, указав темп (*Largo*), что, как известно, делалось им крайне редко. Нам, однако, важно понять принцип. Апель в своих транскрипциях остерегался крупных длительностей как слишком «медлительных»; Бузони, редактируя Баха, избегал мелких из-за их «поспешности», но не только: он исходил из различия нотных знаков по тяжести. Апель мыслил в категориях длительности, подобно средневековым музыкантам, и скорости, в духе позднего Ренессанса; точка зрения Бузони ближе новоевропейской: ему важны не только длительность и скорость, но также ритмический «вес» нотных знаков. Мы имеем дело, таким образом, с двумя

<sup>22</sup> Соответствующие нотные примеры воспроизведены в [8, 58]. Мы в целом солидарны с критической позицией автора книги [8], не назвавшего фамилию автора словаря. Думается, что критика словарной статьи никоим образом не бросает тень на авторитет Апелья как исследователя: данная передержка — продолжение достоинств основных публикаций ученого.

<sup>23</sup> Оригинал — тридцатьвторые и шестнадцатые, по два мотива в такте *с*, редакция — шестнадцатые и восьмые, по одному мотиву в такте 4/4. Двукратное укорочение тактов можно отчасти оправдать удобством чтения нот (ср. у Стравинского по поводу новой редакции «Весны священной»: «Такты меньшей длины, более удобные и для дирижера и для оркестра, значительно упростили чтение музыки» [24, 152]).

существенно различными подходами к темпу — условно говоря, старым и новым.

«Старое» и «новое» в понимании темпа любопытно сочетаются у Люлли. В музыке к «Мещанину во дворянстве» Мольера (1670) в размере с медленное и тяжелое движение поручено половинным, четвертям с точкой и восьмым (по команде учителя танцев «gravement»), а быстрое — восьмым, восьмым с точкой и шестнадцатым без перемены *tempo* и размера [29, № 1, 174–175]. Здесь от «старого» — запись разных темпов путем нотации в разных ритмических тесситурах, от «нового» — представление о «легкости» и «тяжести» нотных знаков. Старые и новые ритмические представления сосуществовали и в теории музыки XVIII века, о чем имеет смысл сказать чуть подробнее.

### 3.

Педагогический опыт И. С. Баха нашел выражение в «Искусстве правильной музыкальной композиции» И. Ф. Кирнбергера. Дж. Уэнц, исследовавший этот трактат, считает, что 4-я глава второй части «Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus» («О темпе, такте и ритме») написана под прямым влиянием занятий с Бахом [61, 109]. Обратимся к тексту Кирнбергера [50, 105–153]. Адресуя трактат начинающему композитору, автор призывает его изучить «природу каждой страсти в ее отношении к темпу», с тем чтобы не ошибиться, придав пьесе медленный темп вместо быстрого и быстрый вместо медленного. «Это изучение, однако, лежит вне музыки, будучи тем, что роднит композитора с оратором и поэтом» [ibid., 106].

По Кирнбергеру, аффект музыкальной пьесы, а следовательно, и темп, определяется тем, как она нотирована. «Две пьесы могут иметь одну и ту же степень Allegro или Largo и при том, однако, быть очень разными по своему воздействию, ибо в зависимости от тактового размера движение при одной и той же скорости [переживается нами] как беглое (flüchtiger) или более весомое, выделенное (nachdrücklicher), легкое или тяжелое. Отсюда ясно, что темп и такт должны объединять свои силы» [ibid., 105]. В число необходимых композиторских навыков входит «верное ощущение естественного движения в каждом размере, или *tempo giusto*». С целью овладения *tempo giusto* Кирнбергер рекомендует прилежно изучать всевозможные танцы. «Каждая танцевальная пьеса имеет некоторое собственное тактовое движение, которое определяется размером и используемыми в ней нотными длительностями. Что касается размеров, те такты, что [состоят] из больших долей (von größeren Zeiten), такие как alla breve, 3/2 и 6/4, отличаются более тяжелым и медленным движением, чем те такты, которые [состоят] из меньших долей (von kürzeren Zeiten)<sup>24</sup>, такие как 2/4, 3/4 и 6/8, а эти, в свою

<sup>24</sup> Здесь *Zeit* — калька ит. *tempo* («счетное время»), что подтверждается дальнейшим изложением. Дж. Уэнц переводит *Zeit* французским *durée*, относя «время», по всей вероятности, к величине целого такта (существительное *durée* употреблено в единственном числе) [61, 111]. — Д. Ч.

очередь, менее резвы, чем такты  $3/8$  и  $6/16$ . К примеру, лур в размере  $3/2$  медленнее, чем менуэт на  $3/4$ , а тот опять-таки медленнее, чем паспье на  $3/8$ . Что касается нотных длительностей, те танцевальные пьесы, в которых попадают шестнадцатые и тридцатьвторые, медленнее, чем такие, которые в том же размере содержат только восьмые и самое большее шестнадцатые в качестве быстрейших длительностей (*geschwindesten Notengattungen*). К примеру, сарабанда в такте  $3/4$  медленнее, чем менуэт, пусть и в том же размере» [ibid., 106–107].

Мы воздержимся от детального комментария и ограничимся насущно необходимым. Сама по себе концепция *tempo giusto*, наделяющая тактовые размеры собственными темпами (буквально — устойчивой абсолютной длительностью тактовой доли<sup>25</sup>), ко времени публикации второй части трактата (1776) выглядела архаично, особенно на фоне бурно разросшегося в середине — второй половине XVIII века словаря темповых терминов. Представление о нем можно составить, пролистав тематические каталоги произведений Генделя, Гайдна и Моцарта. Тем не менее даже в классическую эпоху композиторы могли обходиться одним лишь указанием размера  $\text{♩}$  (*alla breve*) без словесной конкретизации темпа (таковы некоторые моцартовские автографы). Думается, не случаен тот факт, что образцы *tempo giusto* взяты из арсенала танцевальной музыки, где старинные темпы и ритмы (вплоть до квантитативных ритмоформул) наиболее живучи.

Общепринятая дефиниция темпа — скорость музыкального исполнения; это определение вполне годится для локальных исследовательских методик, в частности для сравнения темпов разных исполнений одного и того же произведения. Текст Кирнбергера, однако, с таким определением вряд ли согласуется. Обратим внимание: теоретик непринужденно сравнивает по скорости темпы не разных исполнений, а *разных композиций*, притом имеющих *различные метрические обозначения* и даже *разножанровых*. В первом приближении концепция «*tempo giusto*» позволяет думать, что одинаковым размерам соответствуют равные темпы, а разным размерам — неравные. Понятия равенства и неравенства в области темпов кажутся нам интуитивно ясными; между тем суждения о том, что одна пьеса играет (написана) «в том же темпе», что и другая или, наоборот, «быстрее» или «медленнее» ее, нуждаются в базовой теоретической подпитке. Настоящая теория темпа вычитывается из тонких наблюдений Кирнбергера, касающихся ритмической тесситуры. Пьесы, нотированные шестнадцатыми и тридцатьвторыми, оказываются медленнее пьес в том же размере, нотированных восьмыми

<sup>25</sup> Согласно определению в терминологической части словаря Х. Римана, «*Tempo* <...> абсолютная продолжительность нотных величин» [58]. В первой половине XVIII века для каждого размера существовала в виде устно передаваемой конвенции определенная длительность тактовой доли, получившая наименование *tempo giusto*. Ссылки на многочисленные источники по этой теме имеются в упомянутой статье Дж. Уэнца [61]. Со временем существительное *tempo*, перейдя в английский, немецкий (*Tempo*) и русский (темп) языки, претерпело перенос значения: теперь это не абсолютная длительность счетной доли, а скорость самого счета [28, 85].



и шестнадцатыми. Мы помним, что в предыдущем столетии восприятие темпов также зависело от нотных длительностей, но противоположным образом (след этого восприятия — «быстрее длительности» в тексте самого Кирнбергера).

Новизна слышания проявляется в чуткой реакции Кирнбергера на то, как нотные знаки, перестав обозначать абсолютные длительности, стали означать нечто иное, и это «иное» теоретик демонстрирует посредством транспозиции ритма. Давая характеристики всевозможным двухдольным размерам, Кирнбергер сравнивает, в частности, *alla breve* и 2/4: «Двухчетвертной такт движется в том же [нормальном темпе], что и такт *alla breve*, но исполняется гораздо легче». В качестве примера Кирнбергер рассматривает мелодическое построение, записанное двояко:

4a



б



«Если это построение исполнить надлежащим образом, каждый заметит, что в [записи] *alla breve* оно серьезнее и весомее (*nachdrücklicher*), чем в двухчетвертной» [50, 118–119]. Следом за баховской темой в размере 6/16 (Фуга F-dur из II тома ХТК) в трактате Кирнбергера приводится понижающая транспозиция ее ритма в размере 6/8: [*ibid.*, 119]; в оригинале сопрановый ключ<sup>26</sup>.

5a



б



Цель эксперимента — подтвердить влияние ритмической записи на восприятие темпа.

<sup>26</sup> По-видимому, Кирнбергер воспроизвел тему по памяти, начав ее с затакта. Бах начинает с паузы на сильной доле (восьмая с точкой).

Мы упоминали, что Бузони в своей редакции транспонировал ритм всей Фуги h-moll в сторону понижения и полагал таким способом яснее передать намерения автора. Современные исследования баховского творческого процесса не дают оснований для подобных утверждений и действий, ибо композиторская воля Баха выражалась им вполне определенно<sup>27</sup>. Когда это требовалось, изменения такого рода он вносил сам. К примеру, радикальной переработке подверглась клавирная Фуга a-moll BWV 894, материал которой вошел в финал Тройного концерта BWV 1044. Размер 12/16 при этом был заменен на 6/8, шестнадцатые в теме превратились в триоли восьмых. И. Абравая в связи с этим пишет о «метрической трансформации» [34, 63]. Думается, что дело здесь не только и не столько в метре, сколько в темпе и в жанре.

Почти одновременно с публикацией трактата Кирнбергер и его ученик И. А. П. Шульц готовили статьи о музыке для «Всеобщей теории изящных искусств» И. Г. Зольцера (1778–1779). В статье «Такт», составленной Шульцем, читаем: «У каждого опытного музыканта вошло в привычку исполнять длинные ноты, такие как целые и половинные, тяжело и сильно, а короткие — восьмые и шестнадцатые — легко и не так сильно» [57, Тл. 4, 493–494] (цит. по: [27, 410–411], перевод М. Г. Харлапа). «Тяжесть» или «легкость» нотных длительностей имеет для восприятия темпа структурно определяющую роль. Уже говорилось, что новое понимание темпа включает представления о медленности композиции, записанной шестнадцатыми и тридцатьвторыми, по сравнению с музыкой, записанной более крупными длительностями. Это естественное следствие усложнившейся ритмической системы, допускающей разную запись одной и той же частоты чередования ритмических единиц. В классико-романтической музыке примеров такого рода не счесть.

#### 4.

В ходе музыкального развития тематический материал претерпевает всевозможные изменения. Перемена облика темы может быть достигнута записью ее в пониженной или повышенной ритмической тесситуре, даже если реальная (по времени, а не в записи) длительность всех нот, согласно намерению автора, меняется мало или остается без изменений; естественно, для этого требуется перемена темпа. М. Г. Харлап приводит примеры того, что мы условились называть транспозицией ритма, из «Тангейзера» Вагнера и «Итальянского каприччио» Чайковского [28, 50–51]. Теперь мы будем подразумевать под этим не только один из приемов транскрипции, но и композиционный прием, а также поворотный момент творческого

<sup>27</sup> В связи с гравировкой «Искусства фуги», в ряде номеров отличающейся от автографа, помимо прочего, иной расстановкой тактовых черт и изменениями в ритмической тесситуре, высказывалось мнение, что подобные исправления внесены по настоянию К. Ф. Э. Баха. Эту точку зрения оспаривают Е. В. Вязкова [7, 438–447] и А. П. Милка [14, 94–95].

процесса. В пользу термина «транспозиция» говорят, в частности, те случаи, когда такому преобразованию подвергается целый раздел формы, вся многоголосная ткань, подобно тому как в репризе сонатной формы транспонируется побочная тема (вследствие транспозиции из одной тональности в другую меняется звуковысотное регистровое положение всех голосов фактуры, в оркестровых и ансамблевых сочинениях повышается или понижается тесситура партий). Тональности в области ритма соответствует темп. Поэтому пропорциональное изменение ритма в сочинении мы предлагаем называть не просто транспозицией, а *темповой* транспозицией.

Понятие темповой транспозиции ритма желательно отграничить от близкого ему понятия ритмического увеличения / уменьшения, где нотные стоимости подвергаются кратным преобразованиям, вообще говоря, без перемены темпа. Увеличение и уменьшение нередко используются в стреттах, когда каноническая техника предполагает непосредственные сопоставления ритмических вариантов; транспозиция же — контраст на расстоянии.

В I части Первой симфонии Шуберта в начале репризы (пример 6б) в темпе *Allegro vivace* воспроизводится материал вступительного *Adagio* (пример 6а), причем ритмические значения нот удвоены.

6а

*Adagio*

6

[*Allegro vivace*]

В сходных условиях характер изложения может приобрести большую массивность (при понижении тесситуры), либо легкость и прозрачность (при ее повышении), в чем сказывается ассоциативное влияние нотной записи в тактовой системе на восприятие музыки. В большинстве известных примеров это достигается совместным (параллельным) действием

ритмико-тесситурных, темповых и громкостно-динамических изменений в сочетании с изменениями фактуры, оркестровки, дроблением нотированных тактов (при понижении ритмической тесситуры вдвое, как в только что рассмотренной симфонии Шуберта, или вчетверо, как в «Тангейзере») и т. п.

О темповой транспозиции, не употребляя сам этот термин, неоднократно писали в связи с анализом творческого процесса Бетховена, в эскизной работе которого мелодическая ткань оформлялась ритмически не сразу, а через ряд стадий, отражавших колебания в выборе тактового размера, крупных или мелких нотных величин. Примеры такого рода, впервые обнаруженные Густавом Ноттебомом, систематизировал Пауль Мис [16]. Это первая тема финального рондо из Фортепианного концерта C-dur op. 15 (*Allegro scherzando*; один из эскизов заканчивался восьмыми, а не шестнадцатыми, как в окончательном варианте); финальное *Allegro molto, quasi presto* Струнного квартета op. 18 №2 и т. д. Финал Фортепианного трио G-dur op. 1 №2 (первая тема подверглась дополнительно обращению) мы рассмотрим чуть ниже. Некоторые исправления Бетховена хорошо известны и вряд ли нуждаются в комментариях:

7a *Andante quasi menuetto* Эскиз

б *Andante con moto* Пятая симфония, II часть

8a Тема фуги, 1815

б Одна из промежуточных версий

в *Molto vivace* Девятая симфония, скерцо

9a



6

Девятая симфония, III часть

**Adagio molto e cantabile**



По мнению Миса, с крупными нотами у Бетховена связывалось выражение покоя, с мелкими — движение [ibid., 335]. Тем самым композитору приписываются темповые представления XVI–XVII веков, что очевидно неверно, судя по обилию у Бетховена мелких нот в самых медленных темпах. Эскизу «Et ascendit» из Торжественной мессы, нотированному четвертями, восьмыми и шестнадцатыми (пример 10а), как верно пишет Мис, «недостает чисто оптически мощности, с которой нотирован окончательный вид» (половинные, четверти, восьмые в *Allegro molto* ♯; пример 10б):

10a

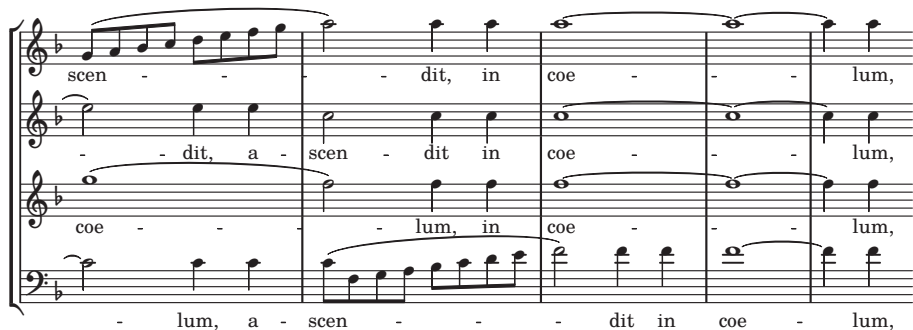
первоначальная версия



6

окончательная версия

**Allegro molto**

 $f$ 



Менее известно, что с аналогичными трудностями (в каком размере и какими длительностями записать музыкальную тему) сталкивался в своей работе В. А. Моцарт. Пример темповой транспозиции демонстрирует финал Струнного квартета B-dur KV 458, к которому (весьма редкий у Моцарта случай!) сохранился эскиз [62, 728]:

11a
Эскиз

б
Окончательная версия

Последний пример особенно показателен: перемена значений нотных длительностей повлияла на характер движения до такой степени, что потребовался иной темповый термин (*Allegro assai* вместо *Presto*). Если в Торжественной мессе Бетховена мы наблюдали темповую транспозицию в сторону понижения ритмической тесситуры (чем «оптически мощнее» запись, тем быстрее воспринимаемый темп), то в квартете Моцарта случай противоположный: ритмическая тесситура повысилась, темп воспринимается как менее скорый, хотя скорость (частота пульса) в представлении композитора вряд ли изменилась, только пульс стал другим количественно и качественно (более подробный анализ этой проблематики выходит за рамки статьи).

Рассмотренные нами примеры исправлений путем темповой транспозиции иллюстрируют историю нотных текстов на подготовительной (эскизной) стадии работы. Эскизные варианты большей частью были скрыты от посторонних глаз, и окончательное решение, принятое композитором, не было связано с чьими-либо советами. Случаи исправления ритмической тесситуры под влиянием стороннего мнения в истории также зафиксированы, но это, пожалуй, более характерно для молодых авторов.

Среди ранних биографических материалов о Бетховене заслуживает внимания сообщение Ф. Вегелера о перемене размера в рукописи финала Второго фортепианного трио G-dur. «...Знаменитый виолончелист Крафт посоветовал ему [Бетховену] обозначить некий пассаж в финале третьего трио op. 1 “*sulla corda G*”, а во втором из этих трио поменять обозначение такта финала с 4/4 на 2/4» [6, 47]. В окончательных версиях обоих трио Бетховен, видимо, последовал совету Крафта, дважды добавив у виолончели «*sul corda C*» (здесь Вегелер не вполне точен) в финале Третьего трио и выставив в финале Второго размер 2/4. Правдивость этого сообщения (во второй его части) подтверждают эскизы композитора [16, 221]. Анализ эскиза показывает, что перемене размера предшествовали и другие изменения

(начальный мотив обращения), а окончательный вариант ритмической записи не сводится к одному лишь размеру: в эскизе тема, построенная на забавных репетициях, записана восьмыми тремоло на штилях половинных (скоропись Бетховена) и четвертями (пример 12а), в окончательной версии длительности уменьшены вдвое, появились размер 2/4 и ремарка «Presto» (пример 12б); иными словами, имела место темповая транспозиция ритма<sup>28</sup>:

12а

Эскиз



б

Трио оп. 1 №2, финал

Finale  
Presto

*p*

Случаи темповой транспозиции в законченных произведениях Бетховена редко привлекают внимание исследователей, но о них могут знать исполнители. Примеры эти немногочисленны, однако интересны тем, что позволяют лучше разобраться в отношении Бетховена к темпу.

В выборе темпа нередко руководствуются кратными (пропорциональными) соотношениями между частями цикла. При таком подходе учитываются только соотношения соседних частей и разделов и не учитываются связи на расстоянии; между тем метрономические обозначения Бетховена наводят на мысль, что кратные соотношения соседних разделов в классическую эпоху чаще избегались, чем сознательно культивировались [27, 405]. Последний тезис косвенно подтверждается примерами темповой транспозиции в сочинениях, имеющих авторскую метрономизацию.

Финальное Allegro Квартета F-dur op. 59 №1 вступает без перерыва после потрясающего Adagio molto e mesto (f-moll). Это достигается небольшим переходом (пример 13а), заключение которого затем воспроизводится в конце экспозиции финала вчетверо большими длительностями (пример 13б)<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Всему этому кругу явлений посвящена статья З. Бранденбурга [37].

<sup>29</sup> Эту связь Adagio и финала ранее отметил Дж. Керман [49, 112, 114].

13a

[Adagio molto e mesto]

[p]

Thème russe

Allegro *tr*

*sempre p*

*p*

б

[Allegro]

*ff*

*dim.*

*p dim.*

*pp*

С позиции кратных темповых соотношений можно было бы предположить, что шестнадцатые финала по абсолютной длительности равны шестидесятичетвертым Adagio; однако бетховенские метрономические указания не подтверждают этого: Adagio molto e mesto ♩ = 88 (шестидесятичетвертые, соответственно, имеют частоту 352); Allegro ♩ = 126 (шестнадцатые — 504). Близкий по времени пример темповой транспозиции можно наблюдать в I части Четвертой симфонии, где в конце экспозиции Allegro vivace (♩ = 80) в первой вольте перед повторением воспроизводится слегка измененный предыктовый раздел вступления. Кратность и здесь не

предусмотрена, ибо авторское метрономическое обозначение для вступительного Adagio —  $\text{♩} = 66$ .

Как видим, соображения кратности не во всех случаях могут быть применимы. Необходимость уточнить темповые соотношения между частями циклического произведения могла быть одной из причин, побудивших Бетховена прибегать к помощи метронома. Эти соотношения едва ли не более важны, чем скорости, взятые сами по себе.

Мы начали с того, что процитировали эссе Адорно «Новые темпы», где философ указывает на Бетховена как представителя новоевропейской ритмической системы (для него, по словам Адорно, «подозрительны» уже не только бревисы, но и целые). Об ироническом отношении Бетховена к унаследованной от старых мастеров технике письма на *cantus firmus* (непреренно целыми и бревисами) свидетельствует его послание издателью Ф. Гофмейстеру от 8 апреля 1802 года. Бетховен вышучивает заказ одной знатной поклонницы Наполеона, пожелавшей получить от композитора программную сонату по составленному ею плану. Ирония распространяется на предмет ее поклонения<sup>30</sup>, вновь набирающую силу католическую церковь и культовую музыку. «Уж не спятили ли вы, господа мои? Вы предлагаете мне написать **такую сонату**? Во времена революционной лихорадки — ну, тогда еще нечто подобное могло прийтись кстати, но теперь, когда все норовит повернуть в свою старую колею, когда Вюонапарте заключил конкордат с Папой, — теперь такая соната? Добро бы речь шла о какой-нибудь *Missa pro Sancta Maria a tre voci* или о вечерне, etc. — ну, тогда я бы тут же взял в руки кисть и написал жирными нотами (*mit großen Pfundnoten*) “Credo in unum”. Но Боже правый, такую сонату — в эти новонаступающие христианские времена? — о-го-го — нет, увольте — из этого ничего не выйдет» ([5, I, 175–176]; письмо № 58; перевод предположительно Н. Л. Фишмана, слова выделены Бетховеном). «Жирные ноты» (целые, в мензуральной нотации — семибревисы) в начале XIX века прочно ассоциировались с церковной музыкой в стиле *antico*, наиболее приличествующей «новонаступающим христианским временам», по поводу которых иронизирует Бетховен. Письмо было известно по крайней мере со времени публикации у Тейера [60, 181]<sup>31</sup>, и Адорно наверняка его читал.

Защищаемый нами взгляд на музыкальный темп и связанную с ним ритмическую тесситуру позволяет более взвешенно подойти к проблемам нотации ритма, чем это публицистически броско декларировал Адорно. Бетховен не только по-разному нотировал свои композиции в зависимости от темпа, не только копировал «Gloria Patri» Палестрины, но и сам сочинял

<sup>30</sup> В известном рассказе Ф. Риса перемена отношения Бетховена к Наполеону, провозгласившему себя императором в 1804 году, подана утрированно резко. Как видно из цитируемого письма, уже в 1802 году сближение Бонапарта с католической церковью вызывало иронию у композитора.

<sup>31</sup> Впервые письмо опубликовано в лейпцигском «Neue Zeitschrift für Musik» (1837. № 21. S. 83), см. [4, 488].

в церковных жанрах, добиваясь, в частности, «оптической мощи» средствами нотации<sup>32</sup>.

Всем арсеналом этой классической техники в совершенстве владел Шостакович, в чем можно убедиться по его Восьмой симфонии. Темповым сдвигам в знаменитой разработке I части отвечают перемены ритмического масштаба или, в нашей терминологии, ритмической тесситур. Вспоминая мысль Адорно о значении тридцатьвторых для современности, констатируем, что первый раздел разработки (*Adagio*, начиная от т. 145) соответствует высказанному философом критерию в той же мере, что и «Ожидание» Шёнберга. Значит ли это, что разделы *Allegro non troppo* (от т. 197 — пунктированные фигуры, подчеркивающие маршеобразность) и *Allegro* (от т. 232 — движение четвертями и половинными) уже не отвечают эстетическим требованиям, предъявляемым к современной музыке с точки зрения выбора нотных знаков? Франкфуртская школа вряд ли даст ответ на этот вопрос.

Подведем итоги. Темповая интерпретация новоевропейской музыки была бы заведомо проще, если бы полностью выводилась из ритмической записи, как это имело место в прошлом. В музыке XVI–XVII веков крупные длительности ассоциировались с медленным движением, мелкие длительности — с быстрым. Нотные знаки понимались в смысле абсолютной продолжительности во времени. На рубеже XVII–XVIII веков они, напротив, стали различаться не столько по времени звучания, сколько по тяжести. Без учета этой историко-стадиальной специфики темпы и связанная с ними атрибутика могут показаться излишне расточительным усложнением нотного письма. Ревизия нотации с целью обойтись одной лишь ритмической записью без темпов (предлагаемая, к примеру, В. Апелем в Гарвардском музыкальном словаре) обречена на неудачу. «Парадокс реального значения» нотных длительностей (выражение М. Г. Харлапа, [29]) в том и состоит, что знаки, привычно именуемые длительностями, означают «психологическую весомость». Это обстоятельство, будучи скрытой причиной затруднений, на деле оправдывает существование темпов и одновременно может помочь разрешению темповых проблем.

Теоретическая рефлексия по поводу темпа свидетельствует о двух возможных подходах к этой проблеме. Первый подход — восприятие движения на слух — теория унаследовала от эпохи Возрождения: чем мельче длительности, тем быстрее музыка (этот подход отражен в терминологии Вичентино и эквивалентных ей характеристиках, но возможен и без слов). В какой-то мере этот пережиток квантитативности сохраняет актуальность по сей день как реальная основа полифонии пластов с присущей ей политемповостью (мы наблюдали ее в моцартовском «Дон Жуане»<sup>33</sup>). Второй

<sup>32</sup> А в одном из поздних писем (К. Гольцу от 3 сентября 1825 года) композитор с мягким юмором писал: «Только в том, что касается дружбы, всегда считайте меня за *cantus firmus*» [5, IV, 497; письмо № 1492].

<sup>33</sup> Подробнее об этом см. нашу статью [33].

подход подразумевает зрительное восприятие нотных величин, различных по «весомости» (Кирнбергер — Шульц); так как в классической тактовой системе мелкие ноты присутствуют в самых медленных темпах, приходится пользоваться разветвленной терминологией и/или метрономом.

#### Список сокращений:

- MGG2 Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 29 Bde. / hrsg. von L. Finscher. 2., neubearbeitete Ausg. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.-B.-Metzler, 1994–2008.
- NGD 2001 The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed. L.: Oxford University Press, 2001.

#### Использованная литература:

1. Адорно Т. Новые темпы / пер. с нем. М. И. Левиной // Адорно (Визенгрунд-Адорно) Т. Избранное: Социология музыки. 2-е изд. М.: РОССПЭН, 2008. С. 244–249.
2. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2005. 279 с.
3. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI—первая половина XVIII века). М.: МГК, 1997. 571 с.
4. Бетховен Л. ван. Письма. 1787–1811 / сост., ред. перевода, автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1970. 576 с.
5. Бетховен Л. ван. Письма: в 4 т. / сост. и коммент. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011–[2016]. Т. I. 616 с. Т. IV. 784 с.
6. Вегелер Ф., Рис Ф. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки / пер. с нем., вступит. статья, коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2001. 224 с.
7. Вязкова Е. В. «Искусство фуги» И. С. Баха. Исследование. М.: РАМ имени Гнесиных, 2006. 482 с.
8. Гельфанд Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. СПб.: Композитор, 2008. 216 с.
9. Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. К.: Гамаюн, 1999. 314 с.
10. Карс А. История оркестровки. 2-е изд. / под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа, пер. Е. П. Ленивцева, В. Э. Фермана, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. 306 с.
11. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. Т. I. 536 с. Т. II. 596 с.
12. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
13. Лебедев С. Н. Загадочный канон Рамоса де Парехи // Sator tenet opera rotas. Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сб. статей / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 75–82.
14. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 454, [1] с.



15. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. Вып. 1: Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятых недоразумениях. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2001. 208 с.
16. *Мис П.* Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы бетховенского стиля: сб. статей / пер. с нем., под ред. Б. С. Пшибышевского. М.: Гос. муз. издательство, 1932. С. 207–338.
17. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. 2011. Вып. 4. С. 3–58.
18. *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): Исследование. М.: Композитор, 2003. 415 с.
19. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 712 с.
20. *Поспелова Р. Л.* Проблемы расшифровки мензуральной нотации в трактатах Иоанна Тинкториса // *Fioretti musicali*. Материалы научной конференции в честь И. А. Барсовой. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 13–28. (Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 66.)
21. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 220 с.
22. *Сапонов М. А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма: сб. статей / сост. В. Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 7–47.
23. *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
24. *Стравинский И.* Диалоги: Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник, ред. перевода Г. А. Орлова, послесл. и общая ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
25. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 384 с.
26. *Фишман Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. 264 с.
27. *Харлап М. Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен: сб. статей / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. Вып. 1. С. 370–421.
28. *Харлап М. Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. статей / сост. В. Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
29. *Харлап М. Г.* Нотные длительности и парадокс их реального значения // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 170–181. № 2. С. 99–109.
30. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
31. *Чехович Д. О.* К эволюции представлений о темпе в XVIII — начале XIX в. // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. Вып. 1. С. 306–345.
32. *Чехович Д. О.* Ритм музыкальный // Большая Российская энциклопедия. Т. XXVIII. М.: БРЭ, 2015. С. 541–542.

33. Чехович Д. О. «Дон Жуан» и его темпы // Моцарт и его время: сб. материалов научной конференции. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, готовится к печати.
34. *Abravaya I.* On Bach's Rhythm and Tempo. 2<sup>nd</sup> corrected printing. Kassel a. o.: Bärenreiter, 2011. 243 p.
- 35a. *Apel W.* The Notation of Polyphonic Music. 900–1600. 4<sup>th</sup> ed. Cambridge (Mass.): The Mediaeval Academy of America, 1953. XXVI, 522 p.
- 35b. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik. 900–1600. [Deutsche Fassung]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981. 020, 528 S.
36. *Besseler H.* Studien zur Musik des Mittelalters. II. Die Motette von Franco von Köln bis Philipp von Vitry // Archiv für Musikwissenschaft. Jahrgang 8. 1927. Heft 2. S. 137–258.
37. *Brandenburg S.* Über die Bedeutung der Änderungen von Taktvorschriften in einigen Werken Beethovens // Beiträge'76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis / hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel: Bärenreiter, 1978. S. 37–51.
38. *Busse Berger A. M.* Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. XI, 271 p.
39. *Busse Berger A. M.* The Evolution of Rhythmic Notation // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by T. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 628–656.
40. *Caldwell J.* Editing Early Music. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford a. o.: Clarendon Press, 1995. 152 p. (Oxford Early Music Series. Book 5.)
41. *Cole H.* Sound and Signs. Aspects of Music Notation. London: Oxford University Press, 1974. VI, 162 p.
42. *Dahlhaus C.* Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. Jahrgang 18. 1961. Heft 3–4. S. 223–240.
43. *Dahlhaus C.* Notenschrift heute // Notation Neuer Musik / hrsg. von E. Thomas. Mainz: Schott, 1965. S. 9–34 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. IX.)
44. *Dahlhaus C.* Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 333–361 (Geschichte der Musiktheorie / hrsg. von F. Zaminer. Bd. VI.)
45. *Grier J.* The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267 p.
46. *Harding R. E. M.* The Metronome and Its Precursors // *Harding R. E. M.* Origins of Musical Time and Expression. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1938. P. 1–35.
47. *Herrmann-Bengen I.* Tempobezeichnungen: Ursprung; Wandel im 17. und 18. Jahrhunderts. Tutzing: Schneider, 1959. 210 S.
48. *Jander O.* Tessitura // NGD 2001. Vol. XXV. P. 315–316.
49. *Kerman J.* The Beethoven Quartets. London a. o.: Norton, 1978. 386 p.

50. *Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert... Zweyter Theil. Erste Abtheilung. Berlin; Königsberg: Decker und Hartung, 1776. 153 S.
51. *La Gorce J. de.* Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV // Le mouvement en musique à l'époque baroque / sous la direction d'H. Lacombe. Metz: Serpenoise, 1996. P. 171–188.
52. *Lindmayr-Brandl A.* Die Edition alter Musik // Schrift und Klang in der Musik der Renaissance. Laaber: Laaber-Verlag, 2014. S. 409–449. (Handbuch der Musik der Renaissance. Bd. III.)
53. *Marty J.-P.* The tempo indications of Mozart. New Haven; London: Yale University Press, 1988. XVI, 279, 112 p.
54. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1993. 528 S.
55. *Schmid M. H.* Notationskunde: Schrift und Komposition 900–1900. Kassel: Bärenreiter, 2012. 298 S.
56. *Schmidt Chr. M.* Editionstechnik // MGG2. Sachteil. Kassel, 1995. Bd. II. Sp. 1656–1680.
57. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Neue vermehrte zweite Aufl. Leipzig: Weidmann, 1792–1794. Tl. 1–4.
58. Tempo // Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz: Schott, 1967. S. 944.
59. Tempo marks // *Apel W.* Harvard Dictionary of Music. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1944 [1969]. Eighth Printing, 1974. P. 837.
60. *Thayer A. W. L.* van Beethoven's Leben / Nach den Original-Manuscript deutsch bearbeitet. Berlin: W. Weber, 1872. Bd. II. 416 S.
61. *Wentz J.* Les indications de tempo de J. S. Bach à la lumière de *Die Kunst des reinen Satzes* de J. Ph. Kirnberger // Le mouvement en musique à l'époque baroque / sous la direction d'H. Lacombe. Metz: Serpenoise, 1996. P. 109–121.
62. *Zaslaw N.* Mozart's Tempo Conventions // Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972. Copenhagen: W. Hansen, 1974. Vol. II. P. 720–733.

**КОМАРОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ***komluvi@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, старший научный  
сотрудник Российского национального музея  
музыки

125047 Москва  
ул. Фадеева, д. 4

Старший научный сотрудник Государственного  
института искусствознания

125009 Москва  
Козицкий пер., д. 5

**ALEXANDER V. KOMAROV***komluvi@mail.ru*

Ph. D., Senior Researcher of the Russian National  
Museum of Music

4, Fadeeva St.  
125047 Moscow  
Russia

Senior Researcher of the State Institute of Art  
Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln. 125009  
Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****«Не пригодится ли впоследствии». Учебные пьесы и инструментовки Чайковского**

Предлагаемая статья представляет собой комплексное исследование малоизученной сферы творческого наследия П. И. Чайковского — его ученических работ. Эта группа сочинений датируется 1863–1864 годами, когда будущий композитор проходил обучение в классе инструментовки А. Г. Рубинштейна в Санкт-Петербургской консерватории. Особый интерес к данной области продиктован, главным образом, тенденциями современного исторического и теоретического музыковедения. В последнее время в исследовательской литературе часто обсуждается тема профессионального становления композитора на фоне определенного исторического этапа музыкального образования. Рассмотрение этой темы на примере одного из самых выдающихся представителей музыкального искусства имеет особую важность и интерес. Сохранилось 19 ученических работ Чайковского. Среди них 15 оригинальных пьес для различных инструментальных составов и 4 инструментовки произведений других композиторов. В статье освещена история написания работ, воссоздан контекст их появления в учебном курсе Санкт-Петербургской консерватории, проанализирована специфика авторской записи пьес и отмечены особенности музыкальной композиции. Ученические работы Чайковского представлены и как уникальные свидетельства композиторского образования в начальный период работы Санкт-Петербургской консерватории, и как первые творческие опыты Чайковского, в которых он проявил себя весьма неординарно, и как область находок целого ряда композиционных приёмов, использованных позднее. Исследование ученических работ показало, что данная область является важным компонентом наследия великого композитора, и знакомство с ней поможет лучше понять характерные черты творческого облика Чайковского вообще.

