



научный
ВЕСТНИК | **2019**
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

3 (38)

nauchnyi
vestnik | 2019
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

3 (38)

*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* — д-р, 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****3 [38] 2019****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@mosconsv.ru

Воспроизведение 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. Nasonova— 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. Trembovskiy— 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, Assoc. Professor (Moscow)

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

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

Yaroslav I. Timofeev— Ph. D. (Moscow)

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

journal OF MOSCOW CONSERVATORY

3 [38] 2019

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and
Mass Communications
Registration certificate
PI FS77–79474 of 5th April 2010

Published with the support of



Editors:

*Marina L. Nasonova, 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.

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ: ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

- 8 **Татьяна Цареградская.** «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения
- 28 **Сергей Грохотов.** О дихотомии «мужского» и «женского» в Пятой сонате Скрябина (на примере мотивной метрики)

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 46 **Григорий Моисеев.** Церемония открытия Московской консерватории 1 сентября 1866 года. Опыт реконструкции

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- 94 **Роман Насонов.** Богословие Страстей И. С. Баха сквозь призму песни И. Хермана *Herzliebster Jesu*: феосис по-лютерански? (на англ. языке)
- 106 **Анна Филиппова.** «Страсти по Марку» из репертуара И. С. Баха: источники, редакции, атрибуция
- 140 **Денис Ломтев.** О научном и композиторском наследии Франца Людвига Маршнера

ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

- 158 **Елена Ровенко.** Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве

190 Об авторах

196 Информация для авторов

199 To the Authors

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE “FROM ART NOUVEAU TO FUTURISM: AESTHETICS, POETICS, MUSIC PERFORMANCE”

- 8 **Tatiana Tsaregradskaya.** “Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations
- 28 **Sergey Grokhotov.** On “Masculine — Feminine” Dichotomy in Alexander Scriabin’s Sonata No. 5 (On the Example of Motivic Metrics)

FROM THE HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY

- 46 **Grigory Moiseev.** The Opening Ceremony of the Moscow Conservatory (September 1, 1866). An Attempt of Reconstruction

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- 94 **Roman Nasonov.** Theology of Bach’s Passions through *Herzliebster Jesu* by J. Heermann: Lutheran Theosis?
- 106 **Anna Filippova.** “St. Mark’s Passion” from the Repertoire of J. S. Bach: the Sources, the Versions, Attribution
- 140 **Denis Lomtev.** Franz Ludwig Marschner’s Scientific and Compositional Heritage

GENERAL THEORY OF THE FINE ARTS

- 158 **Elena Rovenko.** Claude Debussy and the Painters-Symbolists: On the Problem of Arabesque as a Form-Building Principle in Art

190 Contributors to This Issue

199 To the Authors

ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ЦАРЕГРАДСКАЯ*tania-59@mail.ru*

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

121069 Москва,
ул. Поварская, 30/36

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA*tania-59@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Subde-
partment of Analytic Musicology of Gnessins Rus-
sian Academy of Music

30/36 Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

АННОТАЦИЯ**«Поздний модернизм» в музыке конца XX—начала XXI века: некоторые наблюдения**

Основная задача статьи — анализ различных подходов к периодизации направлений в музыкальном искусстве конца XX — начала XXI века. Эволюция искусства может быть представлена как линейный процесс, зафиксированный в последовательности «модернизм — постмодернизм — метамодернизм», или как параллельный (полифонический) вариант «модернизм — постмодернизм — второй (или поздний) модернизм» (К.-С. Манкопф). Ключевым моментом становится интерпретация того, что происходит «после постмодернизма»: новый этап со своими признаками (Вермолен, ван дер Аккен) или возвращение к модернизму (Дженкс, Перлофф). Позиции, разработанные в литературоведении и теории архитектуры, применимы к музыкознанию. В статье приводятся аргументы в пользу «позднего модернизма» и рассматриваются свойства произведений авторов рубежа XX–XXI веков (Ребекка Сондерс, Харрисон Бёртуисл) в свете их связи с идеями модернизма (экспрессионизма).

Ключевые слова: современная музыка, модернизм, постмодернизм, метамодернизм, экспрессионизм, Ребекка Сондерс, Харрисон Бёртуисл

ABSTRACT**“Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations**

The main issue of the article is the analysis of different attitudes towards the possibility of stylistic periodization of musical art in the 20th and 21st century. While some authors see the development of music as a linear process fixed in such designations as “modernism—postmodernism—metamodernism”, the others offer non-linear interpretation as “modernism—postmodernism—second (or late) modernism” (Mahnkopf). The key point of this polemic becomes the reflection of processes in the art “after postmodernism”. It is argued that many composers of the beginning of the 21st century (Rebecca Saunders, Harrison Birtwistle and others) turn to specific artistic ideas rooted in styles of earlier period of modernism (expressionism).

Keywords: contemporary music, modernism, postmodernism, metamodernism, expressionism, Rebecca Saunders, Harrison Birtwistle

Татьяна Цареградская

«ПОЗДНИЙ МОДЕРНИЗМ» В МУЗЫКЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Направление «модернизма», имевшее в музыкальном искусстве XX века богатую и драматическую историю, в шестидесятые-семидесятые годы перешло в свою следующую стадию под названием «постмодернизм». Об этом пишут практически все ведущие исследователи: Ричард Тарускин девятую, предпоследнюю главу своего труда «История западноевропейской музыки» именует «После всего» (*After everything*) и раскрывает смысл в подзаголовке «Постмодернизм: Рочберг, Крам, Лердал, Шнитке» [31]; те же вопросы рассмотрены в работе Джонатана Крамера «Музыка постмодерна, слышание постмодерна» [21]; в унисон с идеями этих книг выступает солидный сборник «Постмодернистская музыка, постмодернистское мышление» под редакцией Джуди Локхед [23]. Возникновение музыкального постмодернизма, его становление и сущность многократно обсуждались и в других знаковых трудах, в том числе в монографии Лоренса Крамера «Классическая музыка и постмодернистское знание» [22]. Не обошли это явление и отечественные ученые. Назовем лишь некоторые их труды: масштабные содержательные статьи С. И. Савенко ([6], [7]) В. П. Чинаева [11], диссертацию Е. Я. Лианской [4], книгу М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой [2]. Число работ по постмодернизму стремительно растет, и еще недавно можно было прийти к заключению, что это и есть тот край современного искусства, за которым пока ничего больше не вырисовывается.

Эту убежденность поколебали в 2010 году голландские ученые и философы Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки

о метамодернизме» (*Notes on Metamodernism*), которое впоследствии было опубликовано на сайте основанного ими одноименного проекта [32]. Их идея привлекла внимание арт-критиков и историков искусства, породив ряд дискуссионных выступлений. В отечественном музыкознании идея «метамодернизма» нашла отклик в недавно опубликованной статье Настасьи Хрущёвой «Постирония и эйфория: о метамодерне в современной музыке» [10], где автор демонстрирует свой взгляд на историческое пространство музыки, складывавшееся в последние три десятилетия, и высказывает мнение, что эта музыка имеет признаки нового стиля.

Предлагаемая схема: модернизм — постмодернизм — метамодернизм, — выстраивается в полной гармонии с гегелевским законом триады и в целом соответствует классической модели истории. Тем самым стиливая эволюция в музыке XX века наследует высокую философскую логику развития и поступательного движения. Заканчивается один этап, в его недрах вызревает другой, история переходит на новую ступень...

И вот тут возникают сомнения. Логика эволюции очевидна, но так ли уж она линейна? Существует предположение, что модернизм в музыке оказался более жизнеспособным, чем это могло показаться. Питаясь из разных источников, он вполне сумел перешагнуть границу XX–XXI веков. Такой вывод можно сделать, знакомясь как с трудами видных искусствоведов последнего времени, так и с художественной практикой сегодняшнего дня. Цель нашей статьи — представить некоторые явления современной музыки, которые могли бы быть названы «поздним модернизмом».

Для того чтобы аргументировать это утверждение, необходимо хотя бы контурно очертить границы стиливых направлений: что такое «модерн», «модернизм», «постмодернизм», какие отношения между ними возникают и почему вообще стало возможным говорить о позднем модернизме. Мы видим нашу задачу в том, чтобы посмотреть на номенклатуру стиливых течений XX–XXI веков как бы с высоты «птичьего полета». Это вполне соответствует самому ходу исторического процесса: по мере движения в будущее видение исторических реалий становится менее детализированным, более обобщенным и подталкивает к, условно говоря, «сглаживанию контуров» в понимании происходивших более ста лет назад процессов. Для этого требуется иная «исследовательская оптика»: степень подробности будет определяться наиболее значимыми и заметными событиями и процессами.

Начнем с определений, сколь бы проблематичными они ни были. В качестве отправной точки мы выбрали статью исследователей из Санкт-Петербурга Е. В. Бранской и М. И. Панфиловой «Модерн, модернизм, постмодернизм: к определению понятий» [1]. Если понимать эти термины как «различные этапы культуры со своими признаками, типологическими особенностями» [там же, 264], то многообразие трактовок останется за пределами обсуждения как необходимая, но в данном случае несущественная историческая данность. Если вслед за авторами статьи искать в обозначениях «модерн, модернизм, авангард» определенную логику, то можно

согласиться с тем, что для этих этапов «характерно различное отношение к традиции, понимание задач творчества, мировоззренческие установки и эстетические проекты» [там же]. В рамках этих типов культуры существуют и соответствующие художественные стили. Самое важное — то, что указанные типы культуры не сменяются в строгой линейной последовательности. Они отчасти наслаиваются друг на друга, сосуществуя во времени так же, как и все предшествующие исторические типы культуры.

Модерн, который, как считают авторы, «был очень непродолжительным, примерно тридцатилетним, периодом» [там же, 265], есть смысл отделять от модернизма (авангарда), прошедшего через все XX столетие и лишь в шестидесятые-семидесятые годы сдавшего свои позиции перед лицом новой ситуации — явлением постмодернизма.

Общеискусствоведческое понимание модерна можно считать, по мнению авторов статьи, более или менее устоявшимся¹. Не вдаваясь в детали, констатируем, что культура модерна, сложившаяся во второй половине XIX — начале XX века, ознаменовала ситуацию перехода западной культуры из одного состояния в другое, из Нового времени в современность. В различных странах приняты разные наименования модерна, однако разнообразные национальные формы этой культуры несут в себе одну и ту же идею — это «романтический замысел сотворения пространства красоты, в котором можно укрыться от серой повседневности» [там же, 264]. Поскольку данный этап в развитии искусства допускал двойственное толкование, можно видеть, с одной стороны, модерн как нечто замкнутое на себя (принцип эстетизма), с другой, — как деятельность, призванную преобразить жизнь, наполнив ее красотой. Главный вывод, который делают авторы, состоит в том, что «модерн завершил грандиозный цикл развития искусства и подготовил почву для его радикального обновления в XX в.» [там же, 265]. В нем основной оказывается попытка обобщения и синтеза эстетического опыта всех предшествующих культур — минойской, египетской, античной, индийской, китайской, японской и, конечно, европейской: «Он обращается к европейскому классицизму и романтизму, к готике и рококо, к фольклорным пластам национальных культур, черпая идеи и формы из разных исторических источников» [там же]. Свобода в обращении с традицией, мысль о том, что возможны разнообразные формы эстетического опыта и все они в равной мере ценны — этот опыт модерна оказался его главным смыслом, его эстетической доминантой.

Модерн несет в себе также смысл, свойственный заключительной стадии развития искусства, — не просто «Закат Европы», но «закат эпохи». Его отличает обилие синтетических тенденций, стремление к стиранию границ между искусством, литературой, философией, богословием. Модерн называли «стилем жизни», поскольку он стремился формировать

¹ По отношению к модерну существуют и другие точки зрения: И. А. Скворцова считает, что применительно к отечественному музыкальному искусству «теория стиля модерн <...> еще не сложилась» [8, 13].

целостную пространственно-временную среду обитания человека, используя для этого синтез различных искусств. Основой синтеза изобразительных и декоративно-прикладных искусств обычно выступала архитектура, что необыкновенно остро ощущается в таких вершинных явлениях стиля модерн, как творчество Виктора Орта. Личный дом архитектора — пример тотальной архитектурно-дизайнерской мысли, демонстрация изысканной красоты, начиная от общего замысла дома до дизайна дверных ручек (см. ил. 1 на цветной вклейке).

В наименовании «модерн» возобновляется периодически возникающая в европейском искусстве идея новизны, обновления, противостояния консерватизму. Смелые и неожиданные сочетания жанров, стилей, материалов оправдывают его название. Тем не менее, согласимся с авторами в том, что «модерн, творчески переосмысливший всю историю культуры, опираясь на традицию, он глубоко укоренен в прошлом» [там же, 265].

Модернизм (авангардизм) — условное название всех новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX века. Конструктивизм, абстракционизм, дадаизм, кубизм, фовизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм — вот далеко не полный их перечень. Несмотря на то, что они не обладали сходством и подчас находились в непримиримом антагонизме, все эти направления близки в понимании сути творчества и строятся на основании ряда общих предпосылок. Во-первых, авангард радикально порывает с прошлым, традиция утрачивает для него всякую ценность. Новизна как таковая становится главной целью творчества и главным критерием ценности его результатов: «модернизм есть особая психотехника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры, оставаясь в пределах своей формальной деятельности, замыкаясь в ней» [там же]. Главный смысл этой деятельности он видит не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа изображения или способа «видения» мира («новая оптика» братьев Гонкур). «В недалеком будущем хорошо написанная морковь произведет революцию», — говорит художник Клод в романе Эмиля Золя «Творчество» (цит. по: [5, 403]). Это можно считать почти пророчеством: например, картофель у Ван Гога действительно становится открытием стиля (см. ил. 2 на цветной вклейке).

Авангард провозглашает полное творческое раскрепощение и свободу эксперимента относительно содержания и формы произведений. Следствием этого стало множество новаторских направлений, молниеносно устаревающих и сменяющихся все более новыми. Авангарду свойственно утопическое представление об искусстве как силе, которая может изменить мир, разрушая старую и создавая новую реальность. Это нашло почти буквальное отражение в словах Карлхайнца Штокхаузена: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО» (цит. по: [3]).

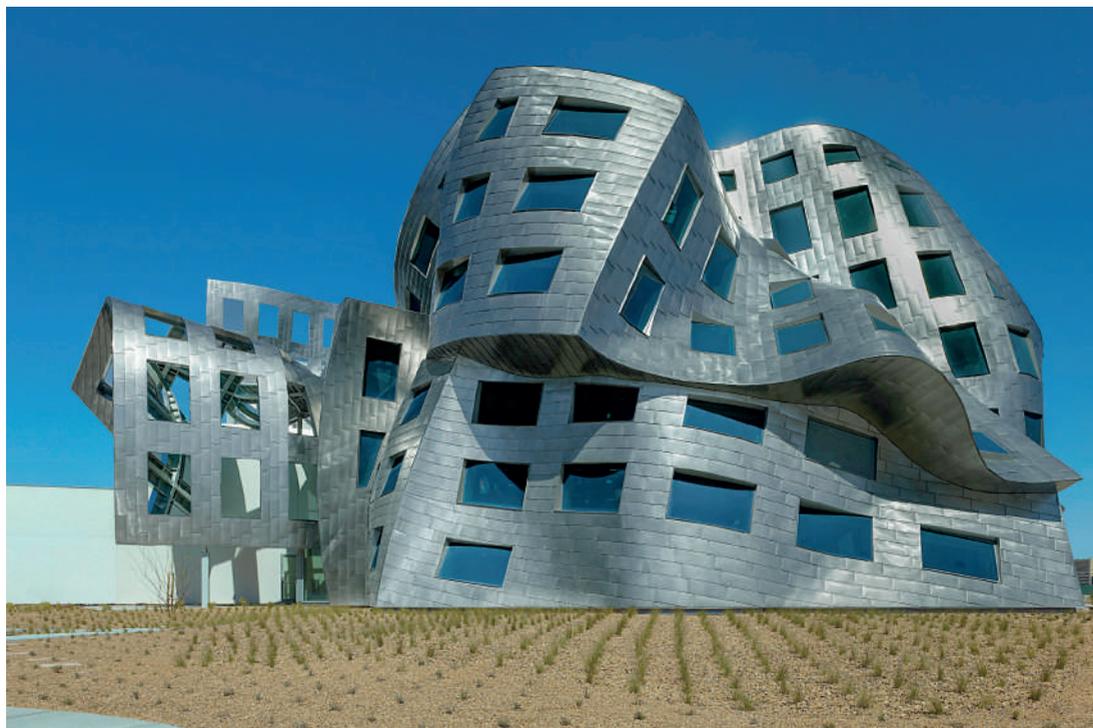
Иллюстрации к статье Т. Цареградской
«Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века:
НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ



Ил. 1. Дом Виктора Орта (интерьер)



Ил. 2. Винсент ван Гог. Натюрморт с картофелем в миске. 1886



Ил. 3. Ф. Гери. Центр здоровья мозга Лу Руво в Лас-Вегасе (2010)

В искусстве авангарда разнородные художественные течения развивались параллельно и при этом воспринимались как равноправные. Неклассическая наука декларировала вхождение субъекта познания в само знание в качестве его необходимого компонента. В художественном творчестве этот принцип реализуется более радикально — как полное торжество субъективизма без опоры на внешнюю предметность. Отрицающий предшествующее искусство модернизм был не только разрушительной, но созидательной работой, своего рода «культурной ретортой». Творческая энергия А. Модильяни, П. Пикассо, А. Шёнберга, М. Пруста, В. Кандинского, Дж. Джойса, М. Шагала и других творцов авангардной культуры была направлена на выработку адекватного художественного облика эпохи, потерявшей веру в рациональное устройство мира.

Музыкальное искусство сходным образом осмысливается в рамках понятия «модернизм», как в русскоязычной традиции, так и в зарубежной. Несмотря на различия в трактовке этого понятия, авторы в целом соглашались в том, что модернизм означал гораздо более радикальный, чем в какие-либо предыдущие эпохи, разрыв с предшествующими стилями. Леон Ботштейн приводит слова Эдгара Вареза, который отчетливее, чем кто-либо, сформулировал кредо модернизма: «Я мечтаю об инструментах, послушных моей мысли, которые, внося вклад в неизведанный мир новых звуков, будут послушными выразителями моего внутреннего ритма» [15].

Понятие «авангарда» используется параллельно понятию «модернизм». Ю. Н. Холопов придерживался широкого толкования этого феномена, говоря о наличии двух «авангардов» в музыкальном искусстве XX века. По мнению ученого, примерными хронологическими рамками «авангарда-I» являются 1908–1925 годы, а «авангарда-II» — 1946–1968. Исследователь подчеркивал, что эти две «большие волны связаны друг с другом, образуя вместе огромный скачок, отделяющий XX век, по меньшей мере, от предшествующей эпохи “Нового времени”, 1600–1900» [3, 68].

В шестидесятые–семидесятые годы ряд писателей и философов возвестили о наступлении эпохи постмодернизма. Появилось общее ощущение, что в движении модернизма наступил некий предел, когда его ресурс оказался исчерпанным, когда идти дальше стало некуда. «Постмодернизм — это ответ Модернизму: раз прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [12, 469], — пишет Умберто Эко. Постмодерн называют «культурой цитат». Все, что можно было создать, уже создано человечеством, и поскольку ничего принципиально нового не создается, то созданное цитируется, комбинируется, интерпретируется. Разыскиваются новые смыслы в том, что уже казалось осмысленным и понятным. Постмодернистские тексты — литература, философия, кино, изобразительное искусство с характерными для него жанрами коллажа, инсталляции, перформанса и хеппенинга, сама методика организации художественных акций и выставок — все это стимулы для интерпретаций. Они вовлекают в диалог между

авторами и аудиторией. Открытая структура эстетики постмодернизма освобождает человека от насилия со стороны жестких интерпретаций, диктуемых культурой с ее нормами.

Постмодернизм, возникший как феномен художественной культуры и философского сознания, вскоре был осмыслен как характеристика культурной ситуации в целом. Оказалось, что постмодернизм существует не только под обложкой романа, в кинозале или на выставке, он является умонастроением постиндустриальной эпохи, состоянием ее повседневности. Для характеристики этой культурной ситуации используется ряд метафор и символов. Мир для постмодернистского сознания — это многозначный «текст», «лабиринт», в котором можно передвигаться в любом направлении без определенной цели, «коллаж», знаменующий возможность совмещения разнородных и даже диссонирующих элементов. Жиль Делёз и Феликс Гваттари используют образ «ризомы», который передает сложность переплетений и пересечений различных тенденций и смыслов в культуре. Эта культура радикально плюралистична: из нее исчезли всякие незыблемые правила игры и аксиомы поведения. Она «отказывается от жесткости и замкнутости концептуальных построений, сознательно игнорирует практики бинарного противопоставления, делая ставку на маргинализацию, открытость, безоценочность и дестабилизацию любых, прежде всего классических, культурно-ценностных ориентаций» [1, 265].

Великие повествования («метанарративы»), к числу которых относились идеология прогресса, либеральная доктрина, убеждение во всемогущести науки, и которые определяли прежде ценностное единство западной культуры, сошли со сцены. Постмодернизм — это способ восприятия мира и способ существования в мире, который утратил структурированность и упорядоченность, снял все запреты и священные табу. Человек решает сам, как ему поступить и какие сделать предпочтения. Он не руководствуется общеобязательным правилом, которое попросту отсутствует, а синтезирует «точечное» правило для конкретной ситуации, создавая «микронарратив». Ситуация постмодерна оставляет человека в одиночестве перед необходимостью выбора и в то же время предлагает ему массу готовых решений.

В области музыкального искусства постмодерн также выразил себя достаточно рельефно. Сошлемся на яркую характеристику постмодерна в музыке, данную В. П. Чинаевым: «Образ “петляющего и растущего лабиринта, который охватывал бы прошедшее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю вселенную” (Борхес), запечатлен еще в одном знаковом для 1960-х годов проекте — «Гимнах» Карлхайнца Штокхаузена. <...> Штокхаузен предлагает свой, интертекстуальный вариант “радиомузыки”, где краткие, обрывочные фрагменты национальных гимнов разных регионов земного шара как бы случайно выхвачены из радиоэфира. <...> Это, однако, не мешает Штокхаузену препарировать материал на основе “интермодуляций”: ритм одного гимна накладывается на гармонию другого, или на логику динамического развития третьего; новый результат, в свою очередь,

может трансформироваться с помощью электронных звучаний. “Вселенский хаос” еще более расширяется с вторжением в звуковую ткань множества “обнаруженных объектов” (gefundene Objekte) от обрывков фраз и отдельных слов, шума толпы, публичных манифестаций, митингов, до вклеек репортажа об освящении корабля, или рекламы китайского магазина, записей дипломатических приемов и т. д. Над всем доминируют естественные и электронно трансформированные сигналы коротковолнового радио, разветвляющиеся по всей сонорной ткани, по всему хаотичному миру, каким он предстает в “Гимнах”» [11, 38].

Оценки постмодерна разнятся. Есть основания считать постмодерн проявлением кризиса культуры минувшего столетия. Жан Бодрийяр описал его как «состояние после оргии», как низшую точку идеологического штиля после девятого вала, а скорее между двумя валами — минувшим и грядущим.

А что же возникает после постмодерна? И возникает ли что-нибудь? Одним из первых этот вопрос поставил Юрген Хабермас: «Является ли модерн столь *rasse*², как утверждают постмодернисты? Или же провозглашенный столь многими постмодерн, в свою очередь, всего лишь блеф? А может быть, “постмодерн” — всего-навсего модное слово, под которым незаметно объединились наследники тех, кого культурный модерн настраивал против себя, начиная с середины XIX века?» [9, 8].

Как уже было сказано, в качестве наследника постмодерна рассматривают метамодерн. Настасья Хрущёва в своем пространном эссе [10] достаточно подробно характеризует это направление, акцентируя в нем свойство быть над «модерном» и над «постмодерном», как бы вбирать их в себя. Она предлагает свой вариант сравнения постмодерна и метамодерна — по образцу известной таблицы Ихаба Хассана, попытки систематизировать различия модерна и постмодерна (см. Приложение). Но это не единственный вариант понимания хода истории культуры.

Вот несколько примеров. Выдающийся знаток современной архитектуры Чарлз Дженкс признает, что модернизм оказался гораздо устойчивее, чем об этом было принято думать, и продолжил свое существование наряду с авангардом и постмодерном. В 1977 году была опубликована книга Чарлза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов; ее назвали «библией постмодернизма». Но уже в 1990 он публикует монографию “The New Moderns” [19], где говорит о новой разработке идей, появившихся в двадцатые годы. Он указывает, что характерный для постмодерна эклектизм уходит, и приходит новое осознание возможностей, заложенных в модернизме. Поворот «назад к модернизму» приводит к воссозданию и более детальному развитию идей пятидесятых годов: в архитектуре снова явственно проявляется вкус к практически безграничным возможностям компьютерного моделирования, способным целенаправленно формировать визуальные эффекты и связанные с ними конкретные эмоциональные переживания

² Явлением ушедшего прошлого.

людей за счет адресного воздействия на присущие человеку ощущения «низа» и «верха», «глубины», «перспективы». Возвращение к корням, то есть к модернистской архитектуре двадцатых годов, представляется архитектору и естественным, и животворным. Эта архитектура говорит языком нашей эпохи, оперируя простыми, непретенциозными формами. Причудливость, эксцентричность архитектуры типа Фрэнка Гери, ярчайшего представителя архитектурного постмодернизма, уходит в прошлое (см. ил. 3 на цветной вклейке).

Выдающийся американский филолог Марджори Перлофф идет сходным путем в анализе литературы и возвещает появление «модернизма XXI века» [29], разворачивая и исследуя те глубины и красоты, которые по-прежнему содержатся в стихах малодоступных для читателя Эзры Паунда, Томаса Стернза Элиота или Гертруды Стайн. Важным оказывается то, что эти поэты по-прежнему воздействуют на творчество молодых, что возникает преемственность от модернизма, минуя постмодерн, к новому (или позднему) — модернизму.

Ее главный тезис состоит в том, что в некоторых стилях современной поэзии обнаруживаются импульсы, заложенные в творчестве представителей раннего модернизма: «новые американские поэты» определяют себя преемниками в отношении таких фигур, как Томас Стернз Элиот и Уистен Хью Оден. «Вторую волну модернизма» она видит в стихах Сюзан Хоу, Чарлза Бернштейна, Стива МакКаффера. Существенная часть книги Марджори Перлофф посвящена сравнению современных поэтов с грандами модернизма начала XX века. При этом у тех и других обнаруживается значительно больше идейного сходства, чем у первых с постмодерном.

В музыке сходных позиций придерживается один из самых активных сегодня музыкальных мыслителей, философ и композитор Клаус-Штеффен Манкопф ([24], [25], [26]). По его мнению, в восьмидесятые годы XX века возникает явление, названное им «вторым модернизмом» (second modernity). Это понятие принадлежит не Манкопфу — он указывает на ряд предшествующих работ ([16], [20]), послуживших базисом для его суждений: «В 1994 году Генрих Клотц опубликовал книгу трехчастной структуры, форма которой была естественным образом хронологически систематизирована: Модерн — Постмодерн — Второй Модерн. Кроме всего прочего, Клотц обнаружил второй модерн в архитектуре (в сфере того самого искусства, где постмодернистская дискуссия разворачивалась острее и убедительнее, чем где-либо). <...> Подобно тому, как постмодернистская архитектура переступила через подход, ставший в свое время стерильным и формальным (и тем поставивший преграду креативному мышлению — яркий пример Гропиус) — так современное контр-движение в искусстве стремительно повернулось к классическому модернизму, новой эстетике, порвавшей с постмодернизмом» [25, 11]. Поскольку параллели с музыкой

возникают, по мнению Манкопфа, самым очевидным образом, то нет никаких препятствий к тому, чтобы использовать эту схему и для музыкального искусства.

Термин «классический модернизм» он считает справедливым по отношению к Шёнбергу, Стравинскому, Бартоку, Айвзу, которые искали новый материал, но оставались на традиционных позициях в отношении формы, грамматики и синтаксиса и соответствующей семантики. Исторический момент, совпавший с идеей нового начала в послевоенную эпоху, поддерживался ощущением исторической преемственности от Нововенской школы, и это ощущение гармонии со своим временем шло вплоть до семидесятых, когда постмодернистские веяния серьезно пошатнули уверенность в выбранном пути.

Но все, что касалось постмодерна, оказалось, по мнению Манкопфа, очень кратковременным и неустойчивым. Он выделяет пять характеристик этого этапа.

1. Музыкальное сочинение постмодерна гедонистично, оно испытывает удовольствие от своей собственной комбинаторной изобретательности и имеет налет фривольности, его восприятие идет на фоне удовольствия (Маурисио Кагель, *Match*).
2. Произведение постмодернизма нарративно: это не структура, это рассказ (Вольфганг Рим, *Musik für drei Streicher*), хотя наличие нарратива не является критерием, присущим только постмодернизму.
3. Музыкальное произведение постмодерна гетерономно в отношении формы, то есть затруднение в области формы разрешается через опору на предыдущие образцы (Дьёрдь Лигети, *Passacaglia ungherese*).
4. Композиция постмодерна отсылает за пределы себя: материал берется из другой музыки (Альфред Шнитке, Струнный квартет №3).
5. Произведение постмодерна иронично и тем самым оно не утверждает свою художественную истину, а преподносит ее в искаженном виде (Томас Адес, *Brahms*) [26, 6].

Музыкальное произведение постмодерна должно совмещать в себе несколько таких характеристик; при совмещении всех можно говорить об интегральном постмодерне. Манкопф предлагает различать следующие типы музыкального постмодерна:

1. Полистилистический постмодерн, где доминирует аспект плюрализма и композиторы оперируют материалом всех исторических периодов. Здесь значение имеет количество цитируемого материала; одна цитата еще не делает произведение постмодернистским, но если это Первая симфония Шнитке, то тогда это можно считать постмодернизмом.
2. Иронический постмодерн: главным намерением становится трагедия, пародия, ирония, преувеличение (Кагель). Ирония Кагеля всеобъемлюща: она реализуется в языковых играх названий его произведений и в ироническом остранении, которое становится

содержанием его пьес. Например, пьеса *Pas de cinq* поддавливает нас на балетных ассоциациях, но на самом деле «шаги пяти» — это такой черный юмор: материалом пьесы являются шаги пяти слепых людей по разным поверхностям, дающие эффект пяти разных ритмических линий.

3. Гибридный постмодерн: для него характерно использование эффектов кроссовера, пересечение форм европейской музыки с популярной или «мировой» (Лучано Берио, *Recital for Kathy*).
4. Наивный постмодерн: проходит мимо достижений модерна и не признает или не хочет признавать их значение. Сюда относятся неотрадиционализм и некоторые виды минимализма. Среди знаковых сочинений такого типа можно назвать «Китч-музыку» Валентина Сильвестрова [26].

Однако за пределами постмодерна остается немало музыки, не отвечающей этим критериям. Здесь Манкопф считает необходимым назвать таких современных музыкантов, как Марк Андре, Ричард Барретт, Пьерлуиджи Биллоне, Хая Черновин, Себастиан Кларен, Фрэнк Кокс, Энно Поппе, Вольфрам Шуриг и другие. Все эти композиторы, к числу которых Манкопф относит и себя, объединены пониманием общих ценностей. В чем же таковые состоят?

1. Сочинение музыки ведется на основе концепции, сочетающей в себе внешние и внутренние связи, а не как нечто экспериментальное с неопределенным результатом.
2. Материал конструируется как нечто автономное. Новизна материала при этом не является чем-то принципиально важным. Концепция управляет выбором материала. И это предполагает, что, в отличие от постмодернизма, материал не является случайным.
3. Композиторы «второго модернизма» критически относятся к современной культуре. Они готовы развивать свой стиль, но не собираются следовать моде. Поскольку современная культура — это культура постмодернизма, постольку искусство «второго модернизма» стоит в оппозиции к ней.
4. Композиторы «второго модернизма» вдохновляются эстетикой и основывают на ней свою композиционную технику. Это значит, что они понимают нерешенные вопросы постмодернизма как проблемы, решаемые в процессе разворачивания творческого акта [25, 10].

Заметим, что Манкопф сводит в одну группу композиторов чрезвычайно разных творческих индивидуальностей (например таких, как Марк Андре и Энно Поппе), но всех их объединяет не приятые тех принципов, которые составляют важное ядро постмодерна: обильное цитирование, акцент на иронии и пародии, смешение «высоких» и «низких» стилей, «простое» и «наивное». Напротив, тенденцией, характерной для «второго модернизма», считается тяготение к сложному и «сверхсложному». По этой причине

в число «новых модернистов» Йозеф Хейслер включает, например, Брайана Фёрнихоу [18], а Дэвид Метцер добавляет Лахенмана и Лигети [28, 2].

Британские ученые не менее интенсивно обсуждают проблему «возврата модернизма». Арнольд Уитталл, автор статьи «Возвращаясь к экспрессионизму: модернизм за пределами двадцатого столетия», рассуждает о том, что экспрессионизм есть одно из самых ярких для своего времени проявлений модернизма. И хотя расцвет экспрессионизма датируется рамками 1908–1914 годов, его признаки можно проследить и позже, несмотря на то, что история искусства претерпевала порой радикальные изменения. В характеристике экспрессионизма чаще всего указывают на «экстравагантность и нередко хаотичность, отражающую подвижность композиторской психики, а также на открытое выражение дискомфорта и некрасивых эмоций, часто с налетом жестокости, что нередко включает доведение идеи до своего предела» [33, 53]. Стремление к выражению предельно обостренных, часто крайне обнаженных эмоций автор находит у самых разных композиторов XX века — прежде всего у нововенцев, особенно у Шёнберга, который также не был последователен в своей эволюции и временами возвращался к атональным «экспрессионистским» идеям (например, в Струнном трио 1946 года). «След» экспрессионизма заметен и в творчестве таких разных художников, как Бенджамин Бриттен и Дмитрий Шостакович (возможно, это обусловлено присущим им обоим преклонением перед музыкой Альбана Берга). Радикализм Пьера Булеза периода его раннего творчества также коренится в явлениях, близких экспрессионизму («театр жестокости» Антонена Арто).

После 1970 года возникает новая фаза «экспрессионизма» — «гиперэкспрессионистский авангард», который представлен, по мнению Уитталла, направлением «новой сложности». Сам феномен «сложности» уже несет в себе повышенный эмоциональный тонус и в европейской музыке XX века может быть прослежен начиная с шёнберговских атональных композиций. «Ирония состоит в том, — замечает автор, — что “новая сложность” оказалась гораздо более ощутимой, вещественной в тот момент, когда музыкальные жанры с долгой историей (струнный квартет, опера) приобрели беспрецедентную сложность и развитость. Полная мера акустической сложности смогла быть достигнута только в эпоху, когда самые тонкие оттенки высоты и ритма могли быть абсолютно точно реализованы средствами электроники» [33, 55].

Связывая экспрессионизм с вопросом «сложности» письма, Уитталл отмечает опорные точки: Веберн и Шёнберг эпохи 1910-х — дармштадский авангард 1950-х — возрождение модернизма Холлигером, Лахенманом и Фёрнихоу. На этом «сквозная линия» модернизма не заканчивается: среди поколения пятидесятых-шестидесятых также есть композиторы, стремящиеся к высшим степеням сложности. В британской музыке это Ребекка Сондерс (р. 1967), Джеймс Диллан (р. 1950), Джеймс Кларк (р. 1957). Как замечает критик Роберт Адлингтон, «их объединяет непосредственность

и прямолинейность звукоизвлечения, обозначающего наличие осязаемого физического компонента в звуке» [13, 52].

В пьесе Ребекки Сондерс *Crimson* («Багровое»)³ самой заметной особенностью являются кластеры в тесном расположении, которые вызывают аналогии с декоративными приемами внезапного цветового контраста. Обращает на себя внимание звуковой материал: brutальные *glissandi* (как по клавиатуре фортепиано, так и внутри инструмента), стук по раме, шумное нажатие педалей — все это ассоциативно воспринимается как продолжение «примитивизмов» начала XX века (Стравинский, Прокофьев).

Любые ассоциации, в соответствии с которыми можно было бы отнести к багровому цвету как теплomu или даже успокаивающему, Сондерс решительно отвергает. Ее разъяснения на первой странице издания пьесы содержат цитаты из Оксфордского словаря английского языка и «Улисса» Джойса, в которых подчеркивается темная, потенциально опасная сущность багрового: цитата из Джойса указывает на «отвратительный, глубокий поток» и «багровое, как пожар, море»⁴.

В Скрипичном концерте этого же автора (2011) смесь возбуждения и настойчивой ламентации создает специфический эффект, который она описывает как «два сильных контрастирующих состояния в шатком равновесии» (цит. по: [33, 63]). Первое состояние отражено в начальной пьесе под названием «Ярость», музыка второго раздела озаглавлена «Покой». Концерт создан как аллюзия на «Движение в неподвижности» (*Stirrings Still*) — последнее прозаическое сочинение Сэмюэля Беккетта, классического «модернистского» автора.

Диалог с экспрессионизмом можно наблюдать и в поздних сочинениях Харрисона Бёртуисла, например в его опере «Минотавр».

³ *Crimson* — общее название пьес с разными инструментальными составами: *Molly's Song 1—crimson* (1995), for twelve soloists, metronome, whistle, music box and conductor; *Molly's Song 2—a shade of crimson* (1995), for voice, viola, flute, steel string guitar and shortwave radios; *Molly's Song 3—shades of crimson* (1995), for alto flute, viola, steel-stringed guitar, four radios and music box; *Crimson* (2004–2005), for piano. Мы рассматриваем последнюю, фортепианную пьесу.

⁴ Исходная точка для всего цикла «Багровое» — последние пятьдесят страниц романа Джойса «Улисс», где жена главного героя Молли размышляет о своей жизни с Леопольдом Блумом; это «поток сознания», в котором она вспоминает подробности совместной жизни, обоюдную неверность, мужчин в своей жизни, детство в Гибралтаре, предпочтения и идиосинкразии, момент, когда Блум сделал ей предложение. Все это сопровождается описанием интимных деталей ее ежедневной жизни, которые могут вызвать у читателя ощущение, что ему сообщают нечто, о чем ему знать не положено. Мысли во время бессонницы выстроены с повторами, без пунктуации, по структуре напоминают известные музыкальные формы. Возможно, частично это связано с отсылкой к тому факту, что Молли — музыкант (не слишком успешная оперная певица).

Сондерс вновь и вновь повторяет одни и те же музыкальные идеи в сходной с Джойсом манере (что может напоминать тему и вариации). «Багровое» перенесено непосредственно из джойсовского текста, из монолога Молли, где она говорит о багровых закатах над Гибралтаром, напоминающих потоки крови во время дефлорации героини.

Сама идея композитора обратиться к мифу о Минотавре вызывает огромное число ассоциаций с произведениями писателей и художников-модернистов. Под влиянием философских и психоаналитических теорий для многих авторов XX века миф о Минотавре символизирует блуждания человека в подсознании, его поиски собственного «я», борьбу со своими страхами и предрассудками.

Другая важная идея модернистского искусства — идея лабиринта. С одной стороны, это лабиринт окружающего мира, с другой — лабиринт внутри самого человека: это и его тело, и его сознание и подсознание. Найти выход из лабиринта невозможно, так как человек и лабиринт взаимосвязаны, и одно не может существовать без другого. Этот мотив нашел воплощение в творчестве ярчайших писателей (А. Жид, Х. Л. Борхес), художников (П. Пикассо, У. Блейк, Дж. Поллок).

Весь этот комплекс идей Бёртуисла и его либреттист Дэвид Харсент воплощают, опираясь на один из известных вариантов передачи мифа в драматической балладе «Минотавр» швейцарского писателя Фридриха Дюрренматта. Двойственность героя (Минотавра), его пребывание одновременно в человеческой и в звериной оболочках, мучительная борьба двух начал в одном теле — все это становится центральной линией оперы.

Вторым источником либретто стала знаменитая серия гравюр Пикассо «Минотавромахия»: «Композитор постоянно пересматривал гравюры и перечитывал исследование Себастьяна Гепперта об этих произведениях» [14, 406]. Напряжение внутренней драмы главного героя, раздвоение его личности, переход от крайней жестокости (сцена с убийством девушки в Лабиринте) к человеческой рефлексии (диалоги с отражением в зеркале) — во всем этом проступают черты экспрессионизма, которые поддерживаются еще и на уровне музыкального языка. Композитор использует способ письма, который можно назвать и атональным, и свободно двенадцатитоновым (постсерийным), что вызывает ассоциации с «Воццеком» Берга. Если отрешиться от тех социальных проблем, которые пронизывают оперу Берга, если прислушаться к атмосфере музыки, несущей волну подсознательного ужаса, творящегося внутри личности Воццека, — тогда возникает почва для сравнения главного персонажа оперы Бёртуисла с героем Берга: оба находятся во власти иррационального, что отражается в подобном «потоку сознания» непрерывном движении музыкальной материи.

Список примеров этим не исчерпывается, его можно продолжить не только экскурсами в немецкую или британскую музыку последних двух десятилетий. Представительница французской музыкальной культуры Кайя Саариохо⁵ и выдающийся итальянский композитор Сальваторе Шаррино в своих знаковых произведениях рубежа XX–XXI веков обращаются к модернистской эстетике: мало кто из критиков удержался от сравнения оперы

⁵ Хотя Кайя Саариохо родилась в Финляндии, ее композиторские устремления оказались созвучны опыту композиторов-спектралистов, прежде всего Тристана Мюрая, ученицей которого она себя считает.

Саариахо «Любовь издалека» с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси, а опера «Живый свет твоих очей» Шаррино вызывает ассоциации с «Воццеком».

Знаменитый американский музыковед Сюзан МакКлари замечает: «Когда я начинала писать про постмодернизм, я думала, что мы являемся свидетелями разрыва с модернистской траекторией. Критика того, что Жан-Франсуа Лиотар называл “большим нарративом”, и уход от хитроумных махинаций послевоенного поколения композиторов вселяли надежду, что наши эстетические приоритеты, наконец, изменились. Так или иначе, постмодернизм заменил собой послевоенный модернизм в шестидесятые годы, когда были написаны Симфония Берлиози и “Древние голоса детей” Крама. <...> И поэтому кажется странным, что после стольких эпизодов решительного разрыва с традицией снова попадаешь в объятия модернизма. <...>

Такие композиторы, как Саариахо, Бенджамен и Шаррино отдали должное модернизму. Исследователи их музыки не смогут избежать обращения к тем музыкантам, кто разработал приемы, используемые ими, будь то Мессиан, Лигети или Булез. Наши “пост-постмодернистские модернисты” решительно напоминают нам об эстетическом богатстве своих предшественников, особенно об эмоциональных свойствах, которые следовало забыть, но которые без стеснения проросли в новой музыке» [27, 35].