*Ключевые слова:* П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, Санкт-Петербургская консерватория, композиторское образование, инструментовка

**ABSTRACT****“Might be Useful Later”. Student Exercises and Orchestrations by Tchaikovsky**

The proposed paper represents a comprehensive study of the little-known sphere of Pyotr Tchaikovsky's creative heritage — his student exercises. This group of works dates from 1863–1864, by the time when the future composer has been studied in the class of orchestration by Anton Rubinstein at the St. Petersburg Conservatory. Interest in this area relates to contemporary tendencies of historical and theoretical musicology. Recently, the research literature deals with the topic of the professional development of the composer against the background of a certain historical stage of music education. The subject considered on the example of one of the most outstanding representatives of musical art is of special importance and interest. 19 student exercises by Tchaikovsky come up to our days. Among them are 15 original pieces for different instrumental combinations and 4 orchestrations of works by other composers. The paper highlights the history of composing works, recreates the context of their appearance in the educational course of the St. Petersburg Conservatory, analyzes the specifics of the author's notation of pieces and notes the features of their composition. Student exercises by Tchaikovsky are presented as unique evidence of education of composer in the early period of the work of the St. Petersburg Conservatory, and as the first creative experiences of Tchaikovsky where he showed himself very uncommonly, and as a field of findings of several compositional acceptances used later. The study of student works showed that this area is an important component of the great composer's heritage, and acquaintance with it will help to better understand the characteristic features of the creative face of Tchaikovsky in general.

*Keywords:* Pyotr Tchaikovsky, Anton Rubinstein, St. Petersburg Conservatory, education of composer, orchestration

**Александр Комаров**

## «НЕ ПРИГОДИТСЯ ЛИ ВПОСЛЕДСТВИИ».

### УЧЕБНЫЕ ПЬЕСЫ И ИНСТРУМЕНТОВКИ ЧАЙКОВСКОГО<sup>1</sup>

Первые музыкальные опыты великих композиторов в последнее время привлекают все большее внимание исследователей их творчества. Об утверждении в отечественной музыкальной историографии темы профессионального становления композитора на фоне определенного исторического этапа музыкального образования свидетельствуют работы, посвященные, в частности, Л. ван Бетховену [12]; [13]; [14], С. В. Рахманинову [3]; [4], Д. Д. Шостаковичу [1]; [2]; [9]. Этот период в жизни и творчестве гениев музыкального искусства интересен, с одной стороны, первыми проявлениями их выдающихся способностей, с другой — возможностью в деталях проследить, как те или иные особенности их ранних сочинений определялись условиями учебного курса, который они проходили.

Сегодня известна тридцать одна работа Чайковского, написанная им в годы учебы в Санкт-Петербургской консерватории. В это число входят девять сохранившихся сочинений: две редакции хора «На сон грядущий» (для смешанного хора *a cappella* и для смешанного хора с сопровождением оркестра, ЧС 65, 66)<sup>2</sup>, фортепианные Тема с вариациями *a-moll* (ЧС 96), Соната *cis-moll* (ЧС 97), Экспромт *es-moll* (ЧС 99), струнный квартет *B-dur* (ЧС 89), оркестровые увертюры «Гроза» (ЧС 33) и *F-dur* (первая редакция, ЧС 34), кантата «К Радости» (ЧС 62). Другие сочинения в настоящее время не найдены и известны только по названиям: музыка к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (ЧС 423), оркестровые произведения «Римляне в Колизее» (ЧС 427) и Характерные танцы (ЧС 428), романс «Ночной смотр» (ЧС 435).

<sup>1</sup> Статья написана по материалам моей работы для энциклопедии «Чайковский», которая в настоящее время готовится в Государственном институте искусствознания.

<sup>2</sup> При упоминании произведений Чайковского в настоящей статье приводятся их номера по Тематико-библиографическому указателю сочинений композитора [23]. Частью номера каждого произведения является аббревиатура ЧС (Чайковский. Сочинения) [23, XI].

Настоящая статья посвящена особой группе работ, созданных Чайковским в консерваторские годы, которая в литературе о композиторе уже давно обозначается словосочетанием «ученические работы»<sup>3</sup>. Ее составляют четырнадцать оригинальных пьес для различных инструментальных составов, одно сочинение для фортепиано соло и три инструментовки произведений других композиторов. За одним исключением, работы не имеют авторских названий и традиционно обозначаются темповыми указаниями. Перечислим их в последовательности, в которой они приведены в Тематико-библиографическом указателе сочинений П. И. Чайковского:

1. [Andante molto]. G-dur. ЧС 322. 3/4. 35 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello;
2. [Allegretto moderato]. D-dur. ЧС 323. 2/4. 58 т. [Violino, Viola, Violoncello]<sup>4</sup>;
3. [Largo. Allegro]. D-dur. ЧС 324. 6/8, 4/4. 87 т. 2 Flauti, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso;
4. [Allegro vivace]. B-dur. ЧС 325. 3/4. 74 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello;
5. [Adagio molto]. Es-dur. ЧС 326. 3/2. 48 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Arpa;
6. [Allegro]. c-moll. ЧС 327. 2/4. 43 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Pianoforte;
7. [Adagio]. C-dur. ЧС 328. 3/2. 22 т. Corno (G), Corno (Es), Corno (E), Corno (C basso);
8. [Andante ma non troppo. Allegro moderato]. A-dur. ЧС 329. 3/4, 6/8. 217 т. 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (A), 2 Fagotti, 4 Corni (A, E), Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi;
9. [Adagio]. F-dur. ЧС 330. 3/4. 52 т. 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti (B), Clarinetto basso (B);
10. [Agitato. Allegro]. e-moll. ЧС 331. C. 135 т. 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (A), 2 Fagotti, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi;
11. [Allegro vivo]. c-moll. ЧС 332. 6/4. 172 т. 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (B), 2 Fagotti, 2 Corni (C), 2 Trombe (Es), Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi;
12. [Allegretto]. E-dur. ЧС 333. 2/4. 40 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello;
13. [Allegro ma non tanto]. g-moll. ЧС 334. 6/8. 70 т. Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi;

<sup>3</sup> Впервые словосочетание «ученические работы» было использовано в летописи «Дни и годы П. И. Чайковского» [10, 34]. В дальнейшем оно применялось в справочнике «Музыкальное наследие П. И. Чайковского» [16, 307, 384], в Тематико-библиографическом указателе сочинений П. И. Чайковского [23, 677–689] и в других изданиях. Как «ученические» эти работы опубликованы в т. 58 Полного собрания сочинений Чайковского (М.: Музыка, 1967).

<sup>4</sup> В автографе инструментальный состав не выписан. В настоящей статье он приведен в соответствии с т. 58 ПСС, где был предположительно определен редактором тома И. Н. Иордан.



14. [Andante ma non troppo]. e-moll. ЧС 335. 2/4. 43 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso;
15. [Allegro]. f-moll. ЧС 336. 6/8. 169 т. Pianoforte;
16. [Инструментовка ч. III (Menuetto. Capriccio) из Большой сонаты для фортепиано №2 К. М. фон Вебера]. ЧС 337. As-dur. Presto assai, 3/4. 292 т. 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (B); 2 Fagotti; 4 Corni (As, Des); Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi;
17. [Инструментовка вступления и экспозиции ч. I Сонаты для скрипки и фортепиано №9 («Крейцеровой») Л. ван Бетховена]. ЧС 338. A-dur — e-moll. Adagio sostenuto, 3/4 — Presto, ♩. 190 т. 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (in A); 2 Fagotti; 4 Corni (in A, E); 2 Trombe (in E); 3 Tromboni; Timpani (A, E); Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi;
18. Адажио и Allegro brillante из op. 13 Р. Шумана, аранжированные для большого оркестра [Инструментовка XI и XII этюдов (IX вариации и финала) из Симфонических этюдов Р. Шумана]. ЧС 339. a-moll — D-dur. Adagio, C — Allegro brillante, C. 210 т. Flauto piccolo; 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (A); 2 Fagotti; 4 Corni (A, D); 2 Trombe (D); 3 Tromboni; Timpani; Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi.

Этот перечень следует дополнить еще одной инструментовкой, что требует особых пояснений:

19. [Инструментовка вальса «Le Retour» («Возвращение») И. Гунгля]. ЧС 404. C-dur. Allegro, C, 3/4. 56 т. 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (C); 2 Fagotti; 2 Corni (C); 2 Trombe (C); 3 Tromboni; Timpani (G, C); Triangle; Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi<sup>5</sup>.

При жизни композитора партитуры ученических работ хранились в его личном архиве. Они не были опубликованы, сведения об их исполнении отсутствуют. После смерти Чайковского по приглашению его брата, Модеста Ильича, в разборе архива композитора участвовали С. И. Танеев и Г. А. Ларош, соученик Чайковского в Санкт-Петербургской консерватории [6, 40]. Со слов Лароша Модест Ильич сделал краткие аннотации к каждой из ученических работ, содержащие ценные сведения об истории их возникновения. Часть из них записана непосредственно на листах автографов этих работ, но в основном аннотации зафиксированы на двойных листах небольшого формата. В настоящее время эти записки с пометами «(Лар.)» (Ларош) приложены к автографам ученических работ Чайковского.

М. И. Чайковский отзывался об ученических работах брата как о пьесах, представляющих большую важность для изучения профессионального становления великого композитора. Отвечая на вопрос корреспондента журнала «Семья» в 1897 году, не удалось ли обнаружить в архиве Чайковского какие-либо неизвестные произведения, Модест Ильич сказал: «Ничего, кроме юношеских, незрелых еще произведений его <...>. Я непременно издам их, так как они имеют большое значение для истории музыкального

<sup>5</sup> Опубликовано в т. 59 ПСС Чайковского (М.: Музыка, 1970. С. 17–23).

развития Петра Ильича, но я не спешу с этим, так как больших достоинств они не представляют» [8, 3]. Автографы всех учебных пьес и инструментов перечислены Модестом Ильичом в списке автографов композитора, хранившихся в Клинском доме<sup>6</sup>. Впоследствии эти рукописи упоминались во всех справочниках по наследию Чайковского [16, 307–308, 384]; [19, 142–144]; [23, 677–689].

Ученические работы были впервые изданы в 1967 году в т. 58 Полного собрания сочинений композитора, который подготовила И. Н. Иордан. В этой публикации работы разделены на три группы. Первая из них названа «Работы по композиции». Она включает четырнадцать оригинальных пьес для ансамблей и оркестров различных составов. Вторую группу — «Инструментовки для симфонического оркестра» — составляют три работы по инструментовке сочинений Вебера, Бетховена и Шумана. В приложении напечатано фортепианное [Allegro] f-moll. Порядок расположения работ был определен редактором тома. Он обусловлен логикой постепенного расширения исполнительского состава от струнного трио до симфонического оркестра: [Allegretto moderato] (ЧС 323), [Allegretto] (ЧС 333), [Allegro vivace] (ЧС 325), [Andante molto] (ЧС 322), [Adagio] (ЧС 328), [Andante ma non troppo] (ЧС 335), [Adagio molto] (ЧС 326), [Allegro] (ЧС 327), [Adagio] (ЧС 330), [Allegro ma non tanto] (ЧС 334), [Largo. Allegro] (ЧС 324), [Agitato. Allegro] (ЧС 331), [Andante ma non troppo. Allegro moderato] (ЧС 329), [Allegro vivo] (ЧС 332). Та же идея выдержана и при издании учебных инструментовок Чайковского сочинений других композиторов: сначала напечатана партитура Menuetto. Capriccio из сонаты Вебера (ЧС 337), затем две части из Симфонических этюдов Шумана (ЧС 339), после чего следует интродукция и экспозиция первой части «Крейцеровой сонаты» Бетховена (ЧС 338). Хотя последняя из перечисленных работ предназначена не для самого обширного состава, она напечатана после двух других инструментовок, вероятно потому, что представляла собой не целостную композицию, а фрагмент части. В публикации нотного текста всех работ допущены неточности, выявляющиеся при сопоставлении печатного издания с автографами работ. В частности, при издании партитуры [Largo. Allegro] (ЧС 324) обозначения струнных инструментов даны во множественном числе, тогда как Чайковский предписал исполнять каждую партию одним инструментом.

Музыковедческий анализ некоторых ученических работ впервые был сделан Н. В. Туманиной в ее монографии «Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877» [24, 75–78]. Т. Кольхазе в статье «Tschaikowskys Studium und Compositionen am Petersburger Konservatorium» остановился на инструментовке двух частей Симфонических этюдов Шумана [32]. Текстологические проблемы, связанные с автографами ученических работ, обозначены в книге П. Е. Вайдман «Творческий архив П. И. Чайковского» [6, 47–53] и ее статье «П. И. Чайковский: Новые страницы биографии. По материалам

<sup>6</sup> Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского (далее — ГМЗЧ). 6<sup>1</sup>. № 124.

рукописей ученических работ композитора» [7]. В докторской диссертации Е. Е. Полоцкой «П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России» учебные пьесы и инструментовки Чайковского кратко упомянуты в свете процессов, протекавших в музыкальном образовании в России 1860-х годов [17, 88]. Однако целостного освещения эта группа работ Чайковского в научной литературе еще не получила. Между тем все первые опыты в музыкальной композиции художника такого масштаба заслуживают особого внимания. В предлагаемой статье делается попытка заполнить существующий пробел, осветив историю создания ученических работ, контекст их появления в учебном курсе Санкт-Петербургской консерватории, специфику авторской записи этих пьес и особенности музыкальной композиции.

Конкретные обстоятельства создания каждой ученической работы Чайковского сегодня точно неизвестны. Документальным историческим материалом по рассматриваемым работам в настоящее время являются автографы композитора, хранящиеся в клинском архиве<sup>7</sup>, аннотации Лароша, записанные М. И. Чайковским, данные об учебном процессе, зафиксированные в отчетах Русского музыкального общества, и свидетельства мемуаристов-соучеников Чайковского (Лароша [15, 176–186, 277–299], В. В. Бесселя [5], А. И. Рубца [20], А. Л. Спасской [22]). Сведения из приведенных источников не позволяют датировать каждую из работ, точно определить порядок их появления, в полноте реконструировать учебные задания, ставшие поводом к созданию партитур. Вместе с тем, обращение к названным материалам открывает возможность несколько уточнить существующие ныне представления об этой части наследия Чайковского.

В современной научной литературе ученические работы принято датировать 1863–1864 годами [23, 683, 688]. Среди автографов работ сохранился двойной лист нотной бумаги с надписью самого Чайковского: «Первые консерваторские работы в 1863 г.»<sup>8</sup>. В 1930–1980 годы он хранился вместе с автографом инструментовки Чайковского «Menuetto. Capriccio» из Сонаты №2 для фортепиано К. М. фон Вебера [23, 683]. Сейчас трудно установить, относился ли этот лист ко всем рукописям работ Чайковского, созданным в годы учебы в консерватории, или только к некоторым из них. Датировку, указанную самим композитором, можно конкретизировать, приняв во внимание сведения об учебе Чайковского в Санкт-Петербургской консерватории в 1863 году. В опубликованных отчетах Русского музыкального общества за 1862–1864 годы будущий композитор упоминается как ученик специального класса «теории музыки» профессора Н. И. Зарембы. В дипломе об окончании консерватории предмет, который Чайковский прошел у Зарембы, назван «теория композиции» [31, 311]. Эти наименования учебного курса в первых русских консерваториях относились к комплексу

<sup>7</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №123–135.

<sup>8</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №133.

музыкально-теоретических дисциплин, в который входили последовательно гармония, контрапункт, формы и fuga (см. об этом: [18]). Из воспоминаний Лароша известно, что на первом году обучения с сентября 1862 по май 1863 года Чайковский изучал у Зарембы «строгий контрапункт и церковные лады по Беллерману» [15, 283–284]. В связи с этим, маловероятно, что ансамблевые и оркестровые партитуры, не представляющие упражнений ни в строгом контрапункте, ни в модальной гармонии, могли появиться в первой половине 1863 года.

В сентябре того же года Чайковский продолжил обучение у Зарембы, поступив, по свидетельству Лароша, в «так называемый класс форм», и начал занятия в классе инструментовки А. Г. Рубинштейна [15, 284]. Очевидно, именно с заданиями последнего связано появление инструментовок Чайковского сочинений других композиторов. Таким образом, нижняя хронологическая граница создания этих работ должна быть определена как «не ранее сентября 1863 года». Верхний временной предел может быть обозначен как «до лета 1864 года», основанием для чего является запись программы увертюры «Гроза» в автографе инструментовки XI и XII этюдов (IX вариации и финала) из Симфонических этюдов Шумана<sup>9</sup>. Сделана она для самого обширного оркестрового состава и потому является, вероятно, последней по времени создания из всех известных ученических работ. Увертюра «Гроза» писалась по заданию Рубинштейна летом 1864 года.

В классе Рубинштейна, по-видимому, были сочинены пятнадцать оригинальных учебных пьес Чайковского для разных инструментальных составов, предположение о чем высказала П. Е. Вайдман: «У исследователей никогда не было сомнений, что эти работы Чайковского — сочинения на собственные темы, где форма и состав инструментов представляли учебные задания. Но чьи — Н. И. Зарембы или А. Г. Рубинштейна? Или это задания Зарембы в области музыкальных форм, которые он преподавал в первый год учебы Чайковского в консерватории; или — задания по инструментовке, которая изучалась под руководством Рубинштейна в последующие годы. Кажется предпочтительней вторая версия, так как в этих сочинениях очевидно стремление освоить разные сочетания инструментов, что соответствует педагогическим принципам А. Г. Рубинштейна» [7, 135]. Предыдущие рассуждения можно подкрепить и дополнить новыми наблюдениями над известными материалами и сведениями из документов, недавно введенных в научный обиход.

К последним относится громадный пласт новых источников по истории композиторского образования в России середины XIX века, выявленный Е. Е. Полоцкой и освещенный в ее работах. Рассматривая в докторской диссертации тетрадь учебных работ В. И. Сафонова, выполненных под руководством Зарембы в 1878–1879 годах, она установила, что практика на занятиях педагога была представлена тремя видами письменных упражнений, названных здесь «основание», «скиц» и «исполнение» [17, 77]. На примере

<sup>9</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 134. Л. 16 об.

освоения темы «Фигурация хора» в диссертации показано соотношение этих этапов: «основанием» является запись гармонизации хора в строгом четырехголосии, «скиц» представляет собой неполную запись хора с обозначением имитационных вступлений голосов и, наконец, «исполнение» — полная запись всех голосов, то есть готовая работа, предназначенная к исполнению на фортепиано. Исследователь заключает: «Таким образом, большинство упражнений направлено <...> на моделирование изучаемых форм!» [17, 78] Далее следует еще один вывод: «Рассмотрев систему трех заданий, составляющих существо практической работы при усвоении теоретического курса, видим, что ученик фактически постоянно имел дело не с созданием готового произведения, то есть не с сочинением, а с его заготовкой. И на уровне заготовки чаще всего и останавливался» [17, 82–83]. Как и в практических упражнениях, в теоретической части своего курса Заремба также выдерживал принцип «от простого к сложному», один из главных в педагогической системе своего учителя А. Б. Маркса.

В автографах работ Чайковского представлен иной порядок выполнения учебных заданий. Система постепенного трехэтапного создания учебной пьесы в них не отражена. В записи зафиксированы сразу все детали фортепианной, ансамблевой и оркестровой фактуры, темповые и динамические указания и оттенки, фразировочные лиги, штрихи. Принцип «от простого к сложному» последовательно выдержан лишь в отношении исполнительского состава. Восемь работ написаны для однородных оркестровых групп (ЧС 322–323, 325, 333–335 — для струнных, ЧС 330 — для деревянных духовых, ЧС 328 — для квартета валторн в разных строях). Постепенное расширение исполнительских средств наглядно выражено в последовательности записи работ. Так, в одной тетради сначала выписана пьеса для струнного квартета (ЧС 333), а затем для струнного оркестра (ЧС 334)<sup>10</sup>. Другая тетрадь также начинается пьесой для струнного квартета (ЧС 325), а продолжается задачами для струнного ансамбля с присоединением других инструментов — для струнного квартета с арфой (ЧС 326) и для струнного квинтета с фортепиано (ЧС 327)<sup>11</sup>. В еще одной тетради после работы для ансамбля деревянных духовых (ЧС 330) записана партитура для оркестра, состоящего из группы деревянных духовых парного состава и струнного квинтета (ЧС 331)<sup>12</sup>. Аналогичная последовательность выдержана в записи сначала задачи для квартета натуральных валторн в разных строях (ЧС 328), а затем работы для оркестра (ЧС 329), включающего, помимо группы деревянных духовых и струнных, четыре валторны в строях А и Е<sup>13</sup>. Создание учебных пьес не только для фортепиано, но и для оркестра и инструментального ансамбля не находит соответствия в известных документах, отразивших

<sup>10</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 128.

<sup>11</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 130.

<sup>12</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 125.

<sup>13</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 129.

педагогическую практику Зарембы (в частности, упомянутых выше тетрадх В. И. Сафонова).

Притом, что пропорционально расширению инструментального состава увеличиваются и масштабы пьес, принцип формообразования в большинстве работ идентичный: восемь работ написаны как двухтемные учебные прелюдии по типу второй формы рондо (ЧС 324–327, 331–332, 334–335). Данная форма использована здесь в своем традиционном качестве, как форма сочинения в медленном темпе. Таковы задачи [Adagio molto] (ЧС 326) и [Andante ma non troppo] (ЧС 335). В других работах представлен тип сонатного письма: [Largo. Allegro] (ЧС 324), [Allegro] (ЧС 327), [Agitato. Allegro] (ЧС 331) и [Allegro vivo] (ЧС 332). Такая ситуация также нехарактерна для строения обучающего процесса под руководством Зарембы: как следует из описания Полоцкой, в учебной тетради Сафонова каждая изучавшаяся форма моделировалась однократно. Другие ученические работы Чайковского написаны как однотемные прелюдии, состоящие из краткой экспозиции, развивающего раздела и краткого заключения (ЧС 322, 333), как прелюдии по типу первой формы рондо (ЧС 323, 330), как трёхчастная песня (ЧС 328), сонатина (ЧС 329) и соната (ЧС 336).

Наконец, при разборе архива Чайковского Ларош аннотировал работы композитора как «задачи» с указанием инструментального состава, что относит их скорее к курсу инструментовки, чем формы. Ему же принадлежит первая попытка выстраивания всего корпуса работ. Единицей описания Ларош избрал отдельную рукопись композитора. Таким образом, в ряде случаев в задачу с одним номером оказались объединены несколько пьес:

Задача №1 (ЧС 337),  
Задача №2 (ЧС 338),  
Задача №3 (ЧС 339),  
Задача №4 (ЧС 322, 323),  
Задача №5 (ЧС 324),  
Задача №6 (ЧС 325–327),  
Задача №9 (ЧС 332),  
Задача №10 (ЧС 333, 334),  
Задача №13 (ЧС 335).

В аннотациях к автографам пьес ЧС 328, 329 и ЧС 330, 331 номера задач не указаны. Пропуски №7–8, 11–12 в нумерации задач пока не имеют объяснений. Пьеса для струнного квартета ЧС 322 в аннотации названа также «Отрывок для смычкового квартета», а пьеса для струнного квинтета ЧС 335 — «Прелюдия для смычкового квинтета». Возможно, использование в качестве названий работ слов «отрывок» и «прелюдия» восходит к учебной практике первых лет Санкт-Петербургской консерватории, впрочем, обращения к этим понятиям в аннотациях единичны.

Отмеченные особенности записи и строения учебных пьес, а также свидетельства соученика Чайковского, указывают, что рассматриваемые работы



композитора возникли не в процессе его обучения у Зарембы, а в классе инструментовки Рубинштейна. Известно, что задания в этом классе не ограничивались инструментовками сочинений других композиторов, но включали также и значительную долю практического сочинения. Сам Чайковский позднее вспоминал: «В отношении инструментовки и свободной композиции мне отчасти давал наставления Антон Рубинштейн, и я могу только восхищаться его сугубо практическим способом преподавания этих предметов» [30, 306]. О соединении в заданиях Рубинштейна и собственно инструментовок, и оригинальных сочинений для различных инструментальных составов писали все авторы воспоминаний о первых годах работы Санкт-Петербургской консерватории. В связи с этим, Бессель назвал его класс «классом инструментовки и практического сочинения» [5, 355]. Спасская также указала, что Рубинштейн преподавал «инструментовку и практическое сочинение» [22, 1115]. Ларош, хотя и использовал выражение «класс инструментовки» [15, 284], самого Рубинштейна назвал «учителем композиции» [15, 281]. В статье «Из моих воспоминаний о П. И. Чайковском» Ларош уточнил, что с 1864 года Чайковский учился у Рубинштейна в «классе свободной композиции» [15, 185]. Как было документально подтверждено Полоцкой, «в первые годы существования консерватории курс практического сочинения существовал не как самостоятельный предмет, а как составная часть комплекса практических дисциплин, чаще всего объединявшихся под одним названием “Инструментовка”» [17, 90].

Сопоставим наши наблюдения над авторской записью и композицией ученических работ Чайковского с известными сведениями о педагогической системе Рубинштейна.

Выстраивание курса инструментовки по принципу «от простого к сложному» вполне отвечает взглядам Рубинштейна-педагога, сформулировавшего свои воззрения на порядок освоения оркестровых средств в знаменитом высказывании из книги «Короб мыслей»: «Ученикам композиции, прежде чем разрешить им заниматься полным оркестром, я надел бы на долгое время смиренную рубашку занятий с различными отдельными оркестровыми группами» [21, 170]. Однако в свете этой идеи не вполне ясной представляется последовательность появления работ Чайковского, определенная Ларошем: в начало поставлены партитуры инструментовок сочинений разных композиторов для полного оркестра, а затем следуют оригинальные сочинения для небольших составов. Внутри группы последних порядок, указанный Ларошем, также не всегда понятен: в частности, [Allegro vivo] для состава малого симфонического оркестра (ЧС 332) предшествует пьесам для струнного квартета (ЧС 333), струнного оркестра (ЧС 334) и струнного квинтета (ЧС 335). Возможно, Ларош не преследовал цель расположить ученические работы Чайковского в точном соответствии с порядком прохождения учебного курса или же в определении их последовательности руководствовался неизвестными пока соображениями.

Многократное обращение Чайковского в различных по характеру музыки ученических работах к форме двухтемной прелюдии по типу второй формы рондо также соответствует системе занятий в классе Рубинштейна. Задания педагога были направлены на исчерпывающее практическое освоение выразительных возможностей того или иного жанра, формы, инструментального состава, конкретного композиционного приема. Рубец вспоминал: «Сочинение — от мелкого и до крупного — он требовал в нескольких экземплярах и в различных тональностях; форму песни, рондо — в различных движениях, медленном и скором, рондо с трио, марши, полонезы, вальсы, похоронные марши с двумя трио, менуэты, скерцо, народные танцы всевозможных национальностей — писать в расширенном большом развитии музыкального изложения» [20]. Инструментовки одних и тех же сочинений могли выполняться в нескольких вариантах. По воспоминаниям Лароша, «однажды Чайковскому было приказано оркестровать d-moll'ную фортепианную сонату Бетховена на четыре различных способа. Одна из оркестровок вышла изысканная и мудреная, с английским рожком и прочими редкостями» [15, 286].

Как свидетельствовали авторы воспоминаний, задания по практическому сочинению в классе Рубинштейна предусматривали создание собственно музыкальных произведений в жанрах и формах, принятых в художественной практике того времени. Параллельно ученики писали упражнения, посвященные практическому освоению музыкальных форм, композиционных приемов, возможностей отдельных оркестровых групп и оркестров разных составов. По воспоминаниям Спасской, Рубинштейн задавал ученикам «примеры» для ансамблей инструментов, пройденных на лекциях. Задачи могли быть в том числе и для составов, малоупотребительных в художественной практике того времени, например, для «струнного квартета с применением барабана» [22, 1115].

К таким «примерам», а не собственно музыкальным произведениям, по-видимому, относятся и учебные пьесы Чайковского. Подобные одночастные небольшие композиции для ансамбля или оркестра как самостоятельные произведения тогда не были приняты в художественной практике, а сведений об их включении в циклические сочинения не найдено. Учебный характер работ и их принадлежность скорее к разряду упражнений, «примеров» на разные инструментальные составы проявились в особенностях композиции. В каждой из этих пьес явно ставилась та или иная инструментовочная задача, а техника строения формы была ей подчинена. В большинстве сочинений, например, внимание акцентируется либо на возможностях изложения темы для того или иного состава, либо на оркестровой технике написания хода. При такой постановке задачи написание репризы или коды не представляло столь же большого учебного интереса. Большая часть рассматриваемых в статье пьес с точки зрения формы малосостоятельна, причем ущербным почти неизменно оказывается именно заключительный раздел, которому композитор уделяет минимум внимания и заботы.

Квартет четырех натуральных валторн вовсе не имеет завершения: в автографе работы Чайковский выписал только первую часть и середину трехчастной песни с каденцией на доминанте к основной тональности<sup>14</sup>, реприза неизвестна. В отличие от завершенных ученических работ, в конце нотного текста которых Чайковский всегда выставлял двойную черту из линий разной толщины с зигзагообразным росчерком из постепенно укорачивающихся вертикалей и завитка, здесь после окончания последнего такта выставлена только двойная тактовая черта из линий одинаковой длины и толщины. Эта деталь оформления рукописи указывает на окончание собственно нотной записи, но также свидетельствует об осознанной композиционной незавершенности пьесы.

Сведений о том, какие еще параметры музыкальной композиции, помимо инструментовки и формы, мог регламентировать Рубинштейн, не обнаружено. В частности, неизвестно происхождение тематического материала ученических работ Чайковского: предлагался ли он педагогом или же создавался учеником. В некоторых работах заметно сходство с тематизмом известных художественных образцов, распространенных в концертной практике того времени. Например, обе темы пьесы [Andante ma non troppo] (ЧС 335) имеют отчетливое интонационное родство с частью Andante con moto из Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Бетховена, также написанной в e-moll.

## 1a

П. И. Чайковский [Andante ma non troppo] (ЧС 335), т. 1–7

<sup>14</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №129. л. 1.

Andante con moto.

UTTI.

Pianoforte.

molto cantabile

Andante con moto.

Violino I.

sempre slacc.

Violino II.

sempre slacc.

Viola.

sempre slacc.

Bassi.

sempre slacc.

**Tutti.**

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

<sup>15</sup> Из статьи 1874 года: «...Чудный перл бетховенского творчества, заключающий в себе одну из самых сильных по патетичности идей, когда-либо выраженных в музыке. Бессильные и тщетные порывы человеческой души, сраженной в борьбе с неотразимыми ударами фатума, вот мысль, к которой часто возвращается Бетховен и которая выражена в этом *Andante*, сжатом по форме, простом по изложению, но по изумительной силе вложенного в него вдохновения представляющем одно из капитальнейших созданий музыкального творчества» [26, 172]. Из письма к К. К. Романову от 21 сентября 1888 года: «Я не знаю ничего гениальнее этой коротенькой части и всегда бледнею и холодею, когда слышу ее» [29, 542].

2a

П. И. Чайковский. [Allegro] (ЧС 336), т. 1–12

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro". The score is written for piano, as indicated by the "[Piano]" marking. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a "P" marking. The second system includes a "staccato" marking. The third system is marked with a "20" at the bottom right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

26

Р. Шуман. «Порыв» ор. 12 № 2, т. 1–16

Molto allegro.  
*Sehr rasch.*

*Schr rasch.*

The musical score is written for piano in 3/8 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). There are also performance instructions like *Tr.* (trill) and *8* (octave). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



С этим сочинением пьесу Чайковского сближает характер экспрессии, высокий эмоциональный накал, соотношение тем, тональность *f-moll*, размер 6/8, подвижный темп, частое применение метрической фигуры гемимолы, интонационный строй. Фортепианная фактура обоих произведений насыщена тематически значимыми элементами, скрытыми мелодическими линиями, эпизодически возникающими контрапунктами.

Кратко рассмотрим каждую из учебных пьес и инструментовок Чайковского, чтобы выявить специфические черты этой группы работ композитора.

Задача [*Andante molto*] G-dur для струнного квартета (ЧС 322) написана как однотемная прелюдия, состоящая из экспозиции темы в форме большого предложения с дополнением (т. 1–10), хода (т. 11–30) и лаконичного заключения в основной тональности (т. 30–35). Чайковский осваивал в этой пьесе два основных фактурных типа, распространенных в медленной лирической музыке: хоральный и гомофонно-гармонический. Первый из них сосредоточен в экспозиционном разделе, второй — в ходе и заключении задачи. Значительное внимание уделено использованию двойных нот в партиях струнных инструментов, особенно октавных дублировок, усиливающих выразительность лирической кантилены (см. пример 3).

Композиционные особенности пьесы [*Allegretto moderato*] D-dur для струнного трио (ЧС 323) связаны с тем, что метрической единицей, определяющей строение темы и ее развития, является трехтакт. Именно эта метрическая структура, сравнительно редко встречающаяся в классико-романтической музыке, последовательно проведена во всей прелюдии. В работе над пьесой Чайковский осваивал следующие приемы инструментовки: *pizzicato*, *arco*, двойные ноты. В ходах и в побочной теме применены полифонические средства развития, имитации, тогда как в основном проведении главной темы и в ее репризе преобладает гомофонное изложение (октавный унисон и трехголосная гармония).

Из всех задач, написанных во второй форме рондо, наибольшее разнообразие композиционных приемов и средств выразительности представлено в работе [*Largo. Allegro*] D-dur для двух флейт и струнного квинтета (ЧС 324). В ней охвачен широкий образно-эмоциональный спектр: от мрачного звучания начального раздела вступления (т. 1–12; пример 4а) к просветленному облику следующего раздела (т. 13–30; пример 4б) и искрометному, ликующему характеру основной части пьесы. Контрасты между разделами поддержаны средствами инструментовки, а также благодаря применению особых гармонических техник и метрических структур. Первый раздел вступления поручен одним струнным. Он выполнен в технике снятой тональности (термин Ю. Н. Холопова; [25, 395]): тонический центр не выявлен, тяготения к нему отсутствуют, созвучия образуются соответственно линейной логике. Во втором разделе вступления появляется тембр флейты, что изменяет характер звучания. Различие двух разделов вступления поддержано и средствами метрики: построения первого раздела



Andante molto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco

arco

10

20

sul. G

30

не имеют отчетливого мотивного членения, тогда как второй раздел изложен в устойчивой форме предложения с дополнением. В основной части работы структурная дробность главной темы Allegro (т. 31–46; пример 4в) оттеняется слитностью побочной (т. 55–63; пример 4д), в которой избегается повторение мотивов.

*Largo*

2 Flauti

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Fl.

Archi

10

Fl.

Archi

1

div.

[1]

[unis.]

4в

Главная тема и начало хода, т. 34–42

101

The musical score is divided into three systems, each containing a Flute 1 (Fl.) part and an Archi (Archi) part. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 34-36):** The Flute 1 part begins with a trill marked [1]. The Archi part consists of a pizzicato accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand.
- System 2 (Measures 37-39):** The Flute 1 part continues with a trill marked [1]. The Archi part features a forte (f) dynamic in the right hand and a pizzicato accompaniment in the left hand. A section marked [arco] begins in the final measure of this system.
- System 3 (Measures 40-42):** The Flute 1 part continues with a trill marked [1]. The Archi part continues with the arco accompaniment in the right hand and a pizzicato accompaniment in the left hand.

The page number 40 is located at the bottom left of the score.

The musical score is divided into two systems, each containing staves for Flute 1 (Fl.) and the String section (Archi). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 43-48):**

- Fl.:** Measures 43-48. Measure 43 starts with a first ending bracket [1]. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Archi:** Measures 43-48. Measure 43 is marked *pizz.* (pizzicato). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

**System 2 (Measures 49-51):**

- Fl.:** Measures 49-51. Measure 49 starts with a first ending bracket [1]. Measure 50 has a dynamic marking *f* (forte). Measure 51 has a second ending bracket [b].
- Archi:** Measures 49-51. Measure 49 has a dynamic marking *p* (piano). Measure 50 has a dynamic marking *f* (forte). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

The page number 50 is centered at the bottom of the second system.



4г

Побочная тема, т. 55–63

Fl.

Archi

arco

*sf*

arco

*sf*

arco

*sf*

arco

*sf*

marcato

60

Средством контраста и развития в скерцозном [Allegro vivace] В-дур для струнного квартета (ЧС 325), выступает противопоставление двух типически различных видов ансамблевой фактуры. Полетное звучание первой темы и репризы (т. 1–25, 54–74) создано благодаря ясному функциональному разделению партий струнного ансамбля, имитациям в партиях обеих скрипок, оstinatному движению восьмыми в партии альты (преимущественно, в характере смычкового тремоло), экономному использованию низкого регистра. Во второй части движение восьмыми прекращается, преобладает движение четвертями в аккордовой фактуре, что, в совокупности с гармоническими средствами (утверждение тонической гармонии параллельного минора) создает эффект остановки, тени.

В форме пьесы [Adagio molto] Ес-дур для струнного квартета и арфы (ЧС 326) акцент сделан не на развитии материала тем в модуляционных ходах, а на его экспонировании, что весьма характерно для учебной прелюдии. Однако возникающая в данном случае статичность изложения музыкального материала способствует созданию особого образа этой музыки.

Светлый, умиротворенный, лирико-философский характер пьесы утверждается благодаря мажорной тональности, хоральной фактуре струнного квартета, мерному движению половинными нотами. Эффект погружения в безмятежную атмосферу возникает благодаря метрическому строению первой части, где Чайковский сознательно не использовал ритмически подобные мотивы, чтобы избежать дробления. Этот основной образ оттеняет побочная тема, где впервые вступает арфа с новым музыкальным материалом, нисходящими по аккордовым тонам пассажами ровных восьмых. Тембр арфы сообщает звучанию идиллический оттенок. В работе над данным ученическим сочинением Чайковский практически познакомился с арпеджированными аппликатурными формулами арфы, прямыми и встречными арпеджио.

Секстет [Allegro] c-moll (ЧС 327) является первым известным сегодня опытом Чайковского в жанре камерного ансамбля с участием фортепиано: пьеса написана для струнного квинтета с контрабасом и фортепиано. Данное ученическое сочинение характеризуется особо интенсивным мотивным и гармоническим развитием, преобразованием музыкального материала. Оно сосредоточено в масштабных ходовых разделах, занимающих более половины всей пьесы. Эти части отмечены активным секвентным модуляционным движением, которое в условиях минорной тональности приобретает ярко драматическое звучание. Особенностью инструментовки сочинения является преобладание партии фортепиано над ансамблем струнных. В фортепианной партии представлен весь музыкальный материал пьесы, как экспонирующих, так и развивающих частей, тогда как струнным в основном поручены фигуры сопровождения, имитации, дублировки отдельных мотивов, контрапункты, выдержанные и кратко взятые аккорды. В ансамблевой фактуре применены тембровые и фактурные сочетания, характерные для ансамблевых и концертных произведений XIX века с солирующим фортепиано, впоследствии неоднократно использованные и Чайковским, например, декламационное по характеру звучание пассажей в октавной дублировке у фортепиано на фоне тремолирующих аккордов струнных (т. 28–31).

К написанию [Adagio] C-dur для четырех валторн в разных строях (ЧС 328) Чайковский отнесся скорее, как к некоему инструктивному опыту по освоению ограниченных возможностей натуральных медных духовых инструментов, чем как к заданию, ориентированному на современную художественную практику, из которой натуральные валторны в то время постепенно выводились. Особенностью этой работы является применение в условиях данного исполнительского состава средств расширенной романтической тональности с интенсивным гармоническим развитием.

Самой развернутой оригинальной учебной пьесой Чайковского является [Andante ma non troppo. Allegro moderato] A-dur для малого симфонического оркестра (ЧС 329), написанное в форме сонатины.



5

П. И. Чайковский. [Andante ma non troppo. Allegro moderato] A-dur  
для малого симфонического оркестра (ЧС 329)

5a

Начало вступления, т. 1–9

105

Andante ma non troppo

[2 Flauti]

[2 Oboi]

[2 Clarinetti A]

[2 Fagotti]

[I. II (A)]

[4 Corni]

[III. IV (E)]

[Violini I]

[Violini II]

[Viole]

[Violoncelli]

[Contrabassi]

[Allegro moderato]

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

[I]

[III]

[mf]

[Allegro moderato]

Archi

50

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Archi

[*mf*]

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Archi

60

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*[p]ff*

*[p]ff*

Fl. [a2] [p]

Ob. [1] p [1]

Cl. p [mf]

Fg. p [1]

Cr. [p]

Archi p pizz. pizz. [p] pizz. arco [mf]

[p] [p]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1 (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The second system includes parts for Cor Anglais (Cr.) and Archi (Archi). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *[p]* (piano). The Cor Anglais part is marked with *[II]* and *[pp]*. The Archi part includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The score is divided into measures 90, 91, 92, and 93.



Fl.

Ob.

Cl. a2

Fg. [I]

Cr. [II]

Archi [II]

Второе проведение второй темы побочной партии  
(также в экспозиции, в новой инструментовке), т. 108–120

The musical score is written for measures 108 to 120. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), and a string section (Archi) consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg.) and the Horn (Cr.) play a melodic line starting with a dynamic of *[p]* and a crescendo marking *[cresc. poco a poco]*. The Flute part includes a trill marked *[a2]*. The string section provides harmonic support with sustained chords, also marked with *[p]* and *[cresc. poco a poco]*. The score ends with the measure number 110.

Fl. *celando*

Ob.

Cl. [a2]

Fg.

Cr.

non div. arco

arco

non div.

Archi

120

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The Flute and Oboe parts feature sustained chords with some melodic movement. The Clarinet and Bassoon parts have more active, rhythmic lines. The second system features the Cornet (Gr.) part, which plays a melodic line with a [1] dynamic marking. The third system includes the string section (Archi) and a percussion part. The strings play a rhythmic pattern with a *p* (piano) dynamic. The percussion part includes a [pizz.] (pizzicato) marking and a *p* dynamic. The score is numbered 180 at the bottom left.

The image displays a musical score for the piece "Не пригодится ли впоследствии" (Will it be of use in the end?), measures 190 through 195. The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The Flute and Oboe parts play a melody of eighth notes, while the Clarinet and Bassoon provide harmonic support with chords and moving lines. The second system features the Cornet (Cr.) and a second Bassoon (Fg.) staff. The Cornet part begins with a dynamic marking of  $[f]$  and plays a melodic line. The third system shows the string section (Archi) with Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The page number 190 is printed at the bottom center of the score.

Различия между образными планами в этой работе подчеркнуты, прежде всего, средствами метрики. В задаче использованы три тактовых размера:  $3/4$  — во вступлении (пример 5а),  $6/8$  — в основной части (пример 5б), сменяющийся на  $2/4$  в экспозиционном и репризном проведении обеих тем побочной партии (примеры 5в, г). Контраст поддержан и строением отдельных частей произведения: структурной и гармонической неопределенности главной партии отвечает замкнутость и устойчивость побочной. В отличие от других ученических работ, эта задача изобилует примерами переинструментовки аналогичных фрагментов, придающими звучанию особое разнообразие. Например, все проведения второй темы побочной партии звучат в новых инструментах: впервые мелодия темы излагается в октаву у первых и вторых скрипок в высоком регистре (т. 90–105; см. пример 5в), в последующем ходе она поручена флейтам и кларнетам, также в октаву и на той же высоте, что и при первом проведении (т. 108–117; см. пример 5г), в репризе она звучит у фаготов и виолончелей в унисон в низком регистре (т. 180–195; пример 5д).

[Adagio] F-dur (ЧС 330) — единственная пьеса для ансамбля деревянных духовых среди ученических работ Чайковского. Все инструменты ансамбля трактуются как равноценные и используются и в сольной, и в аккомпанирующей функциях. Автор пьесы сознательно использовал прием экономии тембровой краски, обеспечивающий разнообразие звучания. В обширном вступлении мелодические фразы поручены последовательно английскому рожку, басовому кларнету, флейте и кларнету. Тембр гобоя, доминирует в последующем изложении темы пьесы, где также использованы английский рожок и флейта, имитирующие фразы гобоя на фоне фигураций кларнета. Бас-кларнет, паузировавший в экспозиции темы, выведен на первый план в развивающем разделе. Ему поручена мелодическая линия, отдельные мотивы которой имитируются английским рожком. Дуэт этих двух инструментов сопровождается отрывистой аккордовой пульсацией флейт и кларнетов. Гобой в ходе не используется. Небольшая реприза является итогом и тембрового развития пьесы: постепенно вступают все инструменты ансамбля, мотивы темы звучат у английского рожка и флейты.

Редкий пример рондо второй формы с точным повторением частей представлен в [Agitato. Allegro] e-moll (ЧС 331). Чайковский сочинял быструю двухтемную пьесу, но не в сонатной форме. Этим условиям вполне отвечала форма второго рондо, но один «круг» в быстром темпе оставлял впечатление неполноты. Чтобы избежать этого явного дефекта, Чайковский повторил побочную тему и репризу. Оркестровая фактура пьесы отмечена введением в побочной теме (т. 39–48, 89–98) тембровой комбинации, ставшей характерной для партитур Чайковского: кларнетов и фаготов в среднем и низком регистрах, придающих звучанию таинственный колорит. Такое же сочетание инструментов было использовано им в инструментах вступления и экспозиции первой части «Крейцеровой» сонаты Бетховена. Интересные примеры обращения к этой комбинации тембров в позднейшем



творчестве Чайковского содержатся в первом проведении темы главной партии первой части Пятой симфонии (т. 41–49) и первых тактах вступления к опере «Чародейка». Кроме того, в данной ученической работе использован прием ведения фаготов в дециму, что часто встречается и в других ранних партитурах композитора. Особо мощное и объемное звучание оркестра создается благодаря октавным дублировкам голосов, противодействию разных оркестровых групп, фактурной разработке аккордов.

Жанровым ориентиром для [Allegro vivo] c-moll (ЧС 332) послужили финальные части симфонических циклов. Модус завершения здесь выражен через пронизывающее всю работу гаммообразное нисходящее движение в ритме ровных восьмых. Этим общим формам движения контрастирует рельефный в интонационном отношении каденционный оборот главной темы (т. 31–35), многократно повторяющийся на протяжении всего сочинения. Основной интерес сосредоточен на экспонировании обеих тем и технике уводящего хода, в котором активно используются противопоставления оркестровых групп, унисонные, октавные и аккордовые дублировки, приемы противодействия.

Однотемная прелюдия для струнного квартета [Allegretto] E-dur (ЧС 333) посвящена освоению двух контрастных типов ансамблевой фактуры: гомофонно-гармонического и имитационного. Первый разрабатывается в экспозиционном разделе пьесы и в первом разделе уводящего хода (т. 1–20; пример 6а). Второй — в обширном развивающем разделе [Allegretto]. Контраст фактурных складов поддержан тематически. В такте 21 вводится новый характерный мотив (триоль шестнадцатыми), который постепенно охватывает все фактурные пласты и становится основой движения до конца всей пьесы (см. пример 6б). Сочетание токкатного характера с гармоническим развитием, затрагивающим преимущественно минорные тональности, сообщает звучанию драматический оттенок, контрастирующий светлому скерцозному началу пьесы с ее прихотливым ритмом и заостренными интонациями. Столь интенсивное и концентрированное развитие впоследствии будет отличать некоторые инструментальные и вокальные миниатюры Чайковского.

Вступление к задаче [Allegro ma non tanto] G-dur для струнного оркестра (ЧС 334) характеризуется высокой патетикой высказывания (т. 1–17). Ее образность создана отчасти с помощью выразительных средств, присущих барочной музыке: использованию фугато (т. 5–12), акцентированию заостренных интонаций, особенно часто уменьшенной септимы, применению контрастной ритмики. Мощь звучанию придают октавные дублировки голосов, охватывающие обширный регистровый диапазон. Применена техника инверсионной тональности [25, 390–391]: вместо тоники упор сделан на доминанте. Этим выразительным средствам противопоставлены мажорный лад, кантилена, выровненность ритмики, прозрачность фактуры, отказ от использования контрабасов, представленные в главной и побочной теме пьесы (т. 17–26, 41–47). Фактура задачи в целом характеризуется развитостью и мелодизацией голосов, особенно в побочных темах. Это

6a

П. И. Чайковский. [Allegretto] E-dur (ЧС 333)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Allegretto

66

П. И. Чайковский. [Allegretto] E-dur (ЧС 333)

выражено в применении *divisi* виолончелей: в главной теме (т. 17–31) партия этих инструментов разделена на четыре голоса. Очевидна связь данного приема инструментовки с фрагментом увертюры к опере «Жизнь за царя» Глинки (т. 9–22), в котором также используется *divisi* виолончелей на четыре голоса.

В ряду ученических работ пьесу [Andante ma non troppo] e-moll (ЧС 335) отличает острохарактерный тематизм. Главная тема, звучащая у виолончели и контрабаса в низком регистре, благодаря обильному использованию пунктирного ритма, движения мелкими длительностями, имеет сходство с инструментальным речитативом. Другим элементом главной темы являются лаконичные реплики-ответы у скрипок и альты в высоком регистре. Подобное решение начала пьесы характерно для других ранних сочинений Чайковского (например, увертюры «Гроза» и увертюры c-moll). Напевная побочная тема во всем противоположна главной. Различия обеспечены средствами музыкального синтаксиса, инструментовки, метрики, ритмики, гармонии, фактуры. Вместе с тем, данная пьеса характеризуется не противопоставлением этих контрастных тем, но последовательным мотивно-интонационным преобразованием одной в другую. Особого внимания заслуживает широкий диапазон динамических оттенков, от фортиссимо до четырех пиано.

Автограф фортепианного [Allegro] f-moll (ЧС 336), обнаруженный после смерти Чайковского, не полон: известен только первый двойной лист, содержащий 169 тактов, убористо записанных на всех четырех страницах. Незавершенность изложения очевидна. Известный фрагмент содержит сонатную экспозицию с вариантами окончания для ее повторения и продолжения (т. 1–127) и часть разработки (т. 128–169)<sup>16</sup>. Части формы пьесы ясно отделены друг от друга, благодаря четким структурным границам и определенному выбору композиционных и выразительных средств для каждого раздела. Темы главной и побочной партий изложены в развернутых формах (т. 1–39, 56–81). Особая выразительность [Allegro] обусловлена гармоническими средствами. Обе основные темы написаны в технике инверсионной тональности. В них избегается гармония тоники, упор сделан на доминанте. Благодаря этому приему в теме главной партии подчеркнута гармоническая неустойчивость, открытость к дальнейшему развитию, а тема побочной партии из-за отсутствия непосредственного тонического притяжения приобрела оттенок парения. Фортепианная фактура сочинения охватывает обширный диапазон. Он плотно заполнен на протяжении всей пьесы. Специфичным для [Allegro] является применение октавных удвоений

<sup>16</sup> В 1970-е годы московский композитор К. К. Калинин реконструировал недостающие разделы [Allegro]. Этот вариант был опубликован в Москве издательством «Музыка» в 1982 году под названием «Соната» с предисловием М. В. Плетнева, впервые исполнившего восстановленную версию сочинения 7 мая 1978 года в кабинете-гостиной Мемориального дома Чайковского в Клину. В 1995 году свою редакцию фортепианного [Allegro] сделал австралийский пианист Лесли Ховард. Его запись была издана на компакт-диске в 2006 году («Hyperion Records», 55215).

в партии правой руки при изложении основных тем произведения. Они расширяют объем звучания. Также движение октавами в партиях обеих рук широко использовано в разработке.

Пьесы для инструментровки своим ученикам Рубинштейн выбирал сам. Среди них нередко оказывались те сочинения, которые он регулярно играл в концертах. Ученики Рубинштейна, в том числе и Чайковский, могли слышать эти интерпретации и ориентироваться на них, выполняя задания.

Уже с момента создания первых партитур инструментровка мыслилась Чайковским как неотъемлемый элемент музыкальной композиции, поэтому в его работах изменение тембровой среды и масштаба звучания трансформировало и образно-эмоциональный строй сочинения. В оркестровой фактуре подчеркивались отдельные детали и контрапункты оригинального изложения. Совокупность таких изменений в инструментровке третьей части Сонаты №2 К. М. фон Вебера, названной автором «Menuetto. Capriccio», привела к переосмыслению жанра сочинения как симфонического скерцо (ЧС 337).

Звуковой облик оригинала значительно преобразован в инструментровке Чайковского вступления и экспозиции первой части «Крейцеровой сонаты» Бетховена, благодаря использованию особого приема темброво-оркестрового развития музыкального материала. Во вступлении, в главной и связующей партиях тембровое решение Чайковского прямо противоречит распределению тембров в бетховенском оригинале: материал скрипичной партии передан в деревянные духовые, а материал фортепианной партии — в струнные и медные духовые. Однако, изменив тембровое решение Бетховена, Чайковский сохранил фактуру инструментальных партий: характерные скрипичные фигуры исполняют деревянные духовые, пассажи фортепианной партии поручены скрипкам. Дальнейшее развитие постепенно приводит к оригинальному соотношению тембров. В конце экспозиции (т. 168–190) материал солирующей скрипки передан первым скрипкам, а материал фортепианной партии распределен между остальными инструментами. Таким образом, логика тембрового развития здесь заключается в поисках тембра, в наибольшей степени отвечающего природе и характеру музыкального материала. Впоследствии этот прием инструментровки станет специфическим для оркестрового стиля композитора. В письме к Танееву от 4/16 апреля 1878 года Чайковский сформулировал его применительно к фанфарным мотивам: «Здесь такой случай, когда инструментровка не только средство, но и цель. Необходимость довести фанфарную мысль до ее настоящего выразителя, т. е. до труб, должна заставить Вас удлинить, обогатить и развить весь ход» [28, 217–218].

Среди учебных инструментровок имеется и пример создания собственной редакции текста первоисточника. Предпоследняя и последняя части Симфонических этюдов Шумана преобразованы в двухчастный цикл, подобный распространенным в то время композициям, состоящим из медленной интродукции и блестящего финала.

Как один из поводов выполнения Чайковским инструментовки двух частей Симфонических этюдов может быть рассмотрен факт исполнения этого сочинения Кларой Шуман на Втором квартетном утре РМО в Санкт-Петербурге 10 марта 1864 года. Ее выступление имело большой успех и значительный резонанс у музыкальной общественности. В отзывах критиков трактовка К. Шуман противопоставлялась интерпретации Рубинштейна, также игравшего Симфонические этюды. В частности, Ц. А. Кюи в исполнении первой отмечал филигранную отделанность, внимание к «мелочам и деталям», составляющим «сущность характера» шумановской музыки, тогда как у Рубинштейна, по мнению критика, на первый план выступали бравурность, предельное заострение контрастов, чрезмерно быстрый темп отдельных пьес, преувеличенная динамика [33]. Широкое обсуждение вопросов интерпретации Симфонических этюдов, возможно, привело Рубинштейна к мысли предложить задание инструментовать предпоследнюю и последнюю части шумановского цикла.

На момент работы Чайковского существовало три издания Симфонических этюдов.

Произведение было впервые опубликовано в 1837 году в Вене нотопечатной фирмой «Tobias Haslinger» под названием «XII Etudes symphoniques» («XII симфонических этюдов») (номер доски — Т.Н.7313). В этом издании цикл состоит из проведения темы и 12 вариаций, названных этюдами. В 1852 году гамбургская фирма «Julius Schuberth & Comp.» выпустила второе издание. Оно было подготовлено самим Шуманом и представляло новую редакцию Симфонических этюдов (н. д. 1525). Изменения коснулись общей композиции цикла, его названия, а также фрагментов некоторых частей. В этой редакции произведение стало называться «Etudes en formes de variations» («Этюды в форме вариаций»). Части цикла были переименованы из «этюдов» в «вариации», III и IX этюды, входившие в первую редакцию и подготовленные для второй, были исключены, оставшиеся пьесы перенумерованы, а XII этюд назван Финалом. В XI этюде (IX вариации) сделано указание повторения первой части и добавлены обозначения первой и второй вольты (т. 1–9). Вступительный такт исключен, внесена общая исполнительская ремарка «Con espressione». Основное изменение в XII этюде (Финале) связано с сокращением второго проведения главной темы с 28 (т. 82–109, первая редакция) до 16 тактов (т. 82–97, вторая редакция). Таким образом, во второй редакции был сглажен первоначальный контраст масштабов между предпоследней миниатюрой и обширным финальным рондо.

Посмертная публикация Симфонических этюдов была осуществлена в 1861 году также издательством «Julius Schuberth & Comp.», переместившимся к этому времени в Лейпциг, и обозначена как «третье издание»



(н. д. 3619)<sup>17</sup>. Следовательно в период времени, разделяющий издания 1852 и 1861 годов, Симфонические этюды не печатались. Издание 1861 года подготовил музыкальный критик А. Шубринг, специалист по творчеству Шумана, в середине XIX века известный обширной серией статей «Шуманиана», публиковавшейся в лейпцигской Новой музыкальной газете. Свое авторство в издании Симфонических этюдов он скрыл под псевдонимом DAS (Dr. Adolf Schubring). Знакомый с материалами работы Р. Шумана над второй редакцией сочинения, Шубринг был неудовлетворен изданием 1852 года. Как он писал в предисловии к своей редакции, указания композитора в этом издании были переданы искаженно, а некоторые части пропущены по ошибке гравера. В издании 1861 года Шубринг объединил первую и вторую авторские редакции произведения, а также вернул III и IX этюды, опубликовав их в версии, сделанной для второго издания. Основной текст редакции Шубринга дан по изданию 1852 года, а дополнения вариантов по изданию 1837 года и по предварительным материалам второй редакции сделаны мелкими нотами и в скобках. Отдельные различия между текстами прокомментированы в постраничных сносках. Параллельно новому названию произведения в скобках приведено наименование сочинения в первой редакции, а части имеют двойную нумерацию и двойное обозначение как «вариации» и как «этюды».

При сравнении текста всех трех изданий и партитуры Чайковского выявляется, что в работе над инструментовкой композитор использовал Симфонические этюды в издании 1861 года. Например, в пользу этого свидетельствует обозначение метронома ( $\text{♩} = 60$ ) над вступительным тактом XI этюда (IX вариации), одинаковое в партитуре Чайковского и в редакции Шубринга. В издании 1861 года оно приведено как текст первой редакции, что отличается от издания 1837 года (в нем  $\text{♩} = 66$ )<sup>18</sup>.

Обращение к редакции Шубринга, в которой соединены две редакции Симфонических этюдов, дало Чайковскому возможность составить свою версию текста, не совпадающую в точности ни с одним из авторских вариантов. XI этюд (IX вариация) в партитуре русского композитора в целом

<sup>17</sup> Экземпляр, использованный при подготовке настоящей статьи: Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Mus. 6188. Благодарю Д. Р. Петрова за предоставление ксерокопии этих нот.

<sup>18</sup> Как утверждала П. Е. Вайдман, «Чайковский использовал для своей инструментовки фрагмент из “Симфонических этюдов” Шумана второе их издание в редакции К. Шуман, о чем свидетельствует изложение 11-го этюда (9-й вариации), так как в 1-й редакции отсутствует один такт вступления. Однако метроном Чайковский проставил согласно первой редакции:  $\text{♩} = 60$ . Именно эту редакцию исполняли и Рубинштейн, и сама К. Шуман во время своих приездов в Россию» [7, 139]. Эти сведения неточны. Обе авторские версии Симфонических этюдов в редакции К. Шуман впервые были напечатаны в Полном собрании сочинений композитора, начавшем выходить лишь в 1879 году (Серия VII, № 13, н. д. 51.I, 51.II). Вступительный такт XI этюда (IX вариации) отсутствует не в первой, а во второй редакции сочинения. Наконец, тот же этюд (вариация) в обеих версиях под редакцией К. Шуман имеет одинаковое указание метронома:  $\text{♩} = 66$ .



соответствует тексту первого издания. Напротив, в инструментовке этюда XII (Финала) Чайковский преимущественно ориентировался на вторую редакцию. Вместе с тем, большинство динамических указаний приведено по первоначальной версии, где они выставлены более подробно. Формируя собственный вариант текста, Чайковский стремился к динамичности изложения. В его партитуре это усилено еще и сокращением фрагмента третьего проведения главной темы (рефрена рондо) в этюде XII (Финале) (исключены т. 163–174 шумановского текста). Иначе, чем в исходном тексте, графически оформлено разделение частей. У Шумана они записаны по отдельности, тогда как в автографе партитуры Чайковского последний такт медленного раздела и первый такт быстрого объединены<sup>19</sup>. После заключительного аккорда первой части композитор выставил двойную черту из двух линий одинаковой толщины, обозначающую краткую цезуру. Таким образом, в партитуре инструментовки представлена единая двухчастная композиция, а не две отдельных пьесы.

В отличие от других инструментовок, автограф этой партитуры имеет титульный лист, на котором выписаны инициалы автора инструментовки и название работы: «П[етр] Ч[айковский] / Адажио и Allegro brillante / из оп. 13. / Р. Шумана. / аранжированные для большого / оркестра» (см. ил. 1).

Части названы по темповым обозначениям. Слово «Адажио», записанное по-русски, относится к этюду XI (вариации IX). Перед нотным текстом оно выписано по-итальянски. Данное указание внесено самим Чайковским, в шумановском оригинале оно отсутствует. Возможно, необходимость оформления титульного листа была связана с исполнением этой инструментовки Чайковского в середине 1860-х годов. О том, что работа прозвучала в оркестре, указывают записи Лароша в автографе Чайковского: «фаготов я не слышал»<sup>20</sup>, «флейта пикколо играла на репетиции?»<sup>21</sup>, «это, как помните, все пропало <...>»<sup>22</sup>. Комментарии явно сделаны по недавним впечатлениям, а их содержание (критика инструментовки) и шутивно-назидательный тон, характерный для писем Лароша к Чайковскому середины 1860-х годов, позволяют датировать записи именно этим временем<sup>23</sup>. Однако сам факт оркестрового исполнения точно не установлен.

В инструментовке Чайковского обе части транспонированы на тон выше оригинального изложения (соответственно, в a-moll и D-dur), а в XI этюде (IX вариации) квинтоли восьмыми повсеместно заменены на группы, состоящие из дуоли и триоли восьмыми. Эти изменения, несомненно, преследовали цель удобства исполнения.

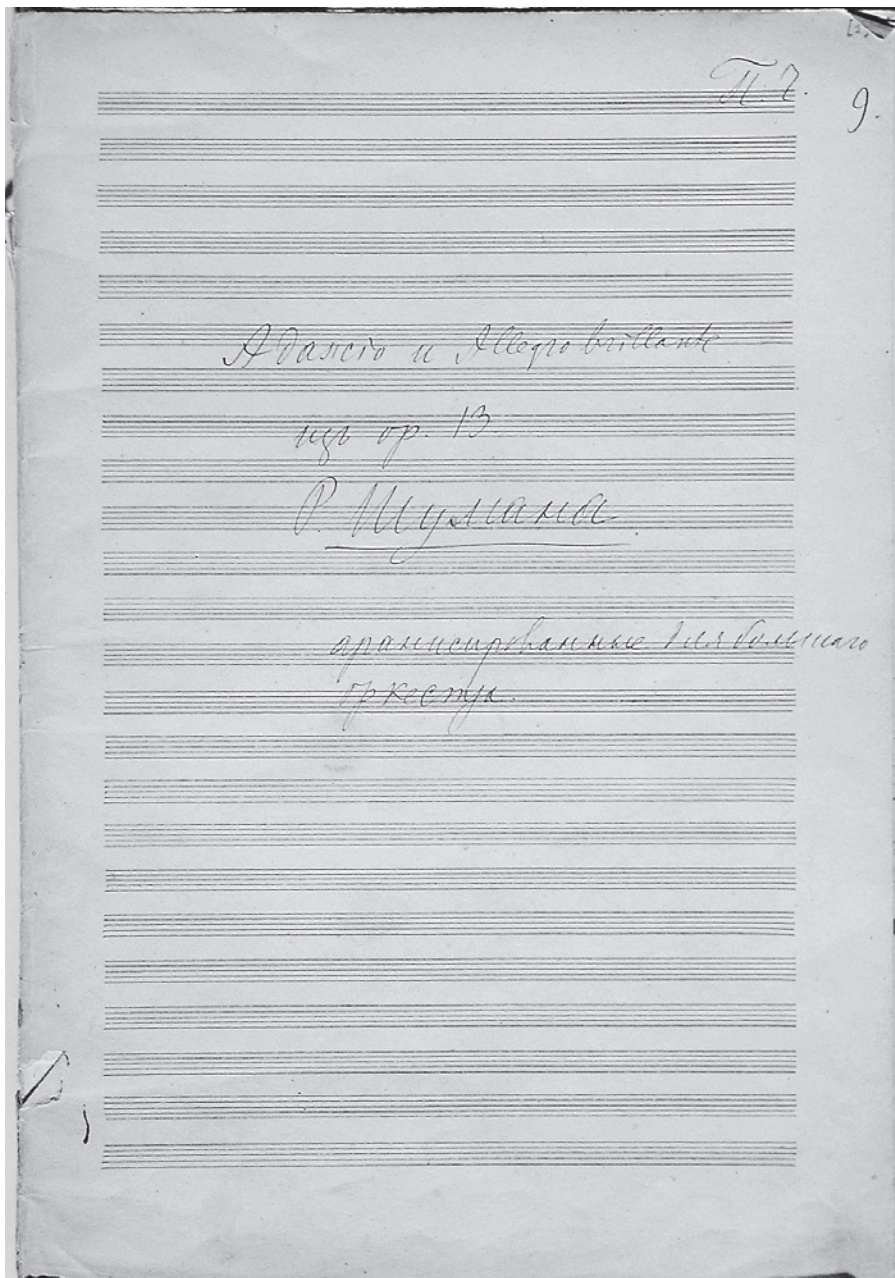
<sup>19</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №134.

<sup>20</sup> Там же. Л. 2.

<sup>21</sup> Там же. Л. 4 об.

<sup>22</sup> Там же. Л. 6.

<sup>23</sup> Полный текст замечаний Лароша на рукописи Чайковского приведен в статье П. Е. Вайдман [7, 140–141].



Ил. 1. П. И. Чайковский. Инструментовка XI и XII этюдов (IX вариации и Финала) из Симфонических этюдов Р. Шумана. Титульный лист автографа партитуры. ГМЗЧ

На создание инструментовки Чайковского оказало влияние прочтение Симфонических этюдов Рубинштейном, как о нем можно судить по свидетельствам современников. Это проявилось в акцентировании темповых различий, контрастности звукового облика частей.

Звучание Адажио отличается прозрачностью, благодаря четкому функциональному разделению оркестровой фактуры: мелодическая линия поручена флейте соло, в имитациях ее сопровождает солирующий кларнет, фортепианное тремоло передано тремоло засурдиненного струнного квартета, деликатно поддержанным двумя фаготами. Эта инструментовка процитирована в *Pas de quatre* Золушки, принца Фортюне, Синей Птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы» (№25), в котором (также в темпе *Adagio*) звучит дуэт солирующих флейты и кларнета на фоне сопровождения струнной группы.

В инструментовке *Allegro brillante* преобладает *tutti*, однако дублировка мелодических линий инструментами разных групп оркестра применена экономно и всякий раз она эффектно обогащает звучание: т. 23 (поддержка начального мотива главной темы у первых и вторых скрипок флейтой пикколо, обеими большими флейтами, первой трубой и первым тромбоном), т. 60 (краткий унисон виолончелей и первого фагота в начале возвратного хода), т. 62 (аналогичный мотив первых скрипок дублирован первым гобоем) и др. Принцип функциональной разграниченности фактуры подчеркнут использованием вертикальных перестановок оркестровых пластов. В частности, как первоначальное соединение может быть рассмотрена инструментовка начала первого эпизода в т. 40–47 (мелодия в октавный унисон у струнной группы, фигуры сопровождения — у деревянных духовых), а как производное — аналогичный фрагмент в начале второго эпизода в т. 121–128 (мелодия в фактуре хорального склада у деревянных духовых, те же фигуры сопровождения — у струнных). В партитуре инструментовки отдельные элементы фортепианной фактуры представлены особенно выпукло: выразительные восходящие октавные ходы четвертями в партии первых скрипок в т. 68–69 и т. 149–150 партитуры возникли из повторения звуков на одной высоте в шумановском оригинале. Динамика инструментовки *Allegro brillante* имеет одно существенное отличие от первоисточника. Чайковский снял *crescendo* в первом такте всех проведений главной темы, заменив его ровной звучностью *forte*. Очевидно, это было сделано, чтобы обеспечить более рельефное сопоставление данного фрагмента и продолжения, выдержанного в динамике *piano*.

Основанием для отнесения к группе ученических работ Чайковского его инструментовки вальса «Возвращение» И. Гунгля<sup>24</sup> может служить факт

<sup>24</sup> Сочинение Гунгля в середине 1850-х годов было напечатано петербургским издателем В. Д. Деноткиным под опусом 82 для фортепиано в две руки (экземпляр, использованный при подготовке настоящей статьи: Российская государственная библиотека. Шифр по каталогу Д 92/455). В те же годы вальс выпустила берлинская фирма А. М. Шлезингера также для фортепиано в две руки и в виде комплекта оркестровых

записи этой партитуры в одной тетради с партитурой второй редакции хора «На сон грядущий», созданной, предположительно, по заданию Рубинштейна [23, 438]. Партитура «Возвращения» начинается на следующем листе (л. 9) после окончания хора (л. 8)<sup>25</sup> — это означает, что и хор, и инструментовка вальса возникли по одному и тому же поводу<sup>26</sup>. Кроме того, состав оркестра, для которого инструментован вальс, почти соответствует составу, сопровождающему хор, но в партитуре вальса использованы три тромбона, которых нет в хоре. В такой последовательности партитур видна идея постепенного освоения учеником возможностей оркестра, обращения к новым инструментам.

Автограф инструментовки вальса «Возвращение» сохранился не полностью. В нем 56 тактов: интродукция и примерно половина первого вальса. Запись партитуры обрывается вместе с окончанием последней страницы нотной тетради, продолжение не обнаружено. Неизвестно, была ли оркестрована вся сюита вальсов или только часть.

Творческое решение инструментовки «Возвращения» возникло в результате переосмысления вальса как симфонического сочинения, предвосхищающего более поздние вальсы из балетов самого Чайковского. Оно направлено на создание динамичного и масштабного звучания. Для этого Чайковский опустил повторение т. 13–45 (первой части вальса), предписанное И. Гунглем, укрупнил динамические и фразировочные штрихи, добавил дублировки мелодических линий в различные интервалы.

«Не пригодится ли впоследствии» — такой ремаркой снабдил Чайковский нотный набросок неустановленного назначения в автографе партитуры [Adagio] (ЧС 330)<sup>27</sup>. Большинство ученических работ Чайковского в отдельных мелодических и гармонических оборотах, тембровых сочетаниях и деталях фактуры обнаруживают непосредственное сходство с позднейшими сочинениями композитора. Фрагмент фортепианного

---

партий. Экземпляры берлинского издания не выявлены, сведения об оригинальном составе оркестра не установлены. В своей работе Чайковский, вероятно, воспользовался петербургским изданием. «Возвращение» по форме представляет собой большой вальс, включающий краткую интродукцию (Introduction), пять разнотемных вальсовых пьес в разных тональностях (C-dur, G-dur, Es-dur, C-dur, G-dur), следующих без перерыва, и коду (Finale), повторяющую первый вальс в измененном виде и отдельные фрагменты других разделов.

<sup>25</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 123.

<sup>26</sup> Высказывавшаяся в научной литературе версия о заказном характере этой инструментовки и ее предназначении для исполнения в Павловске под управлением И. Штрауса-сына менее вероятна [23, 726–727]. Факты обращения дирижера к произведениям И. Гунгля отсутствуют. Кроме того, партитура Чайковского представляет собой не отдельную рукопись, которая могла быть передана заказчику, а записана в одной тетради с оригинальным сочинением другого жанра и для иного исполнительского состава.

<sup>27</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 125. Л. 1. Приведен в т. 58 Полного собрания сочинений Чайковского (с. 26).

[Allegro] (т. 56–95) с изменениями метра с 6/8 на 3/8 и повтором нескольких тактов был использован в средней части Скерцо из фортепианного цикла «Воспоминание о Гапсале» (ор. 2 №2; т. 112–215). Вступление к упомянутому [Adagio] для деревянных духовых (ЧС 330) по мелодическим очертаниям, ритмике, типу экспрессии напоминает вступление к третьей части Симфонии №3, инструментованному для группы деревянных духовых и первой валторны (т. 1–8). Одна из заключительных фраз главной темы [Allegro vivo] (ЧС 332) (т. 31–35 и др.) близка арии короля Рене из «Иоланты». Побочная тема той же задачи (т. 92–104) родственна будущим широким лирическим мажорным кантиленам Чайковского. Работу [Agitato. Allegro] (ЧС 331) завершает каденция, состоящая из трезвучия большой мажорной медианты и тонического трезвучия основной тональности (Gis–E). Такой же каденцией в той же тональности и динамике *fff* оканчивается увертюра «Гроза». Прием разделения партии виолончелей на четыре голоса, использованный в [Allegro ma non tanto] (ЧС 334), применялся Чайковским в первом действии оперы «Воевода» (№5, т. 205–230).