Подведем некоторые итоги. Модернизм в своей последней (или не последней?) стадии, назовется ли он «поздним модернизмом», «вторым модернизмом» или «метамодернизмом», оказался необыкновенно жизнеспособным явлением. И, наверное, прав был Хабермас, когда в 1980 году провидчески назвал модернизм «незавершенным проектом» [9].

Поздний модернизм, который отделяет себя от постмодерна, признает право музыки на истинность. Он наследует весь комплекс свойств музыкального модернизма, но с тем условием, что все достижения классического модернизма, авангарда, постмодерна рассматриваются под знаком поиска истинного высказывания. Сохраняя веру в эксперимент и инновации, «поздний модернизм» вновь открыт будущему.

ПРИЛОЖЕНИЕ

И. Хассан [17, 267–268]⁶:

Модернизм	Постмодернизм
Романтизм, символизм	Бессмыслица
Форма (последовательная, завершенная)	Антиформа (прерывистая, открытая)
Целенаправленность	Игра
Замысел	Случайность
Иерархия	Анархия

⁶ Приводится в сокращении. Полный перечень различий модернизма и постмодернизма, выделенных Ихабом Хассаном, включает в себя 33 позиции.

Мастерство / логос	Усталость / молчание
Законченное произведение искусства	Процесс / перформанс / хэппенинг
Дистанция	Соучастие
Творчество / синтез	Разложение / деконструкция
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Рассеивание
Жанр / границы	Текст / интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонимия
Отбор	Комбинирование
Обозначаемое	Обозначающее

Н. Хрущёва [10, 138]:

Постмодернизм	Метамодернизм
цитирование	присвоение
все чужое	все свое
ирония	постирония
критика метанарративов	реабилитация метанарративов
сложные слова	простые слова
симбиоз массового и элитарного переживается как событие	симбиоз массового и элитарного перестает быть событием
невозможность индивидуального авторского высказывания переживается как событие («смерть автора»)	невозможность индивидуального авторского высказывания перестает быть событием
«тело-без-органов»	«тело-с-роботизированными-конечностями»
постструктурализм	новый холизм
быстро и много	мало и медленно
интеллектуальный роман	песня
словесный гибрид Джойса («rivergun»)	иероглиф Введенского («река»)
отсутствие эмоции	реабилитация эмоции
все и сразу, ничто не переживается сполна	только две противоположности, переживающиеся одновременно и полностью
симуляция	«подлинность»
скольжение по поверхности	колебание по вертикали между двумя противоположностями
нейтрально	горячо и холодно одновременно
ризома	цветок

Использованная литература

1. *Бранская Е. В., Панфилова М. И.* Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // *Инновационная наука*. 2015. №3. С. 264–267.
2. *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 440 с.
3. *Дубравская Т. Н.* Музыкальный авангард XX в.: механизмы исторической преемственности // *Философские науки*. 2005. №12. С. 68–81.
4. *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2003. 216 с.
5. *Лифшиц М. А.* Модернизм // *Большая советская энциклопедия*. Т. XVI. М.: Большая советская энциклопедия, 1974. С. 402–404.
6. *Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен // *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.
7. *Савенко С. И.* Двойной портрет на фоне поставангарда (В. Сильвестров и А. Кнайфель) // *Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций* / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. С. 166–171. (Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. Сб. 25).
8. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2012. 354 с.
9. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Ю. Хабермас. Политические работы / сост. А. В. Денежкина; пер. с нем. Б. М. Скуратова. М.: Практикс, 2005. С. 7–31. (Серия «Новая наука политики»).
10. *Хрущёва Н.* Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // *Музыкальная академия*. 2019. №1. С. 135–147.
11. *Чинаев В. П.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
12. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 468–481.
13. *Adlington R.* The Music of Rebecca Saunders: into the Sensuous World // *The Musical Time*. Vol. 140. No. 1868 (Autumn, 1999). P. 48–56. doi:10.2307/1004495
14. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. New York: Cambridge University Press, 2012. 469 p.
15. *Botstein L.* Modernism // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. XVI. London: Macmillan, 2001. P. 868–875.
16. *Fahle O.* Bilder der Zweiten Moderne. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2005. 140 S. (serie moderner film, Bd. 3).
17. *Hassan I.* POSTFACE 1982: Towards a Concept of Postmodernism // I. Hassan. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. 2nd ed. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press. P. 259–271.
18. *Häusler J.* Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik — Tendenzen — Werkbesprechungen. Stuttgart: Metzler, 1996. 495 S.

19. *Jencks Ch.* The New Moderns: From Late to Neo-Modernism. New York: Rizzoli, 1990. 300 p.
20. *Klotz H.* Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne. München: C. H. Beck, 1994. 210 S.
21. *Kramer J.* Postmodern Music, Postmodern Listening / ed. by R. Carl. New York: Bloomsbury Academic, 2016. XXVII, 372 p.
22. *Kramer L.* Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley: University of California Press, 1996. XVII, 297 p.
23. *Lockhead J., Auner J.* (eds). Postmodern Music / Postmodern Thought. New York and London: Routledge, 2002. XI, 372 p. (Studies in Contemporary Music and Culture, Vol 4).
24. *Mahnkopf C.-S.* Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne // Merkur. Jg. 52. Heft 594/595 (September 1998): Postmoderne. Eine Bilanz. S. 864–875.
25. *Mahnkopf C.-S.* Second Modernity — An Attempted Assessment // Facets of Second Modernity / ed. by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig. Hofheim: Volke Verlag, 2008. P. 9–16. (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 6).
26. *Mahnkopf C.-S.* Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity—Provisional Considerations. URL: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf> (дата обращения: 26.03.2019).
27. *McClary S.* The lure of the Sublime: revisiting the modernist project // Transformations of Musical Modernism / ed. by E. Guldbransen, J. Johnson. Cambridge University Press, 2015. P. 21–35. (Music Since 1900).
28. *Metzer D.* Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century. Cambridge University Press, 2009. X, 254 p. (Music in the Twentieth Century, Vol. 26).
29. *Perloff M.* 21st-Century Modernism: The “New” Poetics. Malden, Mass.; Oxford: Blackwell, 2002. IX, 222 p.
30. *Ruzicka P.* Zweite Moderne und Musiktheater // Musik & Ästhetik. Jg. 8. Heft 30 (April 2004). S. 81–92.
31. *Taruskin R.* Oxford History of Western Music. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. London: Oxford University Press, 2010. XX, 586 p.
32. *Vermeulen T., van den Akker R.* Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. Vol. 2. Issue 1 (2010). Article 5677. doi:10.3402/jac.v2i0.5677
33. *Whittall A.* Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century // Transformations of Musical Modernism / ed. by E. Guldbransen, J. Johnson. Cambridge University Press, 2015. P. 53–73. (Music Since 1900).

References

1. Branskaya, E. V., Panfilova, M. I. (2015). Modern, modernizm, postmodernizm (k opredeleniyu ponyatiy) [Modernist style, Modernism, Postmodernism (To the Definition of Concepts)]. *Innovatsionnaya nauka* [Innovative Science], No. 3/2015, 264–267. (in Russian)
2. Vysotskaya, M. S., Grigor'eva, G. V. (2011). *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Twentieth Century Music: From Avant-Garde to Postmodern]. Moscow, Center for Research and Publishing “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian)
3. Dubravskaya, T. N. (2005). Muzykal'nyy avangard XX v.: mekhanizmy istoricheskoy preemstvennosti [The Musical Avant-Garde of the Twentieth Century: Mechanisms of Historical Continuity]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], No. 12/2005, 68–81. (in Russian)
4. Lianskaya, E. (2003). *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma*. [Russian National Music from the Perspective of Postmodernism]. PhD diss. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki. (in Russian)
5. Lifshits, M. A. (1974). Modernizm [Modernism]. In *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya*, Vol. 16, 402–404. Moscow, Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. (in Russian)
6. Savenko, S. I. (1995). Karlkhaynts Shtokkhauzen [Karlheinz Stockhausen]. In *XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty* [Twentieth Century. Foreign Music. Essays. Documents], Issue 1, 11–36. Moscow, Muzyka. (in Russian)
7. Savenko, S. I. (1999). Dvoynoy portret na fone postavangarda (V. Sil'vestrov i A. Knayfel') [Double Portrait Against the Background of the Post Avant-Garde (V. Silvestrov and A. Kneifel)]. In *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum* [Music of the Twentieth Century. Moscow Forum]. Materials of International Scientific Conferences, edited by V. Cenova, 166–171. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. (in Russian)
8. Skvortsova, I. A. (2012). *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [The Art Nouveau Style in Russian Musical Art at the Turn of the 19th–20th Centuries], 2nd ed. Moscow, Kompozitor. (in Russian)
9. Khabermas, Ju. (2005). Modern — nezavershennyy proekt [Modernity: An Unfinished Project]. In *Yu. Khabermas. Politicheskie raboty* [J. Habermas. Political Works], compiled by A. V. Denezhkin, translated by B. M. Skuratov, 7–31. Moscow, Praxis. (in Russian)
10. Khrushcheva, N. (2019). Postironiya i eforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-Irony and Euphoria: about Metamodern in the Academic Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 1/2019, 135–147. (in Russian)
11. Chinaev, V. P. (2014). V storonu “novoy tselostnosti”: intertekstual'nost' — postavangard — postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroy poloviny XX — nachala XXI veka [Towards a “new unity”: intertextuality — post-avant-garde — postmodernism in music in the second half of the 20 century and the beginning of the 21 century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg State University. Arts], No. 1/2014, 30–54. (in Russian)
12. Eko, U. (1989). Zametki na polyakh «Imeni rozy» [Postille al Nome della rosa]. In *U. Eko. Imya rozy* [U. Eco. Il nome della rosa]. Moscow, Knizhnaya palata. (in Russian)
13. Adlington, R. (1999). The Music of Rebecca Saunders: into the Sensuous World. *The Musical Time*, Vol. 140, No. 1868, 48–56. doi:10.2307/1004495

14. Beard, D. (2012). *Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre*. New York, Cambridge University Press.
15. Botstein, L. (2001). Modernism. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by St. Sadie, Vol. 16, 868–875. London, Macmillan.
16. Fahle, O. (2005). *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
17. Hassan, I. (1982). POSTFACE 1982: Towards a Concept of Postmodernism. In *I. Hassan. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd ed., 259–271. Madison, University of Wisconsin Press.
18. Häusler, J. (1996). *Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik—Tendenzen—Werkbesprechungen*. Stuttgart, Metzler.
19. Jencks, Ch. (1990). *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism*. New York, Rizzoli.
20. Klotz, H. (1994). *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne*. München, C. H. Beck.
21. Kramer, J. (2016). *Postmodern Music, Postmodern Listening*, edited by R. Carl. New York, Bloomsbury Academic.
22. Kramer, L. (1996). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, University of California Press.
23. _____. (2002). *Postmodern Music / Postmodern Thought*, edited by J. Lockhead and J. Auner. New York and London, Routledge.
24. Mahnkopf, C.-S. (1998). Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne. *Merkur*, Jg. 52, Heft 594/595, 864–875.
25. Mahnkopf, C.-S. (2008). Second Modernity — An Attempted Assessment. In *Facets of Second Modernity*, edited by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig, 9–16. Hofheim, Volke Verlag.
26. Mahnkopf, C.-S. (n.d.). *Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity — Provisional Considerations*. Available at: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf> (accessed 26.03.2019)
27. McClary, S. (2015). The lure of the Sublime: revisiting the modernist project. In *Transformations of Musical Modernism*, edited by E. Guldbrandsen and J. Johnson, 21–35. Cambridge University Press.
28. Metzger, D. (2009). *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Cambridge University Press.
29. Perloff, M. (2002). *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Malden and Oxford, Blackwell.
30. Ruzicka, P. (2004). Zweite Moderne und Musiktheater. *Musik & Ästhetik*, Jg. 8, Heft 30, 81–92.
31. Taruskin, R. (2010). *Oxford History of Western Music. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century*. London, Oxford University Press.
32. Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, Issue 1 [no pagination]. doi:10.3402/jac.v2i0.5677
33. Whittall, A. (2015). Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century. In *Transformations of Musical Modernism*, edited by E. Guldbrandsen and J. Johnson. Cambridge University Press.

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ГРОХОТОВ*s.grokhotov@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

SERGEY V. GROKHOTOV*s.grokhotov@mail.ru*

Ph. D., Full Professor of the History and Theory of Performing Art Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

О дихотомии «мужского» и «женского» в Пятой сонате Скрябина (на примере мотивной метрики)
В статье рассматривается драматургия Пятой сонаты Скрябина в контексте символической дихотомии «мужского» и «женского» — одной из важных сквозных тем искусства начала XX века. Мужское и женское начала в музыке Скрябина символически отображаются в метрической конструкции мотивов: «мужские» направлены от неустоя к устою, «женские» — наоборот. В основе концепции произведения идея о развитии мира от «гендерной неопределенности» (интродукция) к поляризации «мужского» и «женского» (экспозиция), их борьбе и роковому столкновению (разработка) и, наконец, к их новому слиянию в экстатической коде.

Ключевые слова: Скрябин, Пятая соната, мотивная символика, ямбические мотивы, хорейские мотивы.

ABSTRACT

About “Masculine—Feminine” Dichotomy in Alexander Scriabin’s Sonata No. 5 (On the Example of Motivic Metrics)

The article considers the dramatic concept of Alexander Scriabin’s Sonata No. 5 as a manifestation of “masculine—feminine” dichotomy, one of the important aesthetic ideas on the eve of the 20th century. The sense of “gender differences” is symbolically represented in Scriabin’s music by motivic structures: masculine—ending with an accented note, and feminine—beginning with it. The sonata is to symbolize the evolution of the Universe, beginning with gender ambivalence (introduction), then—gender polarization (exposition), battle and terrific clash of masculinity and femininity (development) and their final ecstatic integration (recapitulation and coda).

Keywords: Scriabin, Fifth Sonata, dramatic concept, motivic symbolism, iambic motives, choreic motives.

Сергей Грохотов

О ДИХОТОМИИ «МУЖСКОГО» И «ЖЕНСКОГО» В ПЯТОЙ СОНАТЕ СКРЯБИНА (НА ПРИМЕРЕ МОТИВНОЙ МЕТРИКИ)

Осмысление и художественное претворение дихотомии «мужского» и «женского» — одна из основополагающих сквозных тем русского Серебряного века, да и в целом культуры и искусства конца XIX — начала XX века (разумеется, Россия тут шла по тому же пути, что и европейские страны)¹. Нет нужды перечислять имена выдающихся философов, психологов, художников, причастных к развитию этой темы — от Фрейда и Розанова до Бердслея, Климта и Сомова...

Что касается музыки, то та же дихотомия, утвердившись в вагнеровском «Тристане», получила дальнейшее раскрытие в «Пеллеасе и Мелизанде», «Дафнисе и Хлое», «Весне священной», «Саломее» и других сочинениях. При этом Скрябин, создававший инструментальные произведения, разумеется, подходит к ней по-своему². Соответствующий круг образов, сопровождаемый в нотах характерными итальянскими, а затем и французскими исполнительскими ремарками, формируется в музыке композитора начиная с 30-х опусов, в средний период творчества.

¹ «Пришла проблема пола, румяная фефёла, и ржет навеселе», — иронизировал по этому поводу поэт.

² Подробнее об этом см. раздел 1.7 в книге М. Лобановой [6], а также статью В. Орлова [9]. В зарубежной, прежде всего в англоязычной литературе ракурс рассмотрения музыки Скрябина сквозь призму указанной дихотомии имеет довольно широкое распространение. См., например: [15], [16], [17].

В мемуарах Л. Л. Сабанеева много говорится про некую, условно говоря, «философско-эротическую» составляющую искусства Скрябина. «Страшным эротизмом, предельно изощренным и предельно утонченным, была наполнена эта душа. Эротизм был едва ли не самым характерным психологическим свойством Скрябина: вся его наружность свидетельствовала об этом» [12, 125–126]. «Я хочу подарить (миру) наслаждение, я хочу взять (мир, как женщину)», — такая запись появляется в его дневнике 1904–1905 годов [13, 139].

Эти свойства личности композитора и порожденные ими особенности его сочинений нередко сурово критиковались или попросту замалчивались, причем не только в ханжеские советские времена, но и при жизни Скрябина — как его коллегами-музыкантами (Н. С. Жилиев, А. Б. Гольденвейзер), так и философами христианского толка (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский).

Произведения Скрябина ставят подчас перед исполнителями непростые загадки, обусловленные их своеобразной символикой и драматургией. Одно из таких загадочных произведений — Пятая соната. В ней, пожалуй, наиболее законченно и выпукло выразилась своеобразно преломленная Скрябиным древняя идея о взаимодействии и противоборстве двух начал — женского и мужского, символически отображенных в двух типах мотивов — условно говоря, «женских» и «мужских»³.

Но прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению Сонаты, необходимо сделать некоторые предварительные замечания...

«У КАЖДОГО МЕТРА ЕСТЬ СВОЯ ДУША...»

Многие исследователи — Г. Л. Катуар [4], Л. А. Мазель [7], Ю. Н. Холопов [14] — обращали внимание на аналогии между строением мотивов и фраз в музыкальной речи и конструктивными особенностями речи поэтической — поэтическими размерами, клаузулами, стопами (это связано с изначальным синтетическим характером музыкального искусства на ранних этапах его существования). Характерные для поэтических текстов женские и мужские клаузулы (завершения стихотворных строк)⁴ находят аналогии в слабых и сильных окончаниях музыкальных фраз и предложений. Общеизвестным стало применение названий стихотворных стоп при анализе музыкальных произведений — и для объяснения внутритактовых структур (мотивов), и для характеристики межтактовых взаимодействий (тяжелые и легкие такты). Любопытно, что и музыканты, и поэты (в России — начиная с Ломоносова) отмечали некие обобщенные, но устойчивые семантические

³ «Поэма экстаза», концепционно очень близкая Пятой сонате, ввиду своей масштабности и соответствующей драматургической сложности, требует специального рассмотрения.

⁴ Женские и мужские клаузулы получили свое название по окончаниям слов — безударным у слов женского рода и ударным у слов мужского рода (эта особенность была характерна для старофранцузского языка).

подтексты, присущие стопам. В музыке и поэзии они нередко оказываются близки, хотя и далеко не во всем совпадают.

«У каждого метра, — писал Н. С. Гумилев, — есть своя душа, свои особенности и задачи: ямба, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли» [2, 72]⁵. Сравним с этим характеристику, данную ямбу В. А. Цуккерманом: «Подготовление и завершение, движение к цели и достижение, в моторной области — “размах и удар”, разного рода “мотивы стремления”, мотивы активных призывов и кличей — в эмоциональной области — таковы типичные выразительные возможности ямба» [7, 160]. Тут явно проглядывает смысловая общность. Или, к примеру, амфибрахий для Гумилева — «баюкающий и прозрачный, говорит о покое» [2, 72]. По мнению же В. А. Цуккермана, присущие амфибрахию «сочетание устремления (к сильной доле) со смягчением (слабое окончание типа “вздоха”) делает такие мотивы неоченимыми для лирической мелодии» [7, 163].

Согласно свидетельствам Сабанеева, мужское начало для Скрябина связано с активностью, устремленностью, порывом; женское — с пассивностью, торможением: «Он считал, что женщина — олицетворение материальности и силы инерции, “принцип женственности”, материя» [12, 127].

В музыке эти идеи обретают символическое воплощение в структуре мотивов и фраз, образующих скрябинские темы. Речь, разумеется идет не только о внутритактовой метрике, но и о межтактовой, поскольку музыкальные фразы часто выходят за рамки отдельных тактов. Есть среди упомянутых музыкальных структур активные, устремленные от неустоя к устою («мужские»). Другие, наоборот, — инерционные, движущиеся от исходного импульса («женские») ⁶. Эти два типа, разумеется, не исчерпывают всего метрического богатства музыки Скрябина, тем более в разные периоды творчества, к тому же мотивная структура может быть истолкована исполнителями по-разному. Однако рассмотрение в комплексе с другими факторами позволяет достаточно уверенно установить семантические соответствия между метроритмической конструкцией и «гендерной принадлежностью» тем у Скрябина ⁷.

⁵ М. Л. Гаспаров, комментируя подобные гумилевскому определения, отмечает их субъективность и вводит им в противовес понятие «семантического ореола метра» (см.: [1]). Это понятие в данном контексте неупотребимо, так как относится не к отдельным стопам, а к их совокупностям (например, пятистопному хорю, четырехстопному ямбу и т. д.).

⁶ Они аналогичны мужским и женским рифмам в поэзии, так что и здесь можно говорить о мужском или женском окончании.

⁷ Рассуждая о «гендерных» свойствах разных стихотворных размеров и метрики музыкальных структур мы поневоле затрагиваем область глубинных, подсознательных реакций человеческого сознания — область, соприкасающуюся с категориями архетипического. Эта тема требует специальных исследований.

Например, в пьесе «Enigma» op. 52 №2 композитору, по словам Сабанеева, представлялось «какое-то *крылатое* небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола». «В “Etrangeté” [op. 63 №2] он видел опять свою знакомую “энигму”. — Только тут она еще *склизкая* в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уж не поймешь» (курсивы оригинала; [12, 164]).

Если о структуре мелодии в первой пьесе можно дискутировать — движется она от тяжелого такта к легкому или наоборот (хотя quasi-«ломбардские» ритмы в такте 4 откровенно хореичны!), то структура второй (в ней уместнее рассматривать внутритактовую метрику) — дактилическая. Впрочем, мелодию эту можно услышать и амфибрахически — если трактовать мотив в среднем голосе как синкопу, а не как задержание). В любом случае мелодия включает в себя слабую, «женскую» клаузулу.

1 Enigma op. 52 №2

Etrange, capricieusement

2 Etrangeté op. 63 №2

gracieux, delicat

Разумеется, однозначно трактовать образную подоплеку этих двух тем на основании лишь их конструкции нельзя. Следует принимать во внимание сопутствующие факторы — и свидетельства, подобные вышеприведенным, и контекст создания (к примеру, «Enigma», написанная в 1907 году, относится к числу пьес-спутников «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты, сочиненных тогда же).

Контрастное сопоставление ямбических и хореических мотивов, изысканную игру с ними можно обнаружить в музыке композиторов разных эпох. Но, пожалуй, лишь у Скрябина, в связи с его мистическими идеями, символика «мужских» и «женских» мотивов выступает в качестве основы драматургии такого значимого произведения, как Пятая соната.

Соната эта неоднократно рассматривалась исследователями. В работах С. Павчинского [10] и Э. Месхишвили [8] подробнейшим образом анализируется формальная конструкция и гармонический язык произведения. В. Ю. Дельсон [3], В. В. Рубцова [11], Т. Н. Левая [5] дают более обобщенную

характеристику Сонаты в контексте скрябинской творческой эволюции. Однако нам не известны публикации, в которых была бы убедительно обоснована одна из ключевых драматургических особенностей сочинения — внезапное, никак не подготовленное наступление репризы после кульминации. Этот момент в Сонате на первый взгляд может показаться каким-то грубым формализмом. Но в музыке Скрябина нет и не может быть ничего случайного, произвольного, не обусловленного единственно возможной для него линией развития.

Предложенная далее трактовка Пятой сонаты не претендует на истину — это гипотеза, которая, однако, опирается на некоторые особенности эстетики символизма и индивидуальные черты Скрябина-творца.

Как уже упоминалось, Соната создавалась в 1907 году, практически одновременно с оркестровой «Поэмой экстаза» (точнее, сразу вслед за ней). Ей предпослан эпиграф из одноименной стихотворной поэмы композитора:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремления!
 Вы, утонувшие в темных глубинах
 Духа творящего, вы, боязливые,
 Жизни зародыши, вам дерзновенье
 Я приношу!

При всей эзотерической уклончивости эта цитата дает намек для расшифровки программного замысла произведения.

ИНТРОДУКЦИЯ:

«БОЯЗЛИВЫЕ ЖИЗНИ ЗАРОДЫШИ» И «УЛЫБКА АНДРОГИНА»

Интродукция Сонаты (она состоит из двух разделов) полна неопределенности: в скрябинской космогонии это мир до разделения мужского и женского начал. Как символ неопределенности можно истолковать органный пункт в первом разделе на тритоне — интервале с очень характерной «загадочной» окраской. Что касается вереницы стремительных «всплесков», то, вопреки акцентам на последней ноте, едва ли можно говорить тут о ритмически определенных ямбических мотивах — скорость исполнения превращает их почти в кластеры, позволяет уподобить красочным пятнам или вспышкам пламени. Не те ли это «утонувшие в темных глубинах Духа Творящего» «боязливые жизни зародыши», которым приносит свое дерзновенье автор в эпиграфе?

Эти пятизвучные мотивные «зародыши» (*a-cis-e-fis-gis*) в диапазоне большой септимы дают жизнь другим темам сонаты, например аккордовым последованиям из главной партии (*h-dis-fis-gis-ais*) — они одинаково ложатся в руку пианиста⁸. Их отголоски можно обнаружить и в связующей партии, и в заключительной.

⁸ См. также нотные примеры 8, 9.

3 Интродукция, такт 9



4 Главная партия, такт 52



Скрябин, как известно, сочинял за роялем (даже симфоническую музыку). Пятая соната тоже рождена «под пальцами». В дальнейшем из пятизвучного «зерна» в интервале большой септимы (в пределах этой септимы звуки могут располагаться различным образом) рождается и побочная тема сонаты.

Тему второго, медленного раздела интродукции исследователи единодушно характеризуют как «тему томления», при этом нередко проводят параллели с первой частью Четвертой сонаты. В общем плане такой подход справедлив. Но смысл этого Andante несколько иной, на что указывает и авторская программа Четвертой с ее образом «далекой звезды». Большая часть «темы звезды» построена на ямбических мотивах, придающих ей устремленность, что полностью реализуется в экстаической коде: «и пью тебя, о море света!»⁹.

В интродукции же Пятой сонаты все несет на себе печать неопределенности, словно озарено загадочной и томной «улыбкой Андрогина»: и постоянные смены размера (5/8, 4/8, 6/8, 5/8, 3/8 и т. д.), и конструкция мотивов — нисходящие кварты *gis-dis* (такты 13–14 и 15–16). Последние могут быть проинтонированы и как хорей, и как ямб (кстати, в дальнейшем, по ходу Сонаты, так оно и будет).

5 Интродукция, такты 13–22

 Musical notation for measures 13–22 of the Introduction, marked Languido. It features a treble and bass clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. The notation includes dynamic markings such as *pp dolciss.*, *una corda*, *pochiss.*, *con voglia*, *poco cresc.*, *dim.*, and *pp*. The melody is characterized by descending quart intervals.

⁹ На подобных же ямбических мотивах построена и тема Andante из Третьей сонаты, также утвердительно провозглашаемая в коде финала.

Терцовый мотив *dis-fis-dis* тоже воспринимается двойственно — это амфибрахий: то есть, с одной стороны, в нем есть движение от легкой доли к сильной, с другой — окончание этой трехсложной стопы «женское», слабое. Далее звучит еще важная фраза — восходящая, объединяющая в себе целых четыре такта (пример 5, такты 17–20). В ней, как и в начальных квартовых мотивах, на первый план выходят межтактовые тяготения — ведь в первых двух тактах в мелодическом голосе звучит по одной ноте. В целом эта четырехтактовая фраза явно «мужская» (4-й пэон); в то же время в последнем такте есть нежное «женское» затухание. Далее, при повторе, когда в первых двух тактах к восходящему движению мелодии добавляется нисходящий хроматический, словно «изнемогающий», подголосок, эта фраза звучит еще более томительно.

В музыке Скрябина все спаяно, взаимосвязано. Это касается и многих элементов тематизма. Так, из упомянутого многократно повторенного «женского» квартового мотива исподволь, незаметно возникает тема главной партии сонатного аллегро (такты 42–49). Одноголосная кварта обрастает аккордами, а между ее звуками вклинивается еще один, образуя характерный трехзвучный мотив (терция вверх, секста вниз — *dis-fis-ais*) — он-то и станет опознавательным знаком главной темы аллегро.

6

Окончание интродукции, такты 41–49



ЭКСПОЗИЦИЯ: НА ПУТИ К ГЕНДЕРНОМУ ДУАЛИЗМУ

Авторская ремарка, предпосланная основному разделу сонаты, *Presto con allegrezza*, нередко трактуется исполнителями весьма упрощенно, музыка превращается в какую-то грубоватую токкату. *Con allegrezza*, то есть «с радостью, весельем» — это все-таки слишком обобщенно для столь развернутого и многообразного раздела сонаты. В чем же состоит основная идея главной темы в контексте предложенной выше общей концепции? Скрябинская *allegrezza*, на мой взгляд, характеризует мир детства и ранней юности. Именно в этом возрасте человеку начинает открываться женское и мужское начала в человеческой природе. И познание это отнюдь не сопряжено с «весельем» — оно порождает острые, томительные переживания, нередко приводящие к трагедиям (причины душевных расстройств и неврозов психологи нередко находят в периоде пубертата).



Вот и интонационный склад главной темы — сложный, многозначный. В теме присутствуют оба элемента — и «мужской» и «женский». В аккомпанементе внутритактовая структура определенно «женская» (1-й пэон). На это указывает остиная фактура аккомпанеента с опорой на сильную долю — последнее подчеркнуто потактовыми лигами, объединяющими квартоли (как известно, такие лиги на рояле исполняются одним объединяющим движением руки «вниз—вверх», причем первому звуку сопутствует движение вниз). В то же время первые пять звуков в правой руке образуют устремленный «мужской» мотив, что подчеркнуто знаком *tenuto* на последней, пятой ноте. Продолжение темы (3-й пэон) — явно «женское», в нем слышится томление (тем более что последние два звука образуют нисходящий секундовый мотив вдоха, еще со времен барокко семантически вполне определенный). Этот элемент темы повторяется трижды (с легким варьированием), усиливая напряженность, из него вычленяется мотив вдоха *ais-gis*, который подвергается ритмическому сжатию (см. пример 4). Тактовый размер 6/8 и отрывистая артикуляция не должны вводить исполнителя в заблуждение. Более того, противоречие между триольной пульсацией и дуольным мотивным рисунком (мотивы вдоха *ais-gis*) создает дополнительное ритмическое и интонационное напряжение.

При последующем развитии темы утверждаются «мужские», ямбические двухзвучные мотивы — смелые скачки в басу *cis-a* и *cis-e* (такты 59–60) и аккордовые «пары» в партии правой руки (Скрябин недвусмысленно помечает их «вилочками» ко второму звуку).



Далее тема повторяется на басу *Fis* (ранее в ее основании была доминантовая нота *Cis*). Смысл движения от доминанты к тонике можно трактовать как «обретение уверенности» главной темой, «осознание себя». Ямбическим скачкам в басу — аналогичным вышеупомянутым, но еще более активным, подчеркнутым знаками *tenuto* (такты 82 и 86) — противостоят

интонации вдоха *gis-fis* и *ais-gis* в среднем пласте фактуры (такты 83 и 87), которые, благодаря аккордовому складу, яркой динамике и увеличению, производят впечатление мучительных стонов¹⁰. К сожалению, трудные аккордовые броски в правой руке обычно поглощают все внимание исполнителя, и этот существенный мелодический момент пролетает незамеченным.



Важное отличие второго проведения главной темы от предыдущего — нисходящие аккордовые последовательности:



Этот очень характерный тематический элемент будет интенсивно разрабатываться в дальнейшем. Его смысл становится понятнее, если вспомнить аккордовые комплексы из «Сатанической поэмы» op. 36 (такты 37–38), там они были отмечены ремаркой *riso ironico* — «иронический смех». Разумеется, в Поэме смех своеобразный — элегантные акценты, капризные скачки, синкопы. Композитор, комментируя свой op. 36, называл его «апофеозом неискренности». «Это все притворство, фальшь... <...> В “Сатанической поэме” ведь сатана собственно у меня очень имеет много салонного, он даже очень любезный, — пояснял А. Н. — Он тут несколько литературный, книжный, сатана» [12, 163].

В Сонате тоже слышится смех, но характер его иной. Как известно, психологической предпосылкой смеха являются, по мнению ученых, не только положительные эмоции — радость, веселье, — но также агрессия или угроза. Именно в таком духе можно трактовать указанный аккордовый каскад в Сонате. Он записан триолями, однако тут, как и в вышерассмотренном фрагменте главной темы (такт 52), слышны хореические интонации (здесь они построены на восходящих секундах). При этом в разных пластах фактуры сохраняется «гендерный» дуализм: наряду с хореем в правой руке, в басу звучат властные ямбические скачки, подчеркнутые знаками *tenuto*,

¹⁰ В дальнейшем нисходящая интонация вдоха-стоны станет характерной чертой побочной темы.

и грозные пунктированные нисходящие ходы (такты 92–93), своими размашистыми очертаниями предвещающие начало связующей партии.

Связующая тема строится на последовательном противопоставлении двух элементов. Один из них (с ремаркой *imperioso*) — нисходящий и явно «мужской», очень императивный и броский, образованный широкими интервалами¹¹. Его окончанием хочется представить не одинокий звук *ais*, а звук *fis*, входящий в акцентированный аккорд. Такая исполнительская вольность может, на наш взгляд, придать характеру большую устремленность, заставить первый элемент связующей темы буквально столкнуться со вторым¹². Другой мотив (*sotto voce misterioso affanato*) — «женский», тревожный, синкопированный, образованный хореическими интонациями вздоха. Он явно ведет свое происхождение от хореических аккордовых фигур из главной партии (см. примеры 4 и 7).

11

Связующая тема, такты 97–100



Эти же триольные обороты (однако, не связанные друг с другом заливочными нотами) станут впоследствии основой побочной темы.

По сравнению с главной, в связующей партии противопоставление «женского» и «мужского» начал еще более обостряется. При этом завершается тема (такты 114–116, *quasi trombe imperioso*) в высшей степени энергично и торжественно, предвещая подход к ликующей коде. Кстати, сам броский мотив этого завершения уже много раз звучал в Сонате, словно спрятанный в сутолоке развития главной темы:

12

Такты 114–116



Арфоподобные пассажи, знаменующие окончание связующей, тоже содержат в себе важные мелодические элементы: в последних двух тактах

¹¹ Исследователи называют подобные мотивы у Скрябина «темами протеста» (см. [3, 19], [11, 223]).

¹² Кроме того, такая трактовка подчеркивает метрическое родство этого мелодического оборота с завершающим мотивом связующей партии, стремящимся к опоре (см. пример 12).

появляются томные интонации вдоха — они подготавливают лирическую побочную тему.

Побочная — это своего рода «женское царство», музыка тут целиком основана на трехзвучных мотивах-колыханиях. Два таких дактилических мотива (ранее, в другом темпе и характере, они уже звучали в связующей теме) подводят к нисходящему хроматическому ходу, подобному стону изнеможения¹³. Если расположить звуки мелодии верхнего голоса в порядке возрастания высоты (*fis-g-c-d-f*), то крайние из них образуют уменьшенную октаву, интервал, по чисто пианистическому «клавиатурному» ощущению тождественный большой септимере¹⁴.

13

Побочная тема, такты 121–123

Meno vivo *molto rall.* *a tempo*

pp accarezzevole

Статичность, расслабленность, дремотная самопогруженность — таким видится характер побочной партии. Широко раскинутая мелодия верхнего голоса кажется неуверенно блуждающей в пространстве. Это ощущение обусловлено ее двойственной метрической организацией: ее фразы можно интонировать и «от опоры» (как «женский» мотив), и с устремленностью к последнему длинному звуку¹⁵. Пять раз композитор начинает эту своеобразную колыбельную, но в каждой фразе движение тормозится и почти замирает (ремарки *rallentando*, *molto rallentando*).

Однако неожиданно врываются острые, словно форшлагги, пунктирные мотивы (*Allegro fantastico*, такты 140–141) будят «сонное царство» (между прочим, аккорды в этом месте тоже в объеме большой септимере — большие мажорные септаккорды).

Заключительную партию образуют наиболее мужественные и активные элементы главной и связующей тем, в том числе «взрывы демонического хохота». *Presto tumultuoso esaltato* требует от исполнителя подлинной отваги, бескомпромиссной игры, но нельзя тут и потерять голову, исполняя левой рукой страшные скачки.

¹³ Этот томный хроматизм уже звучал в интродукции.

¹⁴ Выше уже говорилось о роли в темообразовании Сонаты «лежащего в руке» интервала большой септимере и вписывающихся в него мелодических последований и аккордовых сочетаний (часто пар аккордов) — вспомним «тему зародышей» из интродукции, аккордовые комплексы главной, связующей и заключительной тем.

¹⁵ Этой двойственностью обусловлена будет возможность кардинального преображения побочной темы в разработке (о чем ниже).

РАЗРАБОТКА: ОТ БОРЬБЫ К КАТАСТРОФЕ

Разработка поначалу повторяет начало Сонаты: звучит интродукция с ее загадочными всплесками и томными вздохами. Снова перед нами мир, полный «бесполой» неопределенности. Правда, звучит все тоном выше — это придает музыке бóльшую остроту и настороженность. Главная тема непосредственно примыкает к интродукции — без выписанной цезуры, как это было в экспозиции. Есть еще одно важное отличие: если ранее тему мягко сопровождали «женские» квартеты в левой руке, то тут с ней «вступают в борьбу» повелительные «мужские» реплики связующей¹⁶.

14

Разработка, такты 185–188



Чувственная восходящая фраза из интродукции (см. пример 3, такты 17–20) превращается в мучительно-страстный стон. Словно влекомые ураганом, пролетают обрывки связующей и заключительной тем, слышится саркастический сатанинский хохот. Проносится, трепеща перепончатыми крыльями, тема интродукции, внезапно превратившаяся в пресловутую «Энигму» (*Presto giocoso. Leggierissimo*). В целом в этой части разработки явно господствуют потусторонние силы.

Смысловой же центр всего разработочного раздела Сонаты образуют два проведения побочной темы. Первое — в высшей степени статичное и затаенное. Широко раскинутая фактура тут вызывает ассоциации с какими-то застывшими кристаллическими образованиями. Как и в экспозиции, мотивное строение насквозь «женское»; и лишь отдаленные октавные «зо-вы»-ямбы в конце пассажей, венчающих каждую фразу, как бы предвещают грядущие важные события.

И их не приходится долго ждать: острые пунктирные «толчки» ямба (такты 281–282, 285–286, *Allegro fantastico*) пытаются пробудить замороженное «дактилическое царство» Снежной королевы. Дважды порывы эти безуспешны. Наконец, словно собрав все силы, ямбические мотивы из заключительной темы в третий раз идут на штурм (такты 289–312). Натиск неотразим, кажется, что победа близка. Но тут происходит катастрофа.

¹⁶ Причем сами эти реплики, оказывается, — не что иное, как те же квартеты, в которых пропущена первая нота! Достаточно лишь детали, чтобы сугубо вспомогательный, аккомпанирующий мотив в корне поменял свой смысл и характер, стал тематическим.

Пробудившись, побочная тема превращается в свирепого монстра. Четырежды, словно приближаясь, все ярче и ярче звучит некогда безвольная восходящая фраза (вполне естественно интонирование ее от неустоя к устою — завершающей длинной ноте). Ей отвечают яростные хореические стоны. Диапазон расширяется, охватывая все регистры клавиатуры, динамика доходит до исступленного *forte-fortissimo*. Это воистину «зубастое лоно» («*vagina dentata*»), каким оно представлялось древнему мифологическому сознанию...¹⁷ (такты 313–326).

РЕПРИЗА И КОДА: ПРЕОДОЛЕНИЕ КАТАСТРОФЫ

Именно в момент катастрофы, предельного ужаса вступает главная тема — почти в точности так же, как в экспозиции, только в более низком регистре, в *N-dur* — можно сказать, более «по-земному». Это столь неожиданное событие может показаться странным. Действительно, и далее реприза, по сути, дублирует экспозицию с соответствующими тональными изменениями и небольшим сокращением. Уж не попытка ли это чисто формально «вырулить» из ситуации, в которую завело композитора развитие музыки? Однако внезапное, никак не подготовленное появление главной партии после чудовищной кульминации и дальнейший ход репризы интуитивно кажутся убедительными. Почему?

В масштабных музыкальных сочинениях со сложной драматургией — сонатах, квартетах, симфониях и прочих — отражаются в опосредованной форме самые общие, глубинные закономерности мироздания (это относится, разумеется, к действительно выдающимся произведениям). Жизнь человека, как известно, нередко складывается таким образом, что одна и та же ситуация возвращается неоднократно, до тех пор пока не будет принято верное решение, пока он не пойдет правильным путем¹⁸.

Именно на этом феномене основана драматургическая убедительность репризы в Пятой сонате. События в разработке показывают, что в какой-то важный, ключевой момент была совершена ошибка: именно она породила катастрофическую кульминацию, по сути, завела в тупик. А раз так, то приходится все начинать заново. Кстати, в репризе композитор изменяет темповое обозначение на *prestissimo* — психологически это очень понятно: хочется побыстрее пережить уже пройденные этапы.

Главная тема, связующая, побочная — всё как в экспозиции. Заключительная. Ямбические пунктирные «толчки». И вот оно! *Vertiginoso con furia* («головокружительно, с яростью») — это звучат дактилические «женские»

¹⁷ Между прочим, трактовка «женского начала» как злого, демонического у Скрябина встречается неоднократно: самый характерный пример — Девятая соната, да и в тематизме Сатанической поэмы главную роль играют хорей и дактиль. О «бедовых» пьесах из опусов 52 и 63 уже говорилось.

¹⁸ Моделью этого феномена могут служить компьютерные игры — недаром они получили ныне столь большую популярность. Играющий вовремя может нажать на кнопку «Save» и снова начать игру с предыдущего уровня.

мотивы из побочной партии, на той же гармонической основе, что ранее «мужские», «форшлагоподобные». Только тогда, с появлением дактиля¹⁹ становится возможным прорыв к экстатической кульминации.