В ученических работах Чайковского также заложены и некоторые структурные особенности его последующих произведений. [Allegro ma non tanto] (ЧС 324), [Andante ma non troppo. Allegro moderato] (ЧС 329) и [Adagio] (ЧС 330) открываются обширными вступлениями, превосходящими по продолжительности каждый следующий раздел основной части. В дальнейшем развернутые интродукции станут характерными для сочинений Чайковского. Другой особенностью является включение в главную партию фортепианного [Allegro] (ЧС 336) обширного развивающего раздела как необходимое средство интенсивной разработки музыкальной мысли, что впоследствии также часто практиковалось композитором (примеры такого строения главной партии представлены в увертюре «Ромео и Джульетта», первых частях Четвертой, Пятой и Шестой симфоний). Соответствие образного строя, характера тематизма и фактуры между ученической работой и позднейшим произведением Чайковского можно обнаружить при сопоставлении задачи [Andante ma non troppo. Allegro moderato] (ЧС 329), написанной в форме сонатины, и первой части Серенады для струнного оркестра, названной композитором «Пьесой в форме сонатины». Очевидно, данный характер музыки и организации фактуры еще с консерваторских лет тесно связывался у композитора именно с этой формой.

Важным оказался и опыт работы с особыми состояниями тональности, последовательно представленный в [Largo. Allegro] (ЧС 324) и [Allegro ma non tanto] (ЧС 334). Этот аспект музыкальной композиции впоследствии постоянно привлекал внимание композитора. Интерес Чайковского к музыкальному наследию предыдущих эпох сказался на выборе выразительных средств в той же задаче [Allegro ma non tanto] (ЧС 334). Эта работа стала важным опытом художественного воплощения характерных стилистических черт музыки прошлого, к чему композитор неоднократно обращался на протяжении последующей творческой жизни.



Рассмотренные учебные пьесы и инструментовки Чайковского — лишь сохранившаяся часть огромного массива работ, созданных композитором в годы обучения в Санкт-Петербургской консерватории. Косвенное доказательство этому можно видеть в письме Лароша к Чайковскому от 29 сентября 1866 года: «Вот, мой милый композитор, священные остатки той изумительной деятельности, которую Вы проявляли в Петербурге. Я, увы, нашел <...> только начала без конца и концы без начал, исключая однако оратории, сцены у фонтана и увертюры в фа. Я вам их посылаю, лентяй взять их с собой, когда отправлюсь в консерваторию»<sup>28</sup>. Кроме того, сегодня неизвестна ни одна из ученических работ, упомянутая в мемуарах соучеников композитора.

Свидетели учебы Чайковского единодушно отмечали исключительную интенсивность его занятий. Ларош вспоминал: «Задачи Антон Григорьевич задавал громадные, и <...> товарищи Чайковского по классу и не пытались выполнить их во всем объеме; только один он <...> “принимал их всерьез” и действительно, с понедельника на четверг или с четверга на понедельник оркестровал, например, целую вокальную сцену из речитатива и арии, или целый большой хор» [15, 185]. В том же ключе писала Спасская: «Требуя от учеников довольно обширных задач по предмету практических сочинений, Рубинштейн разбирал их, что называется, по косточкам и, конечно, не многие могли, при других специальных своих занятиях, удовлетворить его строгим требованиям. Исключение составлял Чайковский, во-первых, как специалист по музыкальной композиции, так и по своему выдающемуся таланту. Он почти постоянно представлял интересные сочинения по заданным на разные, так сказать, программы, задачам. Помню, как пройдя с нами довольно большое уже количество инструментов, в том числе и арфу, — Рубинштейн задал нам написать и инструментовать с применением арфы сцену у фонтана из “Бориса Годунова”. Никто, конечно, не написал ничего, только один Чайковский выполнил блестяще это требование» [22, 1115–1116]. Уникальная работоспособность композитора отражена и в воспоминаниях Н. Д. Кашкина, передававшего слова Рубинштейна: «Однажды в классе композиции я задал ему (Чайковскому. — А. К.) написать контрапунктические вариации на данную тему и прибавил, что в подобной работе имеет значение не только ее качество, но и количество, предполагая при этом, что он напишет десяток, другой вариаций, а вместо того на следующий класс я получил их кажется более двухсот» [11, 12].

Помимо гениальной одаренности и усердия, приведенные свидетельства мемуаристов говорят и о глубоком осознании Чайковским своего жизненного предназначения. 15 апреля 1863 года, за несколько месяцев до начала занятий в классе Рубинштейна, он писал своей сестре А. И. Давыдовой: «Ты, вероятно, не будешь отрицать во мне способностей к музыке, а также и того, что это единственное, к чему я способен; если так, то понятно, что я должен пожертвовать всем для того, чтобы развить и образовать то, что

<sup>28</sup> ГМЗЧ. а4. №2168. Перев. с франц. М. И. Чайковского.



мне дано Богом в зародыше» [27, 77]. По наблюдению Лароша, «облегчало <...> тяжелый труд и окрыляло <...> силы» молодого Чайковского его преклонение перед личностью Рубинштейна. Для всех учеников Санкт-Петербургской консерватории авторитет ее первого директора был безграничен, благодаря его «огромным практическим знаниям, огромному кругозору, невероятной для тридцатилетнего человека композиторской опытности», обаянию европейской известности и признанию. На Чайковского же Рубинштейн произвел «действие магическое»: «ни странности профессора, ни более и более развивавшиеся пороки композитора не могли в душе Петра Ильича ослабить очарование, которое он испытывал от человека» [15, 284–285]. Мощной поддержкой на начальном этапе профессионального становления для Чайковского стало и доброжелательное внимание к нему Зарембы. «Когда я, — пишет Ларош, — в 1862 или 1863 году в разговоре с Чайковским удивлялся его трудолюбию и энергии, с которой он писал огромные задачи, он отвечал мне, что первое время на курсах Михайловского дворца он занимался “кое-как, знаете, как настоящий любитель”, и что однажды Заремба после класса отозвал его в сторону и стал увещать его относиться к делу серьезнее, между прочим говоря, что у него несомненный талант, и вообще выказывая неожиданно теплое к нему отношение. Тронутый до глубины души П. И. решил с этой минуты бросить свою лень и начал работать со рвением, которое так и не покидало его в течение всего консерваторского поприща» [там же, 281]<sup>29</sup>. Наконец, по слову Лароша, «сознание внутреннего успеха, вид расширявшегося перед ним горизонта» [там же, 186] укрепляли в Чайковском уверенность, что его композиторское будущее состоится, и в нем пригодятся все те знания и умения, которые он получил в работе над учебными пьесами и инструментовками.

#### Использованная литература

1. *Адэр Л. О.* Дмитрий Шостакович в классе инструментовки в 1920–1922 годах: этапы профессионального роста // *Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы*. Вып. 3 / ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DSCH, 2011. С. 3–45.
2. *Адэр Л. О.* Дмитрий Шостакович — ученик Петроградской-Ленинградской консерватории // *Современное музыкознание в мировом научном пространстве*. Сб. статей / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. С. 327–336. (Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23).
3. *Антипов В.* О двух консерваторских сочинениях Рахманинова // *Новое о Рахманинове*. Сб. статей / ред.-сост. И. А. Медведева. М.: Дека-ВС, 2006. С. 135–146.
4. *Антипов В. И.* Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // *Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство*. Тезисы

<sup>29</sup> Впрочем, Кашкин, сославшись на рассказы Чайковского, утверждал, что главную роль в решении композитора серьезно заниматься музыкой сыграл в этом случае разговор и убеждение не Зарембы, а Рубинштейна [11, 12].

- IV международной научно-практической конференции 25 января 2008 г. Ч. I. Тамбов, 2008. С. 3–11.
5. Бессель В. В. Мои воспоминания об Антоне Григорьевиче Рубинштейне (1829–1894) // Русская старина. Т. 94. 1898. С. 351–374.
  6. Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. 176 с., нот. ил.
  7. Вайдман П. Е. П. И. Чайковский: Новые страницы биографии. По материалам рукописей ученических работ композитора // Петербургский музыкальный архив. Сборник статей и материалов. Вып. 2 / редколл. Ф. В. Панченко, Т. З. Сквирская (отв. ред.), В. А. Сомов. СПб.: Канон, 1998. С. 134–143.
  8. Влад А. В доме П. И. Чайковского: [беседа с М. И. Чайковским] // Семья. 1897. №42. 19 октября. С. 2–5.
  9. Дигонская О. Первый опус Мити Шостаковича (К проблеме датировки Скерцо ор. 1) // Шостакович-Urtext. Сборник статей / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2006. С. 170–205.
  10. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Е. Зайденшнур, В. А. Киселёв, А. А. Орлова, Н. В. Шеманин. Под ред. В. В. Яковлева. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 744 с.
  11. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 226 с.
  12. Кириллина Л. В. Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1989. 24 с.
  13. Кириллина Л. Творческий процесс Бетховена в связи с теоретическими учениями XVIII века // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов РАМ имени Гнесиных. Вып. 130 / Отв. ред. Е. В. Вязкова. М., 1993. С. 25–36.
  14. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. I. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 536 с., нот., ил.
  15. Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 выпусках. Вып. 2: П. И. Чайковский / отв. ред. А. А. Гозенпуд. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
  16. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / редкол. К. Ю. Давыдова, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина. М.: Издательство АН СССР, 1958. 542 с.
  17. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... докт. иск. М., 2009. 435 с. + прил. (436–719 с.).
  18. Полоцкая Е. Е. О специальности «Теория музыки» в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: сб. статей / сост. и отв. ред. Е. С. Дерунец. М., 2011. С. 47–63.
  19. Прошлое русской музыки: Материалы и исследования. Вып. I: П. И. Чайковский. Пг.: Книгоиздательство «Огни», 1920. 184 с.
  20. Рубец А. И. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории // Новое время. 1912. №13096. 27 августа. С. 4.

21. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 215 с.
22. *Спасская А. Л.* Товарищеские воспоминания о П. И. Чайковском // Русская музыкальная газета. 1899. №44. 31 октября. Стлб. 1113–1118.
23. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1107 с.
24. *Туманина Н. В.* Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 559 с.
25. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
26. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. II: музыкально-критические статьи / подгот. В. В. Яковлевым. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
27. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. V: письма 1848–1875 / подгот. Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. З. Корабельниковой. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. XI, 518 с.
28. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VII: письма 1878 / подгот. Е. Д. Гершовским и И. Г. Соколинской. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 644 с.
29. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XIV: письма 1887–1888 / подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1974. 717 с.
30. *Чайковский П. И.* [Автобиография]. Публикация и перевод с немецкого А. Н. Познанского // П. И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Вып. 2 / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. С. 302–311.
31. Эпизоды жизни П. И. Чайковского в документах. Публикация А. Г. Айнбиндер // Неизвестный Чайковский / науч. ред. и сост. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2009. С. 301–344.
32. *Kohlhase T.* Tschaikowskys Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium // Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen 8 (2001). S. 15–31.
33. *Lossewa O.* «Zwanzig Jahre später» — Clara Schumann in Petersburg und Moskau im Jahre 1864 // Schumann-Studien 6 / hrsg. von G. Nauhaus. Sinzig: Verlag Dr. G. Schewe, 1997. S. 147–164.

**КОЛГАНОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА**

*kolganova.spb@gmail.com*

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник  
Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург  
Исаакиевская пл., 5

**OLGA V. KOLGANOVA**

*kolganova.spb@gmail.com*

Ph. D., Research Fellow of the Russian Institute of  
Art History

5 Isaakiyevskaya sq.  
190000 St. Petersburg  
Russia

#### **АННОТАЦИЯ**

**Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: история одного экслибриса**

В статье рассматривается экслибрис ленинградского композитора и дирижера Игоря Миклашевского, выполненный художником и изобретателем Григорием Гидони в 1926 году. На основе анализа экслибриса, содержащего фрагменты цветоцветовых аранжировок, автор представляет возможные пересечения творческих судеб дирижера и художника. Значительную роль в этом пересечении играет личность Александра Скрябина. Статья основана на архивных документах из Кабинета рукописей Российского института истории искусств, рукописного отдела Библиотеки Академии наук, рукописного отдела библиотеки Вильнюсского университета.

*Ключевые слова:* Григорий Гидони, Игорь Миклашевский, экслибрис, цветоцветовая аранжировка, светооркестр, Александр Скрябин.

#### **ABSTRACT**

**Composer/Conductor Igor Miklashevsky and Artist/Inventor Grigory Gidoni: the Story of an Exlibris**

The paper deals with the exlibris of Leningradian composer and conductor Igor Miklashevsky, which had been done in 1926 by the artist and inventor Grigory Gidoni. Upon the basis of the analysis of the exlibris, which contains fragments of light and color arrangements, the author shows a possibility of artistic intersections of the conductor and the artist. A significant role in these intersections is assigned to the personality of Alexander Scriabin. The article is based on archival documents from the Cabinet of Manuscripts of the Russian Institute of Art History, the Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences' Library, the Manuscript Department of Vilnius University Library.

*Keywords:* Grigory Gidoni, Igor Miklashevsky, exlibris, light and color arrangement, light-orchestra, Alexander Scriabin

**Ольга Колганова**

# КОМПОЗИТОР/ДИРИЖЕР И. С. МИКЛАШЕВСКИЙ И ХУДОЖНИК/ИЗОБРЕТАТЕЛЬ Г. И. ГИДОНИ: ИСТОРИЯ ОДНОГО ЭКСЛИБРИСА<sup>1</sup>

Экслибрис ленинградского дирижера и композитора Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942) был выполнен в мае 1926 года художником и изобретателем Григорием Иосифовичем Гидони (1895–1937). Среди экслибрисов Г. Гидони, данный экземпляр привлек наше внимание, прежде всего, фрагментами светоцветовых аранжировок музыкальных произведений, содержащимися в изображении. Экслибрис имеет достаточно небольшой размер: 8×11 см (с рамкой) и 6×9 см (без рамки), однако при увеличении в нем обнаруживаются весьма интересные детали.

В настоящее время известны лишь немногие светоцветовые партии, созданные Г. Гидони для изобретенного им светооркестра<sup>2</sup>. Большинство из них опубликованы в изданной самим автором книге «Искусство света и цвета» [5] отдельными фрагментами. В законченном виде, и частью также на личные средства автора, вышли световая партитура «Прометея» А. Н. Скрябина в обработке Г. М. Римского-Корсакова [17], «Каменный

<sup>1</sup> Благодарю научного сотрудника и преподавателя Санкт-Петербургской государственной консерватории Михаила Сергеевича Заливадного, заведующую Кабинетом рукописей Российского института истории искусств Галину Викторовну Копытову, ведущего научного сотрудника Сектора актуальных проблем современной художественной культуры РИИИ Марину Леонидовну Магидович, научного сотрудника Сектора источниковедения РИИИ Сусанну Андреевну Филиппову, а также внучатого племянника Г. И. Гидони — Генри Копельман-Гидони за помощь в интерпретации экслибриса И. Миклашевского.

<sup>2</sup> Над изобретением светоцветового аппарата (светооркестра) Г. Гидони начал работать еще в 1919 г. 13 августа 1920 г. он подал заявочное свидетельство на Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране [8]. Однако патент получил лишь 31 августа 1925 г. По каким-то причинам заявочное свидетельство рассматривалось в Комитете по делам изобретений при ВСНХ более пяти лет.

гость», «Леда», «Фавн и пастушка» А. С. Пушкина для светотейатрального и светоконцертного исполнения [6], [9], [10], а также ряд других аранжировок<sup>3</sup>.

Создание экслибрисов было одной из сфер творческой деятельности Г. Гидони<sup>4</sup>. Художник начал заниматься изготовлением книжных знаков еще в 20-летнем возрасте<sup>5</sup>. В 1934 году он издал книгу «Портретно-и[ко]нографические книжные знаки Г. И. Гидони» со вступительной статьей о жанре портретного экслибриса в собственном творчестве [7]. В издании представлены 30 экслибрисов, выполненных им в период с 1916 по 1933 год. В числе других портретно-иконографических книжных знаков здесь представлен и экслибрис И. Миклашевского.

Многие экслибрисы Г. Гидони попали в частные коллекции. Например, рассматриваемый экземпляр, среди прочих, присутствует в крупнейшем собрании Е. А. Розенбладта, насчитывающем свыше 22000 книжных знаков и хранящемся в Рукописном отделе Библиотеки академии наук<sup>6</sup>. В общей сложности, включая различные авторские варианты одних и тех же знаков, в коллекции Розенбладта содержатся 76 экслибрисов Г. Гидони. Суммируя все известные нам работы Г. Гидони в этой области, получаем чуть более сорока неповторяющихся экземпляров. «Большую часть экслибрисов Гидони, — пишет О. П. Лихачева, — составляют портретные экслибрисы. Портрет владельца дается в орнаментальном обрамлении или в характерной обстановке. Многие из этих знаков принадлежат известным ученым — В. М. Бехтереву, Н. С. Курнакову, М. Н. Покровскому, Б. В. Фармаковскому, А. Ф. Иоффе и др. Другая группа портретных экслибрисов Гидони — знаки учреждений с изображением того лица, с чьим именем связана деятельность учреждения, — Ломоносов в экслибрисе Химического института АН СССР, Горький в экслибрисе Ленинградского дома ученых, Ленин в экслибрисе Ленинградского университета» [15, 101].

Некоторые из гидониевских книжных знаков были выполнены для людей творческих профессий — актрисы Е. И. Гидони<sup>7</sup> (1923), искусствоведа П. И. Новицкого (1925), актера В. Н. Давыдова (1925), художника К. С. Малевича (1927), балерины Т. А. Трояновской (1931). Два из них принадлежат музыкантам: более ранний — И. С. Миклашевскому (цинкография, 1926), более поздний — артисту оперы и оперетты, лирическому тенору Степану Васильевичу Балашеву (цинкография, 1932). Характерно, что на обоих

<sup>3</sup> В книге Г. Гидони «Гюстав Курбэ: Художник-коммунар» упомянуты также выходящие из печати цветоцветовая партитура симфонии «Солнцу» и партитура поэмы для гигантского светоркестра с декламацией, оркестром, хором, радио и ароматом «The Opening of the Seventh Seal» [4, 128]. Автор музыки этих сочинений неизвестен, и сами издания в настоящее время не обнаружены.

<sup>4</sup> О деятельности Г. Гидони в других областях художественного творчества см. следующие работы: [12], [13], [19], [20].

<sup>5</sup> Самый ранний его экслибрис датируется 1915 годом.

<sup>6</sup> РО БАН (шифр Аа 12).

<sup>7</sup> Евгения Иосифовна Гидони — сестра художника.



экслибрисах есть изображение дирижера, однако в первом случае оно идеализированное, а во втором — скорее шаржированное. В центре второго книжного знака — сам Степан Балашев, величественный, в полном освещении и богато иллюстрированном обрамлении.

В основе композиции экслибриса Игоря Миклашевского — образ дирижера, данный в сочетании с нотными фрагментами, а также с некоторыми атрибутами музыкального театра.



Ил. 1. Экслибрис И. Миклашевского (Г. Гидони, цинкография, 1926 г.)

Текстовая часть экслибриса гласит — «EX LIBRIS ET MUSICIS Igor Miklaschewski» («ИЗ КНИГ И МУЗЫКИ Игоря Миклашевского»). Слова «EX LIBRIS ET» размещены автором по горизонтали. Слово же «MUSICIS» дано вертикально и с композиционной стороны — как бы в сочетании с фамилией дирижера. Автор экслибриса будто бы дает понять, что сама фамилия композитора музыкальна, созвучна латинскому «MUSICIS» (см. ил. 2). Действительно, шесть из семи букв слова «musicis» присутствуют в фамилии дирижера. Не случайно Г. Гидони предпочитает именно латинский вариант написания, и не «ex potis» (из нот), а именно «ex musicis» (из музыки). У его современников, напротив, чаще находим русскоязычные варианты: «Из нот Е. Шохор-Троцкой» (автор Е. С. Кругликова), «Из нот Любомирова»<sup>8</sup> (Н. Н. Иванова), «Из нот Я. И. Рабиновича»<sup>9</sup> (А. В. Скворцов).

Имя и фамилия дирижера помещены в нижней части экслибриса в неких прямоугольных обрамлениях. Рядом с ними еще одно обрамление, но уже с мелодией и текстом. По композиции оно явно связано с написанием имени и фамилии. Текст над нотами читается плохо, однако мелодия вполне отчетлива — фрагмент каватины Нормы из одноименной оперы В. Беллини. Автор берет фрагмент из клавирного сопровождения, дублирующий вокальную партию. Это одна из красивейших, а также наиболее известных и сложно исполняемых арий в мировой оперной практике. Выбранный художником фрагмент в оригинале при первом появлении в вокальной партии звучит со словами «il bel sembiante» (ит. «красивый облик») и в соотнесении с другими словами этой части экслибриса может означать:

«“красивый облик” Игоря Миклашевского».

Отмеченную выше «музыкальность» фамилии дирижера Г. Гидони как бы подкрепляет мелодией, подразумевающей собой слова «красивый облик». Таким образом, получается своеобразный комплимент владельцу книжного знака.

В верхней части экслибриса также присутствуют нотные фрагменты. Самый объемный из них — это еще один классический пример *bel canto* — каватина Амины из оперы «Сомнамбула» того же В. Беллини. Каватина начинается со слов «Come per me sereno...» (ит. «Как для меня спокойный...»). И если соединить вербальную и музыкально-вербальную части экслибриса в единое целое, то кроме находящегося на поверхности «Из книг и музыки Игоря Миклашевского», получаем еще один текстовый уровень:

«“Как для меня спокойный...”  
 “...красивый облик...”  
 Игоря Миклашевского».

<sup>8</sup> Любомиров Анатолий Викторович (1907–1936) — закончил консерваторию как пианист, был заведующим музыкальной частью в ленинградском Молодом театре С. Радлова. См.: [11].

<sup>9</sup> Рабинович Яков Ильич (1900–1978) — сов. скрипач и педагог. Засл. арт. РСФСР (1946). См.: [3].



Ил. 2. Фрагмент эксlibриса И. Миклашевского

Возможно, автор экслибриса задумывал это завуалированное послание несколько иначе. Нерасшифрованными остаются надписанные его рукой над фрагментом арии Нормы еще несколько слов. Издание же, которым пользуется автор при работе над экслибрисом, удалось установить благодаря обрывкам напечатанных выше рукописного текста слов на немецком языке «lass uns erfreuen» («давайте порадуемся»). Это клавиш оперы «Норма» на итальянском языке с подстрочным немецким переводом, вышедший в издательстве «C. F. Peters»<sup>10</sup> (Leipzig, Berlin). Автор книжного знака выбирает фрагмент аккомпанемента, дублирующий мелодию вокальной партии, и помещает над ней собственный, неведомый нам текст. Но все-таки сам подбор музыки, а также композиционное решение, на наш взгляд, предложенный выше дополнительный текстовый уровень вполне оправдывают. “Красивый” же “облик” И. Миклашевского, или дирижера как такового, помещен художником в несколько смещенном вправо центре композиции — это силуэт человека во фраке, стоящего за дирижерским пультом с дирижерской палочкой в руке. Окружают его с одной стороны — волна занавеса, с другой — виолончель, остроумно смоделированная художником из небрежно лежащих очков (или карнавальной маски?) и пересекающего их нотного стана, служащего струнами инструмента. Дополняет изображение виолончели перекинутый через струны смычок.



Ил. 3. Г. Гидони. Фрагмент экслибриса И. Миклашевского. Виолончель-очки/маска

В правом нижнем углу — еще один силуэт, отдаленно напоминающий человека, играющего на саксофоне. И. Миклашевский был автором ряда сочинений для джазового оркестра (в Кабинете рукописей Российского

<sup>10</sup> На момент издания клавира оперы «Норма» издательство называлось «C. F. Peters» по имени одного из его владельцев, Карла Фридриха Петерса.

института истории искусств [КР РИИИ] сохранились его партитуры песен для голоса с джаз-оркестром, различные произведения для фортепиано и джаз-оркестра)<sup>11</sup>. Поэтому присутствие непрямого участника джазового оркестра на экслибрисе можно считать вполне оправданным.



Ил. 4. Г. Гидони. Фрагмент экслибриса И. Миклашевского. Саксофонист.

Если внимательно всмотреться в самый объемный музыкальный фрагмент — начало каватины Амины из оперы «Сомнамбула», то над вокальной партией и между строк аккомпанемента видны дополнительные обозначения — арабские и римские цифры, а также несколько видов знаков, не относящихся к традиционной нотации. Это не что иное, как цветоцветовая партия, добавленная Г. Гидони к музыке В. Беллини. Ключ к ее расшифровке содержится в трудах и изобретениях художника<sup>12</sup>. Строка *Luce*, обозначенная римскими цифрами, по системе Г. Гидони регулировала интенсивность света и включала восемь градаций: от полного затемнения до ослепительной максимальной освещенности. Строка *Color* (арабские цифры) обозначала цвет — один из двадцати четырех возможных (см. ил. 1 на цветной вклейке). Так, начало каватины окрашено в светло-оранжевый тон (№4 по цветовой шкале Гидони) средней интенсивности (IV). Далее над вокальной партией вписана линия цвета, значения которой меняются на каждый слог текста 5<2 9>7 6<5<sup>13</sup> (это оттенки оранжевого — 5, 6; желтого — 2; и красного — 7, 9). Между строк аккомпанемента дана шкала

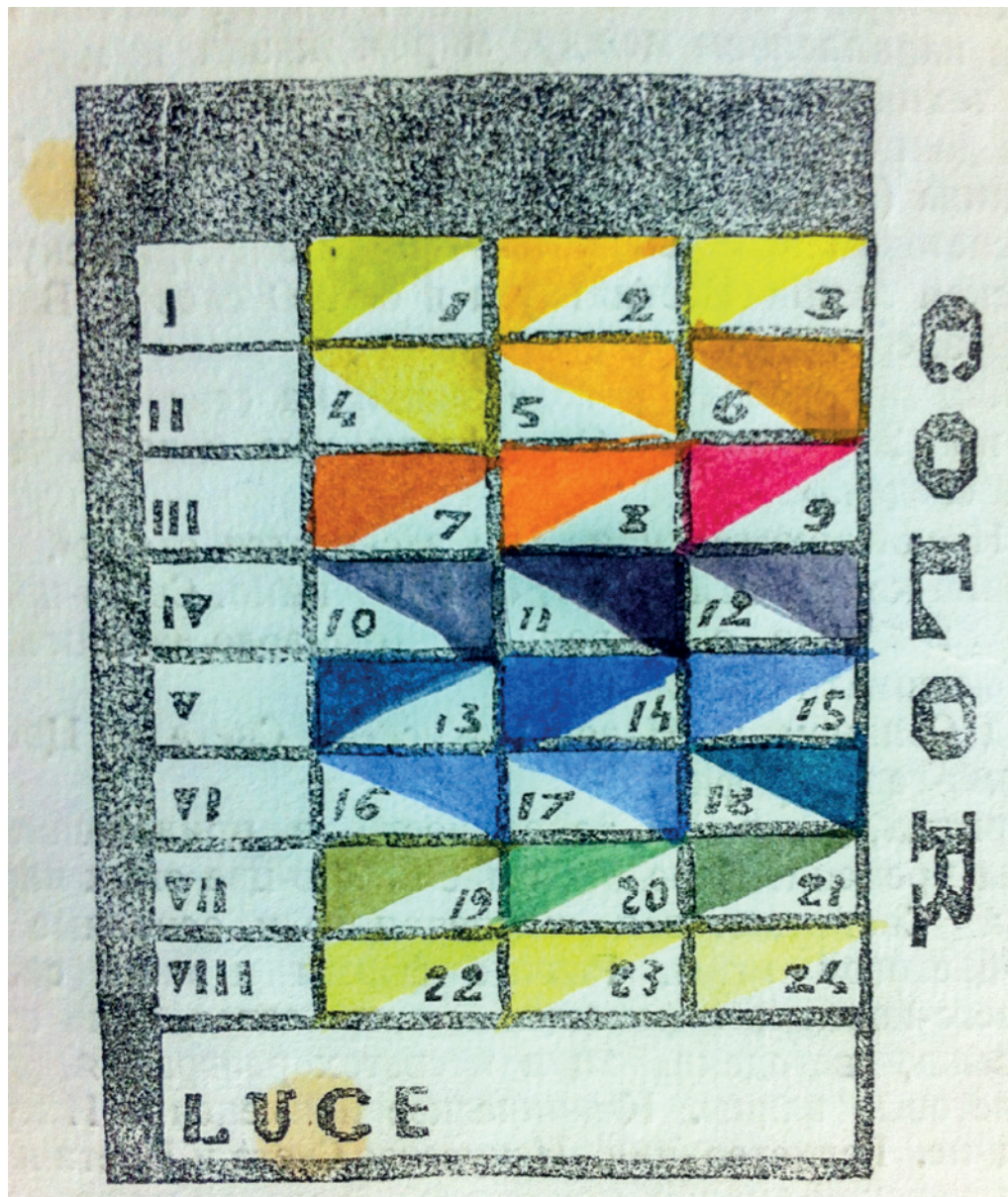
<sup>11</sup> Хотя датируются эти сочинения более поздними годами (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 11, 13).

<sup>12</sup> См. об этом работы автора данной статьи: [12], [13], [20].

<sup>13</sup> Знаки «>» и «<», вероятно, означают переход от одного цвета к другому.



Иллюстрации к статье О. Колгановой  
 «Композитор/дирижер И. С. Миклашевский  
 и художник/изобретатель Г. И. Гидони: история одного экслибриса»



Ил. 1. Схема пульта электрического светоцветового аппарата Г. Гидони

Схема опубликована художником в его книге «Искусство света и цвета» [5, 3]. В одном из обнаруженных нами в Российской национальной библиотеке экземпляров шкала светокрасочности окрашена автором от руки.



Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for various instruments and vocal parts. The score includes handwritten annotations in blue, red, and green ink, such as 'Cantata', 'Cor III IV', 'Tuba', and 'Pdl'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Staves and annotations visible from top to bottom:

- 2. II** (Staff 1): Handwritten 'u' in green.
- Clarinet** (Staff 2): Handwritten 'Cantata' in blue.
- I. II** (Staff 3): Handwritten 'Cor III IV' in red.
- I. II** (Staff 4): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 5): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 6): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 7): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 8): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 9): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 10): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 11): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 12): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 13): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 14): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 15): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 16): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 17): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 18): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 19): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 20): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 21): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 22): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 23): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 24): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 25): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 26): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 27): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 28): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 29): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 30): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 31): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 32): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 33): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 34): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 35): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 36): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 37): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 38): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 39): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 40): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 41): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 42): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 43): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 44): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 45): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 46): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 47): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 48): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 49): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 50): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 51): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 52): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 53): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 54): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 55): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 56): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 57): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 58): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 59): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 60): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 61): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 62): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 63): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 64): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 65): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 66): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 67): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 68): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 69): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 70): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 71): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 72): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 73): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 74): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 75): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 76): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 77): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 78): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 79): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 80): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 81): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 82): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 83): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 84): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 85): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 86): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 87): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 88): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 89): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 90): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 91): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 92): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 93): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 94): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 95): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 96): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 97): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 98): Handwritten 'Tuba' in red.
- I. II** (Staff 99): Handwritten 'Pdl' in red.
- I. II** (Staff 100): Handwritten 'Tuba' in red.

Ил. 2. И. Миклашевский. Фрагмент партитуры симфонической поэмы «Сизиф» (1915). Рукопись

*Luce* с плавно развивающейся интенсивностью света — III–IV–V, с последующим возвращением к градации III. Наибольшая степень освещенности соответствует секстовому скачку в вокальной партии и красному цвету по линии *Color*.

Кроме вокально-инструментальной части, в экслибрисе присутствует несколько чисто инструментальных нотных фрагментов. Один из них, расположенный по горизонтали, также содержит строки *Luce* и *Color*. В данном случае, судя по обозначениям, указан оттенок синего цвета при средней степени освещенности.

Два фрагмента нотного текста, помещенные в левой части экслибриса, взяты из второй части Патетической сонаты Л. ван Бетховена (в горизонтальном фрагменте это 20-й такт; в вертикальном – мелодическая линия второй половины 21-го такта и начала 22-го). В обоих случаях они представлены с расшифрованными мелизмами. По каким-то причинам в вертикальном фрагменте изменена тактировка, и вслед за заполнением сектового скачка дан дополнительный мелодический оборот. Несколько аккордов из аккомпанемента к 22 такту просматриваются на струнах (нотном стане) изображенной рядом виолончели.

Поверх фрагмента каватины Амины из оперы «Сомнамбула» изображены четыре дирижерские палочки (?). В целом же оформление данного фрагмента с палочками поверх нот и большим черным кругом в левом углу может быть интерпретировано как палитра художника (учитывая весь цветоцветовой комплекс, заложенный автором в данную часть экслибриса). Хотя однозначной трактовки, конечно же, здесь быть не может.

В отличие от этого, есть в экслибрисе элемент, который несет в себе вполне отчетливую информацию. Это размещенный в левом верхнем углу нотный стан с четырьмя диезами в басовом и скрипичном ключах, подписью автора — Гидони — и датой создания экслибриса (май 1926 года). В дополнение к подписи автора на экслибрисе можно обнаружить и его монограмму. Верхний левый край лежащей перед дирижером партитуры образует букву Г, а немного выше расположен как бы дублирующий ее объемный вариант той же буквы, нарисованный штриховкой. Г. Гидони часто подписывал свои работы двумя буквами Г; возможно, и здесь он поступил по своему обыкновению.

В год создания рассматриваемого экслибриса Г. Гидони вел активную деятельность в области искусства света и цвета. В числе задуманных и не осуществленных замыслов этого времени было исполнение «Прометей» А. Скрябина на гигантских световых аппаратах при запуске первого тока на Волховской ГЭС, о чем сообщалось в заметке братьев Тур<sup>15</sup>, опубликованной в «Ленинградской правде» от 31 августа 1926 г.:

<sup>14</sup> Схема опубликована художником в его книге «Искусство света и цвета» [5, 3]. В одном из обнаруженных нами в Российской национальной библиотеке экземпляров шкала светокрасочности окрашена автором от руки.

<sup>15</sup> Братья Тур — псевдоним Леонида Давидовича Тубельского (1905–1961) и Петра Львовича Рыжея (1908–1978). Вместе начали работать с 1925 г. Статья «О судьбах от-

К нам дошли сведения, что в настоящее время о светооркестре Гидони стало известно Волховстрою, в лице инженера Джикиа, и есть предположение, что гигантский аппарат светооркестра будет создан ко дню открытия Волховстроя и заиграет с момента пуска первого тока [18, 1].

Миклашевский, закончивший Политехнический институт и по основному своему образованию бывший инженером-электриком, со слов его супруги, передавшей архив композитора в КР РИИИ, «с 1918 г. работал у Графтио<sup>16</sup> /Волховстрой/»<sup>17</sup>. Здесь-то, по всей видимости, и пересеклись интересы художника и дирижера. Параллельно с этим, сообщила она, Игорь Сергеевич «вел хоровой класс в школе Зилоти, сотрудничал в журнале “Мелос”, писал стихи о музыке»<sup>18</sup>.

Торжественное открытие Волховской ГЭС состоялось 19 декабря 1926 г.<sup>19</sup>, при этом исполнение «Прометея» Скрябина со светоцветовым сопровождением на светооркестровом аппарате Гидони по каким-то причинам не было реализовано. Хотя, казалось бы, для художника все в этом отношении складывалось тогда вполне благополучно. Именно в 1926 году световая строка, расшифрованная Г. М. Римским-Корсаковым по системе Г. Гидони после прочтения им доклада о светооркестре в разряде Истории и теории музыки, не без долгих ожиданий, но была издана в одном из выпусков Временника ГИИИ [17]. Есть сведения и об активных попытках Г. Гидони в 1925–1926 г. воплотить в жизнь изобретенные им световые декорации и светооркестровые аппараты. Эту информацию можно почерпнуть из Докладной записки «Новое искусство света и краски, полученное путем электрической энергии», поданной художником в комплекте документов по созданию при АН СССР «Института изучения света и краски»:

Проект художника Гидони<sup>20</sup> о световых декорациях, а также о светооркестре, заявленный в Комитет по Делах Изобретений еще в 1920 году, лишь в 1926 получил патент <...>. Лишь 15 февраля 1926 г. получен документ, позволяющий заинтересованным <...> учреждениям, каковыми являются в данную минуту Главнаука Наркомпроса и Московский Большой театр, <...> поднять вопрос о скорейшем осуществлении аппаратов, необходимых для осуществления на сцене Большого театра «световой декорации», а также для свето-оркестрового исполнения Скрябинского

крытия» была опубликована 31 августа 1926 г. См. [18, 1].

<sup>16</sup> Генрих Осипович Графтио (1869–1949) — русский инженер-энергетик, специалист по электрификации железных дорог, строитель первых гидроэлектростанций в СССР, академик АН СССР (1932).

<sup>17</sup> КР РИИИ. Дело фонда №59. Л. 1.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Г. О. Графтио «старался приурочить открытие всех своих ГЭС» к 19 декабря (дню бракосочетания с Антониной Адамовной Графтио) «в знак своей любви и преданности» [2].

<sup>20</sup> Докладная записка составлена художником от третьего лица.

«Прометей» в зале Ленинградской Госфилармонии, или на Марсовом поле Ленинграда<sup>21</sup>.