15 Реприза, подход к кульминации, такты 401–416

Allegro *accel.* *poco*

p con una ebbrezza fantastica

a poco

vertiginoso con furia

sf sf sf sf

Восторженным трубным призывам в среднем голосе отвечают ослепительно сияющие аккордовые броски (*con luminosità*), и наконец, пронзая пульсирующее аккордовое остинато, звучит тема из интродукции (*estatico*): «женское» и «мужское» снова нераздельны, сгорая в пламени экстаза. Самый конец Сонаты (кода в коде) — заключительная партия и такой же как в самом начале, всплеск: мир, пройдя круг развития, возвращается к тому же, из чего вышел — к хаосу с его загадочными «жизни зародышами»...²⁰

Снова погрузившись в хаос, читатель может задаться вопросом: а как обстоят дела с «гендерными» свойствами мотивной метрики в других произведениях Скрябина?

Разумеется, «мужские» и «женские» мотивы с присущей им семантикой так или иначе влияют на их музыкальную образность. Однако, в отличие от Пятой сонаты (и, добавим, «Поэмы экстаза»), едва ли можно говорить об определяющей роли именно «гендерного» фактора в концепциях других крупных сочинений Скрябина. Каждое из них — особый мир, хотя мотивы,

¹⁹ В аналогичном месте разработки (такты 305–311) он не играл самостоятельной роли, будучи, по сути, лишь «аккомпанементом» ямбу.

²⁰ Как пишет Т. Левая, «в рамках концепции сонаты происходит возврат к образу первоначального хаоса» [5, 22].

лежащие в основе их тематизма и имеющие характер символов, часто сходны. Как бы то ни было, хочется надеяться, что анализ мотивной метрики в предложенном аспекте подтолкнет исполнителя к поиску новых вариантов прочтения скрябинских шедевров.

Использованная литература

1. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
2. *Гумилев Н. С.* [Переводы стихотворные] // Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 69–74.
3. *Дельсон В. Ю.* Скрябин: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 430 с.
4. *Катуар Г. Л.* Музыкальная форма. Ч. 1. Метрика. М.: Музгиз, 1934. 107 с.
5. *Левая Т. Г. А. Н.* Скрябин // История русской музыки. Т. 10а. М.: Музыка, 1997. С. 5–68.
6. *Лобанова М.* Теософ, теург, мистик, маг: Александр Скрябин и его время. М.: Петроглиф, 2012. 368 с.
7. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
8. *Месхишвили Э.* Фортепианные сонаты Скрябина. М.: Советский композитор, 1981. 272 с.
9. *Орлов В.* Феноменология любви А. Скрябина // Ученые записки. Вып. 5. М.: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2005. С. 185–196.
10. *Павчинский С. Э.* Сонатная форма произведений Скрябина. М.: Музыка, 1979. 236 с.
11. *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин М.: Музыка, 1989. 448 с.
12. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. 392 с.
13. *Скрябин А. Н.* [Записи] // Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. VI. М.: Сабашниковых, 1919. С. 97–247.
14. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
15. *Ballard L., Bengtson M.* The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017. 422 p.
16. *Garcia S.* Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas // 19th-Century Music. 2000. Vol. 23. No. 3. P. 273–300.
17. *Smith K.* "A Science of Tonal Love"? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: The Erotics of Skryabin // Music Analysis. 2010. Vol. 29. No. 1–3. P. 234–263.

References

1. Gasparov, M. L. (2012). *Metr i smysl* [Measure and Sense]. Moscow, Fortuna EL. (in Russian).
2. Gumilev, N. S. (1990). *Perevody stikhotvornye* [Poetic Translations]. In *Pis'ma o russkoy poesii* [Letters on Russian Poetry]. Moscow, Sovremennik.
3. Del'son, V. Yu. (1971). *Skryabin: Ocherki zhizni i tvorchestva* [Scriabin: Sketches of Life and Work]. Moscow, Muzyka.
4. Katuar, G. L. (1934). *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Part 1. *Metrika* [Measure]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
5. Levaya, T. N. (1997). A. N. Skryabin [A. N. Scriabin]. In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music]. Vol. 10a. Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Lobanova, M. (2012). *Teosof, teurg, mistik, mag: Aleksandr Skryabin i ego vremya* [Theosoph, Theurgist, Mystic, Magician: Alexander Scriabin and His Time]. Moscow, Petroglif. (in Russian).
7. Mazel', L. A., Tsukkerman, V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Music Works. Elements of Music and Methodic of Analysis of Minor Forms]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
8. Meskhishvili, E. (1981). *Fortepiannye sonaty Skryabina* [Piano Sonatas by Scriabin]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
9. Orlov, V. (2005). Fenomenologiya lyubvi A. Skryabina [Scriabin's Phenomenology of Love]. *Uchenye zapiski* [Scholarly Notes]. Vol. 5. Moscow, Memorial'nyy muzey A. N. Skryabina. (in Russian).
10. Pavchinskyy, S. E. (1979). *Sonatnaya forma proizvedeniy Skryabina* [Sonata Form of Scriabin's Works]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Rubtsova, V. V. (1989). *Aleksandr Nikolaevich Skryabin* [Alexander Nikolaevich Scriabin]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
12. Sabaneev, L. L. (2000). *Vospominaniya o Skryabine* [Memoirs of Scriabin]. Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
13. Skryabin, A. N. (1919). Zapisi [Notes]. In *Russkie propilei. Materialy po istorii russkoy mysli i literatury*. Vol. VI. Moscow, M. & S. Sabashnikovy. (in Russian).
14. Kholopov, Yu. N. (2006). *Vvedeniye v muzykal'nyuyu formu* [Introduction to the Musical Form]. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. (in Russian).
15. Ballard, L., Bengtson, M. (2017). *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
16. Garcia, S. (2000). Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. *19th-Century Music*, Vol. 23, No. 3, 273–300.
17. Smith, K. (2010). "A Science of Tonal Love"? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: The Erotics of Skryabin. *Music Analysis*, Vol. 29, No. 1–3, 234–263.

ГРИГОРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ МОИСЕЕВ*gmoiseev@yandex.ru*

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

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

GRIGORY A. MOISEEV*gmoiseev@yandex.ru*

Ph. D., Senior Research Fellow at Moscow Conservatory Press

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Церемония открытия Московской консерватории (1 сентября 1866 года). Опыт реконструкции**

В статье подробно рассматривается и анализируется первое знаковое событие из истории Московской консерватории — церемония ее открытия. На основе журналистских репортажей российской и западноевропейской прессы, составленных корреспондентами, лично присутствовавшими на торжествах, реконструируется музыкальная картина праздника: уточнены программы, репертуар, имена исполнителей, в том числе, участие в церемонии Синодального хора. Впервые полностью и с комментариями воспроизводятся все речи ведущих деятелей Русского музыкального общества. Особое внимание уделено критическому анализу мемуарных свидетельств Н. Д. Кашкина, в частности, описанный им эпизод исполнения П. И. Чайковским Увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки. Историчность этого эпизода ставится под сомнение. Исследование показывает насущную необходимость критического отношения и ревизии ряда первоисточников.

Ключевые слова: Московская консерватория, Русское музыкальное общество, церемония открытия, Синодальный хор, панславизм, Н. Д. Кашкин, Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Л. ван Бетховен, М. И. Чайковский, М. И. Глинка, «Руслан и Людмила», Н. М. Пановский, В. Ф. Одоевский, Ф. Лауб, А. Доор, Б. Косман, еп. Костромской и Галицкий Игнатий (Рождественский)

ABSTRACT**The Opening Ceremony of Moscow Conservatory (September 1, 1866). An Attempt of Reconstruction**

In the article is surveyed and analyzed in detail the very first meaningful event of the Moscow Conservatory history — the opening ceremony. On the basis of journalistic reports of the Russian and Western European press, compiled by correspondents who were personally present at the celebrations, the musical picture of the holiday is reconstructed: the programs, repertoire, artist names, including participation in the ceremony of the Synodal choir are clarified. For the first time complete versions of speeches by leading persons of the Russian music society with comments are reproduced. Special attention is paid to the critical analysis of N. D. Kashkin's recollections, in particular, the episode of P. I. Tchaikovsky's playing on piano of the Overture to «Ruslan and Lyudmila» Glinka. The historicity of this episode is questioned. The results of the study show the urgent need for a critical attitude and revision of primary sources.

Keywords: Moscow Conservatory, Russian musical society, opening ceremony, Synodal Choir, Pan Slavism, N. D. Kashkin, N. G. Rubinstein, P. I. Tchaikovsky, L. van Beethoven, M. I. Tchaikovsky, M. I. Glinka, "Ruslan and Lyudmila", N. M. Panovsky, V. F. Odoyevsky, F. Laub, A. Door, B. Cossman, Bishop Ignatius (Rozhdestvensky) Ignatius (Rozhdestvensky)

Григорий Моисеев

ЦЕРЕМОНИЯ ОТКРЫТИЯ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ 1 СЕНТЯБРЯ 1866 ГОДА. ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

Первое знаковое событие в жизни нашей альма-матер — церемония ее открытия — до сих пор не становилось предметом научно-исторической реконструкции. Тот, кому оно знакомо по музыковедческой литературе, наверняка вспомнит о блестящей речи князя В. Ф. Одоевского или о музыкальном вечере. В обобщающих работах по истории МГК [10], [26], [31], [40], [46], [47], [48], [55], [87] при упоминании этого праздника привычна отсылка к работам Николая Дмитриевича Кашкина (1839–1920), в частности к «историческому очерку» «Первое двадцатипятилетие Московской консерватории» (1891), где сообщается:

...Торжество открытия консерватории происходило 1-го сентября 1866 г. Началось оно по обычаю молебствием, совершенным преосвященным Игнатием, епископом Можайским. В 4 часа в здании консерватории происходил обед, на который были приглашены профессора и преподаватели консерватории, а также некоторые лица, особенно сочувствовавшие успехам музыкального дела в России. Обед прошел очень оживленно; предлагались тосты, говорились речи. Первым говорил один из членов дирекции музыкального Общества П. Н. Ланин, после него князь Н. П. Трубецкой, Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, В. А. Кологривов, князь В. Ф. Одоевский и Ф. Лауб. По окончании обеда присутствовавшие на нем не расходились, у многих явилось желание ознаменовать музыкой открытие высшего музыкального училища, и почин в этом отношении сделал П. И. Чайковский, сыгравший на фортепиано увертюру «Руслана и Людмилы» Глинки, для того, чтобы во вновь открытой консерватории первыми звуками было бы произведение гениального родоначальника русской школы. После того, по просьбе всех присутствовавших, Н. Г. Рубинштейн сыграл с г. Косманом сонату Бетховена A-dur для фортепиано с виолончелью. Вновь приглашенного виолончелиста в Москве тогда еще никто не

слышал, поэтому исполнение сонаты имело особенный интерес; Косман привел в полный восторг свою хотя и немногочисленную, но избранную публику, превосходным тоном и законченностью стиля исполнения. Затем гг. Венявский, Лауб и Косман сыграли еще трио D-dur Бетховена op. 70. Так совершилось артистическое посвящение нового учреждения и нужно сказать, что лучшего трудно было придумать [25, 11–12]¹.

Более 125 лет приведенный фрагмент служит своего рода «краеугольным камнем» в хронике консерватории, мигрируя из одного издания в другое на правах «священного предания». Подчас цитирующие его авторы XX — начала XXI века строили на нем свои рассуждения и выводы без указания источника.

Высокий уровень доверия к работам Н. Д. Кашкина о Московской консерватории обусловлен тем, что он стоял у ее истоков, на протяжении многих лет преподавал в ней (с 1866 года — профессор, с 1908 — заслуженный профессор; в разные годы — секретарь Художественного совета), был непосредственным свидетелем целого ряда ключевых событий. Исторический очерк был подготовлен им по заказу дирекции МО ИРМО и отпечатан в виде брошюры к 6 декабря 1891 года — дню памяти Н. Г. Рубинштейна [23, 59]. «В счет вознаграждения за сочинение записки о 25-летию Консерватории» ему было выплачено 500 рублей [60, 115], [61, 127]. Брошюре предшествовала его статья на ту же тему в журнале «Русское обозрение» (1891, октябрь). Примечательно, что описание церемонии открытия в ней отсутствует [24, 818]. В дальнейшем Кашкин затрагивал церемонию в своих воспоминаниях о П. И. Чайковском [20, 23–25] и о Н. Г. Рубинштейне [19, 3], а также в очерке о пятидесятилетии МО ИРМО [23, 26].

Между тем существует альтернативный корпус свидетельств, принадлежащих другим очевидцам этого события:

- а) репортажи русской и заметки зарубежной прессы — московской («Современная летопись», «Русские ведомости», «Антракт»), петербургской («Голос», «Русский Инвалид», «Journal de St.-Petersbourg»), лейпцигской («Signale für die Musikalische Welt», «Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung») — за сентябрь-октябрь 1866 года [51], [44], [74], [17], [59], [92], [88], [91]²;
- б) брошюра «Открытие Московской консерватории 1 сентября 1866 года» [52];
- в) отчетные документы Русского музыкального общества в Москве за 1866/1867 год [62] и некоторые архивные материалы;
- г) источники личного происхождения (мемуары, дневники) [15], [58].

¹ Здесь и далее в цитатах сохранены некоторые особенности орфографии и пунктуации оригиналов. Все даты приведены по старому стилю.

² В списке перечислены российские издания, опубликовавшие развернутые репортажи о церемонии (их авторы, судя по всему, лично присутствовали на ней). Оповещения об открытии Московской консерватории были напечатаны и в других газетах, в том числе провинциальных. См. [49].



Ил. 1. Н. Д. Кашкин. [33, 14] РНММ

С одной стороны, они намного подробнее «канонической» версии Н. Д. Кашкина, с другой — содержат радикальные отличия от нее. Парадоксально, что, хотя большинство из названных источников (а, б, в) было опубликовано значительно раньше «исторического очерка» и доступно для использования, музыковеды крайне редко прибегали к ним или фактически оставляли без внимания³. Обращение к этим материалам заставляет пересмотреть известную фактологию, переосмыслить формат и содержание церемонии и усомниться в подлинности ряда сведений, сообщаемых Н. Д. Кашкиным.

Первостепенное значение имеют репортажи российских газет как наиболее детальные, дополняющие друг друга источники, в которых событие зафиксировано по горячим следам. Три статьи — в «Современной летописи», «Русских ведомостях», «Русском инвалиде» — опубликованы под псевдонимами «Н.», «Москвич» и «Омега» соответственно. За ними скрывались Н. М. Пановский⁴,

³ Редкое исключение составляет работа Л. С. Гинзбурга [11, 274].

⁴ Псевдоним «Н.» раскрыт по [7, 228, 269]. Николай Михайлович Пановский (1797–1872) — московский журналист, писатель, музыкальный и театальный критик. В молодости учился в Московском университете, служил в гусарском и гренадерском полках. Начало его литературной деятельности относится к 1830-м годам. Сотрудничал с разными периодическими изданиями (в том числе иноязычными); с «Современной летописью» — с 1861 по 1871 год. Был широко известен «как начитанный, образованный и неистощимо остроумный собеседник» [9, 528]. В 1860-е годы — постоянный посетитель московского дома князя В. Ф. Одоевского; исполнял его просьбы, касающиеся публикаций о музыке [58, 123, 134, 138, 151, 185, 187, 188, 204, 249, 292 и др.]. Неслучайно речь князя на церемонии открытия консерватории была опубликована именно в статье Пановского. Он также был обозревателем симфонических собраний МО РМО начиная с самого первого концерта 22 ноября 1860 года [50, 2050–2051]. В сборнике «Князь

Н. И. Пастухов⁵ и Н. Ф. Щербина⁶. Другие статьи не подписаны. Журналисты получили «особое приглашение» и присутствовали на празднестве с самого начала и до конца [17, 2].

Организаторы торжества привлекли представителей изданий разной направленности. Так, «Русский Инвалид» — это официальная газета Военного министерства; «Journal de St.-Petersbourg» — газета Министерства иностранных дел, издававшаяся на французском языке и адресованная зарубежному читателю; «Голос» и «Русские ведомости» были органами либеральной печати; «Современная летопись» являлась приложением к консервативным «Московским ведомостям», а «Антракт» — театральной газетой без определенной идеологической платформы.

Каждому репортажу присуща своя степень детализации. При этом между ними заметна иерархическая связь. Центральное место принадлежит статье Н. М. Пановского: это видно по отсылкам к ней, которые обнаруживаются у других авторов⁷. Кроме того, именно его статья была издана в виде самостоятельной брошюры, имеющей цензурное разрешение от 9 сентября 1866 года с пометой «из №30 Современ[енной] летописи» [52]. Таким образом текст Пановского был утвержден учредителями Московской консерватории в качестве основного, наиболее полного источника, на который впоследствии могли бы опираться историографы. Описанию церемонии журналист предпослал развернутую преамбулу:

Открытие в Москве отделения Русского Музыкального Общества за шесть лет перед сим можно назвать удачным ответом на тогдашнюю существенную потребность московского населения⁸. Шесть лет постоянно возрастающих успехов этого учреждения явно свидетельствуют о сочувствии, с которым оно было встречено в нашей столице, а равно указывают, что дирекция этого Общества умела дать разумное и целесообразное направление своей деятельности. Москвичи охотно собирались на музыкальные вечера Общества, привлекаемые старательным, прекрасным исполнением

Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы» псевдоним Пановского воспроизведен неточно («Н. Н.» вместо «Н.») и потому ошибочно раскрыт как «Николай Степанович Назаров» [58, 51, 72].

⁵ Псевдоним «Москвич» раскрыт по [7, 270], [37, 228], [38, 361]. Николай Иванович Пастухов (1831–1911) — московский журналист и писатель. В газете «Русские ведомости» отвечал за рубрику «Московские заметки», в которой большое место уделялось обзорам музыкальной жизни, проблемам русской оперы. Подробнее о нем см. [70, 550–551].

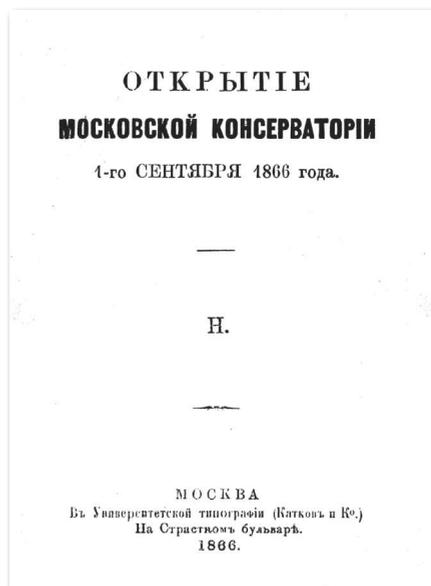
⁶ Псевдоним «Омега» раскрыт по [37, 298], [38, 537]. Николай Федорович Щербина (1821–1869) — известный русский поэт и литературный критик. Вел в «Русском Инвалиде» рубрику «Письмо из Москвы».

⁷ Например, «Голос» делает ссылку на полную версию речи кн. В. Ф. Одоевского, опубликованную в «Современной летописи» [17, 3]. См. также отсылки в «Русском Инвалиде» [59, 3].

⁸ МО РМО начало свою деятельность в середине февраля 1860 года. См.: [36, 22].



Ил. 2.
Н. М. Пановский [9, 528]



Ил. 3. Титульный лист брошюры
Н. М. Пановского [52]

серiousной классической музыки⁹; число членов росло с каждым годом¹⁰, любовь к музыке распространялась, вкус очищался, и, казалось, цель благонамеренных основателей этого полезного учреждения была достигнута. Но учредители не ограничивали своей просвещенной деятельности этой задачей; они предвидели, что вместе с развитием любви к музыке, появится в публике потребность рационального музыкального образования; к этой цели были направлены все их заботы, все их старания, и они всеми силами старались подготовить средства к удовлетворению этой предвиденной, созданной ими самими потребности: на далеком горизонте избранного ими пути представлялась их взорам московская консерватория. Сегодня исполнились их ожидания, осуществились их надежды; сегодня они, с торжеством, вступили в этот храм, который так заботливо создали в течение шести долгих лет тяжелых, неутомимых трудов [52, 3–4].

Репортаж «Голоса», несмотря на меньший объем, по информационной насыщенности не уступает «Современной летописи» и содержит уникальные подробности. Литературный стиль его гибок, даже «музыкален»¹¹. Хотя безымянный автор заявил о нежелании «пускаться в пережевывание старых и избитых истин о благотворном влиянии музыки на общественные нравы», намереваясь ограничиться «кратким фактическим изложением», его повествование наполнено емкими художественными метафорами.

⁹ За шесть концертных сезонов МО РМО провело 77 симфонических собраний (в том числе 8 общедоступных и 9 экстренных) и 18 камерных собраний.

¹⁰ За шесть лет оно возросло с 350 членов более чем в четыре раза.

¹¹ См., например, выдержки в примеч. 27 и 32 настоящей статьи.

Церемония в целом уподоблена трехактному спектаклю: I) молебен и освящение («публичный акт»); II) банкет для узкого круга лиц («акт более домашнего характера»); III) музыкальный вечер [17, 2]. По-видимому, для читательской аудитории той эпохи такая театральная ассоциация казалась сама собой разумеющейся. Подхватывая ее, обозначим место действия — дом баронессы Н. Д. Черкасовой¹², точнее, превосходный по акустическим характеристикам зал¹³, где в течение нескольких часов в соответствии с заранее продуманной драматургией трижды менялись действующие лица, роли и декорации.

«ПУБЛИЧНЫЙ АКТ»

Сбор гостей. Архиерейское богослужение. Синодальный хор

Богослужбная часть церемонии была наиболее многолюдной и торжественной¹⁴. По приблизительным подсчетам, в архиерейской службе приняли участие до 300 человек, включая представителей городских властей, почетных лиц города, членов РМО, «в том числе и дам» [17, 2], профессоров и преподавателей консерватории, ее будущих воспитанников и их родственников, церковных певчих и клир. Как мероприятие официально-статусное она запротоколирована в печатном «Отчете РМО» (с пометой об израсходованной сумме)¹⁵. Однако на подробностях сбора гостей и предварительных приготовлений «Отчет» не останавливается. Реконструировать детали отчасти помогают источники личного происхождения, пусть и не всегда надежные в документальном отношении. В воспоминаниях А. Ю. Зограф-Дуловой¹⁶ (изд. 1912) не без юмора передана взволнованно-беспокойная атмосфера «начала»:

¹² Баронесса Наталья Дмитриевна Черкасова (урожд. Левшина; 1834–1907) — вторая жена барона Гавриила Ивановича Черкасова (1825–1899); подробнее см. [32, 12]. В принадлежавшем ей доме на углу Воздвиженки и Арбатских ворот Московская консерватория размещалась с 1866 по 1871 год. Дом не сохранился, его фотография начала XX века многократно воспроизводилась в различных изданиях и в сети Интернет. См., например: [55, 19]; URL: <https://pastvu.com/p/34943> (дата обращения: 03.08.2019).

¹³ Высокие оценки акустике зала давал кн. В. Ф. Одоевский (см. примеч. 54 на с. 71 настоящей статьи).

¹⁴ Был отслужен чин благословения жилища. Вероятно, к нему были присоединены молитвы и прошения из молебна о призывании помощи Святого Духа перед началом всякого дела, а также из молебна при начале учения.

¹⁵ См.: «Отчет кассы по консерватории с 1-го сентября 1866 г. по 1-е сентября 1867 г.», статья «Расход»: «Молебен 1-го сентября 1866 года — 89 рублей 20 копеек» [62, 11]. Для сравнения: годовые расходы по канцелярской статье «переписка бумаг, чернила, бумага и телеграммы» составили 75 рублей 14 копеек [там же].

¹⁶ Александра Юрьевна Зограф-Дулова (1850–1919) — пианистка, ученица Н. Г. Рубинштейна. По теоретическим предметам обучалась у П. И. Чайковского. Окончила консерваторию в 1870 году (первый выпуск) с дипломом свободного художника и серебряной медалью. Будучи студенткой консерватории, Зограф могла присутствовать только на первой части церемонии — богослужении, что и отражено в ее мемуарах.

Наступило 1 сентября 1866 года. В 10 часов утра отец мой, забрав меня и братьев Василия и Николая, повез нас на Воздвиженку. <...> При входе в зал стоял во фраке и белом галстуке сияющий Николай Григорьевич, пропуская мимо себя всех входящих и приветливо здороваясь с знакомыми. В зале суетились Карл Карлович Альбрехт, инспектор консерватории, и его помощник Н. Д. Диго¹⁷. «Госпожа Зограф! Сюда! Сюда! Идите на группа учениц, папаши — на правая сторон, молодой люди — назади!» — говорил Карл Карлович, воображавший, что он отлично говорит по-русски.

Среди зала, на возвышении, приготовлено было место для совершения молебствия с водоосвящением. Ровно в 11 часов утра приехал присланный от Великой Княгини Елены Павловны, которая была Президентом Русского Музыкального Общества, представитель¹⁸; за ним следовали директор Московского отделения <...>, почетные члены Русского Музыкального Общества и прочие посетители.

Начался молебен, который служил преподаватель истории церковного пения — отец Дмитрий Васильевич Разумовский. После многолетия Царствующему Дому, основателям, сотрудникам, учащим и учащимся, первым подошел к кресту, по почину представителя Елены Павловны, Николай Григорьевич, затем уже представитель, директора, учащиеся и остальные присутствующие <...> [15, 315].

Упомянув протоиерея Д. В. Разумовского (1818–1889), мемуаристка допустила ошибку: в газетах, Отчете РМО и очерке Кашкина указано, что богослужение возглавлял епископ Можайский. Эта неточность вполне объяснима: к моменту публикации мемуаров минуло почти полвека с тех пор, как «новая консерваторка» Саша Зограф присутствовала на молебне. На протяжении всех лет учебы она посещала лекции и службы прот. Димитрия. Вот почему его имя вытеснило истинного фигуранта — преосвященного Игнатия, который в дальнейшем не был напрямую связан с консерваторией¹⁹.

¹⁷ Карл Карлович Альбрехт (1836–1893) — одна из самых известных фигур московского музыкального мира второй половины XIX века, чего нельзя сказать о Николае Дмитриевиче Диго (1839–после 1896). Выпускник московского Константиновского межевого института, Диго некоторое время работал землемером (в Межевой канцелярии, 1858–1865), затем перешел в Телеграфное ведомство (1865–1866). В Московской консерватории служил помощником инспектора с 1866 по 1869 год, имея чин коллежского секретаря. В 1870–1890-е Диго получил известность как фотограф при Государственном коннозаводстве, завоевав признание в среде профессионалов.

¹⁸ Имеется в виду Василий Алексеевич Кологривов (1827–1874), один из основателей и директоров РМО в Петербурге, инспектор Санкт-Петербургской консерватории. См. о нем также примеч. 40. О вел. кнг. Елене Павловне см. [41].

¹⁹ Епископ Игнатий (в миру Николай Дмитриевич Рождественский; 1827–1883). Практически вся его жизнь и духовная карьера были связаны с Москвой, его родным городом. Близкий родственник и духовный сын митрополита Филарета Московского, он получил образование в Московской духовной семинарии и Московской духовной академии. По окончании академического курса (май 1850) пострижен в монашество. 7 августа 1866 года рукоположен в Троице-Сергиевой лавре во епископа Можайского, второго викария Московской митрополии, а уже 1 сентября освятил Московскую консерваторию. Отзывы современников о личностных качествах преосвященного Иг-



Ил. 4. Епископ Игнатий [18]

Однако считать описание Зограф-Дуловой совсем ошибочным тоже неверно, ибо 1 сентября 1866 года прот. Димитрий всё же участвовал в богослужении — в качестве одного из сослужащих священников, поскольку оно имело статус архиерейского и совершалось «соборне». Газета «Голос» отмечала:

...В полдень, торжественное и благолепное служение, совершенное соборне преосвященным Игнатием, новопоставленным епископом можайским и викарием московским, и пленившее нашего знакомца, чехакатолика Лауба, ознаменовало собою день, который останется одним из достопамятных в летописях Москвы, день открытия консерватории при здешнем музыкальном обществе [17, 2].

Автор репортажа запечатлел (хоть и вскользь) характерную для общественно-духовной жизни Москвы атмосферу панславизма: притягательной силой, сближающей музыкантов разных конфессий, стали православная служба и богослужбное пение.

Лейтмотивом панславистских устремлений было осознание родственных связей между разными славянскими народностями на основе этнической, культурной, языковой, конфессиональной общности. Это подтвердил Славянский съезд, прошедший весной 1867 года в Москве [34]. На чешско-российском музыкальном пространстве диалог культур был

натия выдержаны в превосходных степенях («...все называют его ангелом доброты и чистоты...» [73, 615]). В 1878 году, к огорчению москвичей, был переведен на архиерейскую кафедру в Кострому (стал епископом Костромским и Галицким). Последние годы жизни провел в отшельническом уединении и скончался от крайнего истощения после непродолжительной болезни. Подробнее см. [18].

закреплен пражскими премьерными операми М. И. Глинки: «Жизнь за царя» (17/29 августа 1866 года — незадолго до открытия Московской консерватории) и «Руслан и Людмила» (4/16 февраля 1867 года).

Фердинанд Лауб (1832–1875) обосновался в Москве весной 1865 года, будучи принят здесь как «сородич и по музыке и по племени» [58, 139], а после учреждения консерватории стал одним из самых авторитетных профессоров. Живя в России, он «говорил по-чешски и на каком-то все-славянском языке, который состоял из смеси чешского и русского» [12, 9]. Восхищение Лауба музыкой русского богослужения опосредованно запечатлено П. И. Чайковским в Третьем струнном квартете *op. 33 es-moll* (1876), интонационность первых трех частей которого родственна песнопениям православной панихиды и католического реквиема (квартет посвящен памяти Лауба [42, 69–70]).

Однако ни одна российская газета не обратила внимания на церковных певчих. Недостающую информацию восполнила иноязычная пресса. «*Signale für die Musikalische Welt*» сообщала, что богослужение прошло «при участии здешнего мощного 60-голосного Синодального хора» [88, 729]. В контексте истории Московской консерватории значение этих сведений трудно переоценить: уже в первый день ее существования зафиксирован непосредственный контакт с Синодальным училищем — в дальнейшем он становился всё более тесным²⁰.

Привлечение большого хорового состава обусловлено тем, что официальному акту надлежало придать подобающую торжественность, поскольку на молебне присутствовали высокопоставленные гости. Регентом синодальных певчих в 1866 году был В. И. Зверев²¹. Незадолго до этого хор под его управлением одним из первых получил право давать открытые духовные концерты, вызвавшие большой интерес у московских любителей церковного пения. Богослужебный репертуар 1860-х годов складывался из сочинений Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, П. И. Турчанинова, А. Ф. Львова, Г. Я. Ломакина, Н. И. Бахметева [53, 745].

Что же исполнялось 1 сентября в доме баронессы Черкасовой? Франкоязычная «*Journal de St.-Petersbourg*» называет гимн «*Te Deum*» [92, 1], что соответствует церковнославянскому «Тебе Бога хвалим». Скорее всего, имеется в виду многоголосное сочинение одного из вышеозначенных авторов. Его могли петь по завершении молебна, когда епископ кропил учебные помещения. Вероятно, в исполнении большого профессионального хора не менее эффектно, «по-московски оглашая не только

²⁰ Подробнее об этих контактах см. [71].

²¹ Василий Иванович Зверев (1824–1884) прошел путь от малолетнего певчего московского митрополичьего (Чудовского) хора до одного из авторитетных церковных музыкантов города. Мастерство в управлении хором приобрел, будучи помощником Ф. А. Багрецова (руководителя Чудовского хора). Регентом Синодального хора Зверев был с мая 1864 года по сентябрь 1874 года, способствуя творческому росту коллектива. Оставив свой пост, Зверев вел уроки пения в учебных заведениях Москвы. Подробнее о нем см. [53, 745].

залу, но и улицу», прозвучало и многолетие (эта часть службы особенно запомнилась А. Ю. Зограф-Дуловой). Церковное пение *a cappella* и стало эстетическим феноменом, «пленившим католика Лауба». Забегая вперед, отмечу, что во время банкета чешский скрипач выступил с речью о музыке как особом наднациональном языке.

По отбытии епископа Игнатия гости осмотрели «прекрасные, удобные, по своему назначению, помещения» [52, 4–5], после чего «разъехались по домам» [17, 2]. Подытожим содержание первого акта, перефразируя Н. Д. Кашкина: первыми звуками во вновь открытой консерватории стали произведения русских церковных композиторов в исполнении Синодального хора.

*** Moskau, 10. Oct. Am 13. September (1. Sept. alt. St.) wurde in Moskau das kaiserliche Conservatorium mit der Feier des Tages entsprechenden Festlichkeiten (mit einem Gottesdienste unter Mitwirkung des hiesigen sechszig Stimmen starken Synodalchors) eröffnet. Die Anstalt, welche gleich der von Petersburg unter dem Schutze der Frau Großfürstin Helene Paulowna steht, hat den Zweck, die russische Jugend nicht nur rein musikalisch, sondern auch wissenschaftlich zu bilden und zu entwickeln. Jedenfalls eine weise Einrichtung bei der hier noch so tief stehenden Bildung. Die Schüler, deren die Anstalt schon gegen 120 zählt, haben jährlich hundert Rubel zu zahlen und genießen eines sechsjährigen Unterrichts. Gelehrt werden alle Instrumente, Gesang, Theorie und Geschichte der Musik, russische und deutsche Sprache und Literatur, Geschichte, Geographie, Mathematik und Geschichte der Kunst. Nach Absolvierung des Cursus und nach bestandener Prüfung erhält der Abituriert ein Diplom mit den Rechten des freien Künstlers d. h. Befreiung vom Militärdienst und allen Abgaben. Als Director ist Nicolaus Rubinstein ernannt. Dieser Name berechtigt zu den besten Hoffnungen. Für's Clavierpiel die Herren J. Wieniawski, Doer, Dü-Wück, Kaschkin, Langer, für Theorie die Herren Rubinstein und Tschai-cowsky, für die Violine: die Herren Laub und Schradik, für das Violoncello: Herr Geshmann, für den Gesang: die russische Opernsängerin Frau von Alexandrow, die Herren Osberg und Kaschperow u. a. Geschichte der russischen Kirchenmusik: der Prediger Razumowski, Geschichte der Kunst: Herr Gërz.**

Ил. 5. Заметка об открытии Московской консерватории с упоминанием Синодального хора из «Signale für die Musikalische Welt». 1866. 19. October. №44. S. 729 [88]

Москва, 10 октября. 13 сентября (1-го сент. ст. ст.) в Москве состоялось открытие Императорской консерватории и приуроченное к этому празднование (с богослужением, в котором принял участие 60-голосный мощный Синодальный хор). Учебное заведение, созданное по образцу петербургского, состоит под покровительством Государыни Великой Княгини Елены Павловны, имея целью образование и воспитание российского юношества не только в чисто музыкальном, но и в научном отношении. В любом случае это полезное учреждение. В нем уже числятся 120 учащихся, им приходится платить 100 рублей в год при 6-летнем курсе обучения. Преподают все инструменты, пение, теория и история музыки, русский и немецкий язык и литература, история, география, математика и история искусства. По окончании курса и сдачи заключительного экзамена выпускник получает диплом с правами свободного художника, то есть освобождение от военной службы и всех налогов. Директором является Николай Рубинштейн. Это имя оправдывает лучшие надежды. Фортепиано преподают гг. И. Венявский, Доор, Дюбюк, Кашкин, Лангер, теорию — гг. Рубинштейн и Чайковский, скрипку — гг. Лауб и Шрадик, виолончель — г-н Косман, пение — русская оперная певица г-жа фон Александрова, гг. Осберг и Кашперов и другие, историю русской церковной музыки — священник Разумовский, историю искусства — г-н Гёрц²².

²² Перевод с немецкого выполнен автором настоящей статьи.

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ОБЕД И РЕЧИ

От Ланина до Лауба. Недовольство Одоевского

«Второй акт, более домашнего характера, для более тесного кружка людей» — «интимный и чрезвычайно радушный банкет» — начался в четыре часа пополудни [17, 3]. В нем участвовали профессора и преподаватели консерватории, директора и действительные члены РМО, представители прессы, — всего около полусотни человек. «В одной из обширных зал дома стол был накрыт покоем и уставлен цветами. По приглашению гг. директоров гости разместились, и до первого тоста, в зале раздавался дружный говор собеседников, искренно сочувствовавших знаменательному для нашей столицы событию» [52, 5].

Торжественный обед описан Н. М. Пановским в «Современной летописи» (а затем перепечатан в его же брошюре), где воспроизведены реплики ключевых участников церемонии и речи, отражающие представления создателей и первых деятелей консерватории о ее предназначении и будущем месте в системе профессионального образования. Приведу их в полном объеме (поскольку ранее они цитировались фрагментарно²³), с комментариями и перекрестными цитатами из «Голоса».

Первый тост провозгласил один из директоров *П. Н. Ланин*²⁴. Три года тому назад, сказал оратор, в тесном кружке лиц, близких к делу Русского

²³ Речи П. Н. Ланина, Н. П. Трубецкого, Н. Г. Рубинштейна, В. А. Кологривова после 1866 года полностью не воспроизводились. Речь П. И. Чайковского перепечатана в I томе его биографии [82, 252], выдержавшей к настоящему времени три издания (1900, 1903, 1997); каталогизирована в указателе его сочинений под номером «ЧС 600» [76, 863]. Речь Ф. Лауба приведена в монографии Л. С. Гинзбурга (1951, [12, 28–29]). Речь кн. В. Ф. Одоевского — в сборнике Г. Б. Бернандта (1956, [57, 305–307]). В настоящей статье все тексты выверены по первоисточнику [51], [52].

²⁴ Петр Николаевич Ланин (1832 — после 1880) — коммерсант, помощник председателя РМО в Москве. Биографические данные приводятся впервые (не путать с Н. П. Лениным (1832–1895) купцом 1-й гильдии, гласным Московской городской думы!). Сын купца 3-й гильдии, в 1851 году окончил Московскую практическую академию коммерческих наук (в число обязательных дисциплин входили церковное и светское пение и музыка [75, 736, 737]). За отличия в учебе удостоен звания личного почетного гражданина [75, 749]. В 1857 году женился на О. А. Хлудовой, старшей дочери известного купца-миллионера. Вскоре после этого стал директором Норской текстильной мануфактуры, совладельцем которой был его зять. Один из активных деятелей московского РМО в период его становления: 1860–1862 — член-посетитель, 1863 — уполномоченный, 1864–1865 — почетный член, 1865–1867 — один из пяти директоров и действительный член. Вместе с В. И. Якунчиковым пожертвовал в пользу будущей консерватории 4000 рублей, что составило почти половину из всей суммы частных пожертвований [23, 26–27]. Тесно общался с ведущими музыкантами Москвы, многие из которых бывали в доме Ланиных, где музицировали на двух роялях. Интересно, что в декабре 1865 года предполагалась любительская постановка «Горя от ума» со следующим распределением ролей: Чацкий — Петр Ланин, Фамусов — Николай Рубинштейн, Молчалин — Юзеф Венявский, Софья Павловна — Варвара Хлудова (младшая дочь А. И. Хлудова, частная ученица Э. Лангера и А. Дюбюка) [43, 71, 105]. Упоминание о нем встречается в письме П. И. Чайковского к братьям от 23 января 1866 года: «Я только что приехал с совещания профессоров консерватории и обеда, который по этому случаю давал директор

Музыкального Общества, родилась мысль об учреждении института, который прямее и ближе вел бы деятельность Общества к его главной цели — распространению музыкального образования в России²⁵. Ныне, высочайшим разрешением основать в Москве высшее музыкальное училище (консерваторию), положено начало осуществления этой цели²⁶. Из этих слов сам собою вытек предложенный г. Ланиным и принятый с чрезвычайным восторгом всеми присутствовавшими тост за Государя Императора, высокого двигателя всего великого и полезного в России²⁷.

После П. Н. Ланина князь Н. П. Трубецкой²⁸, в произнесенной им речи, сказал, что Русское Музыкальное Общество в Москве посвящало свою деятельность исключительно этой столице, назначение же консерватории — служить обществу целой России. Упомянув о влиянии музыки на общественные нравы, князь продолжал, что во всех государствах Европы обучение музыке составляет один из элементов народного образования, но в нашем отечестве, несмотря на несомненные музыкальные способности русского народа, выразившиеся в задушевных и живых народных песнях, почти ничего не было сделано для музыки, до учреждения петербургской консерватории²⁹. Теперь этот пробел будет пополнен: консерватория,

Музыкального общества Ланин» [84, 96]. (В примечании дана неверная атрибуция персоналии [84, 473].) В конце апреля 1867 года Ланин выбыл из состава дирекции и прекратил свою деятельность в РМО [62, 2, 112]. Дальнейшие сведения о нем случайны и носят негативный оттенок [43, 160], [80, 190], [85, 126, 563].

²⁵ Активные действия по подготовке к открытию консерватории начались после большого общедоступного концерта, организованного московским РМО в Экзерциргаузе (Манеже) 27 декабря 1863 года. См. [36, 42]; РГАЛИ. Ф. 661. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 33–34.

²⁶ Высочайше утвержденное положение Комитета Министров «О дозволении открыть высшее музыкальное училище при Отделении Русского Музыкального Общества в Москве, и об открытии подписки на усиление способов сего училища» последовало 24 декабря 1865 года [65].

²⁷ Комментарий «Голоса»: «С чрезвычайным восторгом принят был всеми этот тост; троекратное дружное “ура” было на него ответом, а преобладание музыкального элемента в паршественной зале сказалось в том, что эти пережаты нашего патриотического клика с необычайною точностью как бы под управлением палочки дирижера, три раза потрясали своею гармониею стены зала» [17, 2].

²⁸ Князь Николай Петрович Трубецкой (1828–1900) — представитель разветвленного аристократического рода (подробнее см. [63]). С 1862 года в течение 15 лет председательствовал в МО РМО / ИРМО. Благодаря его связям в высшем обществе и дипломатическим талантам консерватория и Н. Г. Рубинштейн не раз выходили победителями из затруднительных правовых и финансовых коллизий. В 1876 году Трубецкой выбыл из состава дирекции вследствие назначения его калужским вице-губернатором. При этом он был избран почетным членом МО ИРМО. В 1892 году вновь стал содиректором МО ИРМО. Его роль как одного из соучредителей Московской консерватории, преданная в XX веке забвению, является в настоящее время предметом особого внимания В. П. Павлиновой.

²⁹ Ср. изложение той же мысли в «Голосе»: «История человечества свидетельствует, что нет ни одного изящного искусства, которое могло бы сравниться с музыкою в благотворном влиянии своем на общественные нравы, а потому почти во всех государствах Европы музыкальное образование введено, как необходимый воспитательный элемент народного просвещения; только в России почти ничего не было до сих



Ил. 6. Н. П. Трубецкой [36]



Ил. 7. П. Н. Ланин [80]

принимая учеников всех сословий, откроет дорогу русскому таланту, где бы и кто бы он ни был, послужит рассадником преподавателей по всем отраслям музыкального искусства и принесет несомненную пользу всему русскому обществу.

Затем князь объяснил, что, имея в виду столь обширную и полезную цель, Русское Музыкальное Общество не ходатайствовало о казенных субсидиях, и, испросив Высочайшее соизволение на открытие повсеместной подписки³⁰, надеется, что Москва, сердце России, подавшая уже средства открыть консерваторию и обеспечить, в начале, ее существование, сохранит к ней и впредь свое участие, и что от этого сердца разольется по всем жилам русского тела сила общественного сочувствия к столь полезному делу.

В заключение своей речи князь сказал: «Позвольте же мне, милостивые государи, предложить вам тост, который, я уверен, будет принят всеми вами с живейшим восторгом: за здоровье сподвижницы добрых и полезных начинаний в России, за здоровье высокой покровительницы музыки в России, президента нашего Общества, Ее Императорского Высочества Великой Княгини Елены Павловны³¹». Тост этот был принят с единодушным сочувствием присутствовавшими, огласившими залу громкими, восторженными восклицаниями³².

Н. Г. Рубинштейн, в немногих словах, указал на главную цель учреждаемой ныне в Москве консерватории: возвысить значение русской музыки и русских артистов, которых в насмешку называли до сих пор «доморощенными», и упомянув о петербургской консерватории, деятельность

пор сделано для музыки» [17, 2]. Упоминание о Санкт-Петербургской консерватории в «Голосе» отсутствует. Дата ее открытия — 8 сентября 1862 года.

³⁰ Соизволение императора Александра II на открытие всероссийской подписки в пользу Московской консерватории было обнародовано через рескрипт вел. кнг. Елены Павловны на имя дирекции РМО в Москве.

³¹ Подробнее о первых августейших покровителях Московской консерватории см.: [41].

³² Комментарий «Голоса»: «Такое же троекратное гармоническое “ура” встретило тост, предложенный в заключение этой речи» [17, 2].

которой должна послужить образцом и примером для Москвы, предложил тост «за процветание московской консерватории и за будущую славу ее учеников»³³.

Ответом на этот тост послужил тост за здоровье самого г. Рубинштейна, предложенный г. Якунчиковым³⁴ и принятый горячо³⁵.



Ил. 8. Н. Г. Рубинштейн [55, 19]



Ил. 9. В. И. Якунчиков [75]

³³ Ср. изложение этой речи в «Голосе»: «Затем встал Н. Г. Рубинштейн и в немногих словах указал на цель учреждения русских консерваторий, заключающуюся в том, чтоб возвысить значение так называемых «доморощенных» артистов, имя которых было до сих пор ироническим и чуть ли не бранным названием, и доказать, что и на Руси может быть самобытная, серьезная музыка. Оратор предложил тост за процветание московской консерватории и будущую славу ее учеников» [17, 2]. Упоминание о Санкт-Петербургской консерватории вновь отсутствует (ср. примеч. 29).

³⁴ Василий Иванович Якунчиков (1827–1907) — купец 1-й гильдии, почетный гражданин. Первый крупный жертвователь в пользу будущей консерватории: в 1860 году внес 1000 рублей [36, 27], поэтому сразу же был пожизненно удостоен звания почетного члена РМО в Москве (в 1873 году в связи с новым Уставом ИРМО оно было переименовано в пожизненного действительного члена). В МО РМО Якунчиков занимал должность члена Комитета уполномоченных (1860–1862) и сотрудника (1862–1864). В 1867 году учредил в Московской консерватории именную стипендию (существовала до 1878 года; на ней учились пианист Конев, виолончелисты Брандуков, Лобанов и Богданов). Был скрипачом-любителем (владел раритетным инструментом одного из итальянских мастеров XVII века), строителем любительских музыкальных собраний в своем доме на Малой Кисловке (ныне Средний Кисловский пер., д. 7/10). Там же в первые годы деятельности МО РМО базировалась контора Общества, где можно было приобрести членские билеты (Якунчиков выполнял функции казначея МО РМО). Когда в 1878 году консерватория приобрела новый дом на Б. Никитской и потребовались отделочные работы, для них использовался так называемый «якунчиковский кирпич».

³⁵ Согласно «Голосу», тост Якунчикова «не находился в программе» [17, 2]. Это замечание говорит о том, что план выступлений был продуман организаторами заранее.

Молодой профессор консерватории (по части теории музыки) г. Чайковский³⁶, воспитанник петербургской консерватории, сказал следующее: «Наш многоуважаемый и многолюбимый директор, Н. Г. Рубинштейн, только что выразил желание, чтобы вновь открываемая московская консерватория достигла, со временем, тех блистательных результатов, которыми уже может гордиться консерватория петербургская. Если заведению этому, благотворное влияние которого мне довелось испытать на себе, действительно суждено ознаменовать себя в истории русского искусства замечательными заслугами, то главным виновником славы его, конечно, будет тот человек, инициативе которого оно обязано своим существованием». Затем, сказав несколько слов, с чувством благородной признательности, о достоинствах Антона Григорьевича Рубинштейна, как артиста и как человека, г. Чайковский выразил желание, чтобы воспитанники консерватории, имея такой образ совершенного артиста пред глазами, выходили из заведения людьми, для которых существует один интерес, интерес искусства; которые добиваются одной славы, славы честного художника³⁷. Речь свою г. Чайковский заключил следующими словами: «Господа, полный чувства любви и благодарности, я пью за здоровье моего гениального учителя А. Г. Рубинштейна». Н. Г. Рубинштейн первый подошел обнять красноречивого профессора; бóльшая часть присутствовавших последовали этому примеру³⁸.

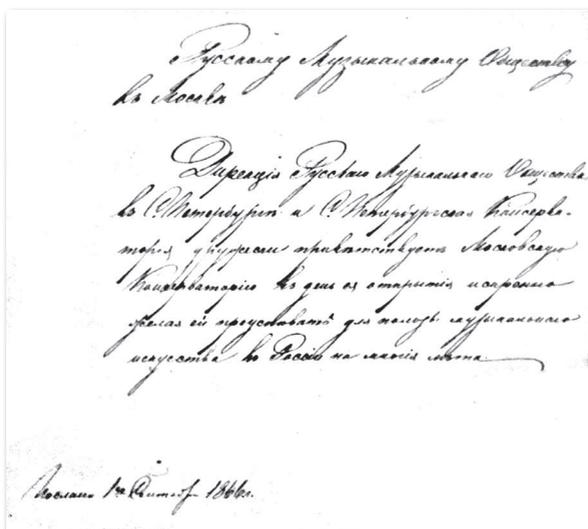


Ил. 10. П. И. Чайковский [84]

³⁶ По сравнению с остальными выступавшими Петр Ильич Чайковский (1840–1893) действительно был самым молодым оратором: на тот момент ему исполнилось 26 лет.

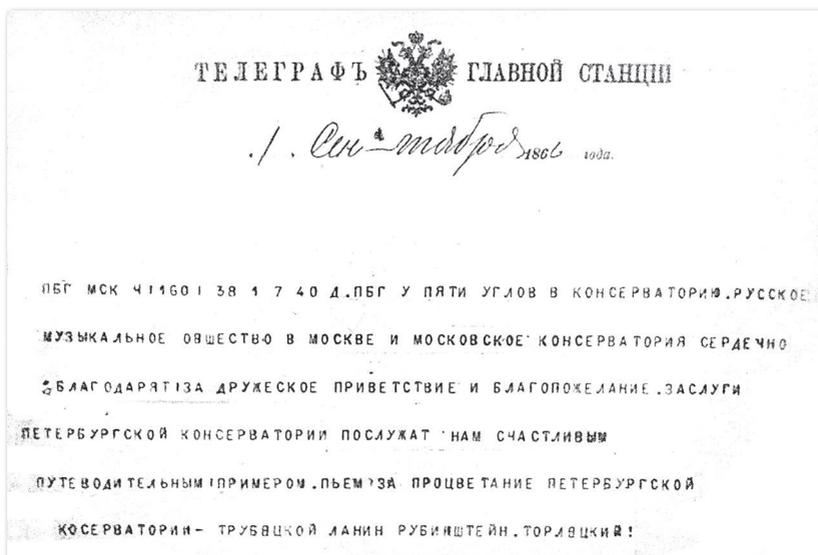
³⁷ Та же мысль была озвучена за четыре года до этого в актовой речи А. Г. Рубинштейна на открытии Санкт-Петербургской консерватории (8 сентября 1862 года): «...Они [учащиеся] должны работать так, чтобы, не довольствуясь посредственностью, стремиться к высшему совершенству, должны не желать выходить из этих стен иначе, как истинными художниками <...>» [16, 264–265].

³⁸ По словам Н. Д. Кашкина, «эта речь произвела весьма хорошее впечатление, во-первых, благодаря ее содержанию, а во-вторых, и потому, что была хорошо сказана, так как Петр Ильич говорил вообще хорошо, имея притом, хотя не большой, но довольно звучный и приятный голос» [20, 52]. М. И. Чайковский также прокомментировал речь своего брата: «...Имя [А. Г.] Рубинштейна как артиста и деятеля вызывало всегда такое восторженное одушевление Петра Ильича, которое не могло не сообщаться окружающим» [82, 252].



Ил. 11. Поздравительная телеграмма из Санкт-Петербурга

Русскому Музыкальному Обществу в Москве. Дирекция Русского Музыкального Общества в С[анкт]-Петербурге и С[анкт]-Петербургская Консерватория дружески приветствует Московскую Консерваторию в день ее открытия, искренно желая ей преуспевать для пользы музыкального искусства в России на многие лета. Послано 1^{го} Сентября 1866 г[ода]. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 16. Л. 240



Ил. 12. Ответная телеграмма из Москвы

1 Сентября 1866 г[ода] Пбг Мск <...> П[етер]б[ур]г У Пяти Углов в Консерваторию. Русское музыкальное общество в Москве и Московская консерватория сердечно благодарят за дружеское приветствие и благопожелание. Заслуги Петербургской консерватории послужат нам счастливым путеводительным примером. Пьем за процветание Петербургской консерватории — Трубецкой, Ланин, Рубинштейн, Торлецкий. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 16. Л. 240 а. Телеграммы публикуются впервые

Тут была прочитана князем Трубецким только что полученная от петербургской консерватории поздравительная телеграмма и предложено за процветание петербургской консерватории. Тотчас же вслед за этим отправлена была в Петербург ответная благодарственная телеграмма.



Ил. 13. В. А. Кологривов [4]

В. А. Кологривов³⁹, один из директоров Русского Музыкального Общества в Петербурге, в краткой, но весьма эффектной речи, говорил о том, что наука получила уже гражданство в России и поставлена в ней высоко, а музыка только еще начинает у нас свою самостоятельную жизнь. Первый русский университет основан был в Москве, и этот университет, несмотря на то, что за ним последовали потом многие другие, остался и до сих пор первым из университетов России: пускай же и московская консерватория станет первою из русских консерваторий⁴⁰. Речь оратора была покрыта громким одобрением присутствовавших; в заключение ее г. Кологривов предложил тост «за всех деятелей московской консерватории».

³⁹ В первоисточнике первый инициал указан неверно: «Н.». (вместо «В.») [51, 3], [52, 10].

⁴⁰ Речь петербуржца В. А. Кологривова основана на игре смыслов, рождающейся из извечной конкуренции Москвы и Санкт-Петербурга в культурном пространстве: спор о том, какой из двух столичных университетов считать первым по времени возникновения, продолжается до сих пор. Выпускником Московского университета был, в частности, Н. Г. Рубинштейн, о чем присутствующим было хорошо известно. Таким образом, слова оратора можно истолковать как скрытый комплимент в сторону Николая Григорьевича. В то же время некоторые деятели РМО в Петербурге (в первую очередь, А. Г. Рубинштейн, но также и сам В. А. Кологривов) пытались ограничить самостоятельность РМО в Москве, тормозили процесс учреждения Московской консерватории [36, 47–48]. Принимая во внимание этот нюанс, в последнем пожелании можно уловить снисходительно-иронический оттенок.



Ил. 14. В. Ф. Одоевский [55, 15]

За сим, по вызову директоров, князь В. Ф. Одоевский⁴¹, в импровизированной речи, сказал следующее: «Милостивые государи! Я не ожидал, что буду говорить сегодня в вашем почтенном, дружеском кругу, и даже не полагал, что здоровье позволит мне быть здесь. Потому прошу вас быть снисходительными, если речь моя будет уже слишком безыскусственной. Но в настоящую минуту я не могу, хоть в нескольких простых словах, не выразить моего глубокого сочувствия к той отрасли деятельности московского Музыкального Общества, которая оставалась как бы забытою во всех наших художественно-музыкальных сообществах. В вашей консерватории будет преподаваться наука — к удивлению, — у нас новая: *История церковного пения в России*, — новая до такой степени, что нельзя указать ни одного печатного сочинения, которое бы могло служить учебником или руководством по сему предмету⁴². В нашей церкви сохранилось песнопение, которым более 700 лет оглашаются наши православные храмы, песнопение самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличный характер и высокое, как историческое, так и художественное значение⁴³. Между тем не только первоначальные

⁴¹ Князь Владимир Федорович Одоевский (1804–1869) был самым старшим (62 года), именитым и титулованным участником церемонии (гофмейстер двора его императорского величества; первоприсутствующий в VIII [московском] департаменте Правительствующего Сената). В МО РМО он не занимал какой-либо руководящей или почетной должности. Однако роль князя в истории Русского музыкального общества и Московской консерватории трудно переоценить: он был посредником между ее августейшими покровителями, инициатором создания кафедры истории русского церковного пения. Из дневника Одоевского следует, что он не мог присутствовать на утреннем богослужении и приехал только к обеду, куда его лично пригласили князь Н. П. Трубецкой и П. Н. Ланин [58, 172].

⁴² Эта лакуна была оперативно закрыта уже весной 1867 года, когда вышло в свет учебное пособие Д. В. Разумовского, адресованное учащимся Московской консерватории [69].

⁴³ Подразумеваются песнопения знаменного роспева. Видимо, вследствие устной речи «песнопение» оказалось в единственном числе, либо это следует понимать обобщенно («песнопение» как синоним «роспева»).

безлинейные знаки, которыми изображались до XVIII века⁴⁴ наши древние напевы, но даже и существующие донныне церковные (квадратные) линейные ноты остаются для многих и многих недоступными, а с тем вместе была невозможной и история нашего древнего звукописания. Не могу не радоваться душевно, что этот важный, существенный в России предмет вверен преподаванию благочестивого и ученого мужа, священника Димитрия Васильевича Разумовского, неутомимого изыскателя по части *нашей* музыкальной археологии, и которого недавние исследования значительно осветили эту, неизвестную донныне, область наших отечественных преданий⁴⁵. Будем надеяться, что, со временем, московская консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных *мирских* напевов, рассеянных по всему пространству Великой Руси⁴⁶. Донныне эта обработка еще невозможна: у нас нет еще собрания *верно* записанных наших народных напевов, со всеми их местными вариантами и оттенками. Донныне большая часть записывавших наши напевы старались подводить их под уровень общей музыки⁴⁷, и даже позволяя себе исправлять в них мнимые ошибки, или характеристические отступления от общепринятых правил⁴⁸. Смею думать, что *исправители* сами ошибались, ибо народные напевы суть народная святыня, к которой надлежит приступать с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песнь, как она слышится в голосе и слухе народа, — и затем должно будет постараться извлечь из самых напевов, как они есть, их теорию. Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно; но отчего *характер* русского напева мы разом, бессознательно отличаем посреди какой бы то ни было музыки и невольно говорим: здесь что-то русское? В наше время мы уже не можем довольствоваться одними

⁴⁴ В репортаже Н. И. Пастухова указан «XVII век» [45, 5]. Это опечатка. Одоевский имел в виду, что после синодальных изданий конца XVIII века, в которых все древние одноголосные напевы были напечатаны квадратной нотацией, безлинейные знаки вышли из употребления.

⁴⁵ Среди публикаций Д. В. Разумовского, вышедших к тому времени: «О нотных, безлинейных рукописях церковного знаменного пения» (М., 1863), «Об основных началах богослужебного пения православной греко-российской церкви» (М., 1866). Отмечу, что в предисловии к своему учебному пособию Разумовский отдал долг «уважения к многолетним наблюдениям Князя над *характером русского пения вообще и церковного в особенности* (курсив мой. — Г. М.)» [69, 6]. В этих словах нельзя не увидеть тематического пересечения с речью Одоевского.

⁴⁶ Напомню, что фольклорная тематика («музыкальные способности русского народа», «живые народные песни») была затронута также в речи кн. Н. П. Трубецкого.

⁴⁷ Согласно Г. Б. Бернадтту, под «общей музыкой» Одоевский подразумевал «общеευропейскую» музыку, сочетающую в себе «наиболее характерные элементы итальянской, французской и немецкой музыки» [57, 623]. Подробнее об этом см. [58, 318–330].

⁴⁸ М. П. Рахманова, комментируя идею Одоевского, поясняет: «Стандартная пятилинейная запись не в состоянии передать все ладово-мелодические особенности русского народного пения; крюковая система в этом смысле значительно теснее соотносится с характером народного музыкального мышления» [58, 470–471].

предположениями; наука должна исследовать это явление, но для науки нужны надежные материалы. Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными пособниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши *подлинные* народные напевы, и науке представится возможным бессознательное донныне ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение. Позвольте, м[илостивые] г[осудари], предложить вам тост за успешание русской музыки, как *искусства* и как *науки*».

За эту речь, прослушанную с особенным вниманием и покрытую громким одобрением присутствовавших, последовали тосты: за князя Одоевского, за учредителей Русского Музыкального Общества в Москве, за директоров Общества, за единодушие и единогласие профессоров консерватории и др.



Ил. 15. Ф. Лауб [31]

Г. Лауб, только с прошлого года поселившийся в Москве, почти вовсе не знающий русского языка, сказал по-немецки: «Господа! Позвольте мне сказать несколько слов на немецком языке. Я принадлежу также к славянскому племени, я чех, но еще не знаю русской речи и вынужден выразить пожелания мои на иностранной. Впрочем, музыка есть язык доступный всем национальностям, и на этом языке, мы все, присутствующие здесь артисты, понимаем друг друга. Я предлагаю, господа, тост за здоровье всех артистов, соплеменных между собою по музыке, участвующих в деятельности здешнего национального учреждения, нашей московской консерватории и, во главе их, нашего доброго товарища г. Рубинштейна: Vivat!»⁴⁹

⁴⁹ Комментируя это выступление, отметим в первую очередь дипломатический талант оратора. Вероятно, он избрал немецкий язык, дабы его могли понять присутствующие на банкете австро-немецкие коллеги-профессора (сам Лауб мог объясняться на смеси русского и чешского). В этом убеждает и содержание речи. В первых словах ощутимы панславянские «обертоны» — поклон в сторону только что выступавшего князя Одоевского. Однако они почти сразу же рассеиваются: музыка преподносится как универсальный наднациональный язык. Немецкий оригинал речи Лауба до нас не дошел. Если бы мы им располагали, нам, вероятно, открылись бы дополнительные

Эта безыскусственная речь произвела сильное впечатление. Все присутствовавшие столпились вокруг знаменитого артиста, и приветам не было конца [52, 5–16].

Уже отмечалось, что выступления следовали в соответствии с программой, разработанной организаторами церемонии. Как можно заметить, в основе «речевого блока» лежал принцип парности: вначале произносился *тост* с изложением *тезиса*, за ним — *речь*, раскрывающая тезис:

Таблица 1

Тост	Речь	ПРОБЛЕМАТИКА, СМЫСЛОВЫЕ И ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ
П. Н. Ланин	Н. П. Трубецкой	<ul style="list-style-type: none"> • роль августейшего покровительства (имп. Александр II, вел. кнг. Елена Павловна) • роль консерватории для Москвы и для России • общая социальная проблематика, положение музыкального искусства в России и в Европе
Н. Г. Рубинштейн	П. И. Чайковский	<ul style="list-style-type: none"> • социальное положение «свободного художника» как представителя новой профессиональной страты в России • дилетантизм («доморощенность») — профессионализм • Московская консерватория — Петербургская консерватория • Н. Г. Рубинштейн — А. Г. Рубинштейн (идеал артиста и учителя)
В. А. Кологривов	В. Ф. Одоевский	<ul style="list-style-type: none"> • Московская консерватория — Московский университет • специальное музыкальное образование — научное университетское образование, их неравное (на тот момент) положение • музыка как искусство и как наука • русская музыкальная медиевистика и фольклористика: перспективы их развития и включения в учебный процесс
Ф. Лауб (по-немецки)		<ul style="list-style-type: none"> • отголоски мотивов панславизма (славяне, чехи, русские...) • музыка как наднациональный язык

смысловые нюансы. Примечательно также, что программа дальнейшего музыкального вечера была австро-немецкой (Бетховен, Шуберт).

Председателем банкета был князь Н. П. Трубецкой (его речь носила программный характер; он же зачитывал телеграммы). Кульминационной, по общему мнению, стала речь почетного гостя — «старого ветерана русской литературы и любителя-знатока музыки, князя В. Ф. Одоевского» [44, 5]. Однако престарелому князю это стоило определенных усилий:

...Усталый, с больной рукой я должен был еще, не успевши выспаться до обеда, быть на многолюдном пиршестве, да еще импровизировать речь относительно введения в преподавание истории церковного пения, — о чем забыли было говорившие до меня. Импровизация удалась, запинки у меня не было, и произвела действие» [58, 172].

Как свидетельствуют дневниковые записи князя, он отслеживал публикацию своего текста: «Моя речь при открытии Консерватории напечатана вчера в Современной Летописи» (5 сентября); «В № 198 Journal de St. Petersbourg из моей речи, хотя с похвалами, сделали ужасную галиматью» (10 сентября) [58, 173].

Недовольство Одоевского петербургской газетой выглядит вполне оправданным. Статья в «Journal...» представляет собой перевод на французский язык «частной корреспонденции» Н. Ф. Щербина из «Русского Инвалида» (конспективной зарисовки первосентябрьского торжества). При этом неисправным оказался русскоязычный первоисточник. Фразы о фольклоре выглядят в нем как в кривом зеркале: «Он [Одоевский] говорил о необходимости издать (sic) русскую народную музыку, как искусство и как науку, и русской песне, не искажая и не “исправляя” ее, дать техническую форму» [59, 3]. Ключевые тезисы, касающиеся преподавания истории церковного пения, в «Русском Инвалиде» отсутствуют вовсе. Французский перевод добросовестно следует оригиналу⁵⁰.

На дальнейшую рецепцию текста это никак не повлияло. Даже в советское время речь Одоевского воспроизводилась без купюр и каких-либо изменений [57, 305–307].

Нежданную инвазию — спустя 125 лет — претерпела речь Николая Рубинштейна. Составители альбома «Московская консерватория 1866–1991» включили в нее фрагмент статьи Антона Рубинштейна «О музыке в России» без указания авторства [45, 18]. Таким образом Николаю Григорьевичу были приписаны слова, которых он не произносил. Нечто похожее, как мы увидим дальше, произошло с участниками музыкального вечера: на страницах книг они совершали то, чего в реальности, скорее всего, не делали.

⁵⁰ «A la fin du dîner, M. le prince V. Odoïevsky prononça un discours très-éloquent et très-remarqué sur la nécessité de créer comme art et comme science une musique nationals russe, et de donner au chant russe, sans le défigurer et le corriger, une forme technique» [92, 1].

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

Дебют Бернгарда Космана. Венявский или Доор? (казус Кашкина)

Речь Фердинанда Лауба о «музыке как языке, доступном всем национальностям», естественным образом перевела церемонию к завершающему третьему акту. Нет сомнения, что его программа также была заранее продумана организаторами. В источниках 1866 года он освещен не менее детально, чем второй.

«Современная летопись», №30:

По окончании обеда мастерски приготовленного артистом-кухмистером купеческого клуба, Емельяном Даниловичем, собеседники разошлись группами по покоям. Начались частные разговоры, продолжались тосты интимные, личные. Отраднo, весело было в этом дружном обществе, где общая всем любовь к искусству соединяла всех неразрывными узами. В числе собеседников находился пользующийся почетною известностью в Европе, виолончелист Косман, приглашенный профессором в московскую консерваторию и только что к нам прибывший⁵¹. Многие обратились к Н. Г. Рубинштейну с просьбой, чтобы он упросил г. Космана сыграть что-нибудь. Дело уладилось без затруднений; привезли виолончель г. Космана и скрипку г. Лауба. Музыкальный вечер начался сонатой Бетховена, написанною для фортепьяно и виолончели. С первых звуков приезжий артист овладел всеобщим вниманием. Необыкновенная сила, полнота и чистота звука, штрих мягкий, фраза всегда выраженная умно и внятно, оттенки верные и выразительные, словом все достоинства, которые отличают замечательного артиста, — вот неотъемлемая принадлежность игры г. Космана. Все были в восхищении, и восторг дошел до того, что артисты подхватили гостя на руки и начали его качать по нашему обычаю. Затем гг. Лауб и Косман исполнили трио Бетховена (ор. 70, №2). Оставляю читателям догадаться, как было исполнено это сочинение бессмертного компониста. С такими профессорами, какими обладает теперь наша консерватория, можно предвещать ей несомненный успех [51, 4].

«Современная летопись», №31:

В прошлом номере *Воскресных Прибавлений к Московским Ведомостям*, в статью об открытии консерватории, вкралась опечатка, лишаящая

⁵¹ Немецкий виолончелист-виртуоз и композитор Бернгард Косман (Cossmann, 1822–1910) переехал в Москву из Веймара, где был концертмейстером придворной капеллы (с 1850 года, по приглашению Ф. Листа). Важно отметить, что с 1853 по 1856 год первым скрипачом того же оркестра был Ф. Лауб. Тогда было положено начало многолетней дружбе выдающихся музыкантов. Их воссоединение в Москве не только привело к повышению престижа новой консерватории, но и способствовало росту профессиональной оркестровой и камерно-инструментальной культуры: струнный квартет МО РМО с их участием по уровню мастерства не уступал аналогичному петербургскому коллективу (квартету Г. Венявского — К. Давыдова); также было сформировано фортепианное трио (Лауб, Косман, Доор; см. примеч. 63). Сочинения Космана исполнялись в симфонических собраниях МО РМО при участии автора в сезоне 1866/1867 года. В 1870 году виолончелист покинул Москву, но не прерывал контактов с Ф. Лаубом и Н. Г. Рубинштейном. См. также [35, 135–136].

смысла заключительные строки статьи, так как по напечатанному тексту (стран[ица] 4-я, столб[ец] 1-й, стр[оки] 8 и 9 сверху) оказывается, будто бы *трио* Бетховена исполнено было только *двумя* артистами. Тут выпало имя г. Доора⁵², который вместе с гг. Косманом и Лаубом участвовал в этом трио (он держал партию фортепьяно)⁵³ [67, 15].

«Голос»:

Гости не расходились до позднего вечера, и время незаметно летело в живой и остроумной беседе, которая всегда отличает собою общество артистов. День открытия музыкального училища мог ли бы обойтись без музыки? Знаменитый германский виолончелист Косман, никогда не бывавший еще в России, а нынче приглашенный в профессора консерватории, сыграл с г. Рубинштейном сонату Бетховена (A-dur) и не только пленил всех присутствовавших, но и буквально изумил их классическим совершенством своей игры, исполненной глубокого внутреннего содержания. По окончании сонаты, обняв своего товарища по искусству, Н. Г. Рубинштейн, с тою горячностью, которая составляет его отличительную особенность, поздравил Москву и всю Россию с приобретением, в лице г. Космана, великого артиста. Сонатою дело не кончилось: к г. Косману присоединился г. Лауб, тоже приглашенный в профессора консерватории, и они вместе с г. Доором, превосходно исполнили трио Бетховена (ор. 70, №2). Наконец, для довершения общего очарования, г. Косман сыграл на виолончели (под аккомпанемент фортепьяно) «Ave Maria» Шуберта, и когда я пишу «сыграл», следует читать «спел», потому что виолончель под смычком артиста издавал чисто вокальные звуки, и закрыв глаза, можно было забыть и подумать, что слышишь человеческое пение. Все были в упоении, и, судя по блистательным элементам, из которых суждено сложиться будущему музыкальному училищу, сулили ему и блистательную деятельность [17, 3].

⁵² Появление уроженца Вены Антона Доора (Door, 1833–1919) в России заслуживает особого внимания. Ученик К. Черни и С. Зехтера, Доор с девятнадцати лет вел жизнь странствующего пианиста-виртуоза: объехал Германию и Италию, он отправился на север (Кёнигсберг, Копенгаген, Стокгольм, Гельсингфорс). Переехав из Финляндии в Санкт-Петербург, нашел поддержку у А. Г. Рубинштейна, А. Гензельта, А. Дрейшока и покровительство у гр. Матв. Ю. Виельгорского [89, 88–89]. Первое выступление Доора в Москве датируется 1858 годом [86, 353]. В 1860-м он стал преподавателем музыки в московском Николаевском сиротском институте [56, 421], сменив Н. Г. Рубинштейна. В период становления МО РМО Доор проявлял активность: в сезоне 1862–1863 был членом совещательной комиссии Московского отделения РМО; инициировал создание общества «Liedertafel» и Артистического кружка (по образцу венского). С 1864-го преподавал в музыкальных классах МО РМО; с 1866-го — профессор консерватории. По словам В. Ф. Одоевского, артистический облик «нашего талантливого и добросовестного Доора» отличало «редкое самоотвержение», а его игру — неизменная «художественная отчетливость», шло ли дело о «блистательном соло» или об игре в ансамбле [57, 316–317]. Доор был одним из первых исполнителей ряда ранних фортепианных опусов П. И. Чайковского, оставил о нем воспоминания [88]. В 1869 году пианист покинул Москву и вернулся в Вену, где до 1901 года преподавал в Консерватории Общества друзей музыки. См. также [35, 94, 141–142].

⁵³ Эта неточность была исправлена Н. М. Пановским в брошюре. См. [52, 17].

«Русские ведомости»:

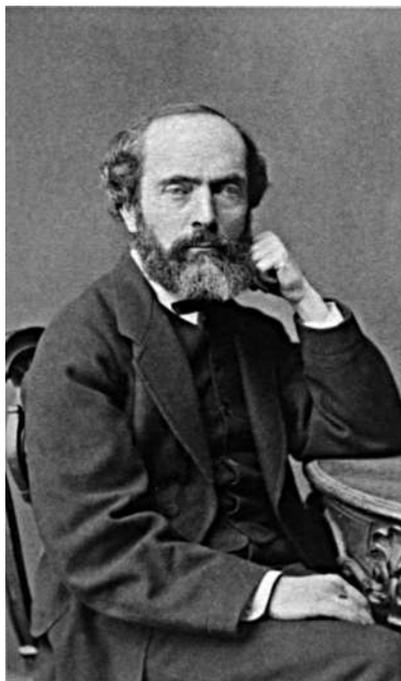
...Праздник кончился артистически. Приглашенные к обеду гости наслаждались слушанием игры двух профессоров, слава которых облетела уже Европу — виолончелиста Космана и скрипача Лауба. Игра г. Космана отличается полнотою и отчетливостью звука при поразительной мягкости [44, 5].

«Антракт»:

Вечер кончился игрою профессоров консерватории: г. Лауба — на скрипке и г. Космана — на виолончели [74, 6].

Дневник кн. В. Ф. Одоевского:

После обеда играл Косман, удивительный виолончелист, которому я сказал, что у него Orgel-Violoncell⁵⁴, что ему очень понравилось. Играли между прочим: Лауб, Косман и Доор Trio Бетховена op. 70 №2 in Es [58, 172–173].



Ил. 16. Б. Косман [55, 23]

⁵⁴ Орган-виолончель. — *нем.* В одной из более поздних рецензий (март 1867 года) В. Ф. Одоевский отметил: «В зале консерватории, при ее акустических качествах, игра г. Космана (*sic*) производит несравненно сильнейшее впечатление, нежели в других залах, не столь счастливо в музыкальном отношении устроенных» [57, 316].

Судя по приведенным описаниям, программа «музыкального акта» была выдержана в строго камерном стиле, репертуар ограничен венской классикой. Однако слушатели явно не испытывали недостатка в художественных эмоциях: буря нерастрченных восторгов разразилась после ля-мажорной бетховенской Сонаты — Бернгарда Космана качают! Но эмоциональный градус не снижался. Подогреваемые словами Н. Г. Рубинштейна, присутствующие стали свидетелями рождения ансамблевого союза (Лауб, Косман, Доор), в котором скрипач и виолончелист воссоединились после десятилетней разлуки⁵⁵. Под конец Косман вновь очаровал всех своим «инструментальным пением»⁵⁶, а из уст кн. В. Ф. Одоевского прозвучала высшая похвала — сравнение виолончели с «царем инструментов». Картина, нарисованная очевидцами, убеждает живой непосредственностью, психологической достоверностью и внутренней цельностью. Тем ярче проявляется ее отличие от очерков и мемуаров Н. Д. Кашкина.

Обратимся к его «Воспоминаниям о П. И. Чайковском» (1896):

После обеда затеяли музыку, тем более что вновь приглашенного виолончелиста Б. Космана никто из присутствующих, кроме Рубинштейна, не знал⁵⁷, и всем хотелось услышать его, как одного из наиболее знаменитых виртуозов на своем инструменте. Но Чайковский решил, что первую музыку во вновь открытой консерватории должна быть музыка Глинки, а потому сыграл сам наизусть увертюру «Руслана и Людмилы». Он играл на фортепиано хотя и без виртуозных тонкостей, но очень хорошо, и даже с значительной техникой; конечно все остались в высшей степени довольны, в особенности мысляю им руководившею, хотя и самое исполнение было хорошо. После увертюры были сыграны трио *d-moll* Бетховена (И. Венявский, Ф. Лауб и Б. Косман) и его же соната *A-dur* для фортепиано с виолончелью (Н. Рубинштейн и Б. Косман). С удивительной игрой Лауба мы все уже были ранее знакомы; г. Косман также оказался в полном смысле первоклассным виртуозом с замечательной техникой, тоном и глубоким артистическим пониманием [20, 25]⁵⁸.

Сопоставим описания музыкального вечера в источниках 1866 года и версиях Н. Д. Кашкина (1891, 1896 — см. таблицу 2). Как видим, из четырех позиций совпадает лишь одна — Соната ор. 69 *A-dur* для виолончели и фортепиано. В остальных — множественные расхождения, вызывающие ряд вопросов: что реально было исполнено, кто был (или не был) исполнителем,

⁵⁵ См. примеч. 51.

⁵⁶ Год спустя газета «Голос» вернулась к исполнению Косманом песни Шуберта: «Г. Косман принадлежит к той же школе, что и г. Лауб и производит на слушателей такое же чарующее впечатление. Особенно поразительно искусство г. Космана в так называемом инструментальном пении; попросите его сыграть, например, молитву Шуберта “Ave Maria” и закройте глаза: вам покажется, что вы слышите человеческий голос, а не движение смычка по струнам» (цит. по: [11, 277]).

⁵⁷ Неточность: с Косманом был давно знаком Лауб.

⁵⁸ Как уже говорилось, этот эпизод изложен также в его «Воспоминаниях о Н. Г. Рубинштейне» [19].

Таблица 2

1866 ГАЗЕТНЫЕ СТАТЬИ, ДНЕВНИК ОДОВСКОГО	1891 КАШКИН. «ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК»	1896 КАШКИН. «ВОСПОМИНАНИЯ О ЧАЙКОВСКОМ»
<p>Бетховен Соната ор. 69 A-dur для виолончели и фортепиано I. Allegro, ma non tanto II. Scherzo. Allegro molto III. Adagio cantabile — Allegro vivace</p> <p>Исп. Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн</p>	<p>Глинка Увертюра к «Руслану и Людмиле» в переложении для фортепиано в 2 руки Исп. П. И. Чайковский</p> <p>Бетховен Соната ор. 69 A-dur для виолончели и фортепиано</p> <p>Исп. Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн</p>	<p>Глинка Увертюра к «Руслану и Людмиле» в переложении для фортепиано в 2 руки Исп. П. И. Чайковский</p> <p>Бетховен Трио для фортепиано, скрипки и виолончели d-moll (sic)</p> <p>Исп. Ю. Венявский, Ф. Лауб, Б. Косман</p>
<p>Бетховен Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 70 №2 Es-dur. I. Poco sostenuto — Allegro ma non troppo (Es-dur) II. Allegretto (C-dur) III. Allegretto ma non troppo (As-dur) IV. Finale. Allegro (Es-dur)</p> <p>Исп. А. Доор, Ф. Лауб, Б. Косман</p>	<p>Бетховен Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 70 №1 D-dur I. Allegro vivace e con brio (D-dur) II. Largo assai ed espressivo (d-moll) III. Presto (D-dur)</p> <p>Исп. Ю. Венявский, Ф. Лауб, Б. Косман</p>	<p>Бетховен Соната ор. 69 A-dur для виолончели и фортепиано</p> <p>Исп. Б. Косман, Н. Г. Рубинштейн</p>
<p>Шуберт «Ave Maria», переложение для виолончели и фортепиано</p> <p>Исп. Б. Косман, [А. Доор]</p>		

и главное — кому доверять? Ведь на концерте присутствовали и Н. Д. Кашкин, и его «оппоненты».

Налицо конфликт версий и концептуальные различия на всех уровнях — целевом, репертуарном, жанрово-стилевом, образно-драматургическом, «музыкально-национальном», идеологическом. Источники 1866 года свидетельствуют, что музыкальный вечер был задуман прежде всего как презентация немецкого виолончелиста, профессора Бернгарда Космана. Во всех произведениях, размещенных в левой графе таблицы, на первом плане — виолончель. Это касается и обоих бетховенских опусов (ор. 69 и ор. 70 №2), открывающихся виолончельными *solì* (разной протяженности), и аранжировки песни Шуберта, где исполнитель по-разному может продемонстрировать свое владение инструментальной кантиленой (меняя высотное положение мелодии от куплета к куплету). Без сомнения, «*Ave Maria*» стала «тихой кульминацией», той музыкой, которая оставила у присутствующих глубокое впечатление и долговременное послевкусие.

По Кашкину, генеральная кульминация вечера внезапно переместилась на его начало, когда Чайковский сыграл Увертюру Глинки⁵⁹. И уже Петр Ильич, а не Бернгард Косман, становится де факто главным героем, чуть ли не распорядителем музыкального вечера («всем хотелось <...>, но Чайковский решил»). Удельный вес его участия в церемонии становится очень высоким: застольная речь + игра (притом, что *solò* никто из пианистов, даже Рубинштейн, не исполнял). Всё звучащее после Увертюры воспринимается как постлюдия или прописанный вскользь постскриптим. В мемуарах Кашкина бетховенские Соната и Трио поменялись местами, в тональности последнего допущена явная ошибка⁶⁰, словно это что-то второстепенное, и уже не так важно, какое сочинение было исполнено⁶¹. Но и в изданном пятью годами ранее «историческом очерке» [25] содержатся ошибочные сведения: ведь согласно источникам 1866 года прозвучало Трио ор. 70 №2 *Es-dur*. Нет оснований не доверять газетам, поскольку репортажи были написаны сразу после церемонии. Им вторит дневник В. Ф. Одоевского — признанного знатока камерной музыки Бетховена⁶².

Природа этой аберрации может корениться в ментальной инерции: менее известное оказалось вытесненным более известным, часто исполняемым. Трио ор. 70 №1 *D-dur* пользовалось большей популярностью по сравнению с «соседом» по опусу.

⁵⁹ Именно так (как генеральная кульминация) это трактовалось в дальнейшем. См., например, [26, 181], [72, 25].

⁶⁰ У Бетховена нет фортепианного трио в тональности *d-moll*. Примечательно, что эта тональность воспроизводилась в трех последующих изданиях мемуаров Кашкина (в том числе в немецком переводе 1991 года). Ср.: [21, 30], [22, 24], [90, 36].

⁶¹ Не говоря уже об исполненной на «бис» песне Шуберта. Отдадим еще раз должное скрупулезности, с которой безымянный журналист «Голоса» воспроизвел в своем репортаже полную музыкальную программу вечера.

⁶² «Как подлинный ученый Одоевский неустанно штудировал сочинения Бетховена и литературу о нем», — писал Г. Б. Бернандт [6, 14].

Л. В. Кириллина, сравнивая два трио ор. 70, отмечает: «Трио Es-dur [ор. 70 № 2] — совершенно иное по всем параметрам, [чем ор. 70 № 1 D-dur. — Г. М.], <...> Бетховен даже предпочитал его первому. Вряд ли бы с ним согласилось большинство слушателей и исполнителей, неизменно восхищающихся Трио D-dur, но практически не знающих Трио Es-dur. Эта музыка отнюдь не трудна для восприятия, однако она требует определенной рафинированности вкуса и заведомо не рассчитана на массовую публику. Перед нами вновь — “другой” Бетховен, не титанический, не драматический, не героический, но отнюдь не менее истинный, чем его знаменитый двойник» [28, 43].



Ил. 17. А. Доор [45, 20]

Исполнителем фортепианной партии журналисты единодушно называют Антона Доора. «Современная летопись», первоначально пропустившая в своем репортаже его имя, восполнила недостающую информацию, извинившись перед ним и перед своими читателями⁶³. Кроме того, Венявский входил в число музыкантов, с которыми Лауб предпочитал не иметь дела⁶⁴.

⁶³ 1 сентября 1866 года можно считать днем рождения нового камерно-ансамблевого союза — А. Доор, Ф. Лауб, Б. Косман. Трио ор. 70 № 2 Доор и раньше играл вместе с Лаубом, например 9 марта 1865 года, когда состоялся московский дебют чешского скрипача (партию виолончели исполнял К. Эзер) [58, 276].