К данному фрагменту Докладной записки автор сделал два весьма существенных примечания. В одном из них говорится о смете на осуществление аппаратов на сцене Большого театра: «Смета составлена в декабре 1925 г.: по расчетам специальной комиссии Большого театра осуществление проекта потребует не больше 28 тысяч; автор проекта полагает сумму в 15 тысяч вполне достаточной»<sup>22</sup>. Другое примечание содержит важную информацию о предполагаемом исполнении «Прометей» А. Скрябина на Волховстрое: «Исполнение приурочено к открытию Волховстроя, а затем приемлемо к использованию в особом павильоне имеющей открыться Международной Выставки в Ленинграде»<sup>23</sup>.

Нам также известно письмо художника, адресованное профессору Литовского университета Э. А. Вольтеру<sup>24</sup>, где он упоминает и о готовящейся модели светооркестра, и о Волховстрое:

В настоящую минуту после бесконечных мытарств я заканчиваю ту модель «светооркестра» (модель изготавливается совместно с проф. Майзелем<sup>25</sup> в Оптическом Институте), которая в день открытия Волховстроя впервые исполнит «Прометей» Скрябина совместно с самостоятельной игрою света и краски. Желание выполнить завет Скрябина заставило меня начать с России...<sup>26</sup>

Безусловно, и И. Миклашевский, и Г. Гидони в исполнении «Прометей» при запуске первого тока на Волховской ГЭС были крайне заинтересованы. Возможно, именно увлечение творчеством Скрябина и попытки воплощения его светомузыкальных идей объединили судьбы художника и дирижера.

С одной стороны, И. Миклашевский действительно был инженером-электриком, работавшим в свое время на Волховстрое, с другой же стороны, он был учеником А. Скрябина<sup>27</sup>, дирижировал симфоническими

<sup>21</sup> Санкт-Петербургский филиал архива Российской Академии наук (СПб ФА РАН). Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Ч. II. Л. 141. Здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные орфография и пунктуация.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Вольтер Эдуард Александрович (1856–1941) — российский и литовский лингвист, этнограф, фольклорист, археолог.

<sup>25</sup> Майзель Сергей Осипович (1882–1955) — физик, светотехник; доктор технических наук (1938), Засл. деятель науки и техники РСФСР (1944), лауреат Сталинской премии второй степени (1946). С Г. Гидони его связывали достаточно тесные отношения: в 1926 г. они вместе разрабатывали проект Института изучения света и краски для АН СССР. В 1927 году для С. Майзеля Г. Гидони также исполнил экслибрис.

<sup>26</sup> Отдел рукописей Библиотеки Вильнюсского университета. Ф. 226. Л. 131–133. Дата на письме не указана, однако, судя по тексту, можно предположить, что оно было написано не позднее лета 1926 года.

<sup>27</sup> Со слов супруги И. Миклашевского: «В доме часто бывал Скрябин с женой, который охотно с И. С. занимался» (КР РИИИ. Дело ф. 59. Л. 1).



произведениями своего учителя и постоянно добивался включения их в концерты. Кроме сочинений Скрябина, в репертуаре И. Миклашевского были оркестровые сочинения Р. Вагнера, П. Чайковского, Л. ван Бетховена. Отличительной чертой дарования музыканта было дирижирование партитурами наизусть. Скрябинские партитуры, вероятно, активно обсуждались композитором и дирижером. В одном из документов фонда И. Миклашевского в КР РИИИ есть следующие сведения о Первой симфонии Скрябина из нотной библиотеки И. Миклашевского: «Партитура и партии имеют <...> собственноручно-авторские ремарки частью сделанные Игорем Миклашевским при прохождении партитур с автором. В этом виде симфония исполнялась 1 раз в Петрограде на одном из симфонических концертов Государств. эксперим. театра<sup>28</sup> весной 1923 г.»<sup>29</sup>. В 2011 г. на основании партитуры Первой симфонии, принадлежавшей дирижеру, в издательстве «Музыка» вышел первый том запланированного «Полного собрания сочинений А. Н. Скрябина» (см. [1]).

В 1915 году, через несколько месяцев после смерти Скрябина, И. Миклашевский начал писать свое первое крупное сочинение — поэму для оркестра «Сизиф». До этого молодой композитор<sup>30</sup> пробовал свои силы лишь в жанрах фортепианных пьес и романсов. Название поэмы, как и «Прометей» Скрябина, отсылает к герою древнегреческой мифологии. На титульном листе партитуры Миклашевский пишет: «Посвящается Александре Николаевне Родзевич» — впоследствии она стала его супругой<sup>31</sup>. Любопытное совпадение: возлюбленная Миклашевского, Александра Николаевна, была тезкой А. Н. Скрябина, в симметричном женском варианте. Возможно, для молодого автора в этом совпадении имен было нечто магическое. Кроме симфонической поэмы, композитор посвятил ей ряд романсов, фортепианные пьесы<sup>32</sup>.

В контексте повествования о световой строке к «Прометею» А. Скрябина и цветоцветовых аранжировках Г. Гидони интересно отметить, что в рукописной партитуре и партиях поэмы И. Миклашевского «Сизиф» запечатлен целый ряд авторских цветовых обозначений (см. ил. 2 на цветной вклейке)<sup>33</sup>. Цветами выделены, главным образом, группы инструментов симфонического оркестра (зеленым — деревянные духовые, красным — медные духовые, синим — струнные, оранжевым — арфа и т. д.). Помимо того, цветом выделены изменения размеров, темпы, динамические оттенки

<sup>28</sup> В 1920-е годы И. Миклашевский был директором симфонического оркестра Петроградского государственного экспериментального театра (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 18). Создателем театра был В. Н. Всеволодский-Гернгросс.

<sup>29</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 18.

<sup>30</sup> В 1915 году ему был 21 год. Первые рукописи сочинений И. Миклашевского, сохранившиеся в КР РИИИ, датируются 1912 годом (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 1).

<sup>31</sup> Женится композитор в 1918 г. (КР РИИИ. Дело ф. 59. Л. 1).

<sup>32</sup> Посвященные А. Н. Родзевич (с 1918 г. — Миклашевской) рукописи нот романсов и фортепианных пьес сохранились в КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 1, 2.

<sup>33</sup> Партитура и партии симфонической поэмы «Сизиф» хранятся в КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 3, 4.

и отдельные характеристики звучания. В обозначениях вполне очевидна система, и молодой автор педантично придерживается ее на протяжении всей партитуры. Это некое вспомогательное средство для дирижера, что в дирижерской практике — явление достаточно распространенное. Однако наличие четко выдержанной системы цветных помет в партитуре и партиях «Сизифа» — факт любопытный.

В продолжение скрябинской темы внимания заслуживает еще один интересный сюжет. Среди рукописей, нот, заметок в газетах и журналах, фотографий и других документов в фонде И. Миклашевского<sup>34</sup> в раме под стеклом представлен довольно больших размеров шарж<sup>35</sup> (см. ил. 5). В его заглавие вынесены две фразы:

«Слово о ... об оркестре Игоре  
или Новое толкование Скрябина»

«В 1922 году, — как сообщает автор единственной известной нам обобщающей статьи о композиторе Е. Махмутова, — Миклашевский приступает к руководству симфоническим оркестром любителей музыки» [16]. Возможно, шарж относится к этому периоду его деятельности. «Возрождающийся оркестр любителей, — пишет Н. Куприянов в журнале “Записки передвижного театра” (№ 36)<sup>36</sup>, — находится в руках молодого талантливого дирижера И. Миклашевского. Оркестр еще не окреп. Но уже насчитывает до 50 человек любителей, частью старых, частью совсем зеленых. Еще не все группы достаточно сильны, тем не менее уже есть возможность приступить к разучиванию серьезной программы»<sup>37</sup>.

Можно предположить, что для Г. Гидони, как изобретателя светооркестра, во многом отталкивавшегося от идей Скрябина, знакомство с учеником великого композитора, исполнителем его сочинений — И. Миклашевским было весьма продуктивным. По стечению обстоятельств, и жили они друг с другом по соседству, на Набережной реки Фонтанки, художник — в доме № 28, дирижер — в доме № 18. Однако, кроме охарактеризованного в данной работе экслибриса, на данный момент мы не имеем иных свидетельств знакомства и творческого сотрудничества дирижера/композитора И. С. Миклашевского и художника/изобретателя Г. И. Гидони. Только сам экслибрис, содержащий нотные фрагменты с цветоцветовой партией, трактовка его композиции и составляющих ее элементов дают возможность предполагать наличие у них совместных, вероятно, светомузыкальных проектов.

<sup>34</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 34.

<sup>35</sup> К сожалению, автора дружеского шаржа на И. Миклашевского установить не удалось.

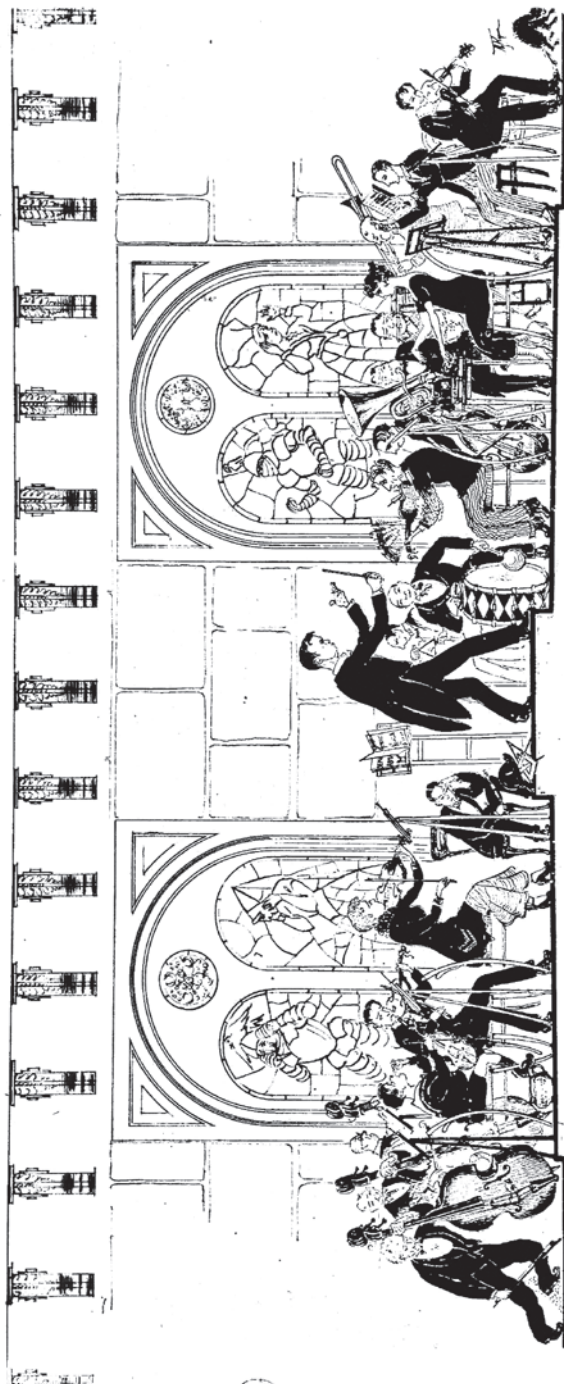
<sup>36</sup> КР РИИИ, Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 26.

<sup>37</sup> Действительно на изображении видим представителей всех поколений — кто-то еле держится на ногах и его опорой становится лишь контрабас, кто-то совсем юный ковыряет в носу и держит под стулом горшок. Фигуры средневековых рыцарей и дам в витражах выражают свое отношение к звучащей музыке.



СЛОВО О... ОБ ОРКЕСТРЕ ИГОРЕВЕ

— или новые толкования Сарынки —



Ил. 5. Шарж на И. Миклашевского

## Использованная литература

1. Александр Николаевич Скрябин. 140 лет со дня рождения // Музыкальное обозрение. №3 (339). 2012. С. 21.
2. Волховской ГЭС — 90 лет: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tgc1.ru/volkhovskaya90/> (дата обращения: 25.12.2017).
3. Гетманский Э. Борьба за выживание российского экслибриса (1930–1950 годы): [Электронный ресурс]. URL: <http://suzhdenia.ruspole.info/node/6062> (дата обращения: 25.12.2017).
4. Гидони Г. И. Гюстав Курбэ: Художник-коммунар: Жизнь и творчество, политическая деятельность: С диалогом на отдельном листе об искусстве света и цвета; С 13 гравюрами на дереве, 4 автолиногравюрами, 3 тоновыми воспроизведениями и 24 графическими воспроизведениями картин мастера работы Г. И. Гидони, с синоптической таблицей-каталогом творчества Г. Курбэ, указателем литературы и воспроизведений. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1933. 128 с.
5. Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930.
6. Гидони Г. И. Каменный гость А. С. Пушкина для светотeatра / Текст А. С. Пушкина с режиссерской свето-цветовой партией изобретателя светооркестра Г. И. Гидони для светотeatрального исполнения на электрических свето-цветовых, светооркестровых аппаратах; С 9 примечаниями к тексту и к свето-цветовой партии, 9 оригинальными гравюрами на дереве и 2 оригинальными литографиями. Л., 1931. 24 с.
7. Гидони Г. И. Портретно-и[ко]нографические книжные знаки Г. И. Гидони. Собрание 30 экслибрисов со статьей автора «О задачах портретного книжного знака» и указателем выполненных автором экслибрисов. [1916–1933]. Л.: Лаборатория искусства света и цвета, 1934.
8. Гидони Г. И. Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране: Патент на изобретение № 527. Оpubл. 15.09.1924 // База патентов СССР [Электронный ресурс]. URL: <http://patents.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovyx-dekoracij-na-prozrachnom-ehkrane.html>. (дата обращения: 25.12.2017).
9. Гидони Г. И., Пушкин А. С. Леда: Кантата: Подражание Парни: Для свето-концертного исполнения со свето-цветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933. 12 с.
10. Гидони Г. И., Пушкин А. С. Фавн и пастушка. Картины. (Подражание Парни.) Для светотeatрального исполнения со светоцветовой партией Г. И. Гидони. Л., 1933. 18 с.
11. Димант М., Дубшан Л. «Время шло, близилась премьера...»: К 100-летию со дня рождения художника Наталии Николаевны Ивановой // Петербургский театральный журнал. 2009. № 1 [55] [Электронный ресурс]. URL: [ptj.spb.ru/archive/55/historical-novel-55/vremya-shlo-blizilas-premera/](http://ptj.spb.ru/archive/55/historical-novel-55/vremya-shlo-blizilas-premera/) (дата обращения: 25.12.2017).
12. Колганова О. В. Первый вечер искусства света и цвета Г. Гидони // Opera musicologica. 2017. №4 [34]. С. 72–94.
13. Колганова О. В. Художник и изобретатель Григорий Гидони // Ленинградский мартиролог. 1937–1938 / ред. А. Я. Разумов. Т. XII. СПб., 2012. С. 565–570.

14. *Колганова О. В.* «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: документ из архива Российского института истории искусств (1928) // Временник Зубовского института. Вып. 8. Зубовский институт: страницы истории. СПб., 2012. С. 74–87.
15. *Лихачева О. П.* Собрание русских книжных знаков БАН СССР (коллекция Е. А. Розенбладта) // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописей. БАН СССР. М., Л., 1966. С. 90–102.
16. *Махмутова Е.* Памяти большого артиста // Musicus. 2015. № 3 (июль-август-сентябрь). С. 29–32.
17. *Римский-Корсаков Г. М.* Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометей» // De musica: временник отдела теории и истории музыки. Л., 1926. С. 94–99.
18. *Тур, братья.* О судьбах открытия // Ленинградская правда. № 199. 1926. 31 августа. С. 1.
19. *Galeyev B. M.* Grigory Gidoni: Another Renascent Name // Leonardo. 2000. Vol. 33. No. 3. P. 207–213. [Электронный ресурс]: URL: [http://prometheus.kai.ru/gidoni\\_e.htm](http://prometheus.kai.ru/gidoni_e.htm) (дата обращения: 17.02.2018).
20. *Kolganova O.* Light-Sound Experiments by Grigory Gidoni: from Light-orchestra to Light-monument // Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Vilnius, 2015. P. 510–519.

**ХАСАНШИН АЗАМАТ ДАНИЛОВИЧ***brigadir\_narodny@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
эстрадно-джазового исполнительства Уфимско-  
го государственного института искусств имени  
З. Исмагилова

450008, Республика Башкортостан, г. Уфа,  
ул. Ленина, 14

**AZAMAT D. KHASANSHIN***brigadir\_narodny@mail.ru*

Ph. D., Associate Professor of Ufa State Ismagilov  
Institute of Arts

14 Lenina St.,  
450008 Ufa, Republic of Bashkortostan  
Russia

**АННОТАЦИЯ**

**«Отсутствующая структура» У. Эко и новая проблематика эстетического сообщения современной академической музыки в контексте постструктурализма**

Книга «Отсутствующая структура» У. Эко вместе с ранними работами Ж. Деррида и поздними трудами Ж. Лакана и Р. Барта открывает традицию европейского постструктурализма в гуманитарных исследованиях. Его главные принципы — отказ в методологии от «иллюзии структуры», от принципа изоморфизма (гомеоморфности) и от представления об автоматизме поставки «истинных моделей реальности» в синхроне рецепции. В статье развиваются основные мысли У. Эко в экстраполяции на музыкальное восприятие. Предлагается рассматривать его механизм как асинхронию (квазисинхронию) между последовательностью музыкально-художественных событий, артикулируемой во времени согласно композиторскому «месседжу» — и независимым от них, конституируемым слушателем встречным по отношению к этой последовательности процессом активного слышания, формируемым на основании имеющегося у него представления о метаязыке музыки. Это позволяет окончательно отвергнуть «теорию отражения», базовую для методологии советского и российского музыкознания 1920-х — 1990-х годов. Открывшаяся новая проблематика (в частности — когнитивной непрозрачности современной академической музыки) связывается с ее высокой степенью неоднозначности, полисемией и отсутствием ее общего метаязыка.

*Ключевые слова:* семиотика музыки, постструктурализм, смерть субъекта, асинхрония музыкального восприятия, иллюзия структуры, слухо-смысловая идентичность

**ABSTRACT**

**Umberto Eco's "Missing structure" and the New Problems of Aesthetic Communication of Contemporary Academic Music in the Context of Post-structuralism**

The book "The Missing Structure" by Umberto Eco, together with the early works of J. Derrida and the late works of J. Lacan and R. Barthes, opens the tradition of European post-structuralism in humanitarian studies. Its main principles are the refusal of the "illusion of structure" in the methodology, of the principle of isomorphism (homeomorphism) and of the idea of the automatic delivery of "true models of reality" in synchronic reception. The article develops Eco's main ideas in extrapolation to musical perception. It is proposed to consider its mechanism as an asynchrony (quasi-synchronism) between the sequence of musical-artistic events articulated in time according to the composer's message — and an independent on-coming process of active hearing which is set up by hearer and is formed on the basis of his present understanding of the metalanguage of music. This allows us to reject the "reflection theory" finally, the basic one for the methodology of Soviet and Russian musicology since the 1920s to 1990s. The newly discovered problems (in particular — the cognitive opacity of modern academic music) are associated with its high degree of ambiguity, polysemy and the lack of its common metalanguage.

*Keywords:* semiotics of music, post-structuralism, the death of the subject, the asynchrony of musical perception, the illusion of structure, auditory-semantic identity

**Азамат Хасаншин***Памяти Умберто Эко (1932–2016)*

# «ОТСУТСТВУЮЩАЯ СТРУКТУРА» У. ЭКО И НОВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СООБЩЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА

*Драма субъекта состоит в том, что язык доказывает ему его собственную (же) бытийную недостаточность. Тогда кто же этот Другой, к кому я привязан сильнее, чем к самому себе, ибо в самой потаенной глубине самого себя, там где происходит самоотождествление, я нахожу не себя, а его, меня подталкивающего?*

Из семинаров Жака Лакана

Книга Умберто Эко «Отсутствующая структура» собрана из ряда эссе, над которыми он работал более 10 лет (1962–1973 г.). Ее выход в свет в одно время с опубликованными семинарами Лакана и первыми зрелыми работами Жака Деррида знаменует «точку сборки» постструктуралистского знания, впервые осознающего себя как *некую целостность*. И, как любая «точка сборки», она всегда есть локус «разборки и слома» (соответственно — слома прежнего, системно-структуралистского дискурса). И в «Смерти автора», которую констатирует Р. Барт, и в готовящихся к выходу в это же самое время (середина 1960-х гг.) поздних работах Т. В. Адорно показано саморазрушение европейского субъекта, произошедшее как *факт* и одновременно продолжающее происходить как *акт*. По всей видимости, именно в это время совершается окончательный слом гегелевской парадигмы, общим местом становится неверие в некую предданную, «принимаемую по умолчанию» изоморфность Бытия и Мышления. Отсюда — невозможность дальнейшего поддержания ситуации тотальности инструментального

разума<sup>1</sup>, актуализированного в современном мире: европейский субъект nach Auschwitz («после Освенцима») не только не сохраняет свое первоначальное состояние, но и утрачивает собственное автономное субстанциональное ядро, субъектность. В связи с деактуализацией оппозиции субъекта и объекта становится бессмысленной основная структуралистская оппозиция ядра / периферии, а универсальность принципа применения бинарных оппозиций ставится под сомнение. Вследствие этого субъект начинает пребывать в некоторой «растерянности»: интенциональность как направленность на объект (его *обременение объектом*, по словам Гегеля, т. е. «определенностью, свойством и границей»<sup>2</sup>) теряет прежнюю инструментальную однозначность целеполагания и предсказуемость. В то же время избыточность и многозначность вновь открывающейся информации об объекте уже не позволяет более вводить его в систему бинарных оппозиций, но требует перехода к *неавтоматизированным* и *неинструментальным* *н*'значным построениям (ставящим под сомнение сами принципы структурирования, членимости, оппозиционности, взаимозависимости, причины/следствия, корреспонденции и др.). Констатация смерти прежнего классического субъекта европейской антропологии и метафизики зафиксирована в коллективном сборнике «Кто приходит после субъекта»<sup>3</sup>, содержащем тексты крупнейших мыслителей Запада<sup>4</sup>, в которых рассматривается, по словам С. Хоружего, фактически только один вопрос: «о дальнейшей судьбе и статусе всей проблематики субъектности и сообщества, о том, что должно вообще возникнуть на месте прежнего топоса субъектности. Возможна ли некоторая преемственность с этим прежним топосом, сохранение фигуры субъекта хотя бы в самом трансформированном виде, — или необходим полный отказ от этой фигуры, от подобного концепта?» [15, 11].

Описание принципов разрушения структуралистского дискурса, составляющее содержание работы «Отсутствующая структура» Умберто Эко, исходит из необходимости исследовать само явление структуры,

<sup>1</sup> Термин «инструментальный разум» был заимствован Максом Хоркхаймером и Теодором Адорно у М. Вебера, однако их концепция инструментальной рациональности (instrumental rationality) значительно развила первоначальную идею о европейском разуме как объекте целеполагания. Предлагаемая франкфуртской школой социальных исследований критика инструментального разума исходит из того, что в современном мире тотальности неизбежно возникает *проблема смысла* — его роль вынужденно принимает на себя *опредмеченная цель*. Иначе говоря, поиск смысла сущего становится частным случаем поиска и достижения заявленной, предметно данной цели (группы целей, их комплекса) — смысл превращается в «средство», разум же утрачивает способность к самостоятельному мышлению, но становится способностью калькулировать и «выводить статистический отчет» о предметно явленном, об опредмеченном Сущем.

<sup>2</sup> Bestimmung, Beschaffenheit und Grenze [3, 105].

<sup>3</sup> Who Comes After the Subject? / ed. by E. Cadava, P. Connor, J.-L. Nancy. Routledge, New York & London, 1991. P. 258.

<sup>4</sup> Среди авторов сборника Ж.-Л. Нанси, А. Бадью, Ж. Делёз, Ж. Деррида, В. Декомб, Ф. Лаку-Лабарт, Э. Левинас, Ж.-Ф. Лиотар, Ж.-Л. Марион, Ж. Рансьер и др.



точнее — создать критику структуры — критику в строго кантовском смысле, как *исследование* возможности и *границ познания* структуралистского метода. Но этого оказывается вполне достаточно для того, чтобы поставить под сомнение саму его *валидность*! Действительно, широчайшее применение принципа структурирования (в первую очередь — в лингвистике, биологии и др.) как инструментального метода (использующего, а чаще — манипулирующего принципами членимости, оппозиционности, корреспонденции, коммуникации и др.) прежде не ставило вопроса о самой структуре. Сама постановка вопроса о *границах структурирования* — то есть о степени способности принципа структуры к структурированию внешнего мира, совершенно по-новому позволила взглянуть на структурализм как на феномен, в котором следует различать акты деятельности (результаты применения метода и сами процессы достижения таковых результатов) и смоделированные «объемы» (комплексы) значений, открывшиеся через структуралистскую оптику видения<sup>5</sup>.

У. Эко показывает ограниченность структуралистского метода (онтологического структурализма, в духе Леви-Стросса). Демонстрируя действительную необходимость исследовать единичную структуру как сингулярность, Эко разрывает ее целостную связь с самим структуралистским методом<sup>6</sup>. Этот разрыв становится границей между ними, и она ставит под сомнение структуралистскую мифологию, настаивающую на требовании всеобщности и универсальности применения принципа структуры. Эко вскрывает мифологические основы структуралистского дискурса, предлагая, к примеру, метаструктурный анализ ряда компонентов реализации (языкового, родственного, пространственного) некой целостной глубинной вероятностной структуры  $S_n$ . Приблизившись этим к выявлению общего структурного ядра (периферийными реализациями которого являются языковой, родственной, пространственный компоненты), Эко показывает условный и временный характер такого ядра: «а) структура  $S_n$ , описываемая как последняя, наиболее глубинная в этом ряду, является таковой только как рубеж, которого достигло на данный момент познание, новое исследование может лишить ее статуса глубинной,

<sup>5</sup> Впрочем, изучение этого вопроса рано или поздно привело бы к пониманию того, что существует некая *структуралистская мифология*, которая скрывается за «по умолчанию» принятым мнением о всеобщности и универсальности применения принципа структуры. Однако высокая результативность и автоматизированность применения структуралистского метода вовсе не являются залогом его корректности: это лишь демонстрация способности находить ответы в поисковом поле реальности, обладающем именно той оптикой видения, через которую мир «подается» как заранее сконфигурированный...

<sup>6</sup> Почему такой разрыв возможен и оттого — необходим? Потому, что только так экзистенциальное *Dasein* («тут-бытие, присутствие») как самоорганизующаяся и самореференциальная система «способна дистанцироваться от самой себя так, чтобы разделить наблюдателя и наблюдаемое. <...> Как отмечает Умберто Матурана, “то, что всегда говорится, говорится одним наблюдателем другому, причем этим другим может быть он сам”» (цит. по: [7, 371]; курсив оригинала).

статуса последнего кода, преобразая в одну из стольких промежуточных поверхностных структур; б) отступление от кода к метакоду возможно только при обнаружении новых феноменов, вынуждающих к перестройке объясняющих моделей. При отсутствии таковых феноменов у меня нет оснований для формулировки новых метакодов, разве что я этим займусь как некоей логической гимнастикой. Формулирование новых метакодов на уровне “emic” без материала “etic”, оправдывающего это занятие, это всего лишь упражнение в абстрактной комбинаторной логике, которая производит инструментарий для объяснения реальности, но необязательно ее объясняет<sup>7</sup>.

И все же именно с этим последним пунктом онтологический структурализм никак не соглашается. Для него всякое абстрактное упражнение в комбинаторной логике поставляет “истинные” модели реальности. Почему? Потому что он гипостазировывает в качестве философской истины то, что было всего лишь осторожной оперативной гипотезой, с которой все и начиналось: мыслительные операции воспроизводят реальные отношения, а законы мышления изоморфны законам природы» [16, 15].

Таким образом, та «рубежная» структура  $S_n$ , глубже которой наше познание на настоящий момент времени пройти не смогло, начинает вести себя как статичная, зафиксированная точка-стигма (στίγμα), существующая вне некоего «движения — осуществления — становления» (некой сущности). Она приобретает фоновый характер, (якобы) автоматически присутствуя в оптике нашего видения. Этим самым «рубежная» структура  $S_n$  стигматизируется, отрывается от явления «становления» (некой сущности), а главное — от необходимости существовать как момент некоего потока, «временения». Произведенный Умберто Эко разрыв целостной связи единичной структуры  $S_n$  с самим структуралистским методом (без чего было бы невозможно исследовать само явление структуры) показывает ее условность и относительность как единичной («пограничной») и вероятностной. Фактически она выполняет функцию *оператора присвоения*: иначе говоря, единичная («пограничная») структура несет значение эквивалентности или равенства (гомеоморфизма, изоморфности) субъективного представления

<sup>7</sup> Возникновение различий между подходами в *emic*- и *etic*-исследованиях в антропологии и этнопсихологии связаны с самой противоречивостью системно-структуралистской методологии. Для корректности результатов наблюдения одновременно требуется исследовать поведение наблюдаемого как изнутри системы, так и в отношении позиции вне системы. Не существует однозначного ответа на вопрос, что предпочесть — изучать только одну культуру как целостность или использовать компаративистский (кросс-культурный) подход? Искать ли уникальные структуры управления социумом и обнаруживать их, или наблюдателю следует предложить самому некую «универсальную» структуру, с помощью которой будут скооперированы все данные наблюдения?

и того значения, которое ей присваивается в рамках действия структуралистского метода<sup>8</sup>.

Четыре установки, через которые Эко описывает условность и ограниченность структуралистского метода, его «квазирезультативность» — демонстрируют уже произошедший слом «структуралистской мифологии» и показывают принципы, имеющие важнейшее значение для становления новой традиции гуманитарного постструктуралистского дискурса. Они могут быть кратко истолкованы следующим образом.

1. Структура  $S_n$ , первоначально определенная нами, как *универсальная*, то есть предоставляющая целостное описание всех известных нам данных опыта, актуальных для этого контекста, никоим образом не может являться таковой — поскольку, структурировав с ее помощью эти данные, мы тем самым лишили ее статуса окончательной, запустив процесс становления *нового* описания, которое в дальнейшем безусловно подтвердит ее статус только как промежуточной.
2. Становление нового описания происходит параллельно требованию «встраивания» новых данных опыта в существующую дескриптивную (описательную, интерпретационную) модель, что приводит к необходимости изменения последней (возникает «принуждение к перестройке объясняющих моделей», согласно Эко).
3. Развитие описания, производимое наблюдателем, не может быть полноценным и не должно быть оправдано исходя только из его «укорененности» (интеграции) в данный контекст, но обязательно требует коррекции со стороны универсального и индифферентного ему нейтрального знания. В противном случае такое описание превратится в манипуляцию знанием о реальности, которая в итоге приобретет вид *статической самодовлеющей конструкции*. Устойчивость ее «решетки» внушает опасную иллюзию изоморфности результатов познанного той реальности, которая трактуется как их породившая. Однако такая манипуляция есть следствие принципиальной, как пишет Х.-Й. Зандкюлер, «проблемы реальности, “неразрешимой для рефлектирующего рассудка” (которая традиционно — А. Х.) решается с помощью указания на изоморфизм между строем мышления и порядком мироздания» [7, 369]. Подобные умозаключения, настаивающие на принципах изоморфности (гомеоморфности,

<sup>8</sup> Можно сказать, что таким образом понимаемая структура становится оператором в тот момент, когда субъект суждения присваивает себе все многообразие возможностей своего предиката через (используемый или подразумеваемый) глагол «быть» (sein). Если логикой субъекта является грамматика, то, по словам крупнейшего мыслителя современности Жана-Люка Нанси, «быть, таким образом, имеет здесь функцию оператора присвоения: в действительности он обозначает “обладать” или “производить”, или “понимать”, или “поддерживать” и т. д. На скорую руку я бы мог с натяжкой назвать это технологическим толкованием бытия (it is the technological interpretation of Being)» [20, 6].

эквивалентности), включая трактуемое даже в самом широком смысле гегелевское «все разумное — действительно», в наше время следует интерпретировать скорее как «метафоры, чем аналогии или объяснения» [7, 369]. Без коррекции со стороны универсального и «нейтрального» (индифферентного ему) *etic*-знания попытка развивать *etic*-контент с целью сформировать из него некую «надежную аксиоматику» будет всего лишь, как было сказано выше, «еще одним упражнением в абстрактной комбинаторной логике, которая производит инструментарий для объяснения реальности, но необязательно ее объясняет».

4. Уже в начале 1960-х, даже в самых ранних работах Эко происходит окончательный разрыв с системно-структуралистским подходом, благодаря процессуальной деятельности которого неизбежно возникает иллюзия автоматического поступления, поставки (якобы — А. Х.) «истинных моделей познания реальности». Непокосимость аксиоматики результатов системно-структуралистского подхода всегда зиждилась на том предположении, что инструментализированный разум служит *гарантией его результативности*, а также на том допущении, что «мыслительные операции воспроизводят реальные отношения, а законы мышления изоморфны законам природы» (см. выше). Однако этот «автоматизм» уже давно был поставлен под сомнение, и, по словам М. Мамардашвили, вновь «мы возвращаемся к тому, что истина — это стихия. Аналогично тому, как состояния, которые сами являются возможностью других, подобных себе состояний, и есть изначальная истина... Она — источник существования всех возможных истин. Или можно сказать иначе: указанное неделимое и нетекучее — это некая изначальная форма истины (не утверждение по содержанию, а какая-то форма), являющаяся источником и стихией существования истин. Содержательных, конкретных, любых. Определение родственного типа истин, конечно. Пытаясь описать эту изначальную форму истины, которая является стихией, эфиром или элементом существования всех других истин, я тем самым фактически сказал, что нам дана актуальная бесконечность» [11, 66]. Мы видим, что и Эко, и Мамардашвили повторяют мысль Аристотеля о том, что причина движения «уже не имеет отношения к движению: “предмет стремления неподвижен, т. е. движет неподвижное”» (цит. по: [14, 7]).

Системно-структуралистский метод начал «пробуксовывать» в то время, когда актуальным стало понимание избыточности информационного ресурса во всех отраслях гуманитарного знания (на Западе — в 1960-х гг., в годы исчерпания стратегий Модерна). Единичная («пограничная») структура, несущая значение эквивалентности или равенства (гомеоморфизма, изоморфности) субъективного представления и того значения, которое ей присваивается в рамках действия структуралистского метода, начинает

тяготиться *наполнением эмпирическим материалом*, который ей (якобы) предназначено нести, выражать. В первую очередь это проявляется в современном искусстве: Модерн сохранял дистанцию между языком и образом, дабы, с одной стороны, использовать, а с другой — вуалировать, скрывать основное противоречие в построении модернистского текста — противоречие «между бесконечностью реальности и ограниченной емкостью художественного ресурса» [6, 31]. Ситуация избыточности информации не дает более возможности существовать пресловутой «ограниченной емкости художественного ресурса», которая ранее позволяла эффективно сохранять дистанцию между языком и образом, увеличивая этим квазиподлинность мира, его идеологизированную убедительность (чем с успехом пользовались идеологи тоталитарного Модерна — Проектов Модерн нацизма и большевизма). В 1960-е эта дистанция исчезает, она более не может выдерживаться, и главным вопросом структуралистского описания (и, будучи заданным, он уже выводит сам дискурс за пределы структурализма) становится *вопрос формирования идентичности*.

Так какая Уг-структура (или, как называет ее Эко, «Пра-Система») лежит глубже «базовой», структуры  $S_n$ ? По его словам, «...если это на самом деле Структура Реального, то по логике вещей она должна присутствовать и быть различимой в любой своей поверхностной манифестации» [16, 17]. Однако, «а) если Пра-Система существует, она не может быть системой или структурой; б) если бы она и представляла собой структурированную систему, ее нельзя было бы ни увидеть, ни определить. Итак, философским следствием признания Пра-Системы будет отрицание структурного метода в качестве метода познания реальности. Если структурный метод опирается на Пра-Систему, тогда реальность, опознаваемая в качестве структуры, есть псевдореальность, и никакие структурные модели Истине ни к чему. Структурные модели только маскируют Истину» [там же]. Вопрос формирования, конструирования идентичности, в таком случае, становится в этих изменившихся исторических условиях тем ключевым моментом, который будет ответственен за: а) процесс апперцепции<sup>9</sup> и антиципации<sup>10</sup>, б) позитивную коммуникацию — то, что коренится в самой сущности трансцендентального сознания<sup>11</sup>. Соответственно, решение вопроса формирования, конструирования идентичности со временем позволит выявить *механизм*

<sup>9</sup> Апперцепция — сознательное восприятие известного реципиенту чувственного впечатления. Впечатления сводятся к одному общему представлению о предмете, и таким образом из впечатлений вырабатываются основные и простейшие понятия. Кант говорит о синтезе апперцепции, показывая, что сама способность к такому синтезу (впечатлений) не складывается из суммы наблюдений.