⁶⁴ Польский пианист, композитор, педагог Юзеф (Йозеф, также Иосиф Федорович) Венявский (Więniawski, 1837–1912) проработал в Московской консерватории всего год (1866–1867). По свидетельству В. Ф. Одоевского, «Лауб, поигравши с Венявским, объявил, что с ним играть невозможно» [58, 177].

Исполнял ли Чайковский Увертюру Глинки?

Контрадикции Кашкина

Двойная ошибка Кашкина в отношении бетховенского ансамбля вселяет недоверие и к остальной фактологии. В особенности это касается исполнения Чайковским Увертюры к «Руслану и Людмиле». Допустить, что *все* газеты проигнорировали столь заметный факт, вряд ли возможно⁶⁵. О публичном выступлении Петра Ильича на музыкальном вечере не упоминает и князь В. Ф. Одоевский, страстный ревнитель наследия Глинки⁶⁶. Дополнительную интригу этому сюжету придают два взаимосвязанных момента.

1) Из концертно-симфонической практики РМО / ИРМО XIX века известны два исторических исполнения Увертюры к «Руслану и Людмиле» как торжественной вступительной пьесы при особо значимых обстоятельствах: 23 ноября 1859 года в Петербурге ею открылось самое первое симфоническое собрание РМО под управлением А. Г. Рубинштейна [79, 18]; 28 августа 1878 года с увертюры Глинки начался «первый русский концерт» под управлением Н. Г. Рубинштейна на Всемирной выставке в Париже [5, 176]⁶⁷. Московское исполнение 1 сентября 1866 года — в версии Кашкина — как бы достраивает этот ряд. Однако его сообщение впервые появилось четверть века спустя и не подтверждается более ранними источниками. Это наводит на мысль о поздней вставке.

2) Из эпистолярия Чайковского известно, что 5 апреля 1866 года он сыграл Увертюру Глинки на любительском музыкальном вечере в доме своих московских знакомых: «У Тарновских⁶⁸ в тот же день давался обед, а потом

⁶⁵ Авторы газетных репортажей стремились скрупулезно фиксировать даже мелкие второстепенные детали: обозначено, например, имя Емельяна Даниловича — повара («артиста-кухмистра») купеческого клуба, приготовившего обед; восполнено пропущенное имя Антона Доора; оговорено, что тост Василия Якунчикова был отступлением от программы.

⁶⁶ Важно, что В. Ф. Одоевский впервые упоминает о П. И. Чайковском в своем дневнике лишь 2 ноября 1866 года (на данный факт специальное внимание обращала еще А. С. Ляпунова [58, 51, 52]). Судя по дневниковой записи, князю запомнилось (очевидно, по торжественному обеду и речам двухмесячной давности), что Чайковской является музыкантом нового поколения, «воспитанником Консерватории» в Санкт-Петербурге [58, 176].

⁶⁷ По той же модели была составлена программа вечернего концерта в честь торжественного открытия Большого зала Московской консерватории под управлением В. И. Сафонова 7 (20) апреля 1901 года.

⁶⁸ Константин Августович Тарновский (1826–1892) — помощник инспектора по репертуарной части и секретарь при директоре московских императорских театров, драматург, автор и переводчик водевилей, музыкальный фельетонист. Его жена, Елизавета Петровна Тарновская (урожд. Нащокина, 1836–1903), была автором популярных романсов (романс «Я помню всё» на слова А. Н. Плещеева был обработан Чайковским для фортепиано в четыре руки [76, 728]). Композитор познакомился с супругами благодаря Н. Г. Рубинштейну в первых числах января 1866 года и очень скоро стал их завсегдатаем [84, 91]. Он писал братьям: «...Мне нравятся Тарновские, муж и жена, люди очень богатые и страшные любители музыки» (30 января 1866 года) [84, 98].

музыкальный вечер, который я открыл увертюрой из «Руслана и Людмилы»» [84, 104–105]. Вероятно, он исполнил ее в своем переложении (это могла быть редукция)⁶⁹.

Руководствуясь линейной логикой можно допустить, что композитор с легкостью выступил с ней как в дружеском кругу, так и на церемонии открытия консерватории⁷⁰. Но с точки зрения поведенческой психологии ставить эти исполнения в один ряд неправомерно: в доме баронессы Черкасовой предлагаемые обстоятельства были иными.

Трудно представить, что 1 сентября 1866 года Чайковский вторгся на «территорию Космана», отнимая время и внимание слушателей, с нетерпением ожидающих выступления знаменитого виолончелиста. Мог ли он (с его чувством такта и артистической этики) позволить себе такое отношение к будущему коллеге и к тем, кто готовился играть вместе с ним? И возможно ли, чтобы Чайковский взял на себя роль солиста, зная, что присутствующим здесь же концертирующим пианистам-виртуозам — Н. Г. Рубинштейну и А. Доору — предстоит выступить лишь в камерно-ансамблевом амплуа?⁷¹

Эти вопросы влекут за собой другие. Не является ли эпизод с Увертюрой вымыслом мемуариста? Биографы композитора (в их числе его брат М. И. Чайковский, а также Б. В. Асафьев, И. Ф. Кунин, П. Е. Вайдман) отмечали за Кашкиным замену реальных фактов мифами [8, 46]. Да он и сам признавался, что его мемуары грешат неточностями [29, 72].

Был ли Кашкин свидетелем игры Петра Ильича у Тарновских? Не исключено, поскольку нередко они бывали там вместе. При этом последовательность происходившего 5 апреля 1866 года совпадала с распорядком первосентябрьской церемонии — обед, затем музицирование (см. письмо Чайковского). Что это, очередная аберрация или литературный перенос

«...У Тарновских я бываю часто, потому что чувствую себя там как дома <...>» (25 апреля 1866 года) [84, 98, 109].

⁶⁹ Переложения оперных увертюр для фортепиано соло были весьма распространены в концертной и издательской практике второй половины XIX столетия. Однако в корпусе виртуозных транскрипций Увертюра к «Руслану и Людмиле» не представлена (см. сайт Международного проекта библиотеки музыкальных партитур; URL: <http://imslp.org>; дата обращения: 06.08.2019). Не привлекала она и пианистов следующего поколения: в дискографии XX века интерес к музыке «Руслана» исчерпывается «Маршем Черномора» в транскрипции Ф. Листа. В начале XXI века Увертюра оказалась востребованной, но лишь в ансамблевой обработке — для фортепианного квартета (в 8 рук). См. видеоролики с записью этой пьесы и комментарии на сайте YouTube (URL: https://www.youtube.com/results?search_query=glinka+ouverture+russlan+and+ludmila+piano; дата обращения: 06.08.2019). По-видимому, силами одного пианиста трудно воссоздать на эстраде богатство оркестровой партитуры Глинки.

⁷⁰ Видимо такой логики придерживаются некоторые современные исследователи. См. [1, 214].

⁷¹ Антон Доор отметил в своих воспоминаниях, что при знакомстве с Чайковским (1866) в молодом композиторе его поразила «чрезвычайная, почти девическая скромность — свойство, сохранившееся в нем и в дальнейшем» [87, 1].

уже свершившегося реального события в воображаемые обстоятельства (иными словами, фальсификация), и какие цели ставил перед собой автор?

По моему мнению, в «Очерке» 1891 года Кашкин намеренно русифицировал музыкальную часть церемонии, дабы эффектно подчеркнуть национальную принадлежность учебного заведения, отмечавшего свой первый юбилей. Это относится не только к перечню музыкальных произведений, но и к имени Чайковского, получившего к тому времени всемирную известность. Программа отформатирована им по модели симфонических концертов РМО / ИРМО 1859 и 1878 годов. В «Воспоминаниях» 1896 года акценты смещены в сторону посмертного прославления русских классиков: Чайковский делит с Глинкой почетный пьедестал, тогда как бетховенские Соната и Трио становятся фоновой музыкой этой картины.

Между тем в 1910 году Н. Д. Кашкин опубликовал исторический очерк, посвященный полувековой деятельности МО ИРМО [23], который по существу стал последней крупной работой ученого о Музыкальном обществе и Московской консерватории. То, как представлена в нем церемония открытия, существенно отличается от прежней версии и по слогу, и по содержанию. Вместо беллетризованной интонации — сдержанная немногословность. Отсутствует персонификация выступавших на банкете. Главный герой музыкального вечера — немецкий виолончелист. Упоминаний о Чайковском и Увертюре Глинки нет:

За обедом было произнесено несколько речей, а в заключение устроился импровизированный музыкальный вечер, в котором приняли участие вновь приглашенные профессора, гг. Коссман и Лауб, первого из которых в Москве никто еще не знал. Г. Коссман сыграл с Н. Г. Рубинштейном сонату Бетховена для фортепиано с виолончелью и произвел самое благоприятное впечатление своей серьезной музыкальностью [23, 26].

Не означает ли это, что к 1910 году Кашкин признал приоритет источников 1866 года? Примечательно, что эта финальная версия не привлекла внимания ни современников, ни последующих исследователей, будучи заслоненной мемуарными опусами 1890-х годов.

ЦЕРЕМОНИЯ ОТКРЫТИЯ ГЛАЗАМИ МУЗЫКОВЕДОВ

КОНЦА XIX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Рецепция сюжетов Кашкина

Работы Кашкина 1890-х годов вскоре получили общественный резонанс. Одним из первых на мемуары о Чайковском отозвался Н. Ф. Финдейзен («Русская музыкальная газета», 1896, ноябрь). В его заметке эпизод с Увертюрой предстает в квазиироническом ключе как пример «поклонения и анекдотического “страдания” П[етра] И[льича] за одного из своих кумиров — Глинку» [78, 1475–1476]. Трудно сказать, чего в этих словах больше — критического недоверия или журналистского ерничанья.

В 1900–1902 годах Модест Чайковский обнародовал свой фундаментальный труд «Жизнь Петра Ильича Чайковского». Описание церемонии открытия консерватории он скомбинировал из двух источников, приведя речь композитора по «Современной летописи», а исполнение Увертюры к «Руслану и Людмиле» — по мемуарам Кашкина, тем самым придав им легитимный статус [82, 251–253]. Апробированный таким образом, этот эпизод получил еще более широкое распространение.

В работах музыковедов советского времени церемония не могла быть представлена в полном виде: богослужбная часть купировалась⁷². Навязчивое варьирование триады «Чайковский — Одоевский — Глинка» [3, 99] сопровождалось рассуждениями о «живой преемственной связи между двумя историческими эпохами русской музыки» и о том, что предназначение консерватории — «служить национальным художественным идеалам, воплощенным в творчестве Глинки» [26, 20]. Типичной была контаминация. Так, в монографии Л. А. Баренбойма имена принимавших участие в музицировании профессоров перечислены по работам Кашкина (1891, 1896), но со ссылкой на «Современную летопись» (1866). Исполнение же Чайковским Увертюры к «Руслану и Людмиле» (1866) поставлено в один ряд с консерваторской постановкой «Ивана Сусанина» под управлением Н. Г. Рубинштейна (1869) под знаком «определенной эстетической декларации» [5, 108].

В XX веке «эпизод с увертюрой» воспроизводился в подавляющем большинстве текстов, касающихся истории Московской консерватории или биографии композитора, как общеизвестный [2, 311], [14, 46], [27, 181], [39, 116], [45, 18], [55, 20], [72, 25], [83, 397], [87, 56]. Авторы, которые при упоминании о церемонии обошли его молчанием, немного [77, 99], [54, 683], [33, 79, 83], [64, 209]. В музыковедческих исследованиях начала XXI века он фигурирует при анализе исполнительской и транскрипторской деятельности Чайковского [1, 214], [30, 99], преподносится как феномен русской концертной фортепианной культуры [86, 61], рассматривается как фактор творческого процесса композитора [81, 223], вписан в контекст отечественного музыкального образования [66, 518].

Не вносит ясности в общую картину статья «Торжественное открытие МК» из двухтомной энциклопедии «Московская консерватория. 1866–2016», изданной к ее 150-летию [13, 478]⁷³.

⁷² Примечательно, что и Н. Д. Кашкин в «Воспоминаниях о П. И. Чайковском» не упоминает о богослужении [20, 24].

⁷³ Читателю предложены произвольно перетасованные сведения из разных источников. Искажена последовательность событий: сначала речи, потом «молебствие, обед с шампанским и концерт», начавшийся Увертюрой к «Руслану» в исполнении П. И. Чайковского и заверченный «произведениями Л. ван Бетховена» (какими именно — не уточняется).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Церемония открытия Московской консерватории является историческим событием, объединившим выдающихся деятелей русской культуры разных поколений — тех, кто уже внес свой вклад, и тех, кому еще предстояло сказать свое слово, организаторов новых профессиональных форм музыкальной жизни, педагогов и студентов, знаменитых иностранных музыкантов, представителей купечества (меценатов) и аристократии, и всех неравнодушных к музыкальному искусству. Ей был придан высокий общественно-значимый статус. Об этом свидетельствует активное освещение события в периодической печати. Благодаря специальной брошюре был запечатлен *день в истории* — 1 сентября 1866 года. По своим масштабам московское торжество существенно отличалось от прошедшего четырьмя годами ранее открытия Петербургской консерватории (8 сентября 1862 года).

В музыкально-исторической литературе [4, 262–263], [68, 18] упоминается приуроченное к этому событию общее собрание членов РМО, педагогов, воспитанников и прозвучавшая на нем актовая речь А. Г. Рубинштейна, которая впервые была опубликована лишь в 1964 году [16, 264–265]. В прессе открытие первой русской консерватории не получило адекватного отражения, поскольку на дату, выбранную для этого мероприятия, пришлось сразу два события государственной важности: открытие монумента 1000-летия государства Российского в Великом Новгороде (куда отбыл весь петербургский истеблишмент во главе с императорской фамилией) и день рождения цесаревича Николая Александровича.

Кроме того, новое учебное заведение не имело тогда официального названия «консерватория», а именовалось музыкальным училищем РМО [68, 18], [79, 29–30]. В отличие от него консерватория в Москве сразу была открыта как высшее образовательное учреждение. Не этот ли нюанс обыгрывал в своей речи на первосентябрьском московском банкете петербуржец В. А. Кологривов, говоря о «первенстве»?

Процесс реконструкции церемонии многоаспектен и не столь прост, как может показаться на первый взгляд. Этому препятствуют позднейшие наслоения, закрепившиеся мифологемы, от которых не так легко освободиться. Задаваясь вопросом, являются ли сведения, сообщаемые Н. Д. Кашкиным, ценными штрихами к истории консерватории и к биографии П. И. Чайковского либо апокрифом, я склонен ко второму варианту. По моему мнению, в работах 1890-х годов он прибег к мифологизации как идеологическому инструменту. Привнесение национальной символики повлекло за собой укоренение мифов, бытующих по сей день. Удивляет, с какой легкостью мемуарные тексты, содержащие явные ошибки, вытеснили первоначальные и по целому ряду признаков достоверные свидетельства 1866 года, как не критически его очерки были восприняты музыковедческой практикой XX — начала XXI столетия. Данное исследование показало насущную необходимость ревизии ряда первоисточников.

Предложенную реконструкцию нельзя считать завершённой. Обнаруживаются новые сведения, возникают неожиданные вопросы, корректирующие исследовательский дискурс. Сегодня, когда история Московской консерватории дополняется новой фактологией, актуален непредвзятый взгляд и на церемонию ее открытия⁷⁴.

Список сокращений:

ИРМО	Императорское Русское музыкальное общество
МГК	Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
МО	Московское отделение
ПО	Петербургское отделение
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства
РМО	Русское музыкальное общество
РНММ	Российский национальный музей музыки
ЦГИА СПб	Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

Использованная литература:

1. *Айнбиндер А. Г.* Глинка, каким его слышал и исполнял Чайковский // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: в 2 т. / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. Т. 1. М.: Московская консерватория, 2006. С. 209–216.
2. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: Учебник: в 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. 415 с.
3. *Альиванг А. А.* П. И. Чайковский. 3-е изд. М.: Музыка, 1970. 816 с.
4. *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2 т. Т. 1: 1829–1867. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. 456 с.
5. *Баренбойм Л. А.* Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М.: Музыка, 1982. 278 с.
6. *Бернандт Г. Б.* В. Ф. Одоевский и Бетховен: Страница из истории русской бетховенианы. М.: Советский композитор, 1971. 52 с.
7. *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: биобиблиогр. словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. М.: Советский композитор, 1974. Т. 2: К-П. 313 с.
8. *Вайдман П. Е.* Чайковский и его биографии: от века XIX к XXI // П. И. Чайковский. Забытое и новое. Вып. 2 / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: Интерграф Сервис, 2003. С. 11–48.

⁷⁴ Выражаю искреннюю благодарность за помощь и содействие в работе Н. В. Киселёвой, диакону Димитрию Коростелёву, Е. А. Лариной, Л. Г. Луняковой, Л. Сундквисту, сотрудникам читального зала Отдела газет Российской государственной библиотеки (Химки).

9. *Великодная И. Л.* Пановский // Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. Т. 4: М-П. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 527–528.
10. Воспоминания о Московской консерватории / сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегинной. М.: Музыка, 1966. 606 с.
11. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства: в 4 кн. Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М: Музыка, 1965. 618 с.
12. *Гинзбург Л. С.* Ф. Лауб. М.; Л.: Музгиз, 1951. 60 с.
13. *Гуревич Е. Л.* Торжественное открытие МК // Московская консерватория, 1866–2016: энциклопедия: к 150-летию: в 2 т. / редкол.: А. С. Соколов и др. Т. I. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 478.
14. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
15. *Зограф-Дулова А. Ю.* Мои воспоминания о Н. Г. Рубинштейне // Музыка. 1912. 7 апреля. №71. С. 315–317.
16. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы 1862–1917 / сост. А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфус, Г. Р. Фрейндлинг. Л.: Музыка, 1964. 328 с.
17. Из Москвы, 2-го сентября (корреспонденция «Голоса») // Голос. 1866. 4 (16) сентября. №244. С. 2–3.
18. *Иустин, архим. (Полянский М. Е.).* Венок на могилу преосвященнейшего Игнатия, епископа Костромского и Галичского. Кострома: Губ. тип., 1883. 62 с.
19. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне // Московские ведомости. 1899. 18 (30) июня. №165. С. 3.
20. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М.: П. Юргенсон, 1896. 164 с.
21. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М.: Музгиз, 1954. 227 с.
22. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. 2-е изд. М.: URSS: Ленанд, 2016. 164 с.
23. *Кашкин Н. Д.* Московское Отделение Императорского русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие (1860–1910). М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1910. 69 с.
24. *Кашкин Н. Д.* Музыкальное обозрение // Русское обозрение. 1891. Т. V. Октябрь. С. 818–828.
25. *Кашкин Н. Д.* Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: Исторический очерк. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1891. 81 с.
26. *Келдыш Ю. В.* 100 лет Московской консерватории. 1866–1966: Краткий исторический очерк. М.: Музыка, 1966. 208 с.
27. *Келдыш Ю. В.* Чайковский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. 1982. Т. 6. Стб. 181.
28. *Кириллина Л. В.* Бетховен: Жизнь и творчество: в 2 т. Т. II. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 596 с.

29. *Клименко И. А.* Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 1 / сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. С. 64–92.
30. *Комаров А. В.* Чайковский — автор фортепианных переложений собственных сочинений // Научный вестник Московской консерватории. 2018. №2. С. 94–125.
31. *Корабельникова Л. З.* Музыкальное образование // История русской музыки: в 10 т. / редкол.: Ю. В. Келдыш, Е. М. Левашова, А. И. Кандинский. Т. VI. М.: Музыка, 1989. С. 167–187.
32. *Корнющенко Д. И., Макеева Е. Д.* Родословная баронов Черкасовых: Поколенная роспись баронов Черкасовых и родственных им родов: генеалогическое древо: XVII–XXI столетия. М.: Спутник+, 2009. 24 с.
33. *Кунин И. Ф.* Петр Ильич Чайковский. М.: Молодая гвардия, 1958. 367 с.
34. *Лаптева Л. П.* Славянский съезд 1867 г. и участие в нем чешской делегации // Славянские съезды XIX–XX вв.: Сб. ст. / редкол.: Е. И. Аксенова, А. Н. Горяинов, М. Ю. Досталь (отв. ред.). М.: ИСБ, 1994. С. 74–84.
35. *Ломтев Д. Г.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с.
36. *Лотош Е. С.* Московское отделение Русского музыкального общества. Первые годы деятельности (1860–1866): История в документах. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 84 с.
37. *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. Т. II: Алфавитный указатель псевдонимов: Псевдонимы русского алфавита. К-П. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1957. 387 с.
38. *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. Т. IV: Новые дополнения к алфавитному указателю псевдонимов: Алфавитный указатель авторов. М.: Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1960. 558 с.
39. *Меркулов А. М.* Чайковский — автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского // Музыка П. И. Чайковского. Вопросы интерпретации: Сб. науч. трудов Московской консерватории / отв. за вып. А. М. Меркулов. М.: МГК, 1991. С. 115–144.
40. *Миронова Н. А.* Московская консерватория. Истоки (Воспоминания и документы. Факты и комментарии). М.: Московская консерватория, 1995. 96 с.
41. *Моисеев Г. А.* Московская консерватория под августейшим покровительством (2-я половина XIX века) // Московская консерватория в ее историческом развитии (к 150-летию со дня основания): материалы всероссийской научной конференции пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. С. 20–35.
42. *Моисеев Г. А.* Религиозно-музыкальные символы в камерных ансамблях П. И. Чайковского // Жизнь религии в музыке; вып. 5 / сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 62–80.
43. *Морозова В. А.* На благо просвещения Москвы. Т. I: биография, дневники Вари. М.: Русский путь, 2008. 319 с.

44. *Москвич* [*Пастухов Н. И.*] Московские заметки // Русские ведомости. 1866. 6 сентября. № 105. С. 4–5.
45. Московская консерватория, 1866–1991: Альбом / авт. текста, сост. и ред. Г. А. Прибегина; отв. ред. Л. С. Сидельников. М.: Музыка, 1991. 237 с.
46. Московская консерватория, 1866–2016: Энциклопедия: к 150-летию: в 2 т. / редкол. А. С. Соколов и др. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
47. Московская консерватория. 1866–1966 / редкол.: А. С. Гинзбург, А. И. Кандинский и др. М.: Музыка, 1966. 726 с.
48. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / редкол.: Е. С. Лотош, В. Н. Медведова, Н. А. Миронова и др. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. 668 с.
49. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. Вып. 5. Ч. 1: 1861–1870 / сост. Т. Н. Ливанова, О. А. Виноградова. М.: Музгиз, 1971. 350 с.
50. *Н.* [*Пановский Н. М.*] Музыкальный вечер 22 ноября // Московские ведомости. 1860. № 258. 27 ноября. С. 2050–2051.
51. *Н.* [*Пановский Н. М.*] Открытие Московской консерватории (1 сентября 1866 года) // Современная летопись. 1866. 4 сентября. № 30. С. 2–4.
52. *Н.* [*Пановский Н. М.*] Открытие Московской консерватории 1-го сентября 1866 года. М.: Университетская типография, 1866. 17 с.
53. *Наумов А. А.* Зверев Василий Иванович // Православная энциклопедия. Т. XIX / под общ. ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2008. С. 745.
54. *Николаев А. А.* Московская консерватория // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. III. М.: Большая советская энциклопедия, 1976. Стб. 683–687.
55. Николай Рубинштейн и его время / ред.-сост. М. Д. Соколова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 120 с.
56. *Нистрем К. М.* Книга адресов жителей Москвы / сост. по официальным документам. Ч. 1: Лица служащие. М., 1861. XXIII, 598 с.
57. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
58. *Одоевский В. Ф.* Дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. 520 с.
59. *Омега* [*Щербина Н. Ф.*]. Открытие музыкальной консерватории в Москве // Русский Инвалид. 1866. 4/16 сентября. № 226. С. 3.
60. Отчет Московского отделения Императорского Русского Музыкального Общества за 1890–91 год. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1892. 169 с.
61. Отчет Московского отделения Императорского Русского Музыкального Общества за 1891–92 год. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1893. 185 с.
62. Отчет Русского Музыкального Общества в Москве за 1866–67-й год. М.: Типография Т. Рис, в Москве. 1867. 47 с.

63. *Павлинова В. П.* Соучредитель Московской консерватории князь Николай Петрович Трубецкой // *Наследие: Русская музыка — мировая культура*. Вып. 1. Сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / ред.-сост. Е. С. Власова, Е. Г. Сорокина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 483–497.
64. *Познанский А. Н.* Петр Чайковский: биография: в 2 т. Т. I. СПб.: Вита Нова, 2009. 605 с.
65. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1825–1881). Том 40 (1865). Часть 2. №42823. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 31.07.2019).
66. *Полоцкая Е. Е.* П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра иск. М., 2009. 719 с.
67. *Поправка* // Современная летопись. 1866. 11 сентября. №31. С. 15.
68. *Пузыревский А. И., Саккетти Л. А.* Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. СПб.: тип. Глазунова, 1912. 183 с.
69. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России: (Опыт историко-технического изложения): Из уроков, читанных в Консерватории при Московском музыкальном обществе, профессором консерватории и членом Константинопольского музыкального общества Дмитрием Разумовским. М.: Типография Т. Рис, 1867. 367 с.
70. *Рейтблат А. И.* Пастухов // *Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь* / гл. ред. П. А. Николаев. Т. 4: М-П. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 550–551.
71. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 2: Синодальный хор и училище церковного пения: концерты, периодика, программы / сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2004.
72. *Ручьевская Е. А.* Петр Ильич Чайковский. 1840–1893: Краткий очерк жизни и творчества. Популярная монография. 2-е изд., перераб. Л.: Музыка, 1978. С. 25.
73. *Савва (Тихомиров Иван Михайлович)*. Хроника моей жизни: Автобиографические записки высокопреосвященного Саввы, архиепископа Тверского и Кашинского: ([Ум.] [13] окт. 1896 г.): в 9 т. Т. V. Сергиев Посад: 2-я тип. А. И. Снегиревой, 1904. 942 с.
74. *Смесь* // Антракт. 1866. 11 сентября. №35. С. 6.
75. Столетие Московской практической академии коммерческих наук, 1810–1910 / [под общ. набл. А. Н. Реформатского; предс. А. В. Казаков]. М.: Издательство Сытина, 1910. 787 с.
76. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. 1107 с.
77. *Туманина Н. В.* Чайковский: Монография: в 2 т. Т. I: Путь к мастерству. 1840–1877. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 559 с.
78. *Финдейзен Н. Ф.* Библиография // *Русская музыкальная газета*. 1896. № 11. Ноябрь. Стб. 1475–1476.

79. *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб.: тип. Гл. упр. уделов, 1909. [2], 112, [2], 119 с.
80. *Хлудов Г. И.* Памятная книга, 1835–1877; Письма, 1844–1885 / предисл. и послесл. Е. Б. Новиковой; примеч. Е. Б. Новиковой, К. Б. Новиковой и Т. М. Бархиной. М.: Близнецы, 1999. 423 с.
81. *Царёва Е. М.* Глинка и симфонии Чайковского // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: в 2 т. / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. Т. I. М.: Московская консерватория, 2006. С. 217–225.
82. *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: По документам, хранящимся в Архиве имени покойного композитора в Клину: в 3 т. Т. I: 1840–1877. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900. 573 с.
83. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи / вступ. ст. и пояснения В. В. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 438 с.
84. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V / подгот. Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. З. Корабельниковой. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 518 с.
85. *Чайковский П. И., Юргенсон П. И.* Переписка: в 2 т. Т. I: 1866–1885 / сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2011. 672 с.
86. *Шабшаевич Е. М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия: монография. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 648 с.
87. *Яковлев В. В.* Московская консерватория от ее основания до 1889 года // *Яковлев В. В.* Избранные труды о музыке: в 3 т. Т. III: Музыкальная культура Москвы / ред.-сост. И. Ф. Кунин. М.: Советский композитор, 1983. С. 41–173.
88. *Door A.* Tschaikowsky. Erinnerungen // Neue Freie Presse. 1901. März 30. № 13145. S. 1.
89. *Dur und Moll* // Signale für die Musikalische Welt. 1866. 19. October. № 44. S. 729.
90. *Ehrlich A.* Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart: eine Sammlung von 116 Biographien und 114 Porträts. 2^{te} vermehrte, verbesserte Auflage. Leipzig: A. H. Payne, 1898. 403 S.
91. *Kaschkin N.* Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski / hrsg. und mit einem Vorw. vers. von E. Kuhn; übers. aus dem Russischen von B. Bruder. Berlin: Kuhn, 1992. (Musik konkret, 1). 213 S.
92. *Nachrichten* // Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung. 1866. 10 October. № 41. S. 331.
93. *Partie non officielle* // Journal de St.-Petersbourg. 1866. 5–6 (17–18) Septembre. № 198. P. 1.

References

1. Ainbinder, A. G. (2006). Glinka, kakim ego slyshal i ispolnyal Chaykovskiy [Glinka, how he was heard and performed by Tchaikovsky]. In *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya*: [M. I. Glinka. To the 200th anniversary of his birth]. Materials of

- International Scientific Conferences, edited by N. I. Degtyareva, E. G. Sorokina, vol. 1, 209–216. Moscow, Moskovskaya konservatoriya. (in Russian).
2. Alekseev, A. D. (1988). *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The history of the art of piano playing]. 2nd ed., parts 1 and 2. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 3. Al'shvang, A. A. (1970). *P. I. Chaykovskiy*. [P. I. Tchaikovsky]. 3rd ed. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 4. Barenboym, L. A. (1957). *Anton Grigor'evich Rubinshteyn. Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'* [Anton Grigor'evich Rubinstein: Life, artistic development, creative work, musical and social activities], Vol. 1: 1829–1867. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).
 5. Barenboym, L. A. (1982). *Nikolay Grigor'evich Rubinsteyn. Istoriya zhizni i deyatel'nosti* [Nikolay Grigor'evich Rubinstein: the story of his life and activity]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 6. Bernandt, G. B. (1971). *V. F. Odoevskiy i Betkhoven: Stranitsa iz istorii russkoy betkhoveniany* [V. F. Odoevsky and Beethoven: a Page of history of the Russian Beethoveniana]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
 7. Bernandt, G. B., Yampol'skiy, I. M. (1974). *Kto pisal o muzyke: biobibliogr. slovar' muzykal'nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevolyutsionnoy Rossii i SSSR* [Who has written about music: bibliographical dictionary of music critics and persons who wrote about music in pre-revolutionary Russia and the USSR], Vol. 2. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
 8. Vaidman, P. E. (2003). *Chaykovskiy i ego biografii: ot veka XIX k XXI* [Tchaikovsky and his biographies: from the XIX century to XXI]. In *P. I. Chaykovskiy. Zabytoe i novoe* [P. I. Tchaikovsky. Forgotten and new], edited by P. E. Vaydman and G. I. Belonovich, Issue 2, 11–48. Moscow, Intergraf Servis. (in Russian).
 9. Velikodnaya, I. L. (1999). Panovskiy [Panovsky]. In *Russkie pisateli, 1800–1917, Biograficheskiy slovar'* [Russian writers, 1800–1917, Biographical dictionary], edited by P. A. Nikolaev, Vol. 4, 527–528. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya. (in Russian).
 10. _____. (1966). *Vospominaniya o Moskovskoy konservatorii* [Memories of the Moscow Conservatory], edited by E. N. Alekseeva and G. A. Pribegina. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 11. Ginzburg, L. S. (1965). *Istoriya violonchel'nogo iskusstva*. Kn. 3: *Russkaya klassicheskaya violonchel'naya shkola (1860–1917)* [The history of the art of cello playing. Vol. 3: The Russian classical school of cello playing (1860–1917)]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
 12. Ginzburg, L. S. (1951). *F. Laub* [F. Laub]. Moscow, Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
 13. Gurevich, E. L. (2016). Torzhestvennoe otkrytie MK [Grand opening of the Moscow Conservatory]. In *Moskovskaya konservatoriya, 1866–2016, entsiklopediya, k 150-letiyu*: [Moscow Conservatory, 1866–2016, encyclopedia: to the 150th anniversary] edited by A. S. Sokolov etc., vol. 1, 478. Moscow, Progress-Traditsiya, 2016. (in Russian).
 14. _____. (1940). *Dni i gody P. I. Chaykovskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Tchaikovsky's days and years: a chronicle of his life and work], edited by V. Yakovlev. Moscow, Leningrad, Muzgiz. (in Russian).

15. Zograf-Dulova, A. Yu. (1912). *Moi vospominaniya o N. G. Rubinshteyne* [My recollections of N. G. Rubinstein]. *Muzyka* [Music], № 71, 315–317. (in Russian).
16. _____. (1964). *Iz istorii Leningradskoy konservatorii: Materialy i dokumenty 1862–1917*. [From the history of the Leningrad Conservatory: Materials and documents 1862–1917], edited by A. L. Birkengof, S. M. Vil'sker, P. A. Vul'fius, G. R. Freyndling. Leningrad, Muzyka. (in Russian).
17. _____. (1866). *Iz Moskvy, 2-go sentyabrya (korrespondentsiya "Golosa")* [From Moscow, 2nd September (correspondence of "Voice")]. *Golos* [Voice]. № 244, 4 (16) September, 2–3. (in Russian).
18. Iustin, Archimandrite. (Polyansky M. E.). (1883). *Venok na mogilu preosvyashchenneyshego Ignatiya, episkopa Kostromskogo i Galichskogo* [Wreath on the grave of his grace Ignatius, Bishop of Kostroma and Galich]. Kostroma, Gubernskaya tipografiya. (in Russian).
19. Kashkin, N. D. (1899). *Vospominaniya o N. G. Rubinshteyne* [Recollections of N. G. Rubinstein]. *Moskovskie Vedomosti* [Moscow Vedomosti], № 165, 18 (30) June, 3. (in Russian).
20. Kashkin, N. D. (1896). *Vospominaniya o P. I. Chaykovskom* [Recollections of P. I. Tchaikovsky]. Moscow, P. Yurgenson. (in Russian).
21. Kashkin, N. D. (1954). *Vospominaniya o P. I. Chaykovskom* [Recollections of P. I. Tchaikovsky]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
22. Kashkin, N. D. (2016). *Vospominaniya o P. I. Chaykovskom* [Recollections of P. I. Tchaikovsky]. Moscow, URSS, Lenand. (in Russian).
23. Kashkin, N. D. (1910). *Moskovskoe Otdelenie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva. Ocherk deyatelnosti za pyatidesyatiletie (1860–1910)* [The Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society: a study of its 50 years' activity (1860–1910)]. Moscow, tovarishchestvo "Pechatnya S. P. Yakovleva". (in Russian).
24. Kashkin, N. D. (1891). *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. *Russkoe obozrenie* [Russian Review], Vol. 5, 818–828. (in Russian).
25. Kashkin, N. D. (1891). *Pervoe dvadtsatipyatiletie Moskovskoy konservatorii: Istoricheskiy ocherk* [The first 25 years of the Moscow Conservatory: a historical study]. Moscow: tovarishchestvo "Pechatnya S. P. Yakovleva". (in Russian).
26. Keldysh, Yu. V. (1966). *100 let Moskovskoy konservatorii. 1866–1966: Kratkiy istoricheskiy ocherk* [100 years of the Moscow Conservatory. 1866–1966: a Brief historical essay]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
27. Keldysh, Yu. V. (1982). *Chaykovskiy* [Tchaikovsky]. In *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music encyclopedia], edited by Yu. V. Keldysh, Vol. 6, 181. Moscow, Bol'shaya Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
28. Kirillina, L. V. (2009). *Beethoven: Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: Life and work], Vol. 2. Moscow, Center for Research and Publishing "Moskovskaya konservatoriya". (in Russian).
29. Klimenko, I. A. (1995). *Moi vospominaniya o Petre Il'iche Chaykovskom* [My recollections of Peter Ilyich Tchaikovsky]. In *P. I. Chaykovskiy. Zabytoe i novoe* [P. I. Tchaikovsky. Forgotten and new], edited by P. E. Vaidman, G. I. Belonovich, Issue 1, 64–92. Moscow, Mir i kul'tura. (in Russian).

30. Komarov, A. V. (2018). Chaykovskiy — avtor fortepiannykh perelozheniy sobstvennykh sochineniy [Tchaikovsky as the author of piano arrangements of his own compositions]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], №2/2018, 94–125. (in Russian).
31. Korabel'nikova, L. Z. (1989). Muzykal'noe obrazovanie [Musical education]. *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music], edited by Yu. V. Keldysh, E. M. Levashova, A. I. Kandinsky, Vol. 6, 167–187. Moscow, Muzyka. (in Russian).
32. Korniyushenko, D. I., Makeeva, E. D. (2009). *Rodoslovnaya baronov Cherkasovykh: Pokolennaya rospis' baronov Cherkasovykh i rodstvennykh im rodov: genealogicheskoe drevo: XVII–XXI stoletiya* [Bloodline barons Cherkasov: Generational painted barons Cherkasov and related genera: family tree: XVII–XXI centuries]. Moscow, Sputnik+. (in Russian).
33. Kunin, I. F. (1958). *Petr II'ich Chaykovskiy* [Pyotr II'ich Tchaikovsky]. Moscow, Molodaya gvardiya. (in Russian).
34. Lapteva, L. P. (1994). Slavyanskiy s'ezd 1867 goda i uchastie v nem cheshskoy delegatsii [Slavic Congress of 1867 and participation of Czech delegation]. In *Slavyanskie s'ezdy XIX–XX vv.* [Slavic congresses XIX–XX centuries], edited by E. I. Aksenova, A. N. Goryainov, M. Yu. Dostal', 74–84. Moscow, ISB. (in Russian).
35. Lomtev, D. G. (1999). *Nemetskie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya russkikh konservatoriy* [German musicians in Russia: on the history of the formation of Russian conservatories]. Moscow, Prest. (in Russian).
36. Lotosh, E. S. (2012). *Moskovskoe otделение Russkogo muzykal'nogo obshchestva. Pervye gody deyatel'nosti (1860–1866): Istoriya v dokumentakh* [Moscow branch of the Russian Musical Society. The first years of activity (1860–1866): History in documents]. Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian).
37. Masanov, I. F. (1957). *Slovar' psevdonimov russkikh pisateley, uchenykh i obshchestvennykh deyateley* [Russian writers, scientists and public figures dictionary of pseudonyms], *T. II: Alfavitnyy ukazatel' psevdonimov: Psevdonimy russkogo alfavita. K–P.* [Vol. II: Alphabetical index of pseudonyms: Pseudonyms of the Russian alphabet. K–P]. Moscow, Izdatel'stvo vsesoyuznoy knizhnoy palaty. (in Russian).
38. Masanov, I. F. (1960). *Slovar' psevdonimov russkikh pisateley, uchenykh i obshchestvennykh deyateley* [Russian writers, scientists and public figures dictionary of pseudonyms: in 4 vols.], *T. IV: Novye dopolneniya k alfavitnomu ukazatelyu psevdonimov: Alfavitnyy ukazatel' avtorov* [Vol. IV: New additions to the alphabetical index of aliases: alphabetical index of authors]. Moscow, Izdatel'stvo vsesoyuznoy knizhnoy palaty. (in Russian).
39. Merkulov, A. M. (1991). Chaykovskiy — avtor fortepiannykh obrabotok i nekotorye kontsertnye obrabotki dlya fortepiano muzyki Chaykovskogo [Tchaikovsky as the author of piano arrangements and some concert piano arrangements of music by Tchaikovsky]. In *Muzyka P. I. Chaykovskogo. Voprosy interpretatsii* [Music by P. I. Tchaikovsky. Questions of interpretation], edited by A. M. Merkulov, 115–144. Moscow, Moskovskaya konservatoriya. (in Russian).

40. Mironova, N. A. (1995). *Moskovskaya konservatoriya. Istoki* (Vospominaniya i dokumenty. Fakty i kommentarii) [Moscow Conservatory. Beginning. (Memories and documents. Facts and comments)]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya. (in Russian).
41. Moiseev, G. A. Moskovskaya konservatoriya pod avgusteyshim pokrovitel'stvom (2-ya polovina XIX veka) [Moscow Conservatory under August patronage (2nd half of the XIX century)]. In *Moskovskaya konservatoriya v ee istoricheskom razvitii (k 150-letiyu so dnya osnovaniya)*: [Moscow Conservatory in its historical development (to the 150th anniversary of its Foundation)]. Proceedings of the all-Russian scientific conference of the fifth session of the Scientific Council on the history of music education, edited by V. I. Adishev, K. V. Zenkin, 20–35. Moscow, Center for Research and Publishing “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian).
42. Moiseev, G. A. (2012). Religiozno-muzykal'nye simvoly v kamernykh ansamblyakh P. I. Chaykovskogo [Religious and musical symbols in Tchaikovsky's chamber ensembles]. In *Zhizn' religii v muzyke* [Life of religion in music], Vol. 5, ed. by T. A. Khoprova. St. Petersburg, Severnaya zvezda. P. 62–80. (in Russian).
43. Morozova, V. A. (2008). *Na blago prosveshcheniya Moskvy* [For the benefit of education of Moscow]. T. 1: *Kratkiy ocherk zhizni i deyatel'nosti V. A. Morozovoy; Dnevnik Varvary Alekseevny Morozovoy, urozhdennoy Khludovoy* [Vol. 1: A brief sketch of the life and work of V. A. Morozova; Diary of V. A. Morozova, née Khludova]. Moscow, Russkiy put'. (in Russian).
44. Moskvich [Pastukhov, N. I.]. (1866). *Moskovskie zametki* [Moscow notes]. *Russkie vedomosti* [Russkiye Vedomosti]. № 105, 6 September, 4–5. (in Russian).
45. _____. (1991). *Moskovskaya konservatoriya, 1866–1991* [Moscow Conservatory, 1866–1991], edited by G. A. Pribegina and L. S. Sidel'nikov. Moscow, Muzyka. (in Russian).
46. _____. (2016). *Moskovskaya konservatoriya, 1866–2016: entsiklopediya: k 150-letiyu* [Moscow Conservatory, 1866–2016: encyclopedia: to the 150th anniversary], edited by A. S. Sokolov, etc. Moscow, Progress-Traditsiya. (in Russian).
47. _____. (1966). *Moskovskaya konservatoriya, 1866–1966*. [Moscow Conservatory, 1866–1966], edited by A. S. Ginzburg, A. I. Kandinsky, etc. Moscow, Muzyka. (in Russian).
48. _____. (2007). *Moskovskaya konservatoriya: Ot istokov do nashikh dney. 1866–2006* [Moscow Conservatory: From the beginning up to the present day. 1866–2006], edited by N. A. Mironova. Moscow, Moskovskaya konservatoriya. (in Russian).
49. _____. (1971). *Muzykal'naya bibliografiya russkoy periodicheskoy pechati XIX veka* [Musical bibliography of the Russian periodical press of the XIX century], Vol. 5, Issue 1, edited by T. N. Livanova, O. A. Vinogradova. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
50. N. [Panovsky, N. M.] (1860). Muzykal'nyy vecher 22 noyabrya [Musical evening on November 22]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow Vedomosti], № 258, 27 November, 2050–2051. (in Russian).
51. N. [Panovsky, N. M.] (1866). Otkrytie Moskovskoy konservatorii (1 sentyabrya 1866 goda) [Opening of the Moscow Conservatory (September 1, 1866)]. *Sovremennaya letopis'* [Modern chronicle], № 30, 4 September, 2–4. (in Russian).

52. N. [Panovsky, N. M.] (1866) *Otkrytie Moskovskoy konservatorii 1-go sentyabrya 1866 goda* [Opening of the Moscow Conservatory September 1, 1866]. Moscow, Universitetskaya tipografiya. (in Russian).
53. Naumov, A. A. (2008). Zverev Vasilij Ivanovich [Zverev, Vasily]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya*, Vol. 19, 475. Moscow, Pravoslavnyaya Entsiklopediya. (in Russian).
54. Nikolaev, A. A. (1976). Moskovskaya konservatoriya [Moscow Conservatory]. In *Muzykal'naya entsiklopediya*, Vol. 3, 683–687. Moscow, Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
55. _____. (2012). *Nikolay Rubinshteyn i ego vremya* [Nikolai Rubinstein and his time], edited by M. D. Sokolova. Moscow, Center for Research and Publishing “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian).
56. Nystrem, K. M. (1861). *Kniga adresov zhiteley Moskvy* [The Book of addresses of inhabitants of Moscow]. Moscow, [without a publisher]. (in Russian).
57. Odoevsky, V. F. (1956). *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [V. F. Odoyevsky's legacy of writings about music], edited by G. B. Bernandt. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
58. Odoevsky, V. F. (2005). *Dnevnik. Perepiska. Materialy: k 200-letiyu so dnya rozhdeniya* [Diary. Correspondence. Materials: to the 200th anniversary of the birth], edited by M. P. Rakhmanova. Moscow, Deko-VS. (in Russian).
59. Omega [Shcherbina, N. F.]. (1866). Otkrytie muzykal'noy konservatorii v Moskve [Opening of the conservatory of music in Moscow]. *Russkiy Invalid* [Russian Invalid], №226, 4/16 September, 3. (in Russian).
60. _____. (1892). *Otchet Moskovskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva za 1890–91 god* [Report of the Moscow branch of the Imperial Russian Music Society for 1890–91]. Moscow, tovarishchestvo “Pechatnya S. P. Yakovleva”. (in Russian).
61. _____. (1893). *Otchet Moskovskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva za 1891–92 god* [Report of the Moscow branch of the Imperial Russian Music Society for 1891–92]. Moscow, tovarishchestvo “Pechatnya S. P. Yakovleva”. (in Russian).
62. _____. (1867). *Otchet Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva v Moskve za 1866–67 god* [The Report of the Russian Musical Society in Moscow for 1866–67 year]. Moscow, Tipografiya T. Ris v Moskve. (in Russian).
63. Pavlinova, V. P. (2009). Souchreditel' Moskovskoy konservatorii knyaz' Nikolay Petrovich Trubetskoy [Co-Founder of the Moscow Conservatory, Prince Nikolai Petrovich Trubetzkoy]. In *Nasledie: Russkaya muzyka — mirovaya kul'tura* [Heritage: Russian music — world culture]. Issue 1: Collection of articles, materials, letters and memoirs, edited by E. S. Vlasova, E. G. Sorokina, 483–497. Moscow, Center for Research and Publishing “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian).
64. Poznansky, A. (2009). *Petr Chaykovskiy* [Peter Tchaikovsky], Vol. 1. St. Petersburg, Vita Nova. (in Russian).
65. _____. (1865). *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii. Sobranie (1825–1881)*. [The Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Collection (1825–1881)]. Vol. 40, Part 2. Available at: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (accessed 31.07.2019). (in Russian).

66. Polotskaya, E. E. (2009). *P. I. Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii*. [P. I. Tchaikovsky and formation of composer education in Russia]. D. A. diss. Moscow, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh. (in Russian).
67. Popravka [Rider]. (1866). *Sovremennaya letopis'* [Modern chronicle], № 31, 11 September, 15. (in Russian).
68. Puzyrevsky, A. I., Sakketti, L. A. (1912). *Ocherk pyatidesyatiletiya deyatel'nosti S.-Peterburgskoy konservatorii*. [Essay on the fiftieth anniversary of the St. Petersburg Conservatory]. St. Petersburg, Tipografiya Glazunova, 1912. (in Russian).
69. Razumovsky, D. V. (1867). *Tserkovnoe penie v Rossii (Opyt istoriko-tekhnicheskogo izlozheniya)* [Church chant in Russia: an attempt at historical and technical presentation]. Moscow, Tipografiya T. Ris v Moskve. (in Russian).
70. Reitblat, A. I. (1999). Pastukhov. In *Russkie pisateli, 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [Russian writers, 1800–1917, Biographical dictionary], edited by P. A. Nikolaev, Vol. 4, 550–551. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya. (in Russian).
71. _____. (2004). *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2, kn. 2: Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: kontserty, periodika, programmy* [Russian spiritual music in documents and materials. Vol. 2, Issue 2: Synodal choir and school of Church singing: concerts, periodicals, programs], edited by S. G. Zvereva, A. A. Naumov, M. P. Rakhmanova. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury. (in Russian).
72. Ruchievskaya, E. A. (1978). *Petr II'ich Chaykovskiy. 1840–1893: Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva*. [Pyotr Ilyich Tchaikovsky. 1840–1893: a brief study of his life and art]. 2nd ed. Leningrad, Muzyka. (in Russian).
73. Savva (Tikhomirov, I. M.). (1904). *Khronika moej zhizni: Avtobiograficheskie zapiski vysokopreosvyashchennogo Savvy, arkhiepiskopa Tverskogo i Kashinskogo* [Chronicle of my life: Autobiographical notes of his Eminence Savva, Archbishop of Tver and Kashin], Vol. 5. Sergiev Posad, vtoraya tipografiya A. I. Snegirevoj. (in Russian).
74. _____. (1866). Smes' [Mixture]. *Antrakt* [Entr'acte]. № 35, 11 September, 6. (in Russian).
75. _____. (1910). *Stoletie Moskovskoy prakticheskoy akademii kommercheskikh nauk, 1810–1910* [Centenary of the Moscow practical Academy of commercial Sciences, 1810–1910]. Moscow, Izdatel'stvo Sytina. (in Russian).
76. _____. (2006). *Tematiko-bibliograficheskii ukazatel' sochineniy P. I. Chaykovskogo* [Thematic and bibliographic index of works by P. I. Tchaikovsky], 2nd ed., edited by P. Vaidman, L. Korabelnikova, V. Rubtsova. Moscow, P. Yurgenson. (in Russian).
77. Tumanina, N. V. (1962). *Chaykovskiy* [Tchaikovsky], *T. I: Put' k masterstvu. 1840–1877* [Vol. I: The path to mastery. 1840–1877]. Moscow, Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR. (in Russian).
78. Findeyzen, N. F. (1896). Bibliografiya [Bibliography]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian music newspaper], № 11, November, 1475–1476. (in Russian).
79. Findeyzen, N. F. (1909). *Ocherk deyatel'nosti S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (1859–1909)* [Essay of activities of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian music society (1859–1909)]. St. Petersburg, Tipografiya glavnogo upravleniya udelov. (in Russian).

80. Khludov, G. I. (1999). *Pamyatnaya kniga, 1835–1877; Pis'ma, 1844–1885* [Memorable book, 1835–1877; Letters, 1844–1885], edited by E. B. Novikova, K. B. Novikova, T. M. Barchina. Moscow, Bliznetsy. (in Russian).
81. Tsareva, E. M. (2006). Glinka i simfonii Chaykovskogo [Glinka and Tchaikovsky's symphonies]. In *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya*: [M. I. Glinka. To the 200th anniversary of his birth]. Materials of International Scientific Conferences, edited by N. Degtyareva and E. Sorokina, vol. 1, 217–225. Moscow, Moskovskaya konservatoriya. (in Russian).
82. Tchaikovsky, M. I. (1900). *Zhizn' Petra Il'icha Chaykovskogo: Po dokumentam, khranyashchimsya v Arkhive imeni pokoynogo kompozitora v Klinu* [The Life of Petr Il'ich Tchaikovsky: according to documents, preserved in the late composer's archive at Klin], Vol. 1. Moscow; Leipzig, P. Yurgenson. 573 p. (in Russian).
83. Tchaikovsky, P. I. (1953). *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Music-critical articles], edited by V. V. Yakovlev. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
84. Tchaikovsky, P. I. (1959). *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska*. [Complete works. Literary works and correspondence], Vol. 5. Moscow, Muzyka. (in Russian).
85. Tchaikovsky, P. I., Yurgenson, P. I. (2011). *Perepiska* [Correspondence], edited by P. E. Vaidman, Vol. I. Moscow, P. Yurgenson. (in Russian).
86. Shabshaevich, E. M. (2014). *Fortepiannaya muzyka v koncertnoy zhizni Moskvy XIX stoletiya* [Piano music in the concert life of Moscow of the XIX century]. Moscow, Center for Research and Publishing "Moskovskaya konservatoriya". (in Russian).
87. Yakovlev, V. V. (1983). *Moskovskaya konservatoriya ot ee osnovaniya do 1889 goda* [Moscow Conservatory from its Foundation until 1889]. *Izbrannye trudy o muzyke* [Selected works on music], Vol. 3: *Muzykal'naya kul'tura Moskvy* [Musical culture of Moscow], edited by I. F. Kunin, 41–173. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
88. Door, A. (1901). *Tschaikowsky. Erinnerungen*. Neue Freie Presse, № 13145, März 30, 1.
89. _____. (1866). Dur und Moll. Moskau. *Signale für die Musikalische Welt*, № 44, 19. October, 729.
90. Ehrlich, A. (1898). *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart: eine Sammlung von 116 Biographien und 114 Porträts*, 2^{te} vermehrte, verbesserte Auflage. Leipzig, A. H. Payne.
91. Kaschkin, N. (1992). *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski*, herausgegeben von E. Kuhn, übersetzt aus dem Russischen von B. Bruder. Berlin, Kuhn.
92. _____. (1866). Nachrichten. *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*, № 41, 10. October, 331.
93. _____. (1866). *Partie non officielle. Journal de St.-Petersbourg*, № 198, 5–6 (17–18) Septembre, 1.

РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ НАСОНОВ

rrrnassonov@rambler.ru

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

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/

ROMAN A. NASONOV

rrrnassonov@rambler.ru

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

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

Богословие Страстей И. С. Баха сквозь призму песни И. Хермана *Herzliebster Jesu*: феосис по-лютерански?

Статья представляет собой опыт интерпретации «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею» И. С. Баха как единой богословской концепции, состоящей из двух частей. Эту концепцию можно считать своеобразным аналогом восточнохристианской идеи обожения (феосиса); ее основы заложил М. Лютер, однако в завершенном виде она складывается в Страстях Баха, который опирался на традиции лютеранского благочестия, представленные прежде всего в церковных песнях. Согласно содержащейся в статье гипотезе Бах не случайно использовал в обоих Пассионах различные строфы Страстной песни И. Хермана «Возлюбленный Иисусе»: чтобы изложить собственную версию учения об Искупительной Жертве, он объединяет, вслед за Херманом, богословские мотивы мессианства Иисуса и воплощения в Его фигуре Божественной Любви. Сложное соотношение этих мотивов получает отражение в музыкальной символике двух шедевров и в особенностях их либретто. При этом в статье оспаривается распространенная в западном музыковедении точка зрения, согласно которой «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» выражают две противоположные, взаимоисключающие теории искупления, якобы сосуществовавшие в лютеранстве с самого начала его истории.

Ключевые слова: музыка и богословие, Бах и Лютер, Страсти И. С. Баха, Иоганн(ес) Херман, песнь «Возлюбленный Иисусе», обожение, Густаф Аулен, теория «Христос-победитель», сатисфакционная теория искупления, тональная символика

ABSTRACT

Theology of Bach's Passions through *Herzliebster Jesu* by J. Heermann: Lutheran Theosis?

The essence of this article is an attempt to interpret of St. John Passion and St. Matthew Passion by J. S. Bach as a single theological concept, consisting of two parts. This concept can be considered as *sui generis* counterpart to the Eastern Christian idea of divinization (theosis); M. Luther laid its foundations, but it was finally developed in the Passions by Bach, who relied on the traditions of Lutheran piety presented primarily in church hymns. The hypothesis of the article is that Bach did not accidentally use the various stanzas of J. Heermann's Passion hymn *Herzliebster Jesu* in both works; to set forth his own version of the theory of atonement, he combines, following Heermann, two theological motives – Jesus as Messiah and as embodiment of Divine Love. The complex relationship of these motives is reflected in the musical symbolism of the two masterpieces and in the features of their libretti. At the same time, the point of view widespread in Western musicology is challenged, according to which St. John Passion and St. Matthew Passion express two opposite, mutually exclusive doctrines of atonement, which supposedly coexisted in Lutheranism from the very beginning of its history.

Keywords: music and theology, Bach and Luther, Passions by J. S. Bach, Johann(es) Heermann, hymn *Herzliebster Jesu*, divinization, Gustaf Aulén, *Christus Victor* theory, satisfaction theory of atonement, tonal symbolism

Roman Nasonov

THEOLOGY OF BACH'S PASSIONS THROUGH *HERZLIEBSTER JESU* BY J. HEERMANN: LUTHERAN THEOSIS?¹

Wide gaps in theological concepts, as well as in the living experience of faith behind them, are often used to divide and set Eastern and Western Christianity against each other. But these differences can serve a fruitful dialogue of churches, and moreover, contribute to a better awareness of the traditions they have accumulated. And in other cases, turning to “alien” categories and views helps us to solve scientific problems. Therefore, before attempting to comprehend Bach’s music from the standpoint of an Orthodox Christian, it is necessary to recall the difference in the approach of the churches to one of the most important issues of the Christian doctrine.

Archpriest Maxim Kozlov, a well-known Orthodox theologian, one of the most authoritative experts in the field of Protestant theology in the Russian Orthodox Church, asserts:

The doctrine of salvation by faith alone greatly impoverishes Protestant faith. Because if a person is already saved, then he, of course, can pray, he can strive to live righteously, obey the commandments, but asceticism will never come into his life. Equally, there will never be a conscious desire to overcome certain passions and sinful habits, the root of evil that lives in the soul of every person. Wherefore this fight – sometimes with sweat, with pain, with blood, with tears, – the fight which sometimes takes years, if a person is already saved by the virtue of external justification given to him through faith? And hence the exceptional superficiality of the Protestant image of faith, Protestant piety. Outwardly, everything can be very pious, but a truly profound Christian spiritual life, aimed at obtaining in the soul the image and likeness of God, is almost impossible for Protestants [1].²

¹ The article is based on the presentation given at the International Scientific Conference entitled “Lutheran Music Culture”, 14–16 September 2017, Uppsala University.

² See also: “You may notice that Western Protestants differ from us in their outwardly carefree mood, they are always smiling and always joyful. This is because they consider

The notion that Protestants lack an inner spiritual life, may be, have surprised some of Lutherans. Perhaps such opinion seemed offensive to someone. I also disagree with this view. But we must imagine that this misunderstanding stems from a profound difference in the views on the salvation and atonement of sins between the Christians of the West and of the East. The parable of the Prodigal Son can serve as a model of the notions of the Fall of Man and the Redemption of inherited sin in the East. The son voluntarily leaves his father's house and must return to it himself. The father does not feel wrath towards the son and does not accuse him of anything. He loves his son and is waiting for his return. Returning home means healing the fallen human nature, and the process of salvation is conceived in the Orthodox tradition as "theosis", that is, divinization, restoration of the damaged image of God after which man was created. The ideal model of divinization is the way of life of an ascetic, for example, a hermit or an Athonite monk. Spending his whole life in prayer and in the struggle with his passions, he unites in prayer with divine energies that healthfully affect his being. From this point of view the Protestant, saved by faith alone, could really seem a passive consumer of the good influence that Christ's self-sacrifice has on the life of mankind.

My first question is: Is it true that the followers of Luther are nothing more than passive consumers in respect of salvation by faith alone? Is there anything in the Lutheran tradition like divinization among the Eastern Christians? What can the two great Passions by Bach tell us about the inner spiritual life of a Lutheran?

The second theory, which I would like to challenge, is presented in the works of such authoritative scholars as Jaroslav Pelikan and Eric Chafe. We can say that at the moment it is generally recognized. According to this theory, "Bach's two surviving Passions exhibit very marked traits of the two theories, the classic view (*Christus Victor*) in the case of the St. John Passion and the Latin (the satisfaction theory) in the case of St. Matthew Passion" ([8, 115]; see also [11, 89–101, 102–15]).

Probably, we all are well aware that the researchers who hold this point of view rely on the terminological apparatus and the ideas of the outstanding Swedish theologian Gustaf Aulén.

Aulén assigns a special place in the history of theology of redemption to Luther. The latter supposedly adhered to both mutually exclusive doctrines: "There was some form of coexistence and interaction of these two theories in Luther's work, though their exact relationship may never be fully agreed upon" [8, 114]. However, the Protestant theologians did not understand Luther's point of view to the full extent and soon after his death they leaned toward a more formal and rational theory of satisfaction. But Bach, who was keenly interested in theological literature and had the editions of Luther's writings at his disposal, consciously or intuitively

themselves already saved. Catholics are another matter; Catholics know that this is not an easy thing. But Protestants, as brothers in Christ, help everyone, help us, sincerely believing themselves already saved. And this is very sad. Because, therefore, the concept of asceticism, the concept of the fight against sin, often perennial, grave, with sweat and blood, about overcoming the sinful beginning in oneself, their own passions and sinful habits is completely absent. If a person is already saved, then how can one be serious about some ascetic doing?" [3, 117].

understood what the founder of the Church meant, and consistently reflected in his two Passions the duality of Luther's views on the issue of redemption.

Sir John Eliot Gardiner in his popular book "Music in the Castle of Heaven" develops this idea and makes a number of impressive and fairly logical assumptions. The great musician has creatively developed the ideas of Chafe. He admits that Bach secretly from the consistory, perhaps even with deception, enunciated in the St. John Passion the view corresponding to the Gospel of John and consistent with the Luther's notion of the *Christus Victor*. Outraged by the composer's free-will, the city authorities forced him to radically revise his work, and as a result, a new, second version was performed in Leipzig in the following year, and in this version Bach made a compromise with the "orthodox" theory of satisfaction [10, 388–392].³

Until the very end of his life, Bach fought with the consistory for the St. John Passion to be performed in its original form, in all its essentials, and shortly before his death he had achieved his goal [ibid., 392–393].⁴ By virtue of the Gardiner's literary talent, the fate of St. John Passion is perceived as a fascinating and exciting romantic story. Indeed, according to some indirect evidence, it can be assumed that the performance of this work caused a conflict with the city authorities and that this conflict could have become one of the dramas of Bach's life. It is quite possible to assume that the consistory was puzzled by the absence of the call to repentance in the Passion. But I don't think that the clash was theological and that Bach insisted that Jesus offered a redemptive sacrifice to the Devil, while his superiors were confident that the sacrifice was intended for the wrathful God.

The idea that in the St. Matthew Passion Bach sought to present ideas that are close to the theory of satisfaction, raises even greater doubts. Elke Axmacher has established that the libretto of this work is largely based on Passion sermons by Heinrich Müller. As noted by Axmacher, Picander in adapting Müller's sermons chose to eliminate all the references to God's wrath as the reason for the sacrifice.⁵ It is thanks to Picander or to Bach, who could give advice to Picander, that "the St. Matthew Passion participates in the gradual trend away from the Anselmic-Lutheran doctrine of atonement" [7, 112].

³ See pp. 597–602 in the Russian edition.

⁴ See pp. 602–4 in the Russian edition.

⁵ "The individual comparisons have shown how consistently Picander adhere to certain principles when working on his model. That these were probably not as clear to him as they were brought up here is of no importance. The observations can be summarized in five points: 1. In his poetry, Picander ignores almost all theological considerations and reflections of his original. In particular, he avoids statements about God's wrath, which Jesus has to bear in his Passion, therefore all statements in which God appears as the 'author' of the suffering Jesu. Thus he takes (in the sense of ecclesiastical-orthodox doctrine) of the Passion consideration their most important basis: If Jesus has not really suffered God's judgment on sin until death, there is no exemption from judgment for man. — 2. Picander eliminates from his Passion poetry not only the angry God, but to a great extent the acting God in general. With him God has only the function of a spectator, at most that of an addressee of Jesus' actions. Thus he dissolves the old-church doctrine of the essential unity of father and son. <...>" ([6, 183–4]; translated from German by the author of the article).

To what has been said, we can add that the work of Aulén, published in 1931 [5], is not a reliable source on the history of the doctrine of atonement. Its paradigm has repeatedly been criticized. In particular, the doctrine of the ransom of mankind from the Devil through the Christ's death was not the generally accepted "classical" theory of the Church Fathers, although such a view was shared by some of them. The dualism of good and evil forces isn't a good match for the tenets of Christianity in principle. Its significance in the teachings of Luther should not be absolutized. As Paul Althaus points out, describing the role of the devil, Luther adheres to dualism within the limits established by God's omnipotence ([4, 165]; see also [9]). Ultimately, Luther adhered to the same doctrine that his Church subsequently shared, the theory of penal substitution that had arisen from the development of Anselm's doctrine of atonement as satisfaction. Neither Luther nor Bach as the author of the St. John Passion were the mavericks in the history of the Lutheranism and the prophets of the *Christus Victor*. This very concept is an invention of Gustaf Aulén. Accordingly, the two great Passions by Bach were not created as an illustration of the two competing theological theories. What connects them in such instance? This is the second of my questions.

Let us consider a specific case. The Kirchenlied *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*, by Johann Heermann is the only Lutheran hymn from which verses were included in the libretti of both Passions. In the St. John Passion Bach used the seventh to ninth stanzas (in the Chorales Nos. 3 and 17), and in the St. Matthew Passion — the first, third and fourth (in the Chorales Nos. 3, 19 and 46). Let's pay attention to the fact that the verses of this hymn in both cases are at the very beginning of the work: after the opening chorus and the first reading of the Gospel.

CHORALE NO. 3	CHORALE NO. 17
7. O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße, Die dich gebracht auf diese Marterstraße Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden, Und du musst leiden.	8. Ach großer König, groß zu allen Zeiten, Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten? Keins Menschen Herze mag indes ausdenken, Was dir zu schenken. 9. Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen, Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen. Wie kann ich dir denn deine Liebestaten Im Werk erstatten?

Table 1. Verses of *Herzliebster Jesu* in the St. John Passion

In the Table 1 we see the text of the seventh, eighth and ninth verses of the hymn (Chorales Nos. 3 and 17). The poet used a rhetorical figure anaphora: both

stanzas begin with an appeal to the Savior; at first he is called the Great Love, then the Great King. The choice of verses, therefore, is not accidental. Now let's pay attention to the harmonization of both key lines. The third section is written in G minor, and the key word "Love" (*Lieb*) is underlined by the triad of the dominant, triad D major. In the Chorale No. 17 Bach emphasizes the word "King" (*König*) with a similar movement from the tonic to the dominant, this time in A minor. The key word itself is marked by a triad E major (see examples 1a and b).

1a

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße

7/5 6/4 3 # 4+ 6 6- 7/5 #

1b

Ach gro - ßer Kö - nig, groß zu al - len Zei - ten

6 # 6 7/5 6 5 #

It may seem that Bach blatantly mistook the harmonization of these fragments, if we consider the matter from the point of view of tonal symbolism. D major is the royal key, key of trumpets and kettle-drums. It was necessary to use it in the Chorale No. 17. At the same time, the triads E major and A minor are associated with a specific Baroque Phrygian mode, in the center of which there is not the triad E minor, but the triad E major, unstable chord, sounding like a dominant to

A minor. Such harmonic tensions are perceived as musical Eros, and it would be natural to use triad E major in the Chorale No. 3 as a symbol of Divine Love.

Of course, Bach didn't confuse anything, and in order to better understand his intention, let's see in which biblical context he introduces the text of the corresponding verses of the *Kirchenlied* in the libretto of the Passion. The seventh stanza of the hymn, in which the Divine Love is mentioned, sounds right after the first portion of Gospel story. Jesus volunteers to capture himself, but asks to release the disciples. This moment is reflected in the text of the *Kirchenlied*, and one can even say that this fragment of the Passion illustrates the theory of penal substitution (not of *Christus Victor*). But I'm sure that this is not the main issue. From the very beginning, Bach makes it clear that the meaning of Christ's deeds is to manifest His immense Love for mankind. The seventh stanza of Heermann's *Lied* could have been included in the John's narration at any time, for example, after the Flagellation of Jesus or after His death on the Cross. But that's why Bach puts the seventh verse in the beginning of the work. Thus, he sets the semantic perspective: the listener must understand that all the deeds of Christ are an act of His great Love. However, this Love is not obvious: it must be seen and understood. According to the Gospel of St. John, Christ appears before us in Bach's Passion as the Messiah, as the great King, and the paradoxical combination of the word "Love" with the triad of D major teaches the listener to see beyond the King's image the main thing that moves all the actions of Christ.

Now it will not be difficult for us to understand the meaning of the second paradoxical combination — the combination of the triad E major with the word "King". The eighth verse of the *Lied* sounds like an answer to the direct question of Pilate: "Are you the King of the Jews?" (John 18:33). Outwardly, this is the main question of the whole work. St. John Passion can be presented as one great speculation on the subject of whether Jesus is the Messiah. However, there is one more issue on the question, deeper and more important: "If Jesus is the Messiah, the great King, why does He behave so strangely? Why doesn't He show His power? Why does no one come to protect Him?" And if He is not just the King, but God Himself, why are well-armed angels not destroying His enemies?" Jesus answers, according to the Evangelist John, "My Kingdom is not of this world" (John 18:36). Music symbolically refers to Divine Love.

The hidden theme of the first Leipzig Passion by Bach, the image of Divine Love comes to the fore in the St. Matthew Passion. The *Herzstück* of this work, as is well known, is the aria *Aus Liebe* in A minor, the musical embodiment of the great Love of Christ and His Innocence. It is characteristic that Bach retains the musical symbol of Divine Love — the Baroque Phrygian mode. In this connection, we can recall the introductory chorus, with the modulation from the E minor to the A minor at the very beginning, and, of course, the Chorale No. 62 *Wenn ich einmal soll scheiden*, sounding in response to the message of Jesus' death and harmonized in the Phrygian mode. Reflecting on their own future decease, believers want to become like the Saviour and to accept the Christian death, full of Love and not of

agony. If we could analyze the St. Matthew Passion in detail, we could make sure that imitation of Christ is the most important spiritual theme of this work.

Also here the three verses of Heermann's *Lied* play a crucial part. Aria *Aus Liebe* is the answer to the question of Pilate: "What evil did He do?" (Matt 27:23; the key question of these Passion). The first stanza of the *Lied*, used in Chorale No. 3, is the paraphrase of the Pilate's question, and the fourth stanza just precedes these words of Pilate. The third verse reminds us that Jesus suffers for the sins of mankind, but its effect in Chorale No. 19 is such that we will think about the subtleties of the theological interpretations of the atonement at last. The presence of calls for repentance in the new Passion music of the *Musikdirector* was to please the consistory. But Bach goes much further. The contemplation of the Passion of Christ in his work becomes divinization, that is, a way of healing the human nature and restoring the image and likeness of God in man. And, perhaps, about this we will not read anything either in the writings of Luther, or in the *Lied* of Heermann. How is it possible, known to everyone who sensibly perceives the Bach's masterpiece. Christ has the same heart as all people, but it doesn't know and never knew hardness. The heart of a sinner who flagellates Christ with his faults is like a pillar of the scourging⁶. The contemplation of the Passion of Christ, accompanied by repentance, is the best means of softening the human heart. And this spiritual exercise Bach commanded us to perform every day of our life.

Thus, I partly answered the question of whether there is something in the Lutheran tradition that could be called divinization. However, the difference in spiritual experience is very significant, not least because of the Bach's Passions not being written for the monk-hermit. The main difference arises from another understanding of the Fall and the consequences of inherited sin. According the Bach's Passions, the healing of human nature is carried out in two stages. At the first, the disease is at such an acute stage that there is no other way out except calling the doctor and relying solely on his skills. At the second, the patient will have to make long efforts for his own rehabilitation. And this rehabilitation is not good works themselves, and not even repentance as such, but an endless path to the restoration of God's design of man. The two great Passions by Bach are not the illustration of two ill-sorted theological theories, but two stages of redemption, which can be understood as divinization. And in this case a person is by no means a passive consumer. First he must call a doctor (let's recall the opening chorus of the St. John Passion) — then take an active part in the treatment. Having worked out this idea, Bach completed the work begun by Luther. He presented such perfect and modern model of redemption that this experience to a larger extent, if not altogether, is relevant for every Christian, whatever Church he belongs to.

⁶ Cf.: "Ach ja! ihr habt ein Herz, / Das muss der Martersäule gleich / Und noch viel härter sein. / Erbarmt euch, haltet ein!" (St. Matthew Passion. Recitativo. No. 51).

In order to summarize and illustrate my arguments in favor of the unity of the spiritual plan of the St. John Passion and the St. Matthew Passion, I will present five theses at the conclusion of this article, which can serve as a starting point for further discussion of the problem.

1. Both works can be represented as a single detailed reflection on the text of Johann Heermann's hymn *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*. Except for the opening choruses, in both Passions the verses of the *Lied* are the first sections written on non-biblical text. In both cases, the content of these verses is a kind of key to reading the whole work. The choice of the hymn as the theological basis of two works of primary importance is probably connected with the fact that the spiritual experience of Lutheranism is harmoniously generalized in it — and this is its advantage over the works of scholars, in rational presentation of which the Lutheran doctrine of the atonement acquires incompleteness and one-sidedness. In addition, Bach as a church musician was more natural to turn in the search for spiritual meanings to the Lutheran music tradition, rather than to the theological works, including those in his private library.

2. Both works are united by a system of tonal symbolism. The “regal” status of Christ in the St. John Passion is associated with a pair of keys D major — G minor. For the first time in the work these harmonies are represented in the words of Jesus — the answer to the soldiers who came to captivate him: *Ich bin's*. D major is the “hidden hero” of the St. John Passion. Only in the middle section of the alto aria *Es ist vollbracht* it finally appears as the main key (testifying that Christ is the true King). In other cases, it appears as an unstable, dominant harmony, which emphasizes the desire of Christ to sacrifice himself for the atonement of the sins of mankind.⁷

On the contrary, in a pair E major — A minor, playing a key role in the St. Matthew Passion, the forefront is a steady A minor as a symbol of the integrity of Jesus and his non-resistance to the tormentors, and ultimately as a symbol of Divine Love. It is important that the entire system of tonal symbolism is already set forth, in a condensed form, in the St. John Passion, in those two chorales that are written on the verses of the Johann Heermann's *Lied*.

3. Divine Love is the common spiritual theme of the two works under discussion. In the St. Matthew Passion, it is set forth openly and unfolded. The direct portrayal of this sacrificial love is the soprano aria *Aus Liebe* as an answer not only to Pilate's question *Was hat er den Übels getan?*, but also to Heermann's question *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*. In the St. John Passion, the theme of Divine Love is present in a hidden form, but this does not at all downplay its importance. Only God's love for suffering humanity can explain the “strange” behavior of the Messiah, which is inappropriate to the earthly kings, which is victorious not through violence and the demonstration of its external power, but through the readiness to bring itself into the ransom sacrifice. Love is the answer to that mystery

⁷ On the tonal symbolism in the St. John Passion see further [2].

of the person of Christ, which is impossible to unravel for the human mind in the St. John Passion. Crucially, this answer is given — for those who understand — already at the very beginning of the work: *O große Lieb!* For the majority of listeners who do not have an increased spiritual insight, the answer to the “mystery” of the St. John Passion is the St. Matthew Passion as a kind of “solution to a riddle”.

4. Both works have one and the same spiritual purpose — the salvation of mankind as theosis (that is, the complete healing of the fallen human nature and the return of the image and likeness of God to man). As already noted, this process takes place in two stages. In my opinion, Bach as an outstanding representative of Lutheranism essentially supplements here the teaching of Luther and gives it not only maturity and completeness, but also universality. St. John Passion is a typical “Luther” work, with an emphasis on the depth of the fall of man (*Durch Adams Fall ist ganz verderbt / Menschlich Natur und Wesen*, as Lazarus Spengler put it) and on the senselessness of human efforts to atone for inherited sin or to promote the redemption. Thanks to the St. Matthew Passion, we understand what a great spiritual work the Christian has to do after Jesus has made his sacrifice. It is remarkable that in two works of Bach, man and God, in a certain sense, change roles. In the St. John Passion, God is active (hence the important symbolic meaning of the unstable D major), while man is absolutely passive and cannot help himself in any way. In the St. Matthew Passion, divinization becomes the task and responsibility of man, while the passive love of the immaculate but human Jesus is something like an almost unattainable ideal (therefore, in a pair of symbolically significant keys a stable A minor stands out).

The Lutheran concept of divinization (original and substantially different from the Orthodox one) is not formulated in the *Lied* by Heermann in the finished form. Its creation is entirely the merit of Bach as one of the greatest thinkers in the history of Lutheranism. Nevertheless, this teaching did not arise from scratch. It was latently contained in the experience of daily faith. Bach gave it an artistic expression, comprehending and commenting on the hymn *Herzliebster Jesu*. The significance of his artistic discovery is evident for many generations of listeners of the St. John Passion and the St. Matthew Passion. However, since the Western theology isn't equipped with the concept of “theosis”, it fell short hitherto to articulate Bach's (as the author of these two works) contribution in the history of Lutheran thought.

5. Both Passion have the same intellectual structure. In both cases, the work is, ultimately, the answer to the question contained in the text of the corresponding Gospel. At the heart of the St. John Passion is the question of Pilate: *Bist du der Jüden König?* A similar role is played by the question of same biblical character in the St. Matthew Passion: *Was hat er den Übels getan?* On the first of these questions, Jesus answers mysteriously: *Mein Reich ist nicht von dieser Welt*. In response to the second, he is eloquently silent, since the person of Christ as a pure embodiment of love testifies to his innocence better than any words. Johann Heermann paraphrased this second question and took him to the top of his hymn. However, the first of the questions not only hints at the incomprehensible divine nature of Messiah, but also implies the “human” motive of love as an explanation

of the ransom sacrifice. It is no accident that in the Chorale No. 17 of the St. John Passion, the text of not only of the eighth, but also of the ninth stanzas of *Herzliebster Jesu* is used. Saying goodbye to Heermann's *Lied* in this work, Bach brings up another question: *Wie kann ich dir denn deine Liebestaten / Im Werk erstatten?* Undoubtedly, this question is relevant in the context of the St. John Passion, but the true answer to it will be the St. Matthew Passion. So really, when creating his first masterpiece in the genre of Passion, Bach was looking far ahead?

Использованная литература

1. *Козлов М.* Протестантизм. URL: <https://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=275> (дата обращения: 10.07.2019).
2. *Насонов Р. А.* Путь Спасения, пройденный с И. С. Бахом (осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь. К интерпретации наследия И. С. Баха. М., 2006 С. 64–80. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; Сб. 56).
3. *Огицкий Д., Козлов М.* Православие и Западное христианство: Учебное пособие для духовных семинарий и духовных училищ. М.: Отчий дом, 1995. 176 с. URL: <http://ипби.рф/images/Bibl/PZH.pdf> (дата обращения: 10.07.2019).
4. *Althaus P.* The Theology of Martin Luther / transl. by Robert C. Schultz. Philadelphia: Fortress, 1966. XV, 464 P.
5. *Aulén G.* Christus Victor. An Historical Study of the Three Main Types of the Idea of the Atonement / authorized transl. by Arthur Gabriel Hebert. London: SPCK, 1931. 179 p.
6. *Axmacher E.* “Aus Liebe will mein Heyland sterben”: Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1984. 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung, 2).
7. *Berger K.* Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity. Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2007. XI, 420 p. (Simpson Book in the Humanities).
8. *Chafe E. J. S.* Bach and Johannine Theology. The St. John Passion and Cantatas for Spring 1725. New York: Oxford University Press, 2014. XII, 608 p.
9. *Evenson, George O.* Critique of Aulén's Christus Victor // Concordia Theological Monthly. Vol. 28. No. 10 (October 1957). P. 738–749.
10. *Gardiner J. E.* Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach. London: Penguin, 2014. XXXIV, 629, [24] p. (= *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud, 2019. 928 с.).
11. *Pelikan J.* Bach Among the Theologians. Eugene, Or.: Wipf & Stock, 2003. XIV, 158 p.

References

1. Kozlov, M. (n. d.). *Protestantizm* [Protestantism]. Available at: <https://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=275> (accessed 10.07.2019).
2. Nasonov, R. A. (2006). Put' Spaseniya, proydenny s I. S. Bakhom (osmyslenie evangel'skogo teksta v «Strastyakh po Ioannu») [The Way of Salvation, Passed with J. S. Bach (Understanding of the Gospel Text in the St. John Passion)]. In *Muzyka i propoved'. K interpretatsii naslediya I. S. Bakha* [Music and Sermon: To the Interpretation of the Heritage of J. S. Bach], 64–80. Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo.
3. Ogitskiy, D., Kozlov, M. (1995). *Pravoslavie i Zapadnoe khristianstvo* [Orthodoxy and Western Christianity]. Moscow, Otchiy dom. Available at: <http://ипби.рф/images/Bibl/PZH.pdf> (accessed 10.07.2019).
4. Althaus, P. (1966). *The Theology of Martin Luther*, transl. by R. C. Schultz. Philadelphia, Fortress.
5. Aulén, G. (1931). *Christus Victor. An Historical Study of the Three Main Types of the Idea of the Atonement*, authorized translation by A. G. Hebert. London, SPCK.
6. Axmacher, E. (1984). "Aus Liebe will mein Heyland sterben": *Untersuchung zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*. Neuhausen-Stuttgart, Hänssler.
7. Berger, K. (2007). *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley and London, University of California Press.
8. Chafe, E. (2014). *J. S. Bach and Johannine Theology. The St. John Passion and Cantatas for Spring 1725*. New York, Oxford University Press.
9. Evenson, G. O. (1957). Critique of Aulén's Christus Victor. *Concordia Theological Monthly*, Vol. 28, No. 10, 738–49.
10. Gardiner, J. E. (2014). *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London, Penguin.
11. Pelikan, J. (2003). *Bach Among the Theologians*. Eugene, Wipf & Stock.

АННА КОНСТАНТИНОВНА ФИЛИППОВА*philippova.mus@gmail.com*

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6**ANNA K. FILIPPOVA***philippova.mus@gmail.com*

Postgraduate student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia**АННОТАЦИЯ****«Страсти по Марку» из репертуара И. С. Баха: источники, редакции, атрибуция**

Статья посвящена сочинению из лейпцигского репертуара И. С. Баха — «Страстям по Марку», которые ранее ошибочно приписывали Р. Кайзеру. Прослеживается судьба всех сохранившихся источников «Страстей по Марку», описывается длительная история изучения этой группы рукописей и сопутствующая ему научная полемика. Освещаются существующие гипотезы об авторстве, а также времени и месте возникновения произведения, которое послужило основой для всех последующих редакций, — как баховских, так и принадлежащих другим авторам. Кроме того, прослеживается возможный вклад Баха как редактора и соавтора в те версии, которые были подготовлены и, по-видимому, исполнены им в разные годы службы.

На материале номеров, предположительно созданных великим композитором, показывается художественный и духовный смысл его версий этого сочинения — в особенности лейпцигских редакций 1726 и 1740-х годов, последняя из которых представляет собой пастиччо с добавленными ариями из «Брокес-Пассионов» Г. Ф. Генделя.

Ключевые слова: репертуар И. С. Баха, «Страсти по Марку», Р. Кайзер, Г. Ф. Гендель, пастиччо, «Брокес-пассионы», атрибуция, рукопись, хорал, чужая музыка

ABSTRACT**“St. Mark’s Passion” from the Repertoire of J. S. Bach: the Sources, the Versions, Attribution**

The article is concerned with the work from the Leipzig repertoire of J. S. Bach — “St. Mark Passion”, which was previously mistakenly attributed to R. Keiser. An essay traces the fate of all the surviving sources of the work, describing the long history of studying this entire group of manuscripts and the scientific controversy accompanying this study. Existing hypotheses about authorship, as well as the time and the place of origin of the work, which served as the basis for all subsequent revisions, both Bach’s and those of other composers, are highlighted. In addition, the possible contribution of Bach as an editor and coauthor to those versions that were prepared and, apparently, performed by him in different years of service, is traced. The material of the numbers, supposedly created by the great composer, shows the artistic and spiritual meaning of his versions of this work, especially the Leipzig editions of 1726 and 1747, the last of which is pasticcio with added arias from Brockes-Passions by G. Fr. Handel.

Keywords: J. S. Bach’s repertoire, “St. Mark Passion”, R. Keiser, G. Fr. Handel, pasticcio, “Brockes-Passion”, attribution, manuscript, chorale, borrowed music

Анна Филиппова

«СТРАСТИ ПО МАРКУ» ИЗ РЕПЕРТУАРА И. С. БАХА: ИСТОЧНИКИ, РЕДАКЦИИ, АТРИБУЦИЯ

Исполнительский материал вокально-инструментальной музыки И. С. Баха, сохранившийся в большинстве случаев в виде нескольких редакций, наводит на мысль о том, что у композитора никогда не было окончательного варианта произведения. Каждое исполнение требовало в разной степени доработки или переработки — что наглядно иллюстрируют рукописи Пассионов.