<sup>10</sup> Антиципация — предвосхищение, предугадывание, представление о предмете или событии, возникающее до акта их восприятия, ожидание наступления события.

<sup>11</sup> Трансцендентальное сознание, согласно Гуссерлю, — это некая изначальная и автономная его первооснова, анонимно осуществляющаяся глубинная жизнь. Ее «непрозрачность», невидимость обусловлена тем, что она «закрита» предметностью, вещьностью объектов внешнего мира, субъектностью их значений.

*функционирования акцепторов действия*<sup>12</sup> как результатов психофизиологической деятельности по поиску и обнаружению информационных эквивалентов возможного, по опережающей подготовке сознанием появления в оптике видения — образцов-Gestalt'ов внешней реальности. Это позволит, к примеру, корректно описать процесс формирования, конструирования идентичности наблюдателя как деятельности, разграничивающей акты наблюдения и их результаты (*факты* наблюдения) в такой временной динамике становления — движения — осуществления (некоего «потока — временения»), которая позволит исследовать их как эквивалентные единицы перехода одних качеств в другие и наоборот. Такое методологическое допущение, принятое «на веру», позволит наблюдателю *избежать страха утраты идентичности*, которая сама по себе может лишить его обладания целостным знанием о внешней реальности как о «его собственном», личном мире.

Каким образом происходит переход от «Пра-Системы» (которая, по словам У. Эко, «не может быть системой или структурой») к той самой условно «базовой», «наиболее глубинной» структуре  $S_n$ ? Иначе говоря, как возникают те intersубъективные «точки входа» во внешний мир, благодаря которым в принципе возможны общие, открытые всем места суждений и в которых генерируется относительно доступное оптике видения «самостоятельное открытие реальности»? Безусловно, невозможно считать их возникновение результатом некоей пассивной «синхронии последовательного обретения сознанием опыта внешнего мира» — мира, который мы вынуждены наблюдать в той крайне узкой зоне спектра, доступной нам — той зоне, на которую настроена наша заранее «налаженная», эмпирически детерминированная оптика видения<sup>13</sup>. Рискнем предположить, что эти зоны intersубъекции<sup>14</sup> являются *местами обретения идентичности*, а следовательно — не пунктами некоего последовательно происходящего пассивного «отражения» окружающей действительности, но именно местами, локусами активного встречного нейрофизиологического, биологического

<sup>12</sup> Через понятие акцептора действия предлагается объяснять принципы функционирования психофизиологического механизма, постоянно моделирующего и «перемоделирующего» будущую реальность действия. Можно отождествить его с тем «импульсом, одухотворяющим первым тактом», по словам Т. Адорно, благодаря которому в академической музыке становится возможным развитие. Но этот импульс, согласно ему, «осуществится не сразу, а только в артикулированном продолжении» (Verlaaf) [1, 25].

<sup>13</sup> Таков мир, репрезентуемый системно-структуралистским подходом — мир, который сначала предлагает нам «предзнание» о самом себе в (уже заранее) искажённом облике собственной эрзац-копии, а затем подкрепляет это «предзнание» налаженной репрессивной языковой системой самоинтерпретации, «поставляемой» через функциональность речи и текста.

<sup>14</sup> В данном случае под зонами intersубъекции понимаются те пространства, в которых формируются «общие всем места суждений», возникающие в результате «распознавания идентичностей», общеоткрытых для перцепции групп наблюдателей в независимом для них внешнем мире.



конструирования человеком внешнего мира и себя самого в этом мире. В местах обретения идентичности концентрируется та «последняя реальность», с которой только и может иметь дело человеческое познание» [2]. В локусах активного встречного конструирования должен происходить *скачок обретения смысла происходящего*, его конфигурирование из комплексов, групп значений, которыми условный внешний мир окружает потенциальные «точки входа» (перцепции). Этот скачок, безусловно, знаменует разрыв дистанции между наблюдателем, наблюдаемым процессом и процессом наблюдения. Но только активный, «встречный миру» характер процесса конфигурирования смысла приводит к преображению внутреннего мира человека.

Если признать процесс конфигурирования условного внешнего мира по преимуществу аутопоэтическим, самоорганизующимся и самореферентным, то, к примеру, для музыкознания открываются в этом случае неожиданные перспективы. Предположим, что процесс восприятия музыкального текста-сообщения можно описать так: акт его восприятия *не синхронизирован с его рецепцией*, наподобие некоего «отражения» моим сознанием последовательности музыкально-художественных событий (передаваемых в этом «месседже»), их фиксации, дальнейшим накоплением и итоговым «пониманием». Это, скорее, разворачивающийся *акт асинхронии* (квазисинхронии) между указанной выше последовательностью музыкально-художественных событий, артикулируемой во времени согласно композиторскому «месседжу» — и независимым от них, сформированным мною встречным этой последовательности процессом активного слышания, формируемом на основании имеющегося у меня представления о метаязыке музыки. Благодаря встречному процессу активного слышания создается «зона активного слышания»<sup>15</sup>. Ее можно описать как такое пространство художественного контекста, в котором, на основании «предслышания» (антиципирующего опережения вероятностных художественных событий) и действия знакомой наблюдателю перцептивной модели восприятия данного стиля, разворачивающийся музыкальный текст-сообщение (композиторский «месседж») раскрывается как феноменологический поток его «собственного, личного опыта». «Зона активного слышания» — место, где совершается асинхрония постоянного взаимодействия *двух неравнозначных и несинхронных локусов*: локуса встречной активности реципиента композиторскому «месседжу» (тексту-сообщению) и локуса движения композиторского «месседжа» по направлению к реципиенту. Традиционно наличие этой асинхронии либо замалчивалось, либо она вовсе не существовала как возможный объект исследования, а сам *процесс перехода* антиципирующих установок в перцептивные моменты действия и дальнейшее их существование как художественный результат,

<sup>15</sup> Эта зона, безусловно, является динамической (она способна расширяться, приобретая возможности как к все более ускоренной рецепции нового, так и к все более углубленному освоению уже знакомого). О зоне активного слышания см. [14, 21–26].

доступный наблюдению, — представлялся неким «автоматически возникающим», происходящим «по умолчанию» (и поэтому не стоящим внимания)...

Благодаря возникающей перманентной интенсивности между этими двумя несинхронными локусами происходит некое энергичное зарождение смысла, его конституирование, становящееся возможным как некая «вспышка напряжения» (между теми комплексами значений, которыми обладает реципиент композиторского «месседжа», и теми, которыми оперирует последний). Этот процесс схож с принципом *осцилляции* (Ю. Лотман), благодаря которому передается поэтический текст: он «осциллирует между значениями, передаваемыми в канале “Я — ОН” и образуемыми в процессе автокоммуникации» [9, 84]<sup>16</sup>. Точка смысла, воспаляющегося «в просвете напряжения», возникающего благодаря вышеуказанной асинхронии действия комплексов значений, есть *место обретения идентичности*, локус активного конструирования художественной реальности, образующейся в результате процессов апперцепции и антиципации, коренящихся в самой сущности трансцендентального сознания и функционирования акцепторов действия. Можно найти аналогию того, что происходит с реципиентом (т. е. вплоть до «переформирования самой его личности») — с теми процессами обретения идентичности, возникающими в случае, когда персонаж в художественном пространстве достигает того «чувства правды, которое возникает в зрителе в связи с тем, что актер, подчиненный одновременно двум заданным нормам поведения, в одной из них фатально вынужден “выходить из образа”, чтобы “быть в образе” в другой. Эта осцилляция между двумя закономерностями создает необходимую непредсказуемость (информативность) в пределах каждой из них» [10]. И если человек «является существом, <...> целенаправленно конструирующим действительность» [21, 63–69], то сама возможность конструирования должна исходить из принципа различения и из «различия как такового»: из *различия* (чистого *Différence*), которое порождает частное, единичное *различение* *Différance*. Конструировать же, по мысли Е. Князевой, и означает «целенаправленно различать. Сингулярное, несвязное, изолированное нельзя конструировать; всякий опыт существует только как различение. <...> конструирование порождает когерентный, относительный мир» [8, 245].

Эстетическое сообщение обладает высокой степенью неоднозначности, полисемией. Это неминуемо приводит к расшатыванию существующего

<sup>16</sup> Причем сама энергичная природа смысла, способного возникнуть между двумя вышеупомянутыми локусами (находящимися в постоянном взаимодействии и движении), преобразует реципиента таким образом, что он приобретает возможность не только корректно воспринимать информацию (месседжи, тексты-сообщения), но и реагировать на сами коды, стоящие за ними (в том числе — на изменение условий кодов, их усложнение, мутацию и др.). Как пишет Ю. Лотман «речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке в других категориях, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности» [9, 84].

кода, его децентрации, к ослаблению возможностей адекватного коммуницирования. Поэтому возможность *автоматического* «извлечения смысла», «опредмечивания полученного смысла» (скажем, из текста-сообщения, композиторского месседжа) представляется проблематичной: что значит в контексте художественного пространства полисемии, полного неоднозначных, завуалированных, неоднородных, динамических, скрытых, подразумеваемых смыслов – *приобретать* знание? Если принимать во внимание то, что это пространство, разворачивающееся в сфере гуманитарного знания, «подталкивает» смыслы к их бытию в качестве самодвижущихся, самопорождающихся и саморазрушающихся, то мы, безусловно, должны рассматривать их как *ценностные* смыслы, как некие значимые (в образующихся контекстах) *событийные «со-участные»* *локусы-ситуации*, как смыслы-вызовы, обращенные к реципиенту...

Прямое отношение к проблеме конституирования ценностных смыслов имеет и новая научно-теоретическая проблематика современной музыки, связанная с необходимостью описания ситуации «*когнитивной непрозрачности*» (cognitive opacity) современной академической (в частности – серийной) музыки (как ее называет ведущий американский музыковед Фред Лердаль)<sup>17</sup>. Многозначность, полисемия ее текста-сообщения, актуализирующаяся в нашей современности невероятной избыточностью художественного ресурса, дополнительно усугубляется еще и показанным Лердалем «фундаментальным конфликтом между композиционными и слуховыми грамматиками» (compositional and listening grammars, [19, 99–100]). Поэтому описанные У. Эко шесть информационных уровней, актуальных для эстетического сообщения, *не подходят для понимания коммуникации в области современной академической музыки*, для которой даже теоретически невозможно представить наличие некоего метакода<sup>18</sup>, ибо, как указывает Эко, «в нефигуративной живописи, в серийной музыке, в некоторых произведениях “новейшей” поэзии устанавливается, как мы видели,

<sup>17</sup> Она описана в известной статье Фредя Лердаля (Lerdahl) “Cognitive constraints on compositional systems” («Когнитивные ограничения систем композиции»), посвященной в том числе анализу «Le Marteau sans Maître» Булеза (1992 год).

<sup>18</sup> Согласно У. Эко, «в эстетическом сообщении можно выделить следующие информационные уровни:

а) уровень *физических носителей*: в речи это тон, модуляции голоса, особенности произношения; в языке зрительных образов это цвета, фактура; в музыкальном языке это тембры, частоты, музыкальные интервалы и т. д.;

б) уровень *дифференциальных элементов, вычленяемых на парадигматической оси*: фонемы, уподобления, расподобления, ритмы, метр, позиционные отношения, язык топологии и т. д.;

в) уровень *синтагматических связей*: грамматических, пропорций, перспективы, музыкальных интервалов и т. д.;

г) уровень *денотативных значений*: соответствующие коды и лексикоды;

д) уровень *коннотативных значений*: риторики, стилистические лексикоды, совокупность изобразительных приемов, крупные синтагматические блоки и т. д.;

е) уровень *идеологических ожиданий* (уровень глобальных соотношений» [там же, 104].

автономный код (являющийся рассуждением о самом себе, собственной поэтикой). Таким образом, произведение вырабатывает и формулирует нормы, которыми оно само руководствуется. <...> Произведение искусства до такой степени стремится отойти от существующих установлений во имя собственной свободы, что вырабатывает собственную систему коммуникации» [16, 219]. Этим и обрисована «ситуация, в которой очутилось современное искусство, бросившее вызов коммуникации и оказавшееся на грани некоммуникабельности» [там же, 221]. Еще в 1960-е годы У. Эко, даже не будучи профессиональным музыковедом, абсолютно верно переводит проблему понимания (и непонимания) в целом в плоскость кодов и проблематического метаязыка, ставя «вопрос (разрешимый, но существующий) о коммуникативности современной музыки» [там же, 171]<sup>19</sup>. А расширяя его размышления о серийной музыке, мы можем приходить к умозаключениям о самой способности серии-«решетки» конфигурировать художественные пространства, потенциально способные к образованию значимых *событийных*, «со-участных» *локусов-ситуаций*, смыслов-вызовов, обращенных лично к реципиенту...

Если продолжить мысль У. Эко о Пра-Системе<sup>20</sup>, спускаясь от внешне сложной структуры к все более глубинной и максимально простой ее фундаментальной части, — то окажется, что *не существует никакой изначальной структуры*: в глубине располагается лишь пространство игры, где происходит постоянное присвоение (назначение) и снятие (ликвидация) смыслов. Это «в глубине», по всей видимости, и есть место обретения идентичности, осуществляющееся через *различие* (Différence), которое порождает частное, единичное *различение* (Différance). Сама возможность различать есть неотъемлемое право и привилегия наблюдателя, поддерживающие его статус как такого существа, который обретает себя, идентифицируется с собой только через различение: как пишет Е. Князева, «наблюдая мир, наблюдатель создает самого себя. Наблюдение создает наблюдателя. Наблюдатель, наблюдаемый процесс и процесс наблюдения образуют неразложимое единство. Нет наблюдения без наблюдателя <...>. Конструируя мир, человек конструирует самого себя. А конструируя самого себя, создавая конструкты в своем сознании, человек конструирует мир. Это — креативный цикл. Это, как говорит фон Фёрстер, *gekrümmte Raum*, изогнутое пространство, в котором человек, удаляясь от себя, возвращается к самому себе» ([8, 230–231]; курсив оригинала). Это «неразложимое тернарное единство» (наблюдателя, наблюдаемого

<sup>19</sup> Впрочем, еще в первой половине XX в. А. Шёнберг в своих многочисленных статьях и выступлениях учил тому, что на первый план в понимании формы отныне выходят два параметра — «связность, связь» (*Zusammenhang*) и «постижимость, доступность» (*Faßlichkeit*) (цит. по: [12, 5]).

<sup>20</sup> По словам У. Эко, «система налагается на равновероятность источника информации для того, чтобы с помощью некоторых правил ограничить сферу возможных событий. Система — это система вероятностей, сужающая изначальную равновероятность» [16, 27].

процесса и процесса наблюдения) демонстрирует как фундаментальное, неискоренимое противоречие между наблюдаемым процессом и процессом наблюдения, так и то, что через *Différance*, различие как отталкивание и даже отрицание друг друга, тем не менее, выявляется нужда и необходимость каждого из них в своем Другом. Определив Другого через *Différance*, различив и «опознав» именно как Другого — в несмыкающихся зазорах *gekrümmte Raum* формируются новые пространства идентичности, в которых могут возникать новые сингулярности (информационные единичности как оригинальные феномены). Через это может быть переосмыслен эпиграф Лакана — «я нахожу не себя, а Его, меня подталкивающего». «Он, меня подталкивающий» стал возможен как сингулярность, возникшая только «по поводу Другого», которая «никак не была бы возможна без него», не существовала бы. Но это «нахождение Другого» есть не что иное, как конструирование меня самого из чистого *Différance*, моя само-идентификация, которая не является одномоментной и «окончательной», но перспективно будет разворачиваться во времени<sup>21</sup>, она будет конструировать меня как наблюдателя, позволяя мне свершать мой процесс наблюдения как радикальное конструирование внешнего мира, полагая движение внешнего мира, его темпоральность как наблюдаемый процесс.

В вышедшей практически в одно время с работой У. Эко книге Жака Деррида «Диссеминация» (1972) принцип структурности был показан как необходимое допущение, как неизбежное зло — то, что всегда будет присутствовать, будучи само фактически ничем — неким подобием «будущего следа, существующего еще до того, как на это место временно встанет некий предмет и, уходя, оставит этот же след»: «нужно будет всегда считаться со структурной иллюзией. <...> она по необходимости должна быть вписанной *in situ* (лат. «на своем месте») в общую организацию и просчитываемое функционирование мест. <...> как указывает сам этот термин, иллюзия всегда является эффектом игры; и потому, что она располагает театром, в котором завязывается определенное отношение непредставимого к представлению» ([5, 362]; курсив оригинала). Но если рассматривать иллюзию структуры, ставшую возможной благодаря наличию дистанции

<sup>21</sup> *Différance*, с одной стороны, означает «различение», с другой — откладывание «на потом», *овременение*: «в одном случае глагол “различать” означает неидентичность; во втором — определенный порядок следования внутри объекта. В пространстве, где соотносятся и обозначаются два движения различения, должны присутствовать некоторые общие, хотя и отличающиеся друг от друга корни. Предварительно мы присваиваем наименование *différance* тождественности, которая не является идентичной самой себе; посредством непроизносимого а достигается желаемое преимущество соотносимого над различающим как, одновременно, опространствливание / овременивание, и как движение, которое характеризует любой процесс разъединения. <...> Развертывание *différance* есть не просто истина бытия или его эпохальность. <...> В этой временной протяженности *différance* может быть названа игрой следов. Это — след, не принадлежащий более горизонту бытия, но в котором, напротив, рождается смысл Бытия; это — игра следов или *différance*, не имеющая смысла и не нечто: игра, которой не принадлежит ничто. Здесь невозможно обнаружить никакой опоры» [4, 124, 151].



между наблюдателем, наблюдаемым процессом и процессом наблюдения, то этот «театр иллюзий» для «Я» и для «мы» изначально будет не одним и тем же. А значит — *не существует и не может существовать никакой привилегированной системы наблюдения*, и это позволяет сформулировать сакраментальный вопрос: «что же в действительности мы слышим, когда слушаем нечто»? Что в этом случае слышит каждое «Я» по-отдельности? И не скрывается ли ответ на эти вопросы только *в самой дистанции*, которая возникает в том скачке-переходе игры от «Я» к «мы»?

#### Использованная литература

1. Адорно Т. В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. 374 с.
2. Бровкина А. Р. Современная эпистемология и проблема познания // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 1 [Электронный ресурс.] URL: <http://human.snauka.ru/2013/01/2158> (дата обращения: 15.02.2018).
3. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. СПб: Наука, 1997. 799 с.
4. Гурко Е. Н. Тексты деконструкции. Томск: Водолей, 1999. С. 124–158.
5. Деррида Ж. Диссеминация / пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 608 с.
6. Житенёв А. А. Модернистский текст и проблема порождения речи // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17 (155). Филология. Искусствоведение. Вып. 32. С. 31–37.
7. Зандкюлер Х.-Й. Действительность знания / пер. с нем. М.: ИФ РАН, 1996. 432 с.
8. Князева Е. Н. Кибернетические истоки конструктивистской эпистемологии // Когнитивный подход: философия, когнитивная наука, когнитивные дисциплины / отв. ред. В. А. Лекторский. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2008. С. 227–271.
9. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 74–89.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. [Электронный ресурс.] URL: [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman\\_yu\\_semiotika\\_kino\\_i\\_problemy\\_kinoestetiki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf) (дата обращения: 15.02.2018).
11. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2000. 205 с.
12. Хасаншин А. Д. Проблемы топологии музыкального времени/пространства в среднем периоде творчества Арнольда Шёнберга. Уфа: РИС УГИИ им. Загира Исмагилова, 2016. 44 с.
13. Хасаншин А. Д. Стилиевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция. Дисс. ... канд. иск. Новосибирск, 2006.
14. Хасаншин А. Д. Теоретические проблемы композиторской формы. Уфа: РИС УГИИ им. Загира Исмагилова, 2016. 40 с.
15. Хоружий С. С. Введение: проект и контекст // Фонарь Диогена. Проект синергийной антропологии в современном гуманитарном контексте / отв. ред. С. С. Хоружий. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 8–72.



16. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
17. Bourguin P., Stewart J. Autopoiesis and Cognition // *Artificial Life*. Summer 2004. Vol. 10. No. 3. P. 327–345.
18. Hallowell R. Humberto Maturana and Francisco Varela's Contribution to Media Ecology: Autopoiesis, The Santiago School of Cognition, and Enactive Cognitive Science // *Proceedings of the Media Ecology Association*. 2009. Vol. 10. P. 143–158.
19. Lerdahl F. Cognitive Constraints on Compositional Systems // *Contemporary Music Review*. 1992. Vol. 6. Part 2. P. 97–121.
20. Nancy J.-L. Introduction // *Who Comes After the Subject?* / ed. by E. Cadava, P. Connor, J.-L. Nancy. London; New York: Routledge, 1991. P. 1–8.
21. Vaasen B. Die narrative Gestalt(ung) der Wirklichkeit. Grundlinien einer postmodern orientierten Epistemologie der Sozialwissenschaften. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1996. 237 S.
22. Vaasen B. Epistemologische Aspekte einer narrativen Sozialwissenschaft // *Journal für Psychologie*. Jg. 2 (1994). Ausgabe 4. S. 16–24.

**РОВЕНКО ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА**

*rovenko-lena@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, старший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

**ELENA V. ROVENKO**

*rovenko-lena@mail.ru*

Ph. D., Associate Professor of the Foreign Music History Subdepartment, Senior Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

#### **АННОТАЦИЯ**

##### **Концепция «соответствий» Шарля Бодлера и музыкальность искусства Эжена Делакруа**

В статье предпринимается попытка осмысления знаменитой бодлеровской «концепции соответствий» в аспекте актуальной для романтиков проблемы синтеза искусств. Соответствия, по Бодлеру, возникают между отвлеченными от объектов свойствами окружающего мира, которые поэт наделяет статусом знаков. Автор статьи моделирует алгоритм превращения этих знаков в символы в сознании художника; показывает возможные следствия, важнейшее из которых — «конвертируемость» пространственных и временных характеристик, имманентных по природе различным свойствам реальности. Примером в текстах Бодлера служит временное переживание цвета в живописи, на основании которого выстраиваются сущностные соответствия между музыкой и живописью. Идеалом живописи, допускающей такие соответствия, выступает для поэта искусство Делакруа, чьи новации в области выразительных средств Бодлер характеризует понятием «музыкальность», тогда как более частные, собственно музыкальные категории (мелодия, гармония, аккорд) поэт сопоставляет с конкретными аспектами художественной системы мастера.

*Ключевые слова:* Бодлер, Делакруа, концепция соответствий, музыкальность живописи, синтез искусств

#### **ABSTRACT**

##### **On Charles Baudelaire's Conception of "Les Correspondances" and Musicality of Eugène Delacroix's Oeuvre**

The author attempts to interpret Baudelaire's famous concept of "correspondences" in terms of the problem of the synthesis of the arts, which was of vital importance to the Romantics. According to Baudelaire, "correspondences" arise between the attributes abstracted from objects in the surrounding world, to which the poet assigned the status of signs. The author models an algorithm which transforms these signs into symbols in an artist's mind, shows possible outcomes, the most important of which is the "convertibility" of spatial and temporal characteristics, inherent in the nature of the different properties of reality. One example in Baudelaire's writings is the perception of color in painting through the duration, on the basis of which ontological correspondences between music and painting are established. The poet considered Delacroix's art to be the ideal of painting admitting such correspondences; Baudelaire characterized Delacroix's innovations in the field of expressive means by the concept of "musicality", comparing, particularly, properly musical categories (melody, harmony, chord) to specific aspects of the master's art system.

*Keywords:* Baudelaire, Delacroix, Romanticism, *les correspondances*, "Musicality of Painting", Synthesis of Arts

Елена Ровенко

# КОНЦЕПЦИЯ «СООТВЕТСТВИЙ» ШАРЛЯ БОДЛЕРА И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА

Среди творческих личностей, которые внесли ощутимый вклад в осмысление феномена романтизма в искусстве, особое место принадлежит Шарлю Бодлеру. В критических статьях Бодлер разрабатывает собственную эстетику, рассматривая идеи, характерные для романтического мировоззрения, в специфическом ракурсе. Особенно интересно решена Бодлером проблема синтеза и взаимодействия видов искусств.

В отличие от представителей немецкой философской мысли<sup>1</sup>, Бодлер полагает гарантом родства и сферой взаимодействия искусств не объективированное бытие в мироздании духовного начала, а субъективное сознание художника, которое способно реализовать творческий потенциал мастера в любом из искусств. Причем, по мнению Бодлера, творящее сознание распоряжается отнюдь не образами объектов в комплексе их свойств, в их наличной данности. Чтобы постичь природу того или иного объекта, необходимо абстрагировать от него чувственно постигаемые свойства (форма, звук, цвет, запах, фактура материи), не упуская из виду их взаимосвязь, их *сущностные соответствия* (*les correspondances*), обусловленные бытием объекта как *целостного* феномена.

Здесь нужно вспомнить известную концепцию поэта<sup>2</sup>, которая обрела статус творческого манифеста в его знаменитом стихотворении «Соответствия»

<sup>1</sup> Например, согласно Шеллингу, логично выводить родство всех видов искусств из их причастности к *объективному бытию* Абсолюта; каждое из искусств — это способ проявления Абсолюта в материальной реальности (см.: [15, 12]).

<sup>2</sup> В сентябре 1902 года в «Revue Bleue» (№10) вышла статья поэта, эссеиста и художественного критика Камиля Моклера (Camille Mauclair) «Музыкальная живопись и слияние искусств»; в развитии концепции автора теория соответствий Бодлера играет важную роль. Пытаясь обосновать, скажем так, сущностную потребность культуры романтизма в объединении и синтезе искусств, Моклер апеллирует к теориям и взглядам музыкантов, художников и поэтов разных стран и разных поколений: в том числе к Вагнеру, Берлиозу, Бодлеру, прерафаэлитам, Рихарду Штраусу, Малларме, Дебюсси (см.: [27, 297]). Во избежание путаницы стоит отметить, что феномен символизма Моклер да-факто именует «вторым романтизмом» («second romantisme») [ibid.].

и истоки которой обнаруживаются в воззрениях Э. Сведенборга; см.: [12, 24–25]<sup>3</sup>. Несмотря на то, что бодлеровские представления хорошо изучены, концепция «соответствий», равно как и всякая иная концепция символистского толка, обладает неисчерпаемыми смысловыми обертонами. Поэтому попробуем акцентировать те из них, которые позволяют применить идеи Бодлера к творчеству и показать «переключки» и корреляции разных видов искусства.

Характерными соответствиями между разными свойствами объектов пронизано все мироздание, если рассматривать и его как *высшую целостность*<sup>4</sup>. Задача художника — выявлять глубинные соответствия и затем

---

О теории соответствий Бодлера и отражении ее в эстетике французских символистов см.: [19, 53–67, 123–149].

<sup>3</sup> Краткую справку о Сведенборге (1688–1772) можно получить в следующем источнике: [9].

Толкование смысла, вкладываемого Сведенборгом в понятие «соответствие» («Correspondentia»), можно найти в сочинении «О небесах, о мире духов и об аде» (уточняющее название: «De coelo et ejus mirabilibus, et de inferno. Ex auditis et visis» — «О небе и его чудесностях и об аде. Как слышал и видел»), в главе «Все, что есть на небесах, соответствует всему, что есть в человеке» (параграфы 87–102), а также в главе «Все, что есть на земле, соответствует небесам» (параграфы 103–115); см.: [16, 48–59]. Утверждая, что «наука соответствий есть наука ангелов», и сетуя на утрату таковой науки и знаний о сущности соответствия, Сведенборг апеллирует к своему мистическому опыту [там же, 51] и пытается разъяснить истину о соответствии как явлении, без которого «нельзя иметь никакого ясного понятия о духовном мире, о влиянии его на природный» [там же, 48]. Отсюда: «весь природный мир соответствует духовному не только в общности, но даже и в каждой своей частности; поэтому все, что в мире природном существует вследствие духовного мира, называется соответствием. Должно знать, что природный мир есть и существует вследствие духовного мира совершенно так же, как последствие от своей причины. Природным миром называется все пространство, находящееся под солнцем и получающее от него свет и тепло; все от него существующее принадлежит этому миру. Духовным же миром называются небеса, и все, существующее в небесах, принадлежит тому миру» [там же; см. также 53]. Концепция Сведенборга отдаленно переключается с воззрениями неоплатоников: согласно шведскому духовидцу, некие образы и сущности духовного мира «облекаются в видимый образ посредством веществ, находящихся в природном мире, и таким образом проявляются в действии; от этого и соответствие между ними» [там же, 51, см. также 52, 57–59]. Аналогичные соответствия наблюдаются и между иерархическими уровнями, образующими, в представлении мистика, структуру Небес как целостности [там же, 52]. Особым аспектом концепции соответствий служит осмысление «Слова Божья» как иерархической структуры: «В Слове есть два смысла: один буквальный, а другой духовный; смысл буквальный говорит о земном, а духовный — о небесном <...>» [там же, 59].

<sup>4</sup> Следовательно, мысль Бодлера уводит к онтологическим проблемам: само целостное бытие мира, во всем многообразии *качественных* связей между феноменами, гарантировано именно актуализацией соответствий как способа корреляции явлений; причем сознание художника оказывается интегрировано в жизнь Универсума благодаря одухотворению последнего, наделению его способностью мыслить (хотя и на особый манер). «Великое наслаждение погружать взор в беспредельность неба и моря! Одиночество, тишина, несравненная чистота лазури! Маленький дрожащий парус на горизонте, который своими размерами и одиночеством похож на мое существование, однообразный рокот прибоя, все эти предметы думают за меня, или я думаю за них

делать их достоянием собственного творящего сознания, актуализуя обнаруженные в мире связи в произведениях искусства. В процессе подобной актуализации свойства объектов обретают статус *самоценных знаков*, между которыми сознание выстраивает цепочки *новых соответствий*. Как указывает В. Крючкова, эти знаки, «лежащие на грани физического и психического», представляют собой «исходный материал» для мастера, «словарь», «а текст на его основе еще надлежит построить» [12, 25]<sup>5</sup>. Следовательно, сознанию необходим помощник, обладающий *преображающей эстетической силой*, способной создать из исходно данных знаков *целое качественно иного уровня*, возможно, путем *качественного изменения* исходных знаков. Если вчитаться в тексты Бодлера, можно прийти к выводу, что такая сила присуща *воображению*, под воздействием которого знаки преобразуются в *символы*.

Итогом размышлений Бодлера на эту тему предстает особая «формула», «основной принцип» (*la formule principale*) «истинной эстетики» (*la véritable esthétique*), манифестируемый поэтом в одной из поздних статей. «Весь видимый мир (вселенная) (*tout l'univers visible*) — не что иное, как вместилище образов и знаков (*un magasin d'images et de signes*), которым воображение должно придать место и относительную ценность; это особый род пищи, которую воображение должно усвоить и преобразовать. Все способности человеческой души (*toutes les facultés de l'âme humaine*) должны быть подчинены воображению, настойчиво претворяющему их в жизнь все одновременно (*toutes à la fois*)» [21, 276].

Последний тезис особенно важен: тут постулируется *синхронная актуализация* всех способностей творческой личности, позволяющая интенсивно и *согласованно* работать и разным органам чувств, и мышлению, и фантазии. Именно такое согласование и служит фактором *взаимного влияния* и *обогащения в сознании мастера* разных свойств реальности, воспринимаемых различными органами чувств<sup>6</sup>. От одного свойства словно перекидывается «мост» к другому, что приводит к контакту и *качественной трансформации*

(потому что величие грезы уничтожает я!); они думают, говорю я, но музыкально и живописно, без доказательств, силлогизмов и дедукции» (цит. по: [1, 213–214]).

<sup>5</sup> Согласно тонкому замечанию самого Бодлера, касающемуся рассуждений о банальности в живописи, в словаре «можно найти смысл слов, словообразование и этимологию слов»; наконец, из словаря «можно извлечь все элементы, которые образуют фразу или рассказ (повествование); но никто никогда не считал словарь *композицией (произведением)*, в поэтическом смысле этого слова. Художники, которые повинуются воображению, ищут в своем словаре элементы, отвечающие их концепции; кроме того, искусно их согласуя, придают им новый характер. А те, кто не обладает воображением, копируют словарь» [21, 273].

<sup>6</sup> По мысли Моклера, слияние искусств — утопия, если мы его «экстериоризируем» (*si on l'extériorise*); иными словами — претворяем чересчур буквально, устанавливая очевидные и чрезмерно материалистичные соответствия. Так, при прослушивании музыки Вагнера визуальный ряд только мешает своей нелепостью (громоздкая машина, блеск фольги, обертывающей муляж доспехов, неуклюжие подобию драконов) создавать в воображении эстетически прекрасные образы. «Но слияние искусств уже не утопия, если оно интериоризировано (*si on l'intériorise*), то есть, если, с учетом по-

каждого из них. Причем каждая из характеристик (звучание, вкус, запах, форма, свойства материи — фактура, плотность, масса, температура и прочие), зачастую представленная метафорически, рождает в сознании художника веер субъективных коннотаций, благодаря чему приобретает выраженную *эмоциональную доминанту*.

В сущности, Бодлер ведет речь о феномене, в чем-то близком синестезии (поскольку в обоих случаях есть основание говорить о когнитивно-сенсорной проекции<sup>7</sup>). Но синестезия, как известно, переживается непроизвольно, а подвергающиеся сопоставлению компоненты стабильны. К тому же некоторые из возникающих ощущений первичны, а другие обладают дополнительным характером, и соотношения этих групп ощущений необратимы (звук может быть окрашен, а цвет при этом — оставаться «немым»). Ярчайший пример поэтической репрезентации фонемно-цветовой синестезии — сонет А. Рембо «Гласные».

Бодлер же постулирует *свободу* творящего сознания: становятся возможными любые комбинации тех или иных свойств, отвлеченных от окружающего мира, любая их игра и переключка. Впрочем, свобода здесь ограничивается незримым контролем *истинно поэтической фантазии*: будучи творческой способностью, она соединяет разные качества по принципу гармоничного (или *намеренно* диссонирующего) сочетания. Этот принцип четко прочитывается в завершающих трехстишиях сонета «Соответствия». Поэтому метод, предлагаемый Бодлером, в сущности, далек и от ассоциативного, где отсутствует *собственно эстетический критерий* отбираемых ассоциаций<sup>8</sup>.

Обогащение, например, цветового тона путем связей с другими атрибутами<sup>9</sup> объекта с помощью заимствования их характеристик есть не что иное, как процесс *символизации*, постепенного превращения исходного

---

требности в нем сознания как такового, ему разрешено осуществляться в самом сознании» [27, 298].

<sup>7</sup> На сайте Российского синестетического сообщества можно найти следующую дефиницию: «непроизвольная синестезия — это индивидуальная нейрокогнитивная стратегия: особый способ познания, который проявляется в определенный, очень ранний момент жизни в виде необычно тесной связи мышления и системы чувств (когнитивно-сенсорная проекция)»; см.: [17].

<sup>8</sup> Примечательно, что квинтэссенцию великого желания («grand désir») к достижению качественного единства между искусствами Моклер видит именно в знаменитом сонете Бодлера и даже цитирует наиболее примечательную строку («les parfums, les couleurs et les sons se répondent» — «ароматы, цвета и звуки отвечают друг другу») [27, 297].

<sup>9</sup> Атрибут в данном случае рассматривается с философской точки зрения и понимается как «предикат (качество, признак) субстанции, достаточный для ее идентификации (узнавания, распознавания) и необходимый для ее существования. Говоря иначе, атрибут — это то, что в традиционной логике называют отличительным признаком вещи (differentiae), с той, однако, разницей, что, говоря об атрибутах вещи, подразумевают не видовое, а субстанциальное отличие» [14].



знака<sup>10</sup>, отвлеченного от вещи, — в полноценный символ. Аналогичный процесс затрагивает и знаки иной природы, воспринимаемые иными органами чувств. Суть его — в *индивидуализации* каждого знака, обеспечивающей только ему присущий набор качеств и, следовательно, уникальность и *самотождественность* (с точки зрения порождающего знак сознания мастера)<sup>11</sup>. При этом *реципиент*, который вступает в контакт с произведением, своей неизбежной интерпретацией предлагаемого символического текста вносит новые смысловые нюансы, корректирующие облик целого уже в его сознании. В этом смысловом обогащении, неисчерпаемом в силу прямой зависимости от духовного мира, особенностей восприятия и психофизических реакций каждого из реципиентов, таится причина вариативности и *несамотождественности* каждого из знаков. Диалектика самотождественности и несамотождественности и придает знакам статус подлинных символов.

Итак, в самом *символе* связи между составляющими его качествами из разных чувственных рядов создаются с учетом двух критериев: 1) критерия субъективных смысловых, психофизических и психоэмоциональных соответствий (*les correspondances*); 2) критерия *эстетической* сочетаемости качеств, устанавливаемого самим мастером с учетом «подсказок» культурной памяти. Однако те же критерии действительны и при создании связей *между* символами. Именно благодаря этим связям возникает произведение как *символический текст*. В статьях самого Бодлера можно найти, не без влияния Сведенборга, почти мистическое обоснование рождения такого текста: «...небо — это очень великий человек<sup>12</sup>; <...> все — форма, движение, число,

<sup>10</sup> Так же, как и в случае с атрибутом, представляется логичным в контексте символистских представлений трактовать знак широко, как «материальный объект, чувственно воспринимаемый субъектом и используемый для обозначения, представления, замещения другого объекта, называемого значением данного знака. В качестве знака могут выступать объекты самого различного типа: предметы, явления, свойства, отношения, действия и т. п. Знак используется для приобретения, хранения, переработки и передачи информации» [8].

<sup>11</sup> Однако ценой утраты конвенционального характера такого знака.

<sup>12</sup> Не вдаваясь в логические построения Сведенборга, представляющие собой попытку рефлексии над его мистическим опытом и рациональной репрезентации следствий из этого опыта, стоит хотя бы поверхностно отметить наиболее важные моменты. У Сведенборга человек трактуется как существо — микрокосм, отражающее в себе структуру и свойства макрокосма, всей Вселенной, в единстве мира земного и мира духовного: «Так как человек являет в себе небеса и мир в малом виде, согласно большому образу их <...>, то в нем есть и то, и другое: мир природный и мир духовный. Внутренние начала, принадлежащие духу его и относящиеся к разуму и воле, составляют его духовный мир; а внешние, принадлежащие его телу и относящиеся к его чувствам и действиям, составляют его природный мир» [16, 48]. С другой стороны, сами Небеса предстают одним «большим человеком» [там же, 49], поскольку, скажем так, виртуальная структура Небес соответствует устройству человеческого организма: «ангельские общества, из которых состоят небеса, расположены в том же порядке, как члены, органы и черева (*viscera*) в человеке; т. е. что некоторые общества находятся в голове, другие — в руках, третьи — в груди, а иные — в отдельных частях этих членов» [там же]. Далее Сведенборг выстраивает весьма замысловатую цепочку соответствий

цвет, запах, как в сфере *духовного*, так и природного, значимо, взаимосвязано, все общается между собой и полно *соответствий*<sup>13</sup> (цит. по: [12, 25]). Иначе говоря, все свойства объектов являются лишь разными способами выражения Универсума, обращенными к разным способностям человека. И поскольку Универсум дает о себе знать, *комплексно* воздействуя на органы чувств, — постольку все свойства оказываются *априори* соотнесенными. *Сущностную аналогию* такого априорного соотнесения и связи символов должен создать в своем творчестве и художник.

Понятно, что «карта» («матрица») символов предполагает своего рода «взаимопревращаемость» характеристик этих символов, в частности, «конвертируемость» *пространственных* характеристик — в характеристики *временные*. Конечно, собственно то, что мы называем цветом и ощущаем «единовременно», также разворачивается во времени<sup>14</sup>; только это время не-соизмеримо со временем нашего восприятия. В случае же с восприятием звука такая соизмеримость налицо.

между «частями» Небес (или «органами» «большого человека») — и особыми чертами характера, душевными способностями и личностными качествами человека малого, бренного, обитающего на Земле. Впрочем, стоит подчеркнуть, что подобные соответствия не носят буквального характера: Сведенборг утверждает, что человек есть «образ небес» во внутреннем плане; его внешность, форма его тела проистекает от соприкосновения с миром природным, а не духовным (см.: [там же, 51]). Рассуждения мистика простираются до выстраивания соответствий между сущностями тех или иных животных, а также растений, — и качествами человеческой натуры (см.: [там же, 56–57]).

<sup>13</sup> Согласно Сведенбугу, «все, что находится в природном мире человека, т. е. в чувствах и действиях его тела, и происходит от его духовного мира, т. е. от разума и воли его духа, называется соответствием. <...> ...Духовный мир человека проявляется в его природном мире: т. е. мысли его разума в речи, а желания его воли — в движениях тела» [16, 48–49].

<sup>14</sup> «Говорить о разложении пучка света на спектральные составляющие и об адекватности их восприятия физическими органами человека можно только в области отраженных и преломленных световых потоков. <...> Установить истинное восприятие хроматического цвета в естественной среде практически невозможно, но в условиях лабораторного эксперимента можно соотнести цвет, представляющий интерференентность сложных отражений и преломлений, его фактическое восприятие и условное название» [11, 16].

Согласно разъяснению известного отечественного художника и исследователя Н. Н. Волкова, «цвет <...> предметов с физической точки зрения — это состав вторичного излучения, состав отраженного от предмета светового потока. <...> ...На сетчатку глаза действуют вовсе не предметы сами по себе и даже не отраженный от них световой поток, а световой поток, *дошедший* до сетчатки глаза и *измененный, как правило, на своем пути*» [4, 23]. Волков напоминает, что стоит различать «предметный цвет», или «локальный цвет», — цвет как устойчивый признак предмета и «цвет излучения», «дошедшего через рассеивающие и поглощающие среды до нашего глаза» [там же, 25]. «Предметный цвет одинаков при разном цвете идущего от предмета излучения. И наоборот, цвет отраженного излучения может быть одинаковым при разном предметном цвете» [там же].

Не случайно в бодлеровских статьях очень часто говорится именно о *временном переживании цвета*<sup>15</sup>, что выступает, судя по всему, одним из отправных пунктов для координации пространственных и временных искусств — и выведения соответствий между ними. Более того, можно даже сказать, что Бодлер неявно подменяет этим исходным импульсом — сущность явления. Ведь в его интерпретации *музыкальность* цвета в живописи понимается все же не как присвоение цвету определенной высоты, фонизма аккорда или «ореола» конкретной тональности, — а как *становление цвета во времени*. Причем, с точки зрения Бодлера, зритель, осмысляя бытие цвета в длительности, переносит *собственное время переживания* на время, имманентное бытию художественного мира. Основой такой экстраполяции служит «контрапункт» времени реципиента и времени разворачивания материала, «контрапункт», который в чистом виде, *не метафорически*, возможен из всех искусств исключительно в музыке<sup>16</sup>.

Музыка в таком случае становится *онтологическим* и *гносеологическим идеалом*. Онтологическим — поскольку бытие в нашем мире возможно исключительно во временном потоке, и музыка дает образец наивысшей интеграции в этот поток, его освоения посредством *собственного материала*. Гносеологическим — поскольку музыка демонстрирует высочайшую степень слияния *имманентного времени разворачивания произведения* — и *времени восприятия*.

<sup>15</sup> Например, очень показательно описание *постепенно меняющихся красок заката*: см.: [22, 83].

<sup>16</sup> Окидывая взглядом тот путь, который прошли за XIX век искусства в целом и музыка в частности, Моклер приходит к утверждению особой роли музыки в достижении нового качества искусством в целом — как специфической области актуализации человеческого духа. Именуя музыку конца столетия «таинственной транскрипцией» сущности души посредством звуков, а также способом перевода метафизической сферы на язык, непосредственно влияющий на нервную систему, Моклер замечает: «Искусства, прежде ясно обособленные [отделенные друг от друга], почувствовали дрожь, ощутили неясную интуицию: и музыка, кажется, пробудила в них чувство тайных соответствий, которые [некогда] их [искусства] связывали, без того чтобы они [сами искусства], казалось бы, это подозревали. И поскольку музыка есть ритм как таковой, и ритм в движении, она создала связь между различными ритмами — неподвижными в скульптуре и в живописи, зыбкими в поэзии. Она охватывает разные искусства и в них перестраивает отдельные ритмы по-своему [то есть — в своем собственном ритме]. Она устанавливает связи [между искусствами] в точках [их] соприкосновения; и когда она вибрирует [то есть — создает свои ритмы в звучании], все [искусства] вибрируют на свой лад» [27, 298] (здесь и далее уточняющие дополнения в цитатах, заключенные в квадратные скобки, добавлены мною. — Е. Р.). Иными словами, музыка пробудила в искусствах ритм как феномен, имманентный их бытию. Благодаря музыке Вагнера, Берлиоза, Дебюсси и других композиторов, к которым апеллирует Моклер, искусства «вспомнили» свой изначальный синкретизм и «содрогнулись» от подобного воспоминания (искусства для художественного критика подобны живым сущностям, он относится к ним как к мыслящим существам). И музыка, пробудив в искусствах разные ритмы, создала между искусствами связи, «по образу и подобию» собственного ритма заставив жить и разворачиваться ритмы иных искусств.

Вероятно, сказанное и является одной из причин, по которой некоторые романтики (например, Э. Т. А. Гофман) считали музыку высшим из искусств. Интересно отметить, что и те из них, кто не наделял музыку статусом «королевы» (Шеллинг предпочитал живопись и скульптуру, а Ф. Шлегель — поэзию), учитывали ее совершенно особую роль среди искусств. Так, в немецкой философско-эстетической мысли именно музыка служит ориентиром для архитектуры. Стоит напомнить ряд сходных формулировок: «Архитектура — это онемелая музыка» (Гёте, «Изречения в прозе» [7, 110]; «архитектура <...> есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка <...>» (Шеллинг, [20, 281]); Г. В. Ф. Гегель связывает сходное высказывание с именем Ф. Шлегеля (см.: [6, 49]).

Тогда как в приведенных формулировках акцент поставлен на специализации временного, Бодлера интересует обратное превращение, «овременивание» пространственного. При чем для демонстрации этого превращения Бодлер избирает среди пластических искусств такое, какое работает не с налицо данным пространством (скульптура, архитектура), а с иллюзорным (живопись). Ощущение *длени* в живописном произведении напрямую зависит от взаимодействия пространства реального мира — и пространства художественного мира. Второе, несомненно, возникает посредством метаморфоз первого, метаморфоз, происходящих вследствие особенностей нашего восприятия.

Прямыми участниками названных метаморфоз выступают *изобразительно-выразительные средства живописи и способы их организации* (выстраивания структуры произведения на их основе), результирующим действием которых формируется предметный план произведения (в европейской живописи XIX века еще рано было говорить о его исчезновении). Ведь, например, мазки можно воспринимать и как сгустки краски, и *одновременно* — в качестве составляющих художественного образа (предметного плана). Степень выявленности тех свойств мазков, которые позволяют их видеть объектами реального мира, и тех свойств, которые этому видению препятствуют, определяет колебание восприятия реципиента между атрибутированием выразительных средств как компонентов реального пространства — либо иллюзорного трехмерного. «Раскачивая» наше восприятие, выразительные средства словно бы моделируют *сам процесс превращения реального пространства в художественное* при постепенном рассматривании живописного произведения. При контакте с картиной зритель всякий раз заново переживает становление художественного мира, его *последовательное сотворение* из красочного материала<sup>17</sup>. Следовательно, *энергия этого эстетического переживания имеет прямое отношение к феномену художественного времени*.

Конечно, художественное время — феномен многокомпонентный, и важнейшим «слагаемым» выступает тут время, скажем так, «изображенное»,

<sup>17</sup> Разумеется, такой процесс не всегда происходит осознанно.

собственно сюжетное<sup>18</sup>. Однако не вызывает сомнений, что описанный выше процесс и специфика его переживания обогащают структуру художественного времени и придают ей многомерность, скажем так, *интегрируя время зрителя* во временную структуру, имманентную бытию художественного мира.

При каких условиях становится возможной эта интеграция? Ясно, что выразительные средства могут видаться *амбивалентно*, лишь будучи осмыслены с точки зрения их принадлежности двум пространствам, когда они не только призваны передавать конкретно-предметный смысл изображения, но и *наделены эстетической и семантической самодостаточностью* (во всяком случае, в ощутимой мере). Именно обособление композиционного смысла выразительных средств от смысла предметного, транслируемого ими, позволяет рассматривать их как самоценные структуры, *обладающие специфическим обликом, свойствами и качественными характеристиками*. Естественно, такое понимание выразительных средств живописи имеет огромный потенциал для их *символизации*, поскольку в данном случае каждая характеристика колорита, контурной линии, мазка и т. д. аттестуется как *смыслообразующая*.

У Бодлера подобное смыслообразование приобретает дополнительное семантическое измерение, так как отвечает за выстраивание кросс-модальных (разномодальных) мостов согласно принципу *соответствий* и, значит, актуализует связи между видами искусств. Сопоставляя музыку и живопись, поэт говорит исключительно о выразительных средствах и логике формы в обоих искусствах (см.: [22, 82–86]).

Думается, Бодлер не мог не осознавать, что живопись отнюдь не всегда давала возможности для претворения принципа соответствий: у нее были другие задачи. И хотя уже эпоха барокко изобилует примерами полотен, где налицо потенциальная тяга к эмансипации выразительных средств (к примеру, работы Караваджо или Рубенса), *лишь в эпоху романтизма* эта тяга была осмыслена как *эстетическая проблема*, и не в последнюю очередь — в статьях самого Бодлера. Более того, читая тексты поэта, можно прийти к заключению: он считает *подлинно романтической* исключительно такую живопись, в структуре художественного мира которой заложены потенции к актуализации *временных характеристик* не только на уровне предметного плана, но и на уровне *собственно организации композиции и выразительных средств*. Иначе говоря, *истинно романтической* можно назвать

<sup>18</sup> Теория художественного времени в изобразительном искусстве, в силу чисто пространственной природы последнего, всегда была вынуждена апеллировать к метафорической интерпретации временных феноменов. Поэтому любые представления о художественном времени зависят во многом от позиции исследователя, от тех смыслов, которые он вкладывает в само соответствующее понятие. Представляется, что одну из довольно любопытных концепций в рассматриваемой области предложил Б. В. Виппер, который попробовал выявить типы художественного времени, имеющие отношение как к имманентной структуре полотна, так и к восприятию реципиента; см.: [3, 134–136].



живопись, тяготеющую к выходу за пределы собственных возможностей выражения и апеллирующую к временным искусствам, прежде всего — к музыке. И поскольку, обращаясь к изобразительной культуре прошлого и настоящего, Бодлер находит отвечающую этим условиям живопись только в современности, — романтическое искусство и искусство современное становятся в его статьях синонимами [21, 270].

Да и среди своих современников Бодлер видит лишь одного живописца, чье творчество полностью удовлетворяет обозначенным критериям и *потому* является действительно новаторским, — Эжена Делакруа. «Я не знаю, — замечает поэт, — гордится ли он своим положением романтика; но его место здесь, потому что, согласно мнению большинства, он уже давно, и даже с момента появления его первой работы, предстал главой современной школы» [22, 87]. Впрочем, и сам Делакруа охотно признавал свою причастность романтизму (см.: [2, 178])<sup>19</sup>. Хотя основания для этого признания у живописца были несколько иные, чем у Бодлера, не остается сомнений, что мастеру вполне могли бы прийти по вкусу и критерии поэта.

Делакруа страстно любил музыку. Будучи совсем молодым, он записал в Дневнике: «...музыка зачастую наводит меня на глубокие размышления (*grandes pensées*). Я ощущаю великое желание созидать (*je sens un grand désir de faire*), слушая ее. <...> Я хочу возобновить занятия на фортепиано и скрипке» (запись от 12 октября 1822 года; [25, 90, 91])<sup>20</sup>.

Вряд ли стоит напоминать, сколь тесная дружба связывала Делакруа и Фридерика Шопена. Взгляды композитора оказали сильное влияние на размышления о музыке самого Делакруа — стоит почитать его Дневник, чтобы исчезли все сомнения. Зачастую художник, вспоминая беседы с Шопеном, записывает мысли своего друга от первого лица, словно бы «присваивая» их (см., например, запись от 7 апреля 1849 года: [25, 439]).

Впрочем, некоторые суждения Делакруа поражают самостоятельностью и взвешенностью. Мастер серьезно задумывался о *сущностных соответствиях* между музыкой и живописью, не уступая Бодлеру глубиной своих выводов. Так, родство музыки и живописи и их отличие от литературы мастер видит в том, что оба эти искусства «превыше мышления» (*au-dessus*

<sup>19</sup> Примечательно суждение Сезанна, окрашенное в едва уловимые ностальгические тона: «Может быть, Делакруа — это весь романтизм...» (цит. по: [5, 279]).

<sup>20</sup> «У Делакруа был клавесин (см. «Книжечку расходов 1819–1820», с. 1435); скрипка была продана посмертно 12 марта 1864 года», — примечание Мишель Аннуш (Michèle Hanneoosh); см.: [25, 91]. Эммануэль Бондевилл отмечает: «Делакруа с детства проявлял музыкальные способности: их заметил органист собора в Бордо, друг Моцарта. Таким образом, имя музыканта, который останется на протяжении всей жизни [Делакруа] неизменным объектом его восхищения, украшает ранние годы [жизни художника]. Органист хотел, чтобы Делакруа стал музыкантом. И если Делакруа выбирает другой путь, то в двадцать два года он покупает клавесин и занимается ежедневно. Вскоре после этого он возобновляет упражнения на фортепиано и скрипке, изучает “Свадьбу Фигаро”, покупает партитуру “Дон Жуана”» [23].



de la pensée)<sup>21</sup>, и им присуща особенная «неясность», «неопределенность», «неоднозначность» (*vague*) художественного смысла (запись от 26 января 1824 года; [25, 118])<sup>22</sup>.

Что вкладывает Делакруа в слово «*vague*»? Очевидно, он не относит его к сюжетам и темам своих полотен, — ведь кто, как не сам мастер, подробнейшим образом разрабатывал «программу» будущих работ. Однако *не в отображении этой программы* видел художник основную задачу своего искусства. Назначение живописи, согласно Делакруа, — транслировать особую невербализуемую «истинную мысль» (*la vraie pensée*), скрывающуюся

<sup>21</sup> Делакруа замечает, что нашел развитие своих идей у мадам де Сталь; хотя, конечно же, скорее художник заимствует некоторые мысли у писательницы, которая умерла в 1817 году.

<sup>22</sup> Мишель Аннуш так комментирует данный пассаж из Дневника художника: «[Здесь мы встречаем] первое упоминание об этой важной для эстетики Делакруа идее, к которой он вернется более тридцати лет спустя в своем "Словаре изящных искусств": "неясность" живописи и музыки, их способность выражать "неопределимое", то, что существует вне языка и конкретного мышления. В случае живописи это противоречивое суждение тем более поразительно, что это искусство "материально"» (цит. по: [25, 118]).

Что касается переключек с суждениями мадам де Сталь, Аннуш дает понять следующее: «Высказывание г-жи де Сталь происходит из *Коринны*, книга VIII, гл. 3 и 4. Показывая Освальду свою картинную галерею, Коринна излагает взгляды, близкие к тем, которые Делакруа сформулировал здесь: "Живопись едва ли может передать последовательность: времени или движения для нее не существует"; в живописи "воображение должно всегда предшествовать мышлению", выразительность должна преобладать над правдоподобием. Г-жа де Сталь также настаивает на неопределенности музыки в той главе, которую Делакруа цитирует [в записи от] 7 сентября 1822 года» (цит. по: [25, 118]).

Первая из приведенных исследовательницей цитат из «Коринны» появляется в контексте рассуждений героини о том, что лишь драматическому искусству подвластно воплощение всего многообразия чувств и душевных состояний, свойственных человеку, а также и эволюции их во времени. Приводя в пример развитие личности Макбета у Шекспира и сравнивая сложный и динамичный характер героя с его слабым отображением на некоей неназванной картине (хоть и в решительный момент схватки с Макдуфом), Коринна замечает: «Без сомнения, лицо человека — величайшая из тайн, но на картине лицо может выразить лишь одно чувство. Контрасты, внутренняя борьба, наконец, вереница событий — все это принадлежит сфере драматического искусства. В живописи трудно передать последовательность событий: ни время, ни движение ей не подвластны» (см.: [18], [https://www.e-reading.club/chapter.php/1031323/44/Stal\\_-\\_Korinna%2C\\_ili\\_Italiya.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1031323/44/Stal_-_Korinna%2C_ili_Italiya.html)). Вторая мысль, цитируемая Аннуш, также появляется в романе в связи с характеристикой очередной картины из галереи Коринны и призвана объяснить особенности работ на поэтические сюжеты: в данном случае избирается «Федра» Расина и полотно на соответствующую тему. «Поэт ни разу не свел вместе Ипполита с Федрой после того, как она оклеветала его; живописцу пришлось это сделать, чтобы обнаружить всю силу контраста между ними, но разве это не доказывает лишний раз, что между поэтическим сюжетом и сюжетом живописным большая разница и было бы лучше, если бы поэты писали стихи на темы картин, чем художники — картины на поэтические темы? Воображение всегда должно предшествовать идее: это подтверждает история человеческого духа» [там же].

за изображением конкретного сюжета и обладающую «тончайшей», «легкой», «неуловимой» «сущностью» (*essence déliée*) [25, 90]<sup>23</sup>.

Сходную интерпретацию самого сокровенного в творчестве мэтра давал и Бодлер, именовавший сущностью искусства Делакруа «нечто таинственное» (*ce je ne sais quoi de mystérieux*), притом «невидимое» (*c'est l'invisible*), «неосязаемое» (*c'est l'impalpable*); по сути, «это *душа*» (*c'est l'âme*) [21, 270], которую поэт, виртуозно владевший языком, даже не пытался определить более конкретно с помощью слов. Очевидным образом это «нечто», эта «неуловимая сущность» не поддается и иным вариантам репрезентации, в том числе и посредством живописания форм реальности, — они в лучшем случае могут лишь *указать* на него, но не *явить* его. Бодлер очень точно почувствовал эту особенность искусства мастера, заметив: живопись Делакруа, «подобно природе, воспринимаемой сверхчувствительными нервами, раскрывает сверхъестественное (сверхнатурализм)» (*elle révèle le surnaturalisme*) [21, 97]. Поэтому картины Делакруа предстают в интерпретации поэта «выражением торжества духа» (*la traduction de ces beaux jours de l'esprit*) [ibid.].

«Неуловимая сущность» представляет собой, судя по всему, некую *интенцию сознания*, сложно скоординированную с *творческой эмоционально-психической энергией мастера*. Разумеется, эта интенция вполне может определяться тематико-сюжетным и идейным уровнями живописного произведения и в *общем* ими исчерпываться. Специфика творчества Делакруа

<sup>23</sup> Впоследствии, уже в начале 1857 года, работая над набросками к «Словарю изящных искусств» («*Dictionnaire des beaux arts*»), Делакруа вновь обратился к осмыслению феномена «*vague*». В дневниковой записи от 13 января 1857 года художник отмечает, что «по поводу “*vague*” обнаружил кое-что из “Обермана”» в своих записных книжках, которые он вел в Дьеппе в 1852 году [25, 1070]. Роман Э. П. де Сенанкура «Оберман» (1804), поначалу известный лишь небольшому кругу ценителей литературы, получил широкое хождение в парижском обществе благодаря Ш. О. де Сент-Бёву и Жорж Санд. Делакруа, заинтересовавшись «Оберманом», довольно часто выписывает из романа фрагменты, касающиеся рассуждений об искусстве и его сущности. 22 марта 1857 года в Дневнике появляется запись, содержащая выдержки из «Обермана» о красоте (*le beau*) и неопределенности (*le vague*), которые, впрочем, и ранее цитировались художником. В частности, Делакруа приводит фрагмент 21-го письма из I тома романа. «Читать вдумчиво следующий пассаж: “...восприятие упорядоченных связей порождает идею красоты; и напряженное развитие души (*l'extension de l'âme*), вызванное их аналогией с нашей природой, есть чувство [красоты]. Когда обозначенные связи имеют нечто от неопределенности и от безмерности (*de vague et d'immense*); когда чувствуются, гораздо охотнее, чем видятся, их [связей] соответствия с нами и с частью нашей природы, результатом является восхитительное чувство, полное надежды и иллюзии, бесконечное наслаждение, которое обещает безграничные удовольствия: вот род красоты, которая чарует, которая увлекает. Приятности занимают ум, красота укрепляет душу, возвышенное ее потрясает или вдохновляет; но то, что пленяет и захватывает сердца, это красоты еще более смутные (*des beautés plus vagues*) и более обширные, все еще малоизвестные, никогда не объяснимые, таинственные и несказанные» [25, 1130]. Установлено, что художник пользовался изданием романа 1833 года; вот место, цитированное Делакруа: [29, 156]. См. также: [24, 210].

в том, что сам художник, не довольствуясь этим уровнем в процессе смыслообразования художественного целого, *невольно тем самым* переносит смысловой «центр тяжести» на уровень выразительных средств и их организации. Это приводит к тому, что *смысловая структура полотен Делакура* становится *двумерной*: при взгляде на них возникает впечатление, что прямой (сюжетный) смысл изображенного не только транслируется, но и *дополняется* *самодостаточным* смыслом и экспрессией мазков, линий, тональных рифм. Более того: как это ни парадоксально, их выразительность в какой-то мере *абстрагирует* предметный смысл изображения, обогащая его нюансами. Это и есть процесс не просто обозначения, а подлинной *символизации*, так как только последняя предполагает *прирост* смысла при процедуре обозначения.

Анализируя высказывания самого Делакура, можно заключить, что он прекрасно отдавал себе отчет в отмеченной диалектике смыслообразования как характерной черте собственного искусства. С одной стороны, *перевод* знаков реальности на язык живописи посредством изобразительно-выразительных средств последней рассматривается Делакура как методическая неизбежность, которая обусловлена природой изобразительного искусства, и с которой оно должно смириться. «Цель художника вовсе не заключается в том, чтобы точно воспроизводить природу, — замечает мастер. — Да это и невозможно: самые обычные эффекты природы могут быть переданы в живописи не иначе, как *через эквиваленты* — и этого вполне достаточно <...>» [10, 219] (курсив мой. — Е. Р.). Среди поздних дневниковых записей есть вариант этой мысли: категорически настаивая на исключительном положении метода «эквивалентов» (*équivalents*), Делакура подчеркивает: «Дóлжно создавать не вещь как таковую, а лишь подобие вещи (*mais seulement le semblant de la chose*); и кроме того, это впечатление стоит доводить до сознания, а не [только] до глаза» (запись от 25 мая 1854 года; [25, 774])<sup>24</sup>.

Стало быть, именно эквиваленты помогают активизировать сознание реципиента, выступая своеобразным «мостом» между прямым значением изображаемого и теми смысловыми оттенками, которые генерируются культурной памятью, личным эмоционально-психологическим камертоном и ассоциативными конструктами каждого конкретного реципиента. Вот почему — и это вторая сторона диалектики смыслообразования — так важна *символизация* самих *средств* перевода знаков реальности на язык изобразительного искусства путем наделения данных средств смысловой

<sup>24</sup> Примечание Мишель Аннуш: «Темы, дорогие для Делакура: фальшивость слишком высокой точности, важность сознания для эстетического восприятия. Эти сообщения следует сравнить с заметкой из блокнота “Баден / Страсбург” <...>: “Цель художника не в том, чтобы воспроизводить объекты в точности; его тотчас же останавливает невозможность подобного выполнения. Есть очень распространенные впечатления, которые напрочь ускользают [в такой живописи], и которые могут быть переданы только с помощью эквивалентов; это означает, что для того чтобы преуспеть, вполне достаточно [метода] эквивалентов”» [25, 774].

самостоятельностью. Эта самостоятельность неоднократно постулируется самим Делакруа. Вот одна из красноречивых фраз: «Мазок — это средство, наряду с иными, способствующее выражению мысли в картине» (*à rendre la pensée dans la peinture*; запись от 16 января 1857 года; [25, 1074]). В том же ключе осмысляет специфику искусства художника и Бодлер, замечая: «Кажется, будто <...> цвет <...> мыслит сам по себе (*pense par elle-même*), независимо от объектов, которые он облекает» [21, 95].

Когда символизация средств перевода соединится с символизацией переводимого — тогда наступит момент торжества символистской живописи. Одним из сильнейших импульсов к развитию изобразительного искусства в подобном направлении послужили работы Поля Гогена дотаитянского периода, которые оказали прямое влияние на подлинно символистские фантазии Одилона Редона (*Odilon Redon*) и арабесочно-декоративные произведения Мориса Дени (*Maurice Denis*). Но это уже мастера иного поколения. В искусстве живописного романтизма символизация затрагивает преимущественно сферу изобразительно-выразительных средств, обходя стороной предметный план или, в крайнем случае, проявляясь по отношению к нему лишь как тенденция.

Следовательно, в искусстве Делакруа становится абсолютно неизбежным *диалектическое единство* трансляции предметного смысла изображения выразительными средствами — и *одновременно* его *отвлечения* ими же при актуализации имманентного этим средствам смысла. Согласно Бодлеру, живопись Делакруа отличается «гармонией (предустановленной в уме художника) между колоритом и сюжетом» — «à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet» [21, 95]. Сам Делакруа категоричен относительно необходимости этой функции: «Цвет ничто, если он не соответствует сюжету, и если он не усиливает впечатления от картины, актуализуя воображение» (запись от 2 января 1853 года; [25, 619]).

Но отмеченное единство и составляет истинную сущность художественного мира Делакруа. Удивительно, что его последняя дневниковая заметка (набросок карандашом, обрывающийся на половине фразы) посвящена сходной проблематике. Констатируя необходимость присутствия определенного смысла в картине (под смыслом в данном случае Делакруа подразумевает наличие темы и идеи), художник выносит вердикт: «Первейшее достоинство картины в том, чтобы быть праздником для глаз» (*d'être une fête pour l'œil*; запись от 22 июня 1863 года; [25, 1412]). А «праздник» создают именно выразительные средства и их *гармоничное* соединение, их *координация* с учетом экспрессии каждого компонента.

Концепты «гармония» (*harmonie*), «пропорциональность» (*proportion*) и «связь» (*liaison*) становятся «лейтмотивами» текстов Делакруа (см. записи от 19 сентября 1847 года, 15 июля 1849 года, 6 июня 1851 года, 23 февраля 1852 года, 11 января 1857 года; [25, 395, 452, 565, 583, 1070]). Причем наличие *гармонии*, как важнейшей *собственно эстетической* категории среди названных, обеспечивается *структурными* категориями связи

и пропорциональности, приводящими к *высшему единству*. И поскольку единство конституируется не просто как интуитивно постигаемое целое, а с точки зрения его *внутренней структурности* (логического и пропорционального сопряжения его составляющих), — оно представляет собой *подлинный символический текст*. «...Что значит *компоновать*? Это значит красноречиво *сочетать*», — таков вывод Делакруа о мастерстве композиции [10, 231] (курсив мой. — Е. Р.).

Делакруа внимательно относится к проявлению аналогичной пропорциональности и логики в других искусствах, *особенно в музыке*. Но это и неудивительно, учитывая намеченную в искусстве Делакруа тенденцию к освобождению от миметического принципа. Музыка, априори независимая от подражания природе, может предложить такие варианты создания композиционного единства и достижения его структурности, какие в пределе для живописи недостижимы в силу ее пространственной природы. Однако, выступая ориентиром, такие чаемые варианты могут существенно повлиять на метод и результат работы живописца и изменить трактовку выразительных средств живописи.

Известны беседы художника с Шопеном о логике в музыке, причем Делакруа тщательнейшим образом заносит в дневник рассуждения композитора. Прислушиваясь к мыслям Шопена, мастер ставит задачу, по его словам, «постичь первооснову всякого смысла и всякой последовательности в музыке» — «connaître l'élément de toute raison et de toute consequence en musique» (7 апреля 1849 года; [25, 439]).

Следует обратить пристальное внимание на специфичность такого взгляда на музыку со стороны живописца. Делакруа привлекает, прежде всего, проблема «последовательности в музыке», то есть — логики *развития* материала. Не раз и не два в его дневниках встречаются тонкие наблюдения (записанные со слов или под влиянием Шопена) по поводу отличия принципов развития материала у Моцарта, Бетховена, самого Шопена. В цитированной записи разговора с композитором есть такое замечание его о Моцарте, с которым Делакруа согласился: «Каждый из голосов имеет [у Моцарта] свое [собственное] развитие, которое, в совершенном согласии с развитием других голосов, формирует музыкальную фразу (chant) и как нельзя лучше ей следует» [25, 439].

Следуя духу и настрою шопеновской мысли, Делакруа впоследствии выскажется так о творчестве самого композитора: «Он более, чем кто бы то ни было, походит на Моцарта. У него, как и у Моцарта, встречаются мотивы, которые развиваются будто сами собой, так что кажется, будто мы их предощушаем» (13 февраля 1850 года; [25, 486]). Иначе говоря, в плане *становления смысла* в музыке *идеалом Делакруа* было естественное развитие материала, обладающего возможностями *самодовлеющего смыслотворения*. Показательно впечатление как «саморазвития» материала (мотивы возникают «сами собой»), так и его «способности» создавать целостную, завершенную с точки зрения смыслообразования структуру (все голоса



в произведении, гармонично сочетаясь, логично и последовательно развиваются; тем самым исходная идея постепенно раскрывается; Делакруа тут использует своеобразную терминологию: он именует получаемую целостность «мелодией» или «напевом» (*chant*) — по смыслу это скорее «музыкальная фраза» или даже «музыкальная ткань»).

Нельзя сказать, что идеал смыслообразования в живописи для Делакруа сводился, аналогично, исключительно к самораскрытию смысла, имманентного выразительным средствам как таковым. Да в живописи той эпохи воплощение подобного идеала и не было возможным — еще не пришло время *полной* элиминации предметного плана. Любопытней другое: Делакруа делает четкий акцент на сотворении художественного смысла *в длительности*. Именно стремление, скорее всего, интуитивное, воссоздать *родственное* (но не абсолютно идентичное) ощущение *постепенного смыслового становления* средствами *пространственного* искусства и обуславливает возникновение *соответствий* (*les correspondances*) между живописью Делакруа — и музыкой в онтологическом аспекте (с точки зрения характеристик ее бытия во времени как звуковой структуры и как продуцируемого смысла). Надо ли говорить, насколько эти соответствия пришлись по душе Бодлеру?

Сам Делакруа недвусмысленно указывает, что *главное* в его искусстве — это «музыка картины» (*la musique du tableau*), своего рода «магическая гармония» (*accord magique*), которой вы оказываетесь захвачены «даже прежде, чем узнаете, что картина изображает» (цит. по: [26, 32]; см. также: [10, 222]). «Музыку картины» порождает специфическое «впечатление, которое проистекает из упорядоченной комбинации цветов, света, теней» (цит. по: [26, 32]).

Причем если расположение (компоновка) названных элементов предполагает создание конкретной *пространственной* структуры (*архитектонический аспект* композиции), то игра связана с *динамическим аспектом* произведения. В музыке эти аспекты неразделимы, а архитектоника постепенно формируется в процессе становления и организации музыкального материала. Живопись Делакруа обладает интенцией к аналогичной взаимообусловленности композиционной структуры — и развития материала. Мастер не терпел так называемого «раскрашивания» (*l'enluminure*) заготовленных контурных фигур, которое ни в коем случае не является живописью (запись от 23 февраля 1852 года [25, 583]) и наличие которого Бодлер с видимым удовольствием констатировал у Поля Делароша (Paul Delaroche) и Ораса Верне (Horace Vernet), противопоставив их Делакруа; см.: [21, 275].

Истинные художники, считал Делакруа, «должны формовать краску, наподобие того как скульптор формует глину, мрамор или камень» [25, 583]. Художественное целое, таким образом, проясняется *постепенно, кристаллизуясь* по мере нанесения мазков, усиления и модификации разных тонов.

Такой метод, представлявший собой художественную истину в понимании как Делакруа, так и Бодлера, требовал особой организации творческого



процесса. Упомянутые поэтом Деларош и Верне не заботились о *видоизменениях* изначального замысла (идет ли речь о сюжете, композиции или конкретном цветотональном решении). Напротив, они, скорее всего, избегали изменений, считая их слабостью художника, не способного сразу «схватить» замысел во всех деталях. Однажды найдя решение, эти художники его не меняли. Поэтому их метод был незатейлив: они могли себе позволить нанести на холст контуры, а затем прокрашивать его часть за частью — что и наблюдал Бодлер в их мастерских (см.: [21, 275]). Ясно, что при таком подходе не может и речи идти об изменении цветовой гаммы, ритмической структуры или общего плана произведения. Реализация *изначально заданного художественного смысла* не предполагает его самораскрытия, *становления*: это лишь выполнение непреложной программы<sup>25</sup>.

У Делакруа же сам подход к творческому процессу репрезентирует диалектику становления художественного смысла, его стремления к новым и новым трансформациям — и обретения целостности и самодостаточности с помощью этого становления. Чтобы не терять непосредственности и свежести письма, по мнению художника, необходимо все время вносить поправки и перерисовывать, руководствуясь «собственным ощущением настоящего момента» (*au gré de mon sentiment du moment*; запись от 15 октября 1854 года; [25, 854]). Действительно, исходный творческий импульс продуцирует художественный замысел, который, обогащаясь все новыми и новыми нюансами, постепенно оформляется *в сознании художника*. А наполнение сознания никогда не бывает тождественным самому себе, видоизменяясь вследствие приобретения опыта с течением времени. Эстетический и психоэмоциональный опыт также влияет на работу сознания. Поэтому исходные смысловые интенции в процессе работы над картиной могут сильно измениться. И Делакруа не только не препятствует такому течению дел, но и всячески приветствует его, *намеренно культивируя обогащение и модификацию* первоначального замысла — как в плане разработки диспозиции, облика и характера персонажей (предметный аспект), так и в плане наиболее подходящих выразительных средств.