В этой связи возникает проблема окончательной редакции многих баховских сочинений. Процесс правок, переработок мог продолжаться бесконечно. На примере Мессы *h-moll BWV 232* Джон Элиот Гардинер показывает, что совершенствование партитуры, вероятно, продолжилось бы и далее, если бы композитор прожил дольше и мог исполнить свое творение, скажем, в 1751 году. Маэстро противопоставляет процесс создания музыкального шедевра экспериментам ученого, который надеется «получать всякий раз один и тот же результат, чтобы его труд стал неопровержимым» [1, 793], и призывает посмотреть на творения Баха, как на «часть непрерывного процесса самосовершенствования и поиска идентичности, который не достиг — возможно, и не мог достичь финальной точки» [там же, 794].

То, что сегодня мы воспринимаем как законченный опус, воспринималось не более чем как «рабочие материалы» и постоянно подвергалось редактуре для нужд повседневной музыкальной жизни. В первую очередь Бах был музыкантом-практиком, который от недели к неделе решал целый комплекс задач — сочинение, выбор, редактирование, репетиции.

Как известно, музыкдиректор использовал в качестве исполнительского материала наряду с собственными духовными опусами и чужую музыку, которая в процессе своего распространения подвергалась всевозможным

аранжировкам и редактуре. Свою роль здесь играли различные факторы: наличие в определенной церкви в данный момент времени тех или иных исполнительских сил, пожелания духовенства, меняющиеся вкусы публики.

Для современной музыкальной практики существует огромная разница между собственными произведениями великого композитора и чужой музыкой, записанной его рукой или рукой находившихся в его распоряжении помощников-копиистов. Однако было ли это столь же важно для прихожан, которым эта музыка была адресована? Община хотела вспомнить определенные библейские слова и события, обдумать их еще один раз и получить духовное утешение.

Отказ от исполнения собственных произведений нельзя считать свидетельством упадка творческих сил или же явного нежелания сочинять. Исполняя чужую музыку, Бах тщательно изучал и отбирал материал, бережно и вдумчиво дорабатывал заимствованную музыку, создавая ее новые варианты. Эту ситуацию ярче всего иллюстрирует история «Страстей по Марку»¹, прозвучавших в Лейпциге и, возможно, в Веймаре.

В описи наследия Карла Филиппа Эмануэля Баха 1790 года среди произведений «различных мастеров» имеется следующий пункт: «*Passio nach dem Matthäus, von Kaiser*» [35, 96]. Из этой записи неясно, о каком сочинении идет речь, ведь о «Страстях по Матфею» Кайзера ничего не известно. Ситуация проясняется благодаря рукописным источникам из наследия Иоганна Себастьяна Баха, на титульном листе которых значится: «*Passio Christi | secundum Matthäum* (исправлено на Marcum) | a 5. Strom. 4 Voci | di Sigre R.² Kaiser». Очевидно, что переписчик³ допустил ошибку, которая была исправлена уже более поздним владельцем манускрипта.

«Страсти по Марку» («Добровольно пострадавший за наши грехи Иисус Христос» / *Jesus Christus ist um unsrer Missetat willen verwundet*), приписываемые Райнхарду Кайзеру, сохранились в семи источниках⁴. Большая их часть восходит к нотной библиотеке Иоганна Себастьяна Баха: подготовленные композитором в разные годы службы голоса свидетельствуют о том, что под его руководством Пассионы были исполнены несколько раз. Бах обращался к «Страстям по Марку» как минимум трижды: в 1726 году и позже, в сороковые годы в Лейпциге, где исполнение духовной музыки было его прямой обязанностью, а также в ранний период творчества — в Веймаре. Перечислим эти источники⁵:

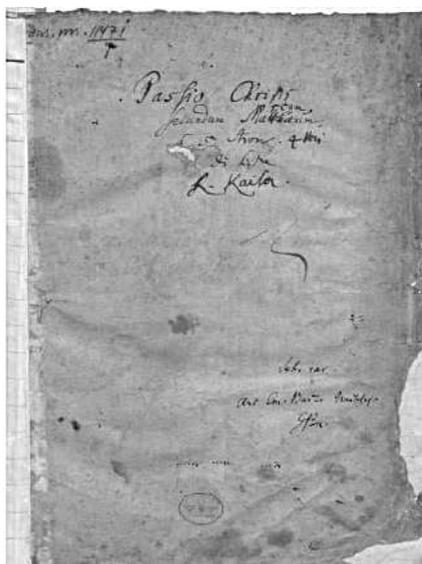
¹ Речь пойдет не о Страстях BWV 247 И. С. Баха, а о другом сочинении на основе Евангелия от Марка, ранее ошибочно приписываемом Райнхарду Кайзеру.

² Литера R выписана нечетко. Не исключено, что имело место исправление инициала композитора.

³ Кристиан Готлоб Майснер [7, 94].

⁴ См. подробнее: [7].

⁵ Нумерация источников приводится в соответствии с критическими замечаниями к Новому собранию сочинений И. С. Баха (*Kritischer Bericht*) [ibid]. Для сравнения с другими употребляемыми в литературе обозначениями этих источников см. Приложение 1.



Ил. 1. «Страсти по Марку», титульный лист рукописи Mus. ms. 11471

A.1 Голоса из наследия И. С. Баха (Веймар, дат. 1710–1712⁶).

A.2 Голоса из наследия И. С. Баха (Лейпциг, 1726)⁷.

V.1 Партия клавесина (третья редакция — Пастиччо Кайзер–Гендель), выполненная рукой И. К. Ф. Баха, цифровка — И. С. Бах⁸.

V.2 Партия фагота к арии *Was wunder, dass der Sonnen Pracht* (третья редакция — Пастиччо Кайзер–Гендель) из частного владения Кристофа Тия, выполненная И. С. Бахом между 1743 и 1748 годами⁹.

C. Копия партитуры, выполненная Вильгельмом Рустом на основе веймарских голосов (A.1)¹⁰.

Другие источники (D, E) не имеют прямой связи с именем Баха и его рукописями: это появившиеся независимо друг от друга партитурные копии, которые хранятся соответственно в Гёттингене¹¹ (не ранее 1715 года) и в Берлине¹² (рукопись датируется 1729 годом¹³).

⁶ Датировка согласно хронологии Й. Кобаяси [25].

⁷ Голоса A.1 и A.2 хранятся в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 11471/1.

⁸ Беринская государственная библиотека. Шифр: Mus. ms. 468.

⁹ Датировка по Кобаяси [26, 54].

¹⁰ Место хранения: там же. Шифр: Mus. ms. 10624.

¹¹ Гёттингенская государственная и университетская библиотека. Шифр: Cod. Ms.8° philos. 84e. Keiser 1. Манускрипт происходит из собрания музыкальных рукописей графства Хоэнштайн близ Нордхаузена и Франкенхаузена. См.: [8, 173].

¹² Берлинская государственная библиотека. Шифр: Mus. ms. 11471/1.

¹³ На титульном листе партитуры имеется исправление датировки с 1720 на 1729 год.

Обе эти рукописи довольно заметно отличаются от манускриптов Баха, каждая из них представляет собой пастиччо. Однако порядок номеров в гёттингенской партитуре в целом соответствует редакциям Иоганна Себастьяна (за исключением двух хоралов¹⁴ и второй инструментальной симфонии, присутствующих только в голосах), что может указывать на более или менее близкое родство данных источников. При этом в партитуре содержатся номера из двух Страстных ораторий Райнхарда Кайзера: три арии заимствованы из публикации избранных *Soliloquia* из оратории «За грехи мира замученный и умирающий Иисус» (*Der für die Sünder der Welt gemartete und strebende Jesu*, Гамбург, 1714), известной также как «Страсти по Брокесу»¹⁵; еще четыре неизвестный составитель рукописи взял из «Блаженных мыслей о Спасении» (*Seelige Erlösungs-Gedanken*) — публикации избранных сцен из оратории «На смерть осужденный и распятый Иисус» (*Der zum Tode verurteilte und gekreuzigte Jesus*) (Гамбург, 1715)¹⁶.

Датировка манускрипта связана с упомянутым выше изданием *Soliloquia* Кайзера (1715), из которого были переписаны добавленные арии¹⁷. Рукопись впервые упоминается в описи гёттингенского собрания старинных источников в статье Альфреда Дюрра [15], в которой автор исследует, главным образом, почерк различных переписчиков и устанавливает приблизительное время и место возникновения рукописи¹⁸. Подробное описание манускрипта приводится в монографии Кирстен Байссвенгер [8, 173]. Из этого исследования мы знаем, что партитура дошла до нас не полностью (отсутствует последний лист — часть заключительного хора). Очевидно, что образцом для копирования служила партитура, поскольку, как часто бывает в таких случаях, переписчик допустил ошибку: в партию второй скрипки были вписаны ноты первой¹⁹. На этом основании предполагается, что партитура-образец утеряна. Ввиду значительного сходства гёттингенской версии оратории с баховскими Байссвенгер делает допущение, что утерянный источник (X) мог принадлежать самому Иоганну Себастьяну [ibid.]

Партитура «Страстей по Марку» (E) из каталога коллекционера Георга Пёльхау (1773–1836) хранится вместе с голосами из наследия Баха. Однако их взаимосвязь не столь очевидна: на титульном листе комплектов Пёльхау внес карандашную помету: «голоса выполнены рукой И. С. Баха», указав также происхождение источника — «из наследия Филиппа Эмануэля Баха».

¹⁴ *O hilf, Christe, Gottes Sohn* и *O Traurigkeit, o Herzeleid*.

¹⁵ В пастиччо добавлены следующие арии: *Nehmt mich mit; Dein Bärenherz; Brich, brüllender Abgrund*. См.: [11, 109].

¹⁶ Добавлены номера: *Herr, schließe mich in dein Gedächtnis ein* (ариозо), *Wahrlich, ich sage dir* (речитатив), *Ich bin zum Himmel eingeladen* (ария) и *Aus Liebe ist Gott Mensch geworden* (ария) [ibid.].

¹⁷ Подробнее см. в монографии К. Байссвенгер [8, 173 и далее].

¹⁸ Имена переписчиков, изготовивших эту копию партитуры, не установлены. Подробнее см.: [7, 92]

¹⁹ См.: ария тенора *Wenn nun der Leib wird sterben müssen*, т. 17–18 [8, 175].

В каталоге коллекционера значится именно партитура («Р»), датируемая 1729 годом (исправлено с 1720 года) [11, 108], которая происходит предположительно из наследия Генриха Бокемайера [ibid.], однако точные сведения об этом (как и об авторе этой рукописи, коим долгое время считался Иоганн Себастьян²⁰) не сохранились. Андреас Глэкнер дифференцировал источники Берлинской библиотеки и впервые указал на их вероятно различное происхождение²¹.

При сравнении исполнительского материала Баха и упомянутой выше партитуры обнаруживаются существенные расхождения, впервые отмеченные исследователем творчества Кайзера Рихардом Петцольдом. Некоторые арии, имеющиеся в партитуре, полностью отсутствуют в голосах Баха, другие части были заменены новой музыкой; использованные хоралы также часто разнятся²². Таким образом, источник Е в наибольшей степени отличен от материалов Иоганна Себастьяна, тогда как остальные сохранившиеся рукописи, хоть и демонстрируют некоторые отличия, в целом сопоставимы с ними²³.

Рассмотрим редакции «Страстей по Марку», выполненные И. С. Бахом.

²⁰ См.: [36, 29].

²¹ См. подробнее: [19, 76].

²² Партитура расширена за счет следующих номеров: арии *Es soll der Tod das Leben enden* (не указана у Д. Меламеда / Р. Сандерса), *Vater, sieh, es liegt dein Kind* (не указана у Р. Петцольда), *Strömet Blut* и *Jesu, schweige deine Lippen*; ария *Jesu, Brunnquell aller Freude* заменена в голосах Баха арией сопрано с континуо *Will dich die Angst betreten*, вместо арии *Verfluchter Kuß* в редакциях Баха появляется ария тенора *Wenn nun der Leib wird sterben müssen*.

Заметны отличия и в хоральных номерах: хорал *O süßer Mund* заменен у Баха на новый, завершающий первую часть Пассиона хорал *So gehst du nun*, на месте хорала *O Menschenkind* у Баха звучит другая духовная песнь — *O hilf, Christe, Gottes Sohn*. В голосах отсутствует хорал *Deine Demut hat gebübet*, окружающие его речитативы имеют некоторые отличия.

Речитатив *Und da sie ihn gekreuzigt hatten* в редакциях Баха полностью пересочинен и прерывается арией с континуо *Was seh ich hier*.

Обращают на себя внимание также инструментальные симфонии, встречающиеся только в редакциях И. С. Баха (№ 10, 15, 25).

Рихард Петцольд подчеркивает особенно заметные расхождения в источниках после речитатива *Und er verschied*: на месте арии *Brich entzwei* звучит необычный для стиля Кайзера хорал для альты и континуо *Wenn ich einmal soll scheiden*, после которого предполагается ария-сицилиана *Seht, Menschenkinder, seht* (первая строфа — для сопрано, вторая — для тенора). В завершении партитуры находится хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*, тогда как редакции Баха включают 8 строф хорала *O Traurigkeit, o Herzeleid* и фигурированный *Amen*. Подробнее см.: [36, 29–32].

²³ Подробные схемы сравнения сохранившихся источников см. в критических заметках к Новому собранию сочинений [7, 82–91], в статье Меламеда и Сандерса [34, 42–43].

ВЕЙМАРСКИЙ КОМПЛЕКТ ГОЛОСОВ, ОК. 1711 ГОДА

Ранняя версия сочинения относится к веймарскому периоду творчества Баха²⁴. Большая часть рукописного материала подготовлена самим Иоганном Себастьяном, также в подготовке рукописи принимали участие Мартин Шубарт²⁵ и анонимный копиист (Anonymus W3²⁶).

Вопрос датировки этой рукописи поднимался неоднократно²⁷. Андреас Глэкнер предполагает, что время появления манускрипта — около 1713 года, но возможно, что и ранее. По наблюдению ученого, почерк анонимного копииста (личность которого ныне установлена — это был Мартин Шубарт) идентичен тому, что встречается в рукописи кантаты *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21, датированной 1714 годом [19, 77]. Согласно хронологическим данным А. Дюрра, тот же водяной знак (щит)²⁸ имеется на нотном материале большинства веймарских кантат²⁹. При этом почерк И. С. Баха, по мнению того же Глэкнера, здесь ближе к ранним мюльхаузенским опусам 1707–1708 годов, нежели к веймарским кантатам 1714 года.

Партия клавесина в качестве континуо, обозначенная на обложке манускрипта, побудила исследователя прояснить детали этого исполнения и, возможно, уточнить хронологические данные. Глэкнер отмечает, что подробно выписанная, полностью цифрованная партия клавесина и не транспонированная нотная запись всех вокальных и инструментальных партий нетипичны для исполнительской практики Баха этого времени [19, 77–78].

Сохранившийся комплект включает в себя вокальные партии (сопрано, альт, тенор, бас) и инструментальные (скрипка 1 /гобой³⁰, скрипка 2, альт 1, альт 2, клавесин). На основе этого наиболее полно представленного комплекта «Страсти по Марку» были впервые изданы в 1997 году Гансом Бергманом³¹.

На вопрос, почему композитор подготовил именно клавесинную партию, ученый отвечает следующим образом: орган веймарской Замковой церкви был демонтирован в июне 1712 года и только в 1714 стал снова пригоден для музицирования. Об этом читаем в письме ученика Баха Филиппа

²⁴ Рукопись хранится в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 11471.

²⁵ Anon. Weimar 1 согласно исследованию А. Дюрра о ранних кантатах И. С. Баха [16, 236]; он же Anonymus M1 по каталогу Кобаяси-Байссвенгер [6, 1 и далее]. Об установлении имени переписчика см. работу Михаэля Мауля и Петера Вольны [27, X].

²⁶ См.: [6, 3ff].

²⁷ См.: Кобаяси [25], Глэкнер [19], Дадельзен [14].

²⁸ Номер 43 по каталогу водяных знаков В. Вайсса и Й. Кобаяси. См.: [22, 48–49], [23, 37].

²⁹ BVW 132, 147, 155, 162, 163, 182 и 199. См. об этом: [16, 217]

³⁰ Гобой используется в арии №30 *O Golgatha!*

³¹ Hans Bergmann (Hg.) Von Johann Sebastian Bach bearbeitete Werke: Reinhard Keiser. Passio secundum Marcum. Markuspassion (Stuttgarter Bach-Ausgaben). Stuttgart: Carus, 1997 (CV 35.304).

Давида Кройтера от 10 апреля 1713 года, адресованному аугсбургскому школьному надзирателю. В прошении о продлении его пребывания у Баха содержится информация о том, что орган Замковой церкви будет приведен в пригодное состояние к празднику Пятидесятницы [38, 650]. Следовательно, в Страстную седмицу он еще находился в ремонте. И если исполнение Страстной музыки вообще состоялось, то в качестве континуо мог быть использован только клавесин.

Однако несмотря на убедительное объяснение ситуации, данное Глэкнером, наиболее точной сегодня принято считать датировку Йоситаке Кобаяси, основанную на анализе водяных знаков. Ученый сужает временные рамки до 1712 года, не исключая возможного исполнения одним-двумя годами ранее [25, 295–296].

В любом случае, в связи с предполагаемым временем создания рукописи возникает очевидный вопрос: что побудило композитора исполнить крупное Страстное сочинение еще до повышения его в должности — назначения концертмейстером придворной капеллы 2 марта 1714 года [2, 65]? Именно с этого времени Бах приступил к осуществлению своей главной цели — сочинению регулярной церковной музыки. На данный момент нельзя с уверенностью говорить об исполнении Бахом кантат между 1708 и 1714 годами, когда были исполнены кантаты BWV 71 и BWV 21 соответственно (Глэкнер допускает возможность исполнения некоторых других кантат в этот промежуток времени)³².

ЛЕЙПЦИГСКИЙ КОМПЛЕКТ ГОЛОСОВ, 1726 ГОД

Вторая редакция «Страстей по Марку» подготовлена Бахом — музык-директором Лейпцига. Эта версия представлена меньшим количеством материала: сопрано, альт (включая партии римского легионера, сотника, арии и туттийные номера), тенор (Евангелист), тенор (Петр, Пилат), бас, а также транспонированный на тон вниз, не цифрованный органый голос (сохранились номера 1–15). Авторы рукописей — Иоганн Себастьян Бах, Кристиан Готлоб Майснер («главный копиист В»), Иоганн Генрих Бах («главный копиист С»³³). Кристина Бланкен впервые отмечает, что в партии альты отсутствуют реплики Иуды и первосвященника, что свидетельствует о вероятно утерянном дополнительном альтовом голосе [11, 108].

Лейпцигский комплект, датируемый 1726 годом, в целом идентичен ранней баховской версии, однако имеются некоторые расхождения с веймарским источником, связанные с использованием хоральных номеров.

³² См. составленный этим ученым «Календарь жизни и деятельности И. С. Баха» [21, 18–21].

³³ В соответствии с «Хронологией» Альфреда Дюрра [18].

Хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*³⁴ BWV 1084/ ВС D5a/6 (№ 14a³⁵) обнаруживает существенные отличия от аналогичного номера в веймарской рукописи. Легко предположить, что автором этого номера является сам Иоганн Себастьян. Однако «странное» обстоятельство не позволяет сделать такой вывод: в хоровой вертикали неоднократно пропущен терцовый тон (в том числе в каденциях), что нетипично для баховских гармонизаций:

1

Хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn* BWV 1084

Archi

O hilf, Christe, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den,
 daß wir dir stets un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - den;

³⁴ Пятая строфа песни *Christus, der uns selig macht* (Каспар Фридрих Нахтенхёфер, 1667).

³⁵ Нумерация приводится по нотному изданию Ганса Бергмана. См. примеч. 31.

В богослужбной практике разных регионов Германии существовали различные варианты напевов; вероятно, поэтому для исполнения Страстей в Лейпциге Баху пришлось отредактировать представленную в веймарской рукописи хоральную обработку, приведя ее в соответствие тому, как было принято петь эту мелодию в Лейпциге³⁶.

Хорал *O Traurigkeit, o Herzeleid*³⁷ (№ 29а) в лейпцигской рукописи Баха также подвергся редактуре (редукция длительностей). Здесь Бах выписал инципиты каждой из предполагающихся шести строф:

1. *O Traurigkeit, o Herzeleid*
2. *O große Not*
3. *O Menschen Kind*
4. *Dein Bräutigam*
5. *O süßer Mund*
6. *O lieblichs Bild!*

Эти строфы, вероятно, пелись уже в Веймаре. Текст хорала присутствует в большинстве современных Баху песенниках с некоторыми различиями³⁸.

Наиболее заметное вмешательство редактора в лейпцигской версии — введение нового хорала *So gehst du nun, mein Jesus, hin* (№ 9+) BWV 500a/BC D5b/5, следующего за выразительной ламентозной арией *Wein, ach, wein itzt um die Wette* и завершающего первую часть сочинения. Репарка «Finna della 1ma Parte» имеется только в лейпцигских голосах, как и сам упомянутый хорал, вероятно, сочиненный с целью придать первой части законченность.

Деление Пассиона на две части — до и после проповеди священника — было обычной практикой в Лейпциге. Аналогичным образом Бах строил собственные Страсти; при подготовке к исполнению произведений других композиторов музикадиректору также приходилось делить их на две части. Так он поступил с анонимными «Страстями по Луке» BWV 246, в которых выполнил обработку завершающего первую часть хорала и, предположительно, сочинил открывающую вторую часть Пассиона инструментальную симфонию³⁹.

Несмотря на качественно и «стильно» выполненную гармонизацию хоральной мелодии (выразительный *passus duriusculus* в партии континуо, насыщенное хроматизмами голосоведение в вокальных партиях), пропуск терцового тона в нескольких тактах опять же не позволяет без сомнения приписать данный номер Иоганну Себастьяну. При этом известно, что Бах трудился над созданием некоторых хоральных мелодий и их гармонизаций, записанных в песеннике Георга Кристиана Шемелли 1736 года, о чем сообщает в предисловии другой его составитель — Фридрих Шульце [37, 199]. Хорал для голоса и континуо *So gehst du nun, mein Jesus, hin* присутствует

³⁶ Подробнее об этом см.: [17, 84ff].

³⁷ Строфа 1 (текст Фридрих фон Шпее, 1628), строфа 8 (Иоганн Рист, 1641).

³⁸ См. Вагнер 1697, Вепелиус 1707, Шемелли 1736.

³⁹ Подробнее об этом см. в статье А. Филипповой о «Страстях по Луке» BWV 246 [3].

в этом сборнике. Не исключено, что его гармонизация выполнена Иоганном Себастьяном. В таком виде он значится в каталоге сочинений Баха под номером BWV 500.

Одна из наиболее убедительных гипотез в отношении многократно встречающихся пропусков в четырехголосии состоит в том, что композитором (или аранжировщиком), вероятно, предполагался дополнительный, пятый инструментальный облигатный голос, впоследствии утерянный⁴⁰. Попытка реконструировать эту партию была предпринята Детлефом Шультеном⁴¹:

2

Хорал *So gehst du nun, mein Jesus, hin*

Violino (Solo)

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den Tod für mich zu lei - den;

6 4+ 6 6 4 3 7 6 6 # 6 6 6 6 4 5

В веймарской рукописи обнаруживается еще один ключ к разгадке тайны хоральных номеров. В этом источнике ясно видно, что Бах записал нотный текст хоралов № 14 и 29а самостоятельно, тогда как остальные номера доверил переписчикам. В качестве иллюстрации этой мысли Андреас Глэкнер приводит страницу 80 рукописи (лист 3 партии альты), где на пятом нотоносце начинается хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*. То, как распределен нотный и словесный текст, демонстрирует, что они не были записаны одновременно: первым делом вносился поэтический текст. В результате переписчик страдал от недостатка места, что можно наблюдать в первых трех тактах над словом «schenken» [19, 79]:

⁴⁰ Это предположение было впервые выдвинуто Вильгельмом Рустом в критических заметках к выполненной им копии партитуры (C): «NB. Возможно, отсутствует облигатная скрипичная партия». См.: [11, 109].

⁴¹ Реконструкция инструментального голоса приведена в издании: «Kaiser» — Markus-Passion: als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels «Brockes-Passion»: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo. Stuttgart: Carus, [2012]. (Edition Bach-Archiv Leipzig. Musikalische Denkmäler; Bd. 2).



Ил. 2. Хорал *O hilf, Christe, Gottes Sohn*, фрагмент рукописи И. С. Баха

Таким образом, очевидная последовательность записи текста дает основания думать, что эти номера были сочинены редактором.

Сравнительный анализ источников позволил исследователям отчасти воссоздать их хронологию и взаимосвязь: Кристина Бланкен [11, 110], вслед за крупнейшим исследователем нотной библиотеки И. С. Баха Кирстен Байссвенгер, не находит прямой зависимости между голосами, выполненными в Веймаре (А.1) и Лейпциге (А.2)⁴². Исследователи опираются на следующее обстоятельство: очевидный недосмотр и машинальное копирование партий переписчиком (Иоганном Генрихом Бахом) привели к ошибочно внесенному тексту (в партию сопрано копиист вписал текст альты⁴³), что свидетельствует об использовании копиистом партитуры в качестве образца. В партии сопрано веймарского периода эти ошибки не обнаруживаются, что подтверждает независимость упомянутых источников А.1 и А.2 и вероятное существование некоего предшествующего им источника — утерянной партитуры «Страстей по Марку»⁴⁴.

ЛЕЙПЦИГСКИЕ МАНУСКРИПТЫ 1740-х ГОДОВ

Результатом обращения Баха к «Страстям по Марку» в последние годы служения в Лейпциге (1743–1748) стало новое, в значительной степени отличное от предшествующих источников сочинение — Пастиччо с добавленными ариями из Страстной оратории Г. Ф. Генделя «За грехи мира

⁴² Подробнее об этом в монографии К. Байссвенгер [8, 179 и далее], а также критических заметках к Новому собранию сочинений И. С. Баха (Kritischer Bericht) [7, 98].

⁴³ См. № 1, т. 25–34 (партия сопрано, Лейпциг, 1726).

⁴⁴ Подробнее см. в критических заметках К. Бланкен к нотному изданию «Страстей по Марку» [11, 110–112].

замученный и умирающий Иисус» (*Der für die Sünde der Welt gemartete und sterbende Jesu*).

Реконструкция Пастиччо, выполненная Архивом Баха в Лейпциге под руководством Кристины Бланкен⁴⁵, осуществлялась по сохранившимся источникам: партия клавесина (В.1), партия фагота (В.2), копия оратории Генделя⁴⁶, подготовленная И. С. Бахом⁴⁷ и его переписчиками (Иоганном Бамлером и сыном Филиппом Эмануэлем Бахом).

Долгое время считалось, что Бах не имел возможности исполнять оратории на поэтический текст в лейпцигских церквях в силу их консервативной традиции. Однако недавно обнаруженное в Санкт-Петербурге либретто Страстной кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (Гота, 1720)⁴⁸ заставило исследователей пересмотреть свои взгляды на эту проблему⁴⁹. Судя по этому либретто, в 1734 году новый тип Страстной музыки (написанной на либретто без библейских цитат) уже был введен в лейпцигский обиход благодаря исполнению сочинения Штёльцеля в церкви Св. Фомы⁵⁰.

Очевидно, что новый тип Страстного либретто, созданный в 1712 году Бартольдом Генхрихом Брокесом, представлял для Баха большой интерес. Это нашло отражение в его «Страстях по Иоанну» BWV 245 и сыграло в них существенную роль. Популярный в свое время текст Брокеса многократно переиздавался и явился основой многих пассионов: свои сочинения на этот текст написали Р. Кайзер, Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Гендель, И. Маттезон, И. Б. К. Фрайслих, И. Ф. Фаш, Г. Г. Штёльцель⁵¹.

Судя по сохранившейся копии партитуры «Брокес-пассионов» Генделя в библиотеке Баха, эта оратория могла быть исполнена им в Лейпциге. В пользу этого говорит и то, что, вероятно, музыкдиректор подготовил также голоса (впоследствии утерянные), на что указывает первоначальное отсутствие записи текста второй строфы арии *Der Gott, dem alle Himmelskreise* и помета, выполненная рукой И. С. Баха: «Вторая строфа в партии сопрано». Сегодня в партитуре этот текст присутствует, однако он был внесен уже позже Карлом Филиппом Эмануэлем⁵².

⁴⁵ Издание 2012 года. См. примеч. 41. О процессе реконструкции см. предисловие к партитуре [10].

⁴⁶ Рукопись хранится в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 9002/10.

⁴⁷ С. 1–45 рукописи выполнены Иоганном Себастьяном.

⁴⁸ Российская национальная библиотека. Шифр: 6.46.9.47.

⁴⁹ В частности, Дэниэл Меламед в статье «Иоганн Себастьян Бах и Бартольд Генрих Брокес», ссылаясь на петербургскую находку, отказался от своей прежней гипотезы о том, что Бах не мог исполнить Страстную ораторию в Лейпциге [33, 19].

⁵⁰ Подробнее о сохранившемся либретто оратории см. в статье Т. Шабалиной [4, 28–34].

⁵¹ См. хронологию исполнений Брокес-Пассионов в исследовании Д. Меламеда [33, 41].

⁵² См. об этом: [10, X].

Учитывая, что большая часть начатой Бахом рукописи партитуры Генделя была закончена Бамлером только к 1748–1749 годам, нельзя определить, что служило Баху образцом для составления Пастиччо, которое, согласно хронологии Й. Кобаяси, должно было прозвучать уже между 1743 и 1748 годами⁵³.

О третьей, поздней редакции сочинения свидетельствуют источники В.1 и В.2. При этом четкая связь этих источников с более ранними исполнительскими материалами не прослеживается: цифровка, выполненная И. С. Бахом, в идентичных номерах двух лейпцигских версий разнится. Бланкен находит этому следующие возможные объяснения [11, 110].

1. Партия клавесина транспонирована из органного голоса лейпцигской редакции 1726 года (А.2), который, в свою очередь, записан тоном ниже. Иоганн Себастьян внес цифровку с дополнительными указаниями, связанными с транспозицией, поскольку только опытному исполнителю под силу считать цифрованный бас в новой тональности с иными знаками альтерации.
2. Копиист располагал нецифрованной партитурой Пастиччо, из которой переписал партию континуо и «ориентировочные», не подтекстованные нотные строки вокальных партий Евангелиста и Иисуса (Orientierungssystem). В этом случае Иоганн Себастьян внес цифровку в соответствии с гармониями в партитуре. Однако против этой гипотезы выступает факт чистой, безошибочной записи, которая редко встречается при переписывании голосов с партитуры. Потому Бланкен допускает также следующие варианты.
3. Партитура действительно существовала и служила образцом для копииста, но сама она была создана на основе лейпцигских голосов 1726 года: басса континуо переписывалось с транспонированного органного голоса в партитуре. При этом неизвестно, использовалась ли данная «гипотетическая» партитура при создании Пастиччо⁵⁴.
4. Возможно, Иоганн Кристоф Фридрих переписал континуо и «ориентировочные» ноты с партии виолончели, после чего отец добавил цифровку.

Бах не только значительно расширил «Страсти» структурно, но и добавил в партитуру по паре гобоев и фаготов, необходимых для исполнения музыки Генделя. Партия первого фагота, сохранившаяся в виде рукописи Иоганна Себастьяна (В.2), представлена в арии баса *Was wunder, dass der Sonnen Pracht*. Очевидно, что упомянутый голос имеет прямое отношение к источнику В.1 (партия клавесина). Из частного владения Альфреда Тилля манускрипт перешел к его сыну Кристофу [7, 107]. Благодаря тому, что фрагмент сохранился, можно сделать предположение о существовании

⁵³ Подробнее см. в описании источников в Критических заметках к Новому собранию сочинений И. С. Баха: [7, 106, 108].

⁵⁴ Схема сохранившихся и предполагаемых источников, выполненная К. Бланкен в критических заметках к нотному изданию 2012 года, представлена в Приложении 2.

других голосов, подготовленных Бахом к этому исполнению и впоследствии утерянных.

В третьей редакции «Страстей по Марку» композитор обогатил гамбургские «Страсти» эффектной и драматичной музыкой Генделя, добавив сюда семь арий. Некоторые части оригинала Бах вычеркнул полностью, заменив их генделевской музыкой. Комментируя евангельское повествование от Марка ариями Генделя на слова Брокеса, Бах сохранил библейский контекст этих номеров. Можно предположить, что композитор охотно исполнил бы музыку своего коллеги целиком, но в силу консервативной литургической практики Лейпцига ограничился семью отобранными номерами — теми, что соотносятся с библейскими эпизодами Евангелия от Марка⁵⁵.

Так, первая добавленная ария сопрано *Sünder, schaut mit Furcht und Zagen* («О грешник! С робким страхом воззри»), которая примыкает к молитве Иисуса в Гефсиманском саду, появляется на месте традиционного для этой сцены хора (*Was mein Gott will*).

Текст хора непосредственно связан с предшествующим речитативом Иисуса: «но не чего Я хочу (*doch nicht wie ich*), <...> а чего Ты (*sondern wie du willst*)» (Мк. 14:36). Поэтически и богословски эти номера существенно разнятся: главная мысль арии — злодеяния грешников, приведшие к Страстям Христовым. Дэниэл Меламед выделяет один из определяющих методов работы Баха с чужим материалом — перенос богословских акцентов⁵⁶: молитва от первого лица, звучащая в хоре, сменяется проповедью третьего лица, текст которой подчеркивает греховность человечества и страшные последствия злодеяний⁵⁷.

Те же принципы обнаруживаются в сцене восхождения на Голгофу. Арию с облигатным гобоем Бах заменяет на генделевскую арию с хором «Спешите, о смятенные сердца» (*Eilt, ihr angefochten Seelen*), текст которой использован им самим в «Страстях по Иоанну». Меламед подчеркивает кардинальную смену звуковой и пространственной перспективы: старинная ария звучит будто бы с самого Лобного места, отражаясь оттуда вовне, тогда как вектор музыки Генделя направлен к месту смерти. Таким образом, резко противопоставлены статика и динамика: статичность первой арии (*Adagio*) подчеркнута остановками-восклицаниями в вокальной партии — их поддерживает скупой, прерываемый паузами аккомпанемент струнных; текст Брокеса, напротив, предполагает движение, ожидание исхода. Введение этой арии с текстом Брокеса демонстрирует существенное различие

⁵⁵ Либретто «Брокес-Пассионов» Генделя ориентировано на текст Евангелия от Иоанна, в котором содержатся пространственные беседы Христа (что послужило основой для некоторых *Soliloquia* — арий и речитативов, исполняемых от лица одного библейского персонажа), а также эпизоды, не описанные в других Евангелиях.

⁵⁶ См. об этом в работах Д. Меламеда: [30, 291ff], [31, 92].

⁵⁷ Подобным образом редактор заменяет арию от первого лица *Was seh ich hier* на арию Генделя *Hier erstarrt mein Herz und Blut*, в которой открытое обвинение ведется от третьего лица. См. подробнее: [30, 296].

в либретто двух соединяемых источников: в противовес созерцательным комментариям, как отмечает К. Бланкен [9, 276], Брокес использует резкие средства выразительности, призывающие всецело ощутить трагичность момента Распятия.

Кроме названных арий в Пастиччо включены следующие, дополнительные номера из оратории Генделя:

- 9⁵⁸. Ария тенора *Erwäg, ergrimme Natternbrut* (2 скрипки в унис., континуо);
- 24. Ария сопрано с континуо *Hier erstarrt mein Herz und Blut*;
- 26. Ария сопрано *Was Wunder, dass der Sonnen Pracht* (2 фагота, континуо);
- 32. Ария баса *Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint* (2 скрипки, континуо);
- 36. Ария сопрано *Wisch ab der Tränen scharfe Lauge* (2 скрипки, 2 гобоя, континуо).

Замена последней из перечисленных арией хоральных стрóf *O Traurigkeit, o Herzeleid* – возможно, самое существенное новшество в Пастиччо. Протяженная ария (самая длинная в оратории Генделя) завершает Пассион. Меламед отмечает композиционную стройность и текстовые параллели с первой частью произведения, которая завершается плачем Петра (*Wein, ach, wein itzt um die Wette*)⁵⁹. Таким образом, не только тональность арии Генделя (g-moll – основная в «Страстях по Марку»), но и ее духовный призыв – «Утри едкие слезы, о блаженная душа» – побудили Баха заменить хорал, написанный предположительно им самим, на выразительный поэтический номер. Исследователь отмечает также близость этой версии Пассиона к другим лейпцигским опусам Страстной музыки, в которых главное место в финалах отведено поэтическим номерам⁶⁰.

Для органичного введения в партитуру нового музыкального материала редактору потребовалось внести некоторые правки. По большей части они продиктованы необходимостью связать номера в тональном отношении. Так, ария *Hier erstarrt mein Herz und Blut* (№24) транспонирована из e-moll в f-moll для органичной связи с предшествующим речитативом. На границе номеров 4 и 5 появляется модуляционная связка, вызванная заменой ля-минорного хора первой из добавленных арий Генделя (см. выше): речитатив Иисуса «Авва Отче! всё возможно Тебе!» (*Abba, mein Vater, es ist dir alles möglich*) перенесен в новой редакции из h-moll в однотерцовый мажор, чтобы обеспечить плавный переход в g-moll – тональность генделевской арии⁶¹. Смена тональности и лада полностью меняет экспрессию слов Христа: если

⁵⁸ Нумерация по нотному изданию 2012 года. См. примеч. 41.

⁵⁹ Подробнее об этом см.: [30, 297].

⁶⁰ В заключительном хоре *Ruht wohl* из «Страстей по Иоанну» BWV 245 частично использован тот же текст Брокеса [ibid.].

⁶¹ Подобного рода правки приведены в предисловии к изданию Пастиччо редактором – Кристиной Бланкен. См.: [10, X, Anm. 42].

в первоначальном варианте молитва Иисуса звучала страдальчески, то в новом варианте в ней господствует оттенок божественного величия.

Увеличив количество арий в Пассионе, Бах, по мнению Меламеда, тем самым вывел на первый план главную богословскую мысль сочинения — личный грех как причину Страстей Иисуса [29, 93]. На это указывает и название сочинения, восходящее к Книге пророка Исаии, — «Добровольно пострадавший за наши грехи Иисус Христос»⁶².

Каково участие Иоганна Себастьяна в создании Пастиччо, можно только предполагать: поскольку автограф Кайзера не сохранился, мы не знаем, в какой форме это сочинение попало в руки Баха. Во всех дошедших до нас источниках «Страстей по Марку» общими являются музыка вступительного хора, евангельские речитативы, хоры *turbae*, а также часть арий. Автор этой музыки, как и точные сведения о ее создании, неизвестны. Другие же части, как было отмечено, значительно разнятся между собой.

* * *

Вопрос атрибуции «Страстей по Марку» многократно обсуждался, однако точного ответа так и не получено. Имя Райнхарда Кайзера на обложке баховских голосов — единственное указание на авторство этого сочинения. И оно достаточно сомнительно. Кайзер, работавший исключительно в жанре оратории на поэтический текст, не имел необходимости сочинять литургическую музыку. Никаких сведений о том, что он был как-либо связан с этим жанром в первой половине XVIII века, нет⁶³.

Новые и важнейшие сведения относительно происхождения оригинального источника и его автора описаны в работе Д. Меламеда и Р. Сандерса «К вопросу текста и контекста “Страстей по Марку” Кайзера» [34].

Гамбург, где, предположительно, были созданы «Страсти по Марку», имел свои устоявшиеся традиции исполнения литургической музыки. Музыкой четырех (позже пяти) главных церквей города заведовал кантор Иоганнеума — латинской школы, основанной здесь в 1529 году Иоганнесом Бугенхагеном. Исполнения пассионов во время Великого поста документированы сохранившимися либретто, датировки которых отсылают ко времени службы кантора Иоахима Герстенбютеля (1675–1721). Значительное количество из сорока шести сочинений, исполненных его преемником — Георгом Филиппом Телеманом, — его собственные композиции, большая часть которых сохранилась в виде либретто и музыкальных рукописей⁶⁴.

⁶² Ср.: «Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Ис. 53:5).

⁶³ Фрагментарно сохранившиеся «Страсти по Луке» (*Wir gingen alle in die Irre*) приписывают Кайзеру, хотя и в этом случае в оригинале отсутствует указание на автора. Известно, что первое исполнение этого сочинения состоялось в 1709 году в одной из главных гамбургских церквей. Логично предположить, что автором был действующий в этот год кантор Иоахим Герстенбютель [36, 29].

⁶⁴ См. подробнее в исследовании Г. Хёрнера [20, 146–157]. Здесь имеется также календарь исполнений Страстной музыки в Гамбурге с 1676 по 1721 год [ibid., 36ff],

Сменивший его на посту кантора Карл Филипп Эмануэль Бах также исполнял пассионы (в том числе, собственного сочинения) и пастиччо⁶⁵.

Во второй половине XVII века в ведении кантора Иоганнеума находились не только главные церкви, но и гамбургский Собор. Однако со времени вступления в должность Герстенбютеля обязанности были поделены между двумя музыкантами. Новую должность получил Иоганн Маттезон, который трудился здесь десятилетие (1718–1728). На смену ему пришел Райнхард Кайзер, прослуживший здесь до конца жизни (1739).

В исследовании Меламеда и Сандерса впервые описано сохранившееся в Гамбурге уникальное собрание либретто, подтверждающих исполнения пассионов в Соборе⁶⁶. Эти источники не были известны до начала нашего столетия: первое упоминание о ценной находке дает Иоахим Кремер в 1997 году [24, 220], позже либретто становятся предметом изучения зарубежных ученых.

Многие из найденных либретто напечатаны с конкретными датировками — от 1668 до 1711 года, что позволяет частично реконструировать исполнительский календарь. Среди них два источника, очевидно, соотносятся с музыкой «Страстей по Марку». Это либретто 1707 года (издатель Генрих Фёлькерс) и либретто, предположительно датированное 1711 годом (издатель Конрад Нойман)⁶⁷.