Рассмотренная творческая установка Делакруа корреспондирует с идеями Бодлера о том, каким способом должна создаваться настоящая романтическая картина — «так же, как создается мир (*doit être produit comme un monde*). Точно так же, как мироздание, каким мы его себе представляем, является результатом нескольких творений, из которых предыдущие всегда были дополнены последующими, картина, гармонично скомпонованная, состоит из серии наложенных друг на друга картин, и каждый новый пласт

<sup>25</sup> Справедливости ради стоит отметить, что сам по себе метод «прокрашивания» холста, одна часть за другой, при постепенном его разворачивании, вовсе не обязательно приводит к слабому художественному результату. Достаточно вспомнить, насколько охарактеризованный метод работы над полотном был естествен и почти обязателен для Пьера Пюви де Шаванна (см.: [12, 107–111]) — мастера, у которого когда-то мечтал учиться В. Э. Борисов-Мусатов.

придает замыслу больше реальности и заставляет его приблизиться еще на одну ступень к совершенству» [21, 275].

Иначе говоря, всякий из слоев не просто представляет собой наложение новой краски, но обладает функцией *привнесения нового смысла*. Это привнесение обеспечивается действием как сознания, так и воображения, которое, как уже говорилось, почиталось Бодлером венцом творческих способностей личности. Если развить идею Бодлера, то окажется, что все стадии работы над произведением предстают, скажем так, «следами», оставленными воображением при *последовательном* раскрытии его создающих возможностей.

Этими возможностями был заморожен и сам Делакруа. «Воображение <...> — первейшее достоинство художника» (*Imagination. Elle est la première qualité de l'artiste*), — такова одна из итоговых мыслей Делакруа (1 февраля 1857 года [25, 1098]). «Несомненно, в глазах Делакруа воображение было самым драгоценным даром (*le don le plus précieux*)», — констатирует Бодлер [21, 272], характеризуя воображение художника как «прекрасное» (*une belle imagination*) [ibid., 130], неистовое (буквально — «пламенное», *incandescente*) [ibid., 272] и уподобляя его, говоря образно, священному огню<sup>26</sup>, то есть — подчеркивая его *интенсивность*. Именно планомерная и напряженная работа воображения приводит к отмеченному *приросту* и *постепенному прояснению* художественного смысла и в итоге — к его обретению как чего-то совершенного, не творимого, а уже сотворенного. По сути, происходит временное *обретение художественной структуры* посредством ее постепенной специализации. Эта структура репрезентирует высший синтез *процессуальности* и *архитектоники* при актуализации художественного смысла.

Очень показательно, что для Делакруа главным (и, строго говоря, единственным) искомым компонентом такой структуры предстают именно выразительные средства живописи в их координации (Делакруа пишет о поиске «общего эффекта и тона» вещи — «*l'effet et le ton*», 15 октября 1854 года [25, 854] — и о чаемой слаженности всех составляющих композиции, 19 сентября 1847 года [ibid., 395]<sup>27</sup>). Фактором внутренней упорядоченности художественной структуры и согласованности всех ее компонентов служит в представлении Делакруа та категория, которая одинаково имманентна и пространственным, и временным искусствам и которая наилучшим образом демонстрирует связь процессуальности и архитектуры, — *ритм*. В самом деле, зачастую Делакруа, описывая структурность живописного произведения, говорит о ритме — вероятно, невольно — то как о пространственной, то как о временной категории. «Рифма, размер, обороты речи, необходимые в стихах и придающие им такую силу, выступают аналогией скрытой симметрии, равновесия, замысловатого и в то же время одухотворенного, которое управляет встречей

<sup>26</sup> «Его воображение, пламенеющее, словно ритуальные залы в час похорон, сияет огненным факелом» [ibid., 277].

<sup>27</sup> Делакруа ищет «нечто более упорядоченное» — «quelque chose de plus ordonné».

или расхождением линий, пятен, переключками цветов (*les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur*) и т. д.» [ibid., 395]. Здесь термин, относящийся к пространству (*rappel* — «повторение»; повторение цветов подразумевает их корреляцию на расстоянии), соседствует с терминами временными (*rencontre* — «соединение, столкновение, встреча» и *écartement* — «расхождение»).

Но это не просто терминологическое «смешение»: временное представление и переживание пространственного ритма картины было, без сомнения, присуще Делакруа. Без подобного переживания ритм не может выступить гарантом осмысления структурного порядка и связности как символического *текста* цветов и линий (вспоминая исконное значение латинского слова *textum*): ведь текст разворачивается и постигается только *в длительности* — такова его природа.

Среди всего разнообразия выразительных средств, актуализующих временное переживание ритма, особую роль играют *цвет и колорит*. Именно цвет выступает, скажем так, *структурообразующей доминантой* искусства Делакруа, *главной действующей силой*, организующей и картинное пространство, и художественное время, и становление художественного смысла в его полотнах. «...Все достигалось цветом, — говорил Сезанн о Делакруа. <...> Для художника истинны только цвета <...>» (цит. по: [5, 279]). Более поэтично свои впечатления от искусства романтика выразил Редон, заметив как-то: «Венеция, Парма, Верона видели цвет с материальной стороны. Делакруа единственный достигает духовного цвета (*touche à la couleur morale*) <...>» [28, 176].

Конечно, Редон мыслит как истинный символист. Но некоторые высказывания самого Делакруа дают право рассматривать его искусство и в таком ракурсе. Предвосхищая искания Редона, Делакруа пишет: «В противоположность распространенному мнению, я бы сказал, что цвет обладает силой гораздо более таинственной (*beaucoup plus mystérieuse*) и, вероятно, гораздо более могущественной (*et peut-être plus puissante*); он воздействует, если можно так выразиться, на наше подсознание (*à notre insu*)» (6 июня 1851 года; [25, 564]). Такая вера в *суггестивную энергию цвета* и становится «мостом» от Делакруа — к символистам. Делакруа же притом напрямую связывает цвет и воображение (записи 1 и 14 февраля 1857 года; [25, 1098, 1109]).

Стало быть, цвет, разбудив воображение, не может не наделяться символическим значением и не обретать характерное эмоционально-психологическое звучание: «Бывают тона радостные (яркие, *gaïs*) и игривые (*folâtres*), игривые и печальные (*tristes*), богатые (*riches*) и радостные, богатые и печальные, обыденные (*de communs*) и самобытные (*d'originaux*). Например, колорит Веронезе спокоен и радостен. Колорит Делакруа зачастую меланхолический (*plaintive*), а у господина Кэтлина<sup>28</sup> грозный (*terrible*)» [22, 85]. Эффект символизации цвета и ее результат и Бодлер, и Делакруа называют «магией» — видимо, в силу ощущения иррациональной природы

<sup>28</sup> Имеется в виду американский художник Джордж Кэтлин (George Catlin, 1796–1872). Делакруа обожал живопись Кэтлина. См. подробнее: [22, 532–533].

возникающего символического ореола (поэт говорит о «магии колорита» (la magie de la couleur; [21, 281]) и «магической атмосфере» (une atmosphère magique; [21, 279]), Делакруа же, будучи верен соответствиям живописи и музыки, размышляет о «магической гармонии» (цит. по: [26, 32]).

Впрочем, феномен, поэтично именуемый «магической атмосферой», уже самым названием выдает свое происхождение и особенности: атмосфера — нечто окутывающее все пространство. В картинном пространстве есть лишь один фактор, способный создать подобие такого ореола, обволакивающего композицию как целое. Это *доминирующий (общий) тон*. Именно с определения доминирующего тона рекомендует начинать работу над полотном сам Делакруа (записи от 23 февраля 1852 года [25, 583], 15 октября 1854 года [ibid., 854]). Именно доминирующий тон, согласно Бодлеру, «будит мысль на расстоянии» (projetée sa pensée à distance; [21, 95]), программируя характер композиции и транслируемый реципиенту настрой: «замысел, превращаясь в композицию, должен претворяться в подобающем именно для него колорите (букв.: цветовой среде, un milieu coloré)» [ibid., 274].

Найденный общий тон (la couleur générale) есть «единство в цвете» (l'unité dans la couleur) [22, 85]. Оно априори обеспечивает связность и сбалансированность внутренней колористической структуры картинного пространства: по мере проявления первоначального эскиза разработка деталей должна вестись таким образом, чтобы исходный общий тон не был нарушен. А значит, «все остальные цвета будут логически выводиться пропорционально доминирующему тону (букв.: доминирующей [колористической] атмосфере, l'atmosphère dominante) [21, 274], при этом не теряя *взаимной координации* (то есть — формируя «цветовые рифмы» и контрасты, сочетаясь по принципу дополнительных тонов или резко «диссонирова»; в последнем случае нужно особенное мастерство, чтобы не исчезла общая гармония).

Бодлер, верно указывая, что любая истинно виртуозная живопись рождает *в аспекте самооценной экспрессии изобразительных средств* чисто эстетическое наслаждение независимо от сюжета [21, 279–280] (и здесь *гармония* цветов имеет в романтической живописи определяющее значение!), в то же время перечисляет такие *тематические доминанты* искусства Делакруа, которые *властно требуют* цветовой *резкости и диссонантности*. Образный ряд получается, что и говорить, впечатляющий: «преисподняя» (l'enfer), «страстные мучения» [Иисуса Христа] (la passion le passionné), «война» (la guerre), «кровь» (le sang), «тьма» (les ténèbres) [ibid., 277], «побища», «пожары» (massacres, incendies) [ibid., 288] и аналогичная тематика.

Все это вместе взятое Бодлер объединяет родовой категорией «человеческой драмы» (drame humain) [21, 270], сопоставляя по силе ее воплощения Делакруа с Шекспиром (см.: [ibid., 92, 93, 96]. Причем, опять же, для Бодлера оказывается важным не столько сюжет, сколько атмосфера «безысходного горя» (désolation) и «неисцелимой скорби» (irrémissible douleur) [ibid., 288]. Слагаемые ее — наиболее трагичные моменты жизни или крайние, обостренные состояния человеческой души — те, которые обычно

именуются страстями. С несколько преувеличенным пафосом Бодлер заключает: «Делакруа был страстно влюблен в страсть (*était passionnément amoureux de la passion*) и хладнокровно (*froidement*) решился искать средства для выражения страсти наиболее зримым способом (*de la manière la plus visible*)» [ibid., 272] (курсив мой — Е. Р.).

Это «наиболее зримым способом» напрямую обуславливает особую работу, прежде всего, с цветом: ведь очерченные Бодлером тематика и настроения нуждаются в *напряженной* цветовой гамме, тогда как критерий чисто эстетического удовольствия диктует, напротив, повышенную «консонантность» звучания цветов. Следовательно, колористическое искусство Делакруа — это *напряженная гармония*, зыбкое равновесие согласованности и «диссонантности» цветовых сочетаний, поддерживаемое разработкой интенсивности, светлотности, насыщенности, яркости и прочих параметров и свойств отдельных тонов, включая занимаемую ими площадь, конфигурацию локальных красочных пятен и т. д.

Однако те крайности, которые называются страстями, касаются ли они неких событий или внутреннего мира, нарушают покой и не терпят статики. Поэтому искусство Делакруа — это не только «триумф страсти» (*le triomphe de la passion*), по меткому выражению Редона, но и «триумф движения» (*le triomphe du mouvement*) [28, 181] (курсив мой. — Е. Р.). Бодлер, будучи истинным романтиком, любое зримое движение в картинах Делакруа почитает за отражение движений душевных [22, 100–101]. Впрочем, и не обладая столь тонкой психической организацией, как поэт, и не задумываясь о переживаниях персонажей, даже неискушенный зритель не может пройти мимо того факта, что *предметный план* картин мастера сильно отличается от тех решений, которые предлагают приверженцы классицистической линии, скажем, Энгр или Давид: у Делакруа все фигуры и даже неодушевленные предметы находятся *в движении* (чему способствует применение сложных ракурсов и ненависть художника к «наиболее спокойным» прямым линиям). «На сегодняшний день Делакруа единственный, чья оригинальность не была подчинена системой прямых линий (*par le système des lignes droites*); его персонажи всегда взволнованы, и его драпировки развеваются» [22, 94]. Однако, согласно Бодлеру, движение на предметном уровне у Делакруа коррелирует с самоценным движением собственно выразительных средств [21, 270]; вернее, без последних никакое настоящее движение в предметном плане не представляется поэту возможным.

Анализируя все эти особенности живописи Делакруа, нельзя не учитывать, что уже в конце XIX века картины Делакруа сильно потемнели, а краски изменились (сохранились соответствующие свидетельства Сезанна). Но даже в том виде, в каком полотна мастера дошли до наших дней, они свидетельствуют о поиске «диссонантной» цветовой диспозиции. *Достигнутая Делакруа напряженность цветového звучания* рождает ощущение *движения тонов, их пульсации*, взаимного «притяжения» и «отталкивания». Ведь стоит так подобрать соседствующие тона, чтобы они



были резко контрастными, — и «теплые» тона будут «выступать», а «холодные» — отступать (или наоборот, если «теплые» тона более светлые; см.: [13, 53–54]).

Не вдаваясь в нюансы сложнейшей теории цвета, необходимо отметить, что Делакруа был весьма сведущ в ее искусствах. Бодлер свидетельствует об интересе Делакруа к вещам, затрагивающим «химию» красок («sa curiosité des choses de chimie»), и о его «непрестанных изысканиях, касающихся цвета» (ses recherches perpétuelles relatives à la couleur; [21, 273]). Эти искания увенчались подлинным успехом — художник с легкостью играет разными параметрами тонов, вызывая у зрителя ощущение цветовой *вибрации*, наподобие того как в романтической музыке, с усилением значимости фонизма аккордов (у того же Шопена), гармонии «отсвечивают», «окрашивая» постфактум друг друга «рефлексами». Любопытно и тут провести определенные параллели. Делакруа придавал рефлексам огромное значение (см.: [10, 227–228]; [25, 1066]). А запись от 29 апреля 1854 года свидетельствует, что в поздние годы главной силой живописи он считал «окрашенный рефлексом полутон» (*demiteinte reflétée*; 29 апреля 1854 [25, 761]). Вот почему Делакруа с полным правом мог заявить, что «цвет дарует [подразумевается: живописи. — Е. Р.] видимость жизни» (la couleur donne l'apparence de la vie; 23 февраля 1852 года [25, 583] (курсив мой. — Е. Р.), а Бодлер — говорить о «восхитительных аккордах красок» (ces admirables accords de sa couleur [21, 95]).

Но с еще большим основанием Бодлер рассуждает о *мелодии колорита*, поскольку на композиционном уровне впечатление движения в живописи Делакруа обеспечивается не только взаимными рефлексам тонов, но и — в большей мере — ощущением их взаимного *перетекания*, своего рода «модуляции» одного тона в другой. Термин «колористическая модуляция» кажется уместным, хотя и не принадлежит Бодлеру, так как не только обозначает качественную смену цветов, но и подчеркивает сам момент «перетекания» одного цвета в другой. Символом этого перетекания, рождающего чувство *развертывания цвета в длительности*, и служит в эстетике Бодлера мелодия (la mélodie) [22, 85] — важнейшая *собственно музыкальная категория*, с помощью которой можно наиболее полно раскрыть родовое понятие «музыкальности» применительно к творчеству Делакруа<sup>29</sup>. «Мелодия колорита», в первую очередь, позволяет ощутить высшее единство произведения, поскольку ее «течение» формирует в итоге общее колористическое поле полотна, «динамизируя» изнутри избранный доминирующий тон см.: [22, 85]; [21, 95]. Подчеркивая временной аспект искомого феномена, Бодлер уподобляет мелодию колорита постепенно меняющимся краскам заката [22, 83].

Для создания эффекта подобной колористической модуляции необходимо соблюдение двух условий: во-первых, «мелодия цвета» должна «длиться» *непрерывно* — так актуализуется феномен *дления* и достигается

<sup>29</sup> Хотя сам термин «музыкальность» как таковой, насколько можно судить, в текстах Бодлера не встречается.



высшая связность тональной структуры; во-вторых, «мелодия цвета», несомненно, должна иметь определенную *направленность* — иначе ее уже нельзя будет называть мелодией. Выполнению первого условия помогает особый параметр, метафорически обозначаемый Бодлером как «плотность» колористического пространства. В «Похищении Ревекки» (картина выставлена в Салоне 1846 года, ныне известен луврский вариант 1858 года) поэта «более всего восхищает <...> идеальная упорядоченность тонов (*une parfait ordonnance de tons*), интенсивных тонов, сжатых, плотных и закономерно объединенных друг с другом (*tons intenses, pressés, serrés et logiques*), откуда и возникает поразительное зрелище. Почти у всех художников, не являющихся колористами, можно всякий раз заметить пустоты (*des vides*), сиречь, внушительные бреши (*le grand trous*), создаваемые тонами, которые не являются, так сказать, ровными; живопись Делакруа подобна природе, ей ненавистна пустота» [22, 99]. Аналогичными ощущениями от «Алжирских женщин» (1834, Лувр, Париж) делился впоследствии Сезанн: «И все так связано. — Тона входят один в другой, как нити шелка в ткани. Все соткано, сработано вместе. <...> Его живопись переливается всеми цветами» [5, 278].

Бодлеру великолепие красок Делакруа напоминает радуугу [22, 94] — это явление природы демонстрирует наибольшее слияние, «переливчатость» цветов. И поэт подмечает: чтобы добиться сходной «переливчатости» в живописи, нужно отказаться от четких контуров и «энгровского» рисунка. («...Для колористов, желающих передать вечный трепет природы, линии суть не что иное <...>, как сокровенное слияние двух цветов»; и потому линия становится колеблющейся [22, 94], «ускользающей», «волнистой» (*fuyante, sinueuse*) [21, 96], «зыблущейся», «размытой» (*flottante, noyée*) [22, 86], а контур — «слегка неясным» (*un peu indécis*) [1, 77]). В том же русле лежат и рассуждения Делакруа о линиях и контурах: он тоже апеллирует к природе, стремясь доказать всю неправомочность жестких контуров, отграничивающих цветовые области на холсте (записи от 11 и 16 января 1857 года; [25, 1065, 1075]).

Нивелировать контуры, «растворив» их друг в друге, помогает мазок, густая пастозность, «упругая и при этом текучая» — «*empâté ferme et pourtant fondu*» (запись от 11 апреля 1824 [25, 137]) — этот идеал сформировался у художника, как видно, уже в ранние годы под воздействием искусства Веласкеса. Специфическая техника мазка позволяет выполнить и второе условие «колористической модуляции» — создать ощущение «векторной направленности» «мелодии цвета». Бодлер показывает, как благодаря специфической «дерзости мазка» (*l'audace de la touche*) и его активности [22, 94] Делакруа словно бы придает живописному материалу энергетический импульс, насыщая этот материал внутренним движением: ведь в картинах мастера любого формата ощущается устремленность мазков в определенную сторону — по направлению движения руки, наносившей краску на холст. Интересно отметить, что в зрелом возрасте Делакруа приходит к идее моделировки «вращающимися массами» — «*par masses tournantes*» («Я замечаю, что всегда должно моделировать поворачивающимися массами» — запись от 29 апреля

1854 года [25, 760]). Эту идею вполне можно растолковать как попытку создания синтезирующей техники, предполагающей соединение письма крупными цветовыми массами (локальными пятнами, обогащенными валёрами) — и активной «разработки» каждой массы сильными мазками (что, несомненно, насытило бы цветовые области внутренним движением).

Так или иначе, та техника, которой Делакруа *определенно* достиг, позволяет с уверенностью говорить о впечатлении «процессуальности цвета», применяя к искусству мастера временные категории. Локальные цвета, «модулируя» друг в друга, образуют подобие мелодии, где разные мотивы незаметно перетекают друг в друга, и колорит, приобретая «длительности» характеристики в восприятии зрителя, становится поистине «музыкальным».

#### Список использованной литературы

1. Бибииков В. И. Три портрета: Стендаль. Флобер. Бодлер. СПб.: тип. Л. Бермана и Г. Рабиновича, 1890. [4], IV, [4], 241 с.
2. Вентури Л. Художники нового времени / пер. с итал. Л. М. Бродской; вступ. статья И. А. Доронченкова. СПб.: Азбука-классика, 2007. 352 с. (Художник и знаток).
3. Виппер Б. Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / ред. Б. Р. Виппер. М.: Изд-во Академии художеств, 1962. С. 134–150.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: В. Шевчук, 2014. 360 с.
5. Гаске Ж. Сезанн (фрагмент из книги) // Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / пер. с франц., сост., вступ. статья, примеч. Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1972. С. 270–281.
6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. Т. II, ч. 3. Система отдельных искусств / пер. с нем.: Б. С. Чернышев, П. С. Попов, Ю. Н. Попов, А. М. Михайлов; том сверен А. П. Огурцовым и Ю. Н. Поповым. Изд. 2-е, стереотип. СПб.: Наука, 2007. 604 с. (Слово о сущем. Том 31).
7. Гёте И. В. Изречения в прозе / пер. с нем. 2-е изд. СПб.: В. Л. Берман, 1888. 147 с. (Европейская библиотека).
8. Гриненко Г. В. Знак // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH016ac76ebd6e297504ddf56a> (дата обращения: 21.02.2018).
9. Гуревич П. С. Сведенборг // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01f008050290bbc32ef2ffef> (дата обращения: 21.02.2018).
10. Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках / пер. с франц., вступ. статья и комментарий В. Прокофьева. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. 282 с.
11. Денисов В. С., Глазова М. В. Восприятие цвета. М.: Эксмо, 2008. Часть I. 171 с. (Образовательный стандарт XXI).
12. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
13. Латын А. Плоскость и пространство, или жизнь квадратом. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Изд. Л. Гусев и Л. Сидоренко, 2008. 176 с.

14. *Новосёлов М. М.* Атрибут // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01fe1310925a9eb1a12b1bfd>.
15. *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга // *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / пер. П. С. Попова под общей ред. М. Ф. Овсянникова; примеч. А. В. Михайлова. СПб.: Алетея (при участии фонда «Университетская книга»), 1996. С. 5–18.
16. *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде [пер. с лат. А. Н. Аксакова]. Київ: Україна, 1993. 336 с.
17. *Сидоров-Дорсо А.* Синестезия — что это? // Синестезия. Все чувства мира. Сайт российский синестетического сообщества [The Russian Synaesthesia Community's site]. URL: <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html> (дата обращения: 21.02.2018).
18. *Сталь Ж. де.* Коринна, или Италия / пер. с фр. и коммент. М. Н. Черневич. М.: Эксмо, 2014. 650 с. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1031323> (дата обращения: 21.02.2018).
19. *Фонова Е. Г.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма: дис.... канд. филологических наук: 10.01.03 [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН]. М., 2009. 278 с.
20. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / пер. с нем. П. С. Попова, под общей ред. М. Ф. Овсянникова; вступ. статья П. С. Попова; примеч. А. В. Михайлова. СПб.: Алетея (при участии фонда «Университетская книга»), 1996. 496 с.
21. *Baudelaire Ch.* Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art. Paris: GF Flammarion, 1998. 343 p.
22. *Baudelaire Ch.* Critique d'art; suivi de Critique musicale / édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2011. 758 p. (Folio Essais, 183).
23. *Bondeville M. E.* Eugène Delacroix musicien, critique musical, professeur de composition // Séance Publique Annuelle de l'Académie des Beaux-Arts du 30 Octobre 1963. (En avant-page de titre: "Hommage à Eugène Delacroix à l'occasion du 100e anniversaire de sa mort, mercredi 30 octobre 1963, 15 heures"). Paris: Firmin-Didot, 1963. 12 p. URL: <http://bondeville.pagesperso-orange.fr/Discours/delacroix63.htm> (дата обращения: 21.02.2018).
24. *Delacroix Eug.* Dictionnaire des beaux arts / reconstitution et édition par Anne Larue. Paris: Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1996. 212 p. (Collection savoir: sur l'art).
25. *Delacroix Eug.* Journal, 2 volumes / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009. 2519 p.
26. *Estay Stange V.* La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible // Littérature. Paris: Armand Colin, 2011. №3 (163). P. 32–50. URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-32.htm> (дата обращения: 21.02.2018).
27. *Mauclair C.* La peinture musicienne et la fusion des arts // Revue politique et littéraire: Revue Bleue. 1902. No. 10 (6 septembre). P. 297–303. (Quatrième série. Tome XVIII: 39e année—2e semestre: 1er juillet au 31 décembre 1902 [Numéro 1: 5 juillet 1902 — Numéro 26: 27 décembre 1902] / Fondateur: Eugène Yung; Directeur: M. Félix Dumoulin).
28. *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Librairie José Corti, 2000. 189 p.
29. *Sénancour É. P. de.* Obermann / Étienne Pivert de Sénancour; avec une préface de [Charles Augustin de] Saint-Beuve. Deuxième Édition. Tome premier. Paris: À la librairie d'Abel Ledoux, Quai des Augustins, №37, MDCCCXXXIII [1833]. 408 p.

**ЛЕБЕДЕВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ**

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания. Специализируется в истории музыкальной науки (главным образом Античности и Средневековья) и истории гармонии. Ученик Ю. К. Евдокимовой и Ю. Н. Холопова. Кандидатская диссертация: «Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения» (Московская консерватория, 1988). Стажировался в Баварской академии наук (Гумбольдтовский стипендиат, 1990–1992) у М. Бернхарда и Т. Гёльнера, в Венском университете (1997–1998), где также преподавал. Автор книг «*Cuiusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana*» (критическое издание с комментариями; Тутцинг, 2000), «*Musica Latina*» (совместно с Р. Л. Поспеловой; СПб., 2000), «Русская книга о *Finale*» (совместно с П. Ю. Трубиновым; СПб., 2003), «*Боэций. Основы музыки*» (билингва, новая редакция лат. текста, перевод на русский, комментарии; М., 2012), статей на русском (в т. ч. более 50 в Большой российской энциклопедии и Православной энциклопедии), болгарском, немецком языках.

**SERGEY N. LEBEDEV**

Associate Professor and Leading Research Fellow at Moscow Tchaikovsky Conservatory. Specializing in early Western music theory (mostly Antiquity and Middle Ages) and early stages of Western harmony (pitch systems). Studied music theory in the Gnessins Institute (Moscow) with Yulia Yevdokimova and in Moscow conservatory with Yury Kholopov. Ph. D. thesis: “The Problem of Modal Harmony in Early Renaissance Music” (Moscow Conservatory, 1988). Post-doctoral studies — at the Bavarian Academy of Sciences with Michael Bernhard and Theodor Göllner (Humboldt fellowship, 1990–1992) and at the University of Vienna with Walter Pass (1997); Guest Professor there in 1998. Books: *Cuiusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana* (critical edition with commentary; Tutzing, 2000), *Musica Latina* (St. Petersburg, 2000; with Rimma Pospelova), *Russian Finale Book* (St. Petersburg, 2003; with Peter Troubinov), *Boethii institutio musica* (new edition of Boethius’ Fundamentals of Music, with Russian translation, and commentary; Moscow, 2012). Articles in Russian (incl. over 50 for the *Great Russian Encyclopedia* and *Orthodox Encyclopedia*), German and Bulgarian languages.

## ЗЕНКИН КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ

Родился в 1958 году в Москве. Окончил ЦССМШ и Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (в 1981 году — по специальности «фортепиано», в 1983 — по специальности «музыковедение»). В 1982–2002 годах преподавал музыкальную литературу в ЦССМШ. С 1990 года работает на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории (с 2000 года — профессор), с 2009 года — проректор по научной работе. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе», в 1996 году — докторскую «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (обе впоследствии были опубликованы как монографии). Автор более 130 статей по истории музыки XVIII–XX веков, философии музыки (А. Ф. Лосев) и истории фортепианного исполнительства (М. В. Юдина), разделов «Фридерик Шопен», «Фортепианное творчество Листа», «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века», «Музыкальная культура Польши» в книге «Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия» (М., 2008).

## KONSTANTIN V. ZENKIN

Born in Moscow in 1958. Graduated from Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Piano Department in 1981, Department of Music Theory and History in 1983). Ph. D. thesis: “Chopin’s Piano Miniature and its Role in the Historical Artistic Process” (scientific advisor — Full Prof. E. M. Tsareva, 1987). Doctor of Fine Arts; thesis: “Piano Miniature and the Roads of Musical Romanticism” (1996). From 1982 to 2002 Dr. Zenkin taught at the Central Music School of Moscow Conservatory. Since 1990 he has been teaching at the Subdepartment of Western European Music History, Moscow Conservatory (Full Professor since 2000). Deputy Rector for Science since 2009. Dr. Zenkin is the author of more than 130 papers on various aspects of music history, music philosophy (A. F. Losev) and history of piano performance (M. V. Yudina). He is also one of the co-authors of the book “European Music of the 19<sup>th</sup> Century: Poland, Hungary” (Moscow, 2008).

## ЧЕХОВИЧ ДМИТРИЙ ОЛЕГОВИЧ

Родился в 1960 году в Москве. В 1984 окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 1985–1992 годах — редактор, научный редактор редакции музыки издательства «Советская энциклопедия». В 1994–2010 годах — научный сотрудник вычислительного центра МГК, участвовал в издательских проектах МГК. Стажировался в Вене (1997). В 2002–2016 годах — старший научный редактор редакции музыки Научного издательства «Большая Российская энциклопедия».

С 2010 года — научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории.

### **DMITRY O. SHEKHOVICH**

Born in Moscow in 1960. In 1984 graduated from the Department of Music Theory and Composition of Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Since 1985 to 1992 worked as Research Fellow of the musical editorial board of Publishing House “Soviet Encyclopedia”. In 1994–2010 — Research Fellow of Computation Centre of Moscow Conservatory; participated in publishing projects of Moscow Conservatory. In 1997 underwent postgraduate studies in Vienna. In 2002–2016 — Senior Research Fellow of the musical editorial board of Publishing House “Great Russian Encyclopedia”. From 2010 to the present — Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow Tchaikovsky Conservatory.

---

### **КОМАРОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ**

Родился в 1977 году. В 2002 году с отличием окончил историко-теоретический факультет Московской консерватории по классу доцента Д. Р. Петрова. В консерватории учился у И. А. Барсовой, Л. В. Кириллиной, Е. М. Левашева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, М. А. Сапонова, Е. Г. Сорокиной, Ю. Н. Холопова, Е. М. Царевой, В. С. Ценовой. В 2007 году защитил кандидатскую диссертацию «Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии» (науч. рук. — Д. Р. Петров). С 2003 года — старший научный сотрудник Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки. С 2007 года по настоящее время — старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Автор свыше 50 изданных работ, в числе которых исследовательские статьи, публикации документальных материалов, аннотированные каталоги. Написал 60 статей для энциклопедии «П. И. Чайковский» (готовится к изданию); совместно с П. Е. Вайдман подготовил том ранних оркестровых увертюр П. И. Чайковского для Полного собрания сочинений композитора (готовится к изданию). Основные научные интересы связаны с историей русской музыки и музыкальной науки (в части музыкальной текстологии и источниковедения музыкальной культуры), жизнью и творчеством П. И. Чайковского, теорией и практикой подготовки критических изданий музыкальных произведений.



**ALEXANDER V. KOMAROV**

Born in 1977. In 2002 graduated from the Department of Music History and Theory of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (class of Ass. Prof. Daniil Petrov). Among his other teachers — Full Profs. Inna Barsova, Larissa Kirillina, Evgeny Levashyov, Vyacheslav Medushevsky, Eugenie Nazaykinsky, Mikhail Saponov, Elena Sorokina, Yuri Kholopov, Ekaterina Tsaryova, Valeria Tsenova. In 2007 successfully defended Ph. D. thesis “The Restoration of Works by Tchaikovsky in the History of Russian Musical Textual Criticism” (scientific advisor — Ass. Prof. Daniil Petrov). From 2003 to the present — Senior Research Fellow of Department of Documents and Personal Archives of Russian National Museum of Music. From 2007 to the present — Senior Research Fellow of the Music History Department of the State Institute for Art Studies. Author of more than 50 published works, including research papers, publications of documents and annotated catalogues. Also he has written about 60 articles for encyclopedia “P. I. Tchaikovsky” and in co-operation with Polina E. Vaydman prepared the volume of early orchestral overtures by Tchaikovsky for the New Complete Edition (both are forthcoming). The main research interests are: the history of Russian music and musical science (in part of musical textual criticism and source study of musical culture), life and creative activities by Tchaikovsky, theory and practice of critical editing of musical texts.

**КОЛГАНОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА**

Музыковед, кандидат искусствоведения, член Санкт-Петербургского союза ученых, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств. В 2000 году окончила Уральскую государственную консерваторию, в 2003 — аспирантуру Российского института истории искусств. В 2012 году защитила кандидатскую диссертацию «Феномен света в сонористике (на материале творчества композиторов Центрально-Восточной Европы 1960–1980 гг.)». Организатор международных конференций, редактор-составитель сборников научных статей, автор более 40 публикаций, участница международных конгрессов, конференций, симпозиумов, семинаров в России, Литве, Великобритании, США.

**OLGA V. KOLGANOVA**

Musicologist, Ph. D., Member of St. Petersburg Scientists' Union, Research Fellow of the Organology Department of the Russian Institute of Art History. Graduated from the Ural State Conservatory (2000); completed postgraduate studies in the Russian Institute of Art History (2003). In 2012 defended Ph. D. thesis “The Phenomenon of Light in Sonoristic Music (Based on the Heritage of Composers of East-Central Europe, 1960–1980)”. She is the organizer of international conferences; editor and com-

piler of collected papers; author of over 40 publications; participant of international congresses, conferences, symposia, seminars in Russia, Lithuania, UK, USA.

### **ХАСАНШИН АЗАМАТ ДАНИЛОВИЧ**

Родился в 1971 году в Казани. В 1995 году с отличием окончил Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по классу композиции профессора А. С. Лемана. У него же с 1995 по 1997 год обучался в ассистентуре-стажировке. После обучения в очной аспирантуре по специальности «музыковедение» в 2006 году в Новосибирской государственной консерватории защитил кандидатскую диссертацию на тему «Стилевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция» (научные руководители — д-р иск., проф. В. В. Задерацкий и д-р филос. наук, проф. С. Х. Раппопорт). В 2015 году закончил обучение в Российской академии музыки имени Гнесиных по программе профессиональной переподготовки по оперно-симфоническому дирижированию (класс проф. В. П. Зивы).

### **AZAMAT D. KHASSANSHIN**

Born in 1971 in Kazan (USSR). In 1995 graduated with honors from the Department of Composition of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (class of Full Prof. Albert S. Lehman). He also studied with Full Prof. A. S. Lehman as an assistant-trainee from 1995 to 1997. After postgraduate studies in 2006 in Novosibirsk State Conservatory defended his Ph. D. thesis “Style Model in Musical Perception: Historical Perspective and Theoretical Reconstruction” (scientific advisors — Full Prof. Vsevolod V. Zaderatsky and Full Prof. Semyon Kh. Rappoport). In 2015 completed his studies at the Russian Gnessins Academy of Music (Moscow) as opera and symphony conductor (class of Full Prof. Vladimir P. Ziva).

### **РОВЕНКО ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА**

Окончила историко-теоретическое отделение Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2005, с отличием), историко-теоретический факультет Московской консерватории (2010, с отличием). В 2010–2012 годах обучалась в аспирантуре Московской консерватории (класс профессора К. В. Зенкина). В 2013 году защитила диссертацию на тему «Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон)». С 2006 по 2011 год — преподаватель теоретических дисциплин в Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории. С 2010 года работает в Научно-исследовательском центре методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории, с 2017 года — старший

научный сотрудник. С 2011 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории, с 2016 года — доцент.

**ELENA V. ROVENKO**

Graduated from the Department of Music Theory and History of Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (2005, with honors), Department of Music Theory and History of Moscow Conservatory (2010, with honors). In 2010–2012 — a postgraduate student of Moscow Conservatory (scientific advisor — Full Prof. K. V. Zenkin). Ph. D. thesis: “New Epochal Mindset at the Turn of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries in French Philosophy (H. Bergson) and Art (C. Debussy, O. Redon)”. Taught at Academic Music College of Moscow Conservatory (2006–2011). From 2010 to the present works at the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow Tchaikovsky Conservatory, since 2017 — Senior Research Fellow. From 2011 to the present teaches at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow Conservatory, since 2016 — Associate Professor.

## 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: ФИ.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@mosconserv.ru](mailto:journal@mosconserv.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.

## GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsrv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov\_1.mus, Schultz\_4.jpg).

## 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.