Имя композитора не значится ни в одном из источников. Дата первого исполнения «Страстей» совпадает со службой Фридриха Николауса Брунса в гамбургском Соборе (1685–1718). Сведения о жизни и творчестве этого музыканта скудные: до его назначения на пост городского музидиректора в 1682 году ничего неизвестно, в 1685 году он занял пост музидиректора Собора. Его преемник Маттезон сообщает, что Брунс (который всегда писал свое имя с дифтонгом — *Brauns*) умер в 1718 году в весьма преклонном возрасте [28, 25].

Первым сочинением, исполненным под руководством Брунса в Соборе в 1686 году, были «Страсти по Иоанну». Согласно сохранившемуся либретто, автором этой музыки был старший коллега Брунса — Дитрих Беккер⁶⁸. Очевидно, что в репертуаре музидиректора имелись сочинения его старших современников, которые он мог использовать в период с 1691

основанный на сохранившихся либретто (государственный архив Гамбурга, шифр: A534/243).

⁶⁵ См. подробнее в диссертационном исследовании С. Кларка [13, 28ff], а также в новом каталоге сочинений К. Ф. Э. Баха [12].

⁶⁶ Государственная и университетская библиотека Гамбурга. Шифр: A/70002.

⁶⁷ Автор даты, указанной на обложке либретто, неизвестен. Возможно, этот источник также восходит к 1707 году. Если же дата верна, то она, по всей видимости, указывает на повторное исполнение «Страстей по Марку».

⁶⁸ Дитрих Беккер (1623?–1679) — гамбургский композитор, скрипач, чье исполнительское мастерство высоко ценилось современниками. Беккер служил городским музидиректором Гамбурга, позже в его ведении были также богослужения в Соборе. С 1675 года он также руководил ансамблем *Collegium musicum* [5].

по 1705 год. Не исключено также, что и сам Брунс мог сочинять литургическую музыку: сохранились упоминания его вокальной музыки, только малая часть которой представлена рукописями⁶⁹.

«Страсти по Марку» 1707 года были новым сочинением в репертуаре Брунса, как и «Страсти по Матфею», исполненные годом позже. Эти сочинения оказались более современными: традиционно преобладающие хоральные строфы частично заменены здесь ариями-размышлениями на свободный поэтический текст.

Заголовок на титульном листе либретто не позволяет однозначно ответить на вопрос об авторстве сочинения:

Passio / Jesu Christi / secundum Marcum / In / Hiesiger Thumbs-Kirche / Dominica Palmarum abgesungen / von / Frid. Nicol. Brauns, / Direct. Mus. Instrum. Hamb.

С большой долей вероятности можно утверждать, что речь идет об исполнении Пассиона музикдиректором Гамбурга Фридрихом Николаусом Брунсом. Тем не менее, можно допустить минимальную возможность того, что Брунс является автором этой музыки, — особенно если учесть, что имя музыканта и предлог «von» выписаны отдельными строками⁷⁰.

Имя Райнхарда Кайзера также вызывает сегодня большие сомнения. Впервые на это обратил внимание лейпцигский органист и кантор церкви Св. Фомы Вильгельм Руст еще в конце XIX века. К партитуре, выполненной им на основе веймарских голосов с учетом более поздних изменений в лейпцигских манускриптах (А.2 и В.1), прилагается критическая заметка, в которой сравниваются все три источника. Руст обращает внимание на исправление на титульном листе баховских голосов⁷¹ и предполагает,

⁶⁹ Ария для альт-со соло с инструментами (2 виолы д'амур, континуо), Гамбург, 1692. *Der Zeiten stetige Veränderung* (сохранилась одна ария — *Es ist der Alte Bund* для альт-со соло, двух скрипок и континуо. Гамбург, 1693; вокальный концерт *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Берлинская государственная библиотека, шифр: Mus. ms. 30101) имеет предписание «Ф. Н. Брунс», тогда как в рукописи еще одного концерта из того же собрания *Satanas und sein Getümmel* значится некий «М. Брунс», что порождает сомнения в авторстве упомянутых сочинений [34, 40].

⁷⁰ Размышляя над этим вопросом, Дэниэл Меламед не исключает оба варианта прочтения надписи, где в первом случае предлог относится к причастию «abgesungen» (исполнено), а во втором может указывать непосредственно на автора музыки. Исследователь берет во внимание и другое известное либретто, а именно «Страсти по Иоанну» (1678), в которых дается более конкретная атрибуция: «ausgegeben von Dietrich Becker» [34, 40]. В двух позднейших изданиях сочинения, использованных Николаусом Адамом Штрунком (1682) и Фридрихом Николаусом Брунсом (1686), также содержится указание на автора — «Dietrich Becker Sehl.Violisten» («Дитрих Беккер, покойный альтист»). При этом более позднее либретто, предположительно изданное в 1699 году, вероятно, воспроизводит упомянутый источник и содержит подпись: «abgesungen von Frid. Nicol. Brauns», что в свою очередь подтверждает исполнение Пассиона Брунсом.

⁷¹ Имеется в виду исправление «Mattheum» на «Marcum» в названии сочинения, которое выполнено Георгом Пёльхау уже после 1790 года, поскольку в вышедшем в этом году Каталоге собрания Карла Филиппа Эмануэля это сочинение еще фигурировало как «Страсти по Матфею». Подробнее см.: [11, 109].



Ил. 3. Либретто «Страстей по Марку», Гамбург, 1707

что обложка могла принадлежать совершенно иному комплекту [ibid.]. Сомнительной представляется ему и датировка берлинской партитуры (1729), также внесенная рукой Пёльхау. Первоначальная дата, указанная в партитуре, — 1720 год — по мнению Руста, заслуживает большего доверия.

Сомнениям относительно достоверности имени, указанного на обложке голосов, было суждено подтвердиться существенно позднее. В новейшем издании «Страстей по Марку» в третьей редакции (в виде пастиччо) появляется новое имя — Готфрид Кайзер⁷². Бланкен приводит довольно убедительные аргументы в пользу менее известного композитора, опираясь на стилистическое сравнение «Страстей по Марку» с немногочисленными духовными произведениями Кайзера-сына⁷³.

⁷² Carus, 2012. См. примеч. 41.

⁷³ «Страсти по Марку» можно сравнить с тремя известными ныне сочинениями Райнхарда Кайзера: Брокес-Пассионами (1712), оракториями «Давид-победитель» (*Der siegende David*, 1716), «Истекающий кровью и умирающий Иисус» (*Der blutige und sterbende Jesu*, 1705); последнее из названных произведений является первым в Германии образцом жанра Страстной орактории — не предполагающего точное цитирование библейского текста. Примечательно, что «Страсти по Марку» были созданы немногим позже орактории Кайзера (1707). Сравнение с музыкой Готфрида Кайзера, на первый взгляд, вынуждено ограничиться парой сохранившихся в Любеке арий для двух сопрано и континуо: *O du heller Tugendschein, Ihr meine Gedancken* [39, 84] — только эти произведения несомненно принадлежат перу данного композитора. Тем не менее, некоторые из хранящихся в собрании Бокемайера (Берлин) духовных композиций, в том числе крупных композиций на тексты псалмов, также могут относиться

Бланкен отмечает некоторое внешнее сходство двух сочинений — оратории Райнхарда Кайзера *Der blutige und sterbende Jesu* и «Страстей по Марку» (пятиголосную инструментальную фактуру), — а в качестве главного аргумента приводит речитативы «Страстей по Марку», в которых находит много общего с баховским письмом — возвышение слов Иисуса над Евангельским повествованием при помощи струнного «нимба», экспрессивный стиль, ярко подчеркивающий текст и гибко следующий за словом, выразительную мелодическую линию. Речитативы духовных сочинений Кайзера обнаруживают ту же простоту и некоторую формальность, что и речитативы опер данного автора⁷⁴.

Сведений о Готфриде Кайзере (ок. 1650 — до 1732) сохранилось крайне мало⁷⁵. Из небольшой справки, которая содержится в «Триумфальной арке» Иоганна Маттезона, ясно, что он провел некоторое время в Гамбурге и был «хорошим композитором». Кроме того, Маттезон приводит важные для нас сведения о том, что музыкдиректор гамбургского собора Фридрих Брунс и Кайзер-отец были знакомы и что первый имел в распоряжении несколько партитур церковных сочинений Готфрида Кайзера. Упоминание об этих композициях Маттезоном — первое и единственное до настоящего времени [28, 126]. Ни в одном музыкальном словаре той эпохи сочинения Готфрида Кайзера не значатся. Бах, вписавший в свою рукопись имя Райнхарда Кайзера, видимо, не знал о музыкальной деятельности его отца.

Существует несколько гипотез относительно происхождения оригинала «Страстей по Марку» и связи имеющихся источников. Андреас Глёрнер, исследование которого было опубликовано в 1977 году (до открытия гамбургского собрания либретто), предполагает три возможных варианта [19, 79].

1. Райнхард Кайзер создал две версии «Страстей по Марку», оригиналы которых не дошли до наших дней, но сохранились в виде рукописи Иоганна Себастьяна Баха (первая версия) и в рукописи 1720 (1729) года (вторая версия).
2. Райнхард Кайзер создал одну версию своего сочинения. Сохранившиеся рукописи — из наследия Баха и партитура 1720 (1729) года — обе отличны от оригинала.
3. Третье предположение, по мнению исследователя, наиболее вероятно: поскольку партитура 1720 (1729) года стилистически значительно

к музыкальному наследию Готфрида. Их автор в собрании указан только по фамилии (Keiser / Kayser), а по стилю, как подчеркивает Бланкен, они ближе к «Страстям по Марку», чем к оратории «Истекающий кровью и умирающий Иисус» [10, VII]. Таким образом, если предположить, что авторство двух названных пассионов принадлежит разным лицам, то создателем пьес из собрания Бокемайер следует считать, по-видимому, Кайзера-отца.

⁷⁴ О речитативах см.: [ibid., VI–VII].

⁷⁵ Наиболее подробная информация о композиторе содержится в работе Клауса Петера Коха о жизни и творчестве Райнхарда Кайзера [27, 9–11].

ближе к музыке Кайзера, чем версия Баха, она может быть принята за оригинал, тогда как копия Баха — его обработка.

Некоторые хоралы (два в веймарской и три в первой лейпцигской редакции) из всех доступных сегодня источников появляются только в рукописях И. С. Баха. Можно предположить, что их музыка принадлежит перу композитора. На этом основании они были добавлены в нотное издание Ганса Бергмана и, вслед за ним, в Новое собрание сочинений И. С. Баха как фрагменты с неподтвержденным авторством: *So gehst du nun, mein Jesus, hin* BWV 500a (№9+), *O hilf, Christe, Gottes Sohn* BWV 1084 (№14) и *O Traurigkeit, o Herzeleid* (№29a)⁷⁶. В готовящемся к выпуску третьем издании указателя сочинений И. С. Баха планируется публикация также трех инструментальных симфоний (№10, 15, 25), поскольку эти номера, хоть и присутствуют в двух разных источниках (А.1/А.2 и Е), не обнаруживаются в либретто «Страстей по Марку»⁷⁷.

Кроме названных хоралов, предположительно сочиненных Иоганном Себастьяном, Андреас Глэкнер отмечает несколько номеров, стилистически выделяющихся среди музыки «Страстей»: ария сопрано *Will dich die Angst betreten* (№3), речитатив Евангелиста *Und da sie ihn gekreuziget hatten* (№20) и следующая за ним ария альты с континуо *Was seh ich hier* (№21), хорал для альты и басса континуо *Wenn ich einmal soll scheiden*⁷⁸ (№23) в двух первых редакциях Баха и третья инструментальная симфония (№25) [19, 81]. Опираясь на сравнение баховских голосов с весьма отличной по составу номеров берлинской партитурой, исследователь делает вывод о том, что эти номера (появляясь только в рукописях Баха), возможно, были сочинены великим композитором. Однако критический взгляд Байссвенгер, под который попадают все сохранившиеся сегодня источники (включая партитуру 1715 года), резонно подвергает эти выводы сомнению.

⁷⁶ Neue Ausgabe sämtlicher Werke: [In neun Serien] / Johann Sebastian Bach; hrsg. vom Johann-Sebastian Bach Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1954.

Ser. 2, Bd. 9: Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen Fremder Kompositionen: [für Solisten, gemischten Chor und Kammerorchester und für Tenor und Kammerorchester] / hrsg. von Kirsten Beisswenger. Kassel; Basel: Bärenreiter, 2000. XIII, 198 S.

⁷⁷ Архив Баха в Лейпциге, совместно с издательством «Breitkopf & Härtel» готовит к выпуску третье, переработанное издание указателя сочинений И. С. Баха, составленного изначально Вольфгангом Шмидером (Das neue Bach-Werke-Verzeichnis) (ожидается в 2020 году). Выражаем Архиву благодарность за предоставленные сведения, в частности — присвоенные фрагментам «Страстей по Марку» номера по новому каталогу:

BWV 1165.1 (веймарская редакция 1710–1711 годов)

BWV 1165.2 (лейпцигская редакция 1726 года)

BWV 1165.3 (лейпцигская редакция 1740-ых годов).

⁷⁸ 9 строфа песни Пауля Герхардта *O Haupt voll Blut und Wunden*.

Арию *Will dich die Angst betreten* Глэкнер сравнивает с арией сопрано *Öffne dich, mein ganzes Herze* (№5) из ранней веймарской кантаты BWV 61. В пользу авторства Баха, по его мнению, говорит сходное строение номеров — арии *da caro* для голоса и континуо. Нетрудно обнаружить и интонационное родство арий: фигурационный мотив со скрытым двухголосием в континуо (т. 5 в BWV 61). Издатель Нового собрания сочинений Баха скептически отнеслась к подобным сравнениям, отметив, что мотивная работа и тональное развитие в арии «Кайзера» явно уступают музыке кантаты BWV 61 [7, 100].

Ария *Was seh ich hier*, написанная в «необычной» тональности *b-moll*, при этом также не отличается интенсивным мотивным и тональным развитием (единственная во всей арии модуляция в параллельный мажор происходит в т. 35). Преобладающее силлабическое движение, отсутствие риторических фигур и музыкально выделенных слов-образов (*Blut und Martern*), по справедливому замечанию Байссвенгер, не свойственны Баху [ibid.].

Те же возражения можно высказать и в связи с хоралом *Wenn ich einmal soll scheiden*, в тексте которого такие ключевые слова, как *Kreuzesnot* (Крестное страдание), *Angst und Pein* (страх и боль), скорее всего, должны были быть отмечены. Мелодия песни Пауля Герхардта, встречающаяся в «Страстях по Матфею», и фигурационное ведение басового голоса, по мнению Глэкнера, заставляют задуматься, не был ли этот хорал специально сочинен или обработан Бахом. Однако и эту гипотезу Байссвенгер подвергает сомнению, поскольку мелодия данной песни встречается у Баха только трижды — в лейпцигский период, в Веймаре же нет⁷⁹. Для того, чтобы судить о том, насколько типична обработка хорала для стиля композитора, необходимо изучить множество вариантов исполнений разными общинами — справедливо парирует исследователь [8, 177].

Симфония III действительно выделяется стилистически, но и здесь Байссвенгер находит «изъяны», которые едва ли могут ассоциироваться с музыкой Баха: исследователь отмечает отсутствие связей между проведением темы в разных голосах, особенно перед заключительным проведением в басовом голосе.

Рассуждая о стилистике этой музыки, все же необходимо учитывать все сохранившиеся источники, в частности гёттингенскую рукопись 1715 года, которую Глэкнер не принял во внимание (хотя манускрипт уже был описан Дюрром в 1968 году). Напомним, что в партитуре имеются все названные ученым номера, за исключением двух хоралов и инструментальной симфонии (№15)⁸⁰. Благодаря открытию девяностых годов сегодня становится также ясно, что текст большинства этих фрагментов имеется уже

⁷⁹ Мелодия хорала встречается в следующих произведениях: Баха: «Страсти по Матфею» BWV 244, утерянные «Страсти по Марку» BWV 247 и кантата BWV 159.

⁸⁰ Отсутствие этого номера объясняется тем, что версия, хранящаяся в Гёттингене, поделена на три части: первая открывается соответственно вступительным хором, вторая — первой инструментальной симфонией, третья — третьей симфонией (*c-moll*). Для второго инструментального номера попросту не было практической необходимости, ввиду чего он, вероятно, и был пропущен. См.: [8, 173–174].

в оригинальном либретто 1707 года. Поэтому едва ли можно утверждать, что их автором мог быть Бах, подготовивший голоса несколькими годами позже.

Мы полагаем, что подобные «сомнительные» номера следует рассматривать не как отдельно взятый фрагмент, но в контексте драматургически выстроенного цикла. Возможно, это позволит прояснить методы работы композитора и редактора.

Завершающий первую часть Пассиона хорал *So gehst du nun, mein Jesu, hin* комментирует крайне важные библейские строки об отречении и раскаянии Петра. Аналогично выстроено другое сочинение из репертуара Баха тридцатых годов — «Страсти по Луке» BWV 246: первая часть заканчивается отречением Петра, в связи с чем Бах выполнил новую редакцию находившегося в этом месте у неизвестного автора хорала⁸¹.

Текст хорала, написанный в форме диалога Души и Иисуса⁸², обращен ко Христу в ожидании Его скорой смерти:

*Приди же, мой Иисус,
Претерпеть за меня смерть.
За меня, грешника,
Опечалившего Тебя своевольно.
Так не останавливайся же,
Мое бесценное Сокровище!
А из моих глаз истечет
Со страхом и воздыханием
Море слез,
Чтобы оплакать Твои Страсти.*

С самого начала автор «Страстей по Марку» настраивает слушателя на мысль о неотвратимости смерти. Человек умрет, и посему ему, грешнику, надлежит думать об этом непрестанно, принося покаяние. Образы смерти пронизывают всё сочинение: от первых арий — *Will dich die Angst betreten* («Когда тебя охватит страх»), *Wenn nun der Leib wird sterben müssen* («Когда телу суждено умереть») — до кульминации — Крестной смерти Иисуса.

Кульминационная зона Пассиона представлена следующими номерами: хорал-соло альты *Wenn ich einmal soll scheiden* («Когда уйду навеки»), идентичные по музыке арии сопрано и тенора (№43, 44) — *Seht, Menschenkinder, seht* («О, род людской, смотри [Князь мира умирает]»), *Der Fürst der Welt erbleicht* («Свет мира угас»). Новый смысловой раздел — размышления над смертью Спасителя — открывается инструментальной симфонией *c-moll* (№25).

⁸¹ Речь идет о покаянном хорале *Aus der Tiefe rufe ich* BWV 246/40a, рукопись которого была обнаружена в 1971 году в Японии. Редакция И. С. Баха (его вмешательство само по себе и сходное композиционное решение) способствует уверенности в атрибуции хорального номера «Страстей по Марку».

⁸² Автор текста — Каспар Фридрих Нахтенхёфер, мелодия Кристофа Вагнера (1699).

Стилистическое несоответствие музыке «Страстей» — обилие хроматизмов во всех голосах, тема фугато, построенная на интонациях *passus duriusculus* — выделяют этот номер и косвенно указывают на возможное авторство Баха. В данном случае введение этой музыки в партитуру представляется органичным и обусловлено драматургически.

Вся музыкальная композиция «Страстей» выстраивается вокруг двух речитативов Христа — молитвы в Гефсиманском саду и молитвы на Кресте. Интонационные связи первой из молитв (№4) — «Моя душа скорбит [смертельно]» (*Meine Seele ist betrübt*) с хоралом, звучащим в конце первой части, очевидны: нисходящий рисунок басового голоса, впервые появляющийся в речитативе, становится символом Христовых Страстей.

В драматургическом отношении молитва в Гефсиманском саду направлена к финалу Страстной истории — Распятию. Средства, используемые автором в этом номере, находят отражение в кульминационном разделе Пассиона: пульсирующая аккордовая фактура струнных в аккомпанированном речитативе вновь прозвучит в предсмертной молитве Иисуса: *Eli, Eli, lama asabthani?* (№22f) и далее — в симфонии (№25) и в арии альты, символизирующей погребение (№27):

3 Речитатив Иисуса (№4)

Adagio

Meine Seele ist be-trübt, ist betrübt bis in den Tod, bis in den Tod

Archi

4 Симфония (№25)

Adagio assai



Таким образом, симфония тесно связана с ключевыми номерами: музыкальное размышление о смерти Спасителя строится на интонациях Его молитв. Хроматическая тема фугато продолжает линию номеров-образов смерти с фигурой *passus duriusculus*. Будущее ядро темы «собирается» в среднем разделе предшествующей арии, в которой говорится о Крестных муках Спасителя: в результате эллиптической цепи секвенций хроматическая линия баса постепенно наращивается и, наконец, выстраивается до *passus duriusculus* от звука *c* (т. 17–18):

5

Ария тенора *Der Fürst der Welt erleicht*, средний раздел

Die Eh-re ist verach-tet, der Trö-ster ist verschmachtet, der
Trö-ster ist verschmach-tet, ach schaut, sein Lei-den macht den lich-ten
Tag zur Nacht, den lich-ten Tag zur nacht.

Окончание темы фугато корреспондирует также с музыкальным заключением среднего раздела арии на словах «[sein Leiden macht] den lichten Tag zur Nacht» («[из-за Его страданий] светлый день в ночь превратился»). Тем самым мысль о тьме, опустившейся на землю, подхватывается в инструментальном разделе и, благодаря имитационной фактуре, несколько раз «проговаривается». Возможно, в сознании слушателя, напряженно размышляющего над Страстями Иисуса, в этот момент также «гаснет» свет, и благодаря этому он может сосредоточить все свои помыслы на Страстях Христовых.

В музыке «Страстей по Марку», занявших в репертуаре музыкдиректора достойное место, ценны не только отдельные фрагменты, представленные ныне в Новом собрании сочинений И. С. Баха, — изъятые из целостного опуса только на том основании, что принадлежат перу великого композитора.

Редактируя «Страсти по Марку» неизвестного автора, Бах не ставил перед собой цели утвердиться в качестве творца музыки, а приспособлял уже готовое, завершенное и осмысленное художественно целое к конкретным условиям исполнения. Особняком стоит редакция Пастиччо сороковых годов: в ней Бах воспользовался готовым остовом «Страстей» для того, чтобы поместить туда привлекшие его внимание фрагменты генделевской оратории и получить тем самым драгоценную возможность испытать эту музыку на практике в живом звучании в церковном пространстве.

Очевидно, что все рукописи вокально-инструментальных литургических произведений Баха отличаются подобной практической нацеленностью. Композитору было крайне важно услышать, как прозвучит то новое, что привлекло его взор на бумаге.

Использование чужой музыки, таким образом, было для Баха, на наш взгляд, попыткой не «уклониться» от своих канторских обязанностей, а возможностью быть в курсе стремительно развивающейся музыкальной истории (это в равной мере можно отнести и к веймарскому, и к лейпцигскому периодами его творчества). Отсюда — и тот вдумчивый подход к редактированию чужой партитуры, бережность ее трансформации, продуманность собственных творческих вторжений, которые воспринимаются нами сегодня как диалог великого композитора с его современниками — известными нам по имени, предполагаемыми или, возможно, совсем неизвестными.

Использованная литература

1. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud, 2019. 928 с.
2. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество. Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце; пер., сост. примеч. и указателей В. Ерохин; науч. консультант

- Т. Шабалина. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; «Галина скрипсит», 2009. 600 с.
3. *Филиппова А.* Хорал «Aus der Tiefen rufe ich» BWV 246/40a и музыка «Страстей по Луке» неизвестного автора // *Старинная музыка.* 2019. № 1 (83). С. 1–9.
 4. *Шабалина Т.* Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха // *Opera Musicologica.* 2010. № 3 [5]. С. 4–48.
 5. *Angermann H.* Dietrich Becker. Annäherung an einen Musiker und seine Zeit: Dissertation. Zeulenroda, 2013. 308 S.
 6. Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation / hrsg. von Y. Kobayashi und K. Beißwenger // *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe).* Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2007. Ser. IX. Addenda. Bd. 3. Textband. 243 S.
 7. *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Serie II. Messen, Passionen, oratorische Werke. Bd. 9. Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen: kritischer Bericht. Bärenreiter, 2000. 134 S.
 8. *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel: Bärenreiter, 1992. 451 S.
 9. *Blanken Chr.* Aus J. S. Bachs „Werke-Schmiede“. Die Kaiser zugeschriebene Markus-Passion und ihre Pasticcio-Fassung mit Arien aus Händels „Brockes-Passion“ // *Musik & Kirche.* Bd. 78 (2008). Heft 4. S. 270–276.
 10. *Blanken Chr.* Vorwort // «Kaiser»-Markus-Passion: als **Pasticcio** von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels «Brockes-Passion»: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?] / hrsg. von Christine Blanken. Stuttgart: Carus, 2012. S. V–XI.
 11. [*Blanken Chr.*] Kritischer Bericht // «Kaiser»-Markus-Passion: als **Pasticcio** von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels «Brockes-Passion»: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?] / hrsg. von Christine Blanken. Stuttgart: Carus, 2012. S. 103–119.
 12. Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis den musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke // *Bach-Repertorium, Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, Band III.2 (BR-CPEB).* Bearbeitet von W. Enßlin, U. Wolf, Mit. Chr. Blanken. Stuttgart: Carus-Verlag, 2014. (24.203/20). 1150 S.
 13. *Clark S.* The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach: Dissertation. Princeton [NJ], 1984. 359 p.
 14. *Dadelsen G.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. Trossingen: Hohner, 1958. 176 S. (Habilitationsschrift an der Universität Tübingen, Tübinger Bach-Studien IV und V).
 15. *Dürr A.* Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen // *Archiv für Musikwissenschaft.* Bd. 25 (1968). S. 308–316.
 16. *Dürr A.* Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1951. 243 S. (Bach Studien, Bd. 4).

17. *Dürr A.* Zu den verschollenen Passionen Bachs // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 38 (1949–1950). S. 81–99.
18. *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 44 (1957). S. 5–162.
19. *Glöckner A.* Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 63 (1977). S. 75–119.
20. *Hörner H.* Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg: Inaugural Dissertation. Borna (Leipzig): Universitätsverlag von Robert Noske, 1933. 145 S.
21. *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Erweiterte Neuauflage / hrsg. von A. Glöckner. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2008. 117 S.
22. *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* / hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // *Johann Sebastian Bach*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Ser. IX. Addenda. Bd. 1. Textband. 143 S.
23. *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* / hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // *Johann Sebastian Bach*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Ser. IX. Addenda. Bd. 1. Abbildungen. 111 S.
24. *Kremer J.* Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs. Hamburg: Von Bockel, 1997. 420 S. (Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts. Bd. 1).
25. *Kobayashi Y.* Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs: Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.-13. September 1990. Köln: Studio, 1995. S. 290–310.
26. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 74 (1988). S. 7–72.
27. *Koch K. P.* Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk. 2. vollst. veränd. Fassung. Teuchern: Reinhard-Keiser-Gedenkstätte, 1999. 71 S.
28. *Mattheson J.* Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. 428, [16] S.
29. *Maul M., Wollny P.* Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften J. S. Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Kassel etc. (Bärenreiter), 2007.
30. *Melamed D.* Bachs Aufführung der Hamburger Markus-Passion in den 1740er Jahren // *Bach in Leipzig — Bach und Leipzig*. Hildesheim: Olms, 2002. S. 289–308.
31. *Melamed D.* *Hearing Bach's Passions*. New York: Oxford University Press, 2005. 178 p.
32. *Melamed D.* *Hearing Bach's Passions*. Updated Edition. New York: Oxford University Press, 2016. 204 p.
33. *Melamed D.* *Johann Sebastian Bach and Barthold Heinrich Brockes* // *J. S. Bach and the Oratorio tradition* / ed. by D. R. Melamed. Urbana: University of Illinois Press, 2011 (Bach Perspectives; 8). P. 13–41.

34. *Melamed D., Sanders R.* Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion // Bach-Jahrbuch. Jg. 85 (1999). S. 35–50.
35. *Miesner H.* Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung) // Bach-Jahrbuch. Jg. 36 (1939). S. 81–112.
36. *Petzold R.* Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kompositionen Reinhard Keisers (1674–1739): Dissertation. Düsseldorf: Nolte, 1935. 83 S.
37. *Schemelli G., Schultze F.* Musicalisches Gesang-Buch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discont und Baß, befindlich sind: Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte, Naumburg-Zeit gewidmet / hrsg. von G. Chr. Schemelli. Leipzig: Breitkopf, 1736. 654, [17] S.
38. *Schulze H. J.* Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750 bis 1800 / hrsg. von Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Band III. Leipzig: Bärenreiter, 1984. 750 S.
39. *Wollny P.* A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music of the Bodleian Library // Schütz-Jahrbuch. Jg. 15 (1993). S. 77–108.

References

1. Gardiner, J. E. (2019). *Muzyka v nebesnom grade: Portret Ioganna Sebast'jana Bakha* [Bach: Music in the Castle of Heaven], translated by R. Nasonov and A. Andrushkevich. Moscow, Rosebud. (in Russian)
2. _____ (2009). *Iogann Sebast'yan Bakh. Zhizn' i tvorchestvo. Sobranie dokumentov* [Johann Sebastian Bach. Life and art. Collection of documents], compiled by H.-J. Schulze, translated by V. Erokhin, academic adviser T. Shabalina. St. Petersburg, Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, "Galina skripsit". (in Russian)
3. Filippova, A. (2019). Khoral „Aus der Tiefen rufe ich“ BWV 246/40a i muzyka “Strastey po Luke” neizvestnogo avtora [Chorale “Aus der Tiefen rufe ich” BWV 246/40a and the anonymous music of Lukaspassion]. *Starinnaya muzyka* [Early Music], No. 1 (83), 1–9. (in Russian)
4. Shabalina, T. (2010). Otkrytiya v Peterburge: novye fakty tvorcheskoy biografii I. S. Bakha [Discoveries in St. Petersburg: new facts of J. S. Bach's biography]. *Opera Musicologica*, No. 3 [5], 4–48. (in Russian)
5. Angermann, H. (2013). *Dietrich Becker. Annäherung an einen Musiker und seine Zeit*. D.A. diss. Julius Maximilians Universität Würzburg. Zeulenroda.
6. _____. (2007). Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*, edited by Y. Kobayashi and K. Beisswenger., Ser. IX, Addenda, Bd. 3, Textband, Abbildungen. Kassel, Basel etc., Bärenreiter.
7. Beisswenger, K. (2000). Johann Sebastian Bach. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*. Serie II. Messen, Passionen, oratorische Werke. Bd. 9. Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen, kritischer Bericht. Kassel, Bärenreiter.
8. Beisswenger, K. (1992). *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel, Bärenreiter.

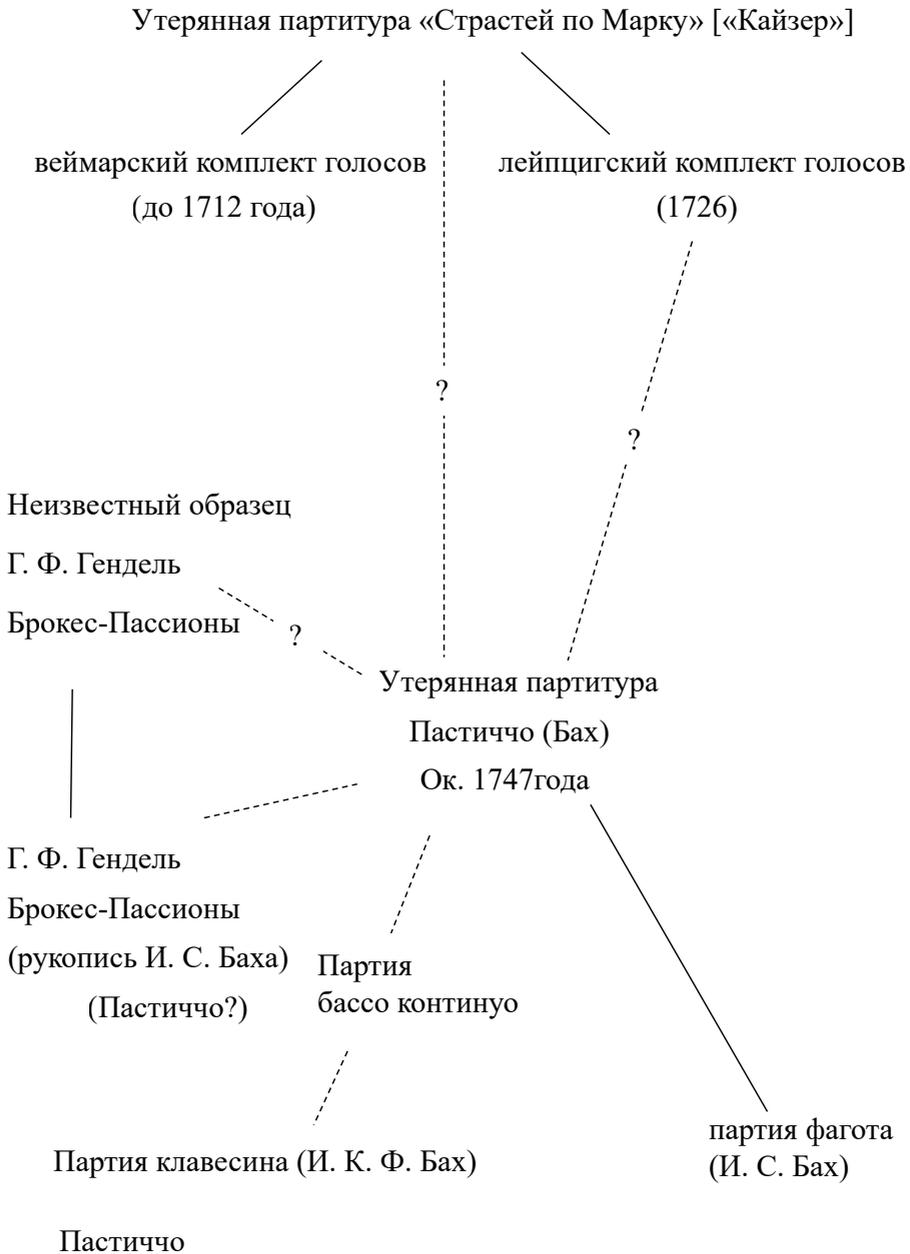
9. Blanken, Chr. (2008). Aus J. S. Bachs „Werke-Schmiede“. Die Kaiser zugeschriebene Markus-Passion und ihre Pasticcio-Fassung mit Arien aus Händels „Brookes-Passion“. *Musik & Kirche*, Bd. 78, Heft 4, 270–276.
10. Blanken, Chr. (2012). „Kaiser“-Markus-Passion: als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brookes-Passion“: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?], edited by Christine Blanken. Preface, V–XI. Stuttgart, Carus.
11. [Blanken, Chr.] (2012). „Kaiser“-Markus-Passion: als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747) mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brookes-Passion“: für Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso continuo / [komponiert von Gottfried Keiser?], edited by Christine Blanken, critical report, 103–119. Stuttgart, Carus.
12. _____. (2014). *Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis den musikalischen Werke*, Teil 2: Vokalwerke. Bach-Repertorium, Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, Band III.2 (BR-CPEB), bearbeitet von W. Enßlin, U. Wolf, Mit. Chr. Blanken. Stuttgart, Carus.
13. Clark, S. (1984). *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*. Ph.D. diss. Princeton, New Jersey.
14. Dadelsen, G. (1958). *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Habilitationsschrift an der Universität Tübingen, Tübinger Bach-Studien IV und V. Trossingen, Hohner.
15. Dürr, A. (1968). Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen. *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 25, 308–316.
16. Dürr, A. (1951). Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. *Bach Studien*. Bd. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
17. Dürr, A. (1949–1950). Zu den verschollenen Passionen Bachs. *Bach-Jahrbuch*. Jg. 38, 81–99.
18. Dürr, A. (1957). Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 44, 5–162.
19. Glöckner, A. (1977). Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 63, 75–119.
20. Hörner, H. (1933). *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg*. D.A. diss. Borna-Leipzig, Universitätsverlag von Robert Noske.
21. _____. (2008). *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, erweiterte Neuausgabe, hrsg. von A. Glöckner. Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt.
22. _____. (1985). Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*, edited by W. Weiss with assist. of Y. Kobayashi, Ser. IX, Addenda, Bd. 1, Textband. Leipzig, Kassel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Bärenreiter.
23. _____. (1985). Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*, edited by

- W. Weiss with assist. of Y. Kobayashi, Ser. IX, Addenda, Bd. 1, Abbildungen. Leipzig, Kassel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Bärenreiter.
24. Kremer, J. (1997). Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs der frühen Neuzeit. *Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts*. Bd. 1. Hamburg, Von Bockel.
 25. Kobayashi, Y. (1995). Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. In *Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, 290–310. Köln, Studio.
 26. Kobayashi, Y. (1988). Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 74, 7–72.
 27. Koch, K. P. (1999). *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*. 2. vollst. veränd. Fassung. Teuchern, Reinhard-Keiser-Gedenkstätte.
 28. Mattheson, J. (1740). *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg, In Verlegung des Verfassers.
 29. Maul, M., Wollny, P. (2007). *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften J. S. Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*. Kassel, Bärenreiter.
 30. Melamed, D. (2002). Bachs Aufführung der Hamburger Markus-Passion in den 1740er Jahren. In *Bach in Leipzig — Bach und Leipzig*, 289–308. Hildesheim, Olms.
 31. Melamed, D. (2005). *Hearing Bach's Passions*. New York, Oxford University Press.
 32. Melamed, D. (2016). *Hearing Bach's Passions*, updated edition. New York, Oxford University Press.
 33. Melamed, D. (2011) Johann Sebastian Bach and Barthold Heinrich Brockes. J. S. Bach and the Oratorio tradition. *Bach Perspectives*, vol. 8, edited by D. R. Melamed, 13–41. Urbana, University of Illinois Press.
 34. Melamed, D., Sanders, R. (1999). Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion. *Bach-Jahrbuch*, Jg. 85, 35–50.
 35. Miesner, H. (1939). Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung). *Bach-Jahrbuch*, Jg. 36, 81–112.
 36. Petzold, R. (1935). *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kompositionen Reinhard Keisers (1674–1739)*, D. A. Diss. Düsseldorf, Nolte.
 37. Schemelli, G., Schultze, F. (1736). *Musicalisches Gesang-Buch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind: Vornehmlich denen Evangelischen Gemeinen im Stifte, Naumburg-Zeit gewidmet*, hrsg. von G. Chr. Schemelli. Leipzig, Breitkopf.
 38. Schulze, H. J. (1984). Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750 bis 1800, supplement zu: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Band III, hrsg. von Bach-Archiv Leipzig. Leipzig, Bärenreiter.
 39. Wollny, P. (1993). A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music of the Bodleian Library. *Schütz-Jahrbuch*, Jg. 15, 77–108.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Источники	Место хранения, шифр	КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ К НОВ- ОМУ СОВРАНИЮ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА (KRITISCHER BERICHT)	БАЙСВЕНТЕР К. НОТНАЯ ВИБЛИОТЕКА И. С. БАХА	ГЛЭКНЕР А. ИСПОЛНЕНИЕ БАХОМ СТРАСТНОЙ МУЗЫКИ СВОИХ СОВРЕМЕННИКОВ	БЛАНКЕН К. ПРЕДИСЛОВИЕ К НОТНОМУ ИЗДАНИЮ «СТРАСТЕЙ ПО МАРКУ»
Голоса из на- следия Баха (Веймар, до 1712)	D-V Mus. Ms. 11471	A.1	B	B	B
Голоса из на- следия Баха (Лейпциг, 1726)	D-V Mus. Ms. 11471/1.	A.2	A	A	C
Партия клавирина (рукопись И. С. Баха, Лейпциг, 2 редак- ция, до 1748)	D-V N. Mus. ms. 468	B.1	C	—	A.1
Партия фагота (фрагмент Пастиччо, Лейпциг, 2 редакция, до 1748 года)	Частная коллек- ция К. Тиля	B.2	—	—	A.2
Копия партитуры В. Руста	D-V Mus. Ms. 10624	C	—	—	H
Копия партитуры (ок. 1715)	Гёттингенская государственная и университетская библиотека. Cod. Ms. 8° philos. 84c. Keiser I	D	E	—	F
Копия партитуры (1729)	D-V Mus. Ms. 11471	E	D	D	E

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СХЕМА ИСТОЧНИКОВ⁸³



⁸³ Схема приводится по изданию 2012 года. См. примеч. 41.

ДЕНИС ГЕРМАНОВИЧ ЛОМТЕВ*degelo@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

DR. DENIS G. LOMTEV*degelo@mail.ru*

Ph. D., Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

АННОТАЦИЯ**О научном и композиторском наследии Франца Людвиг Маршнера**

На основе печатных и архивно-рукописных источников впервые предлагается биографический очерк об австрийском композиторе, музыковед и философе Ф. Л. Маршнере (1855–1932) на русском языке. Рассматриваются его значимые научные публикации в области музыкальной эстетики и гармонии (изложение функциональной теории). В характеристике композиторского творчества указывается на ведущее положение вокальной лирики (больше 150 песен) и инструментальных ансамблей, отмеченных симфонизацией камерного стиля.

Ключевые слова: Франц Людвиг Маршнер, литературные произведения, функциональная теория, песни, камерно-инструментальные сочинения

ABSTRACT**Franz Ludwig Marschner's Scientific and Compositional Heritage**

For the first time, a biographical essay in Russian about the Austrian composer, philosopher and musicologist Franz Ludwig Marschner (1855–1932) has been compiled on the basis of printed sources and preserved manuscripts. His important scientific works in different fields of music aesthetics and harmony (functional theory) are highlighted. The scientific examination showed that among his musical compositions the leading role is shared by vocal music with lyrics (more than 150 songs) and instrumental chamber ensembles.

Keywords: Franz Ludwig Marschner, literary works, functional theory, art songs, chamber music

Денис Ломтев

О НАУЧНОМ И КОМПОЗИТОРСКОМ НАСЛЕДИИ ФРАНЦА ЛЮДВИГА МАРШНЕРА

Виртуозный пианист и органист, известный своими импровизациями, композитор, педагог, ученый, автор трудов по фортепианному исполнительству, гармонии, эстетике и философии — такие грани дарования Франца Людвиг Маршнера, чья деятельность с 1882 по 1917 год протекала в Вене, отмечают немецкоязычные источники [4]; [5]; [7]; [14]. Исследователей прежде всего привлекают его научные публикации, а потом уже концертные выступления, освещенные в прессе тех лет. Музыкальные же сочинения, из которых изданы лишь единицы, ввиду ограниченной доступности самих нот затрагиваются вскользь.

На русском языке о нем вовсе ничего не найти за исключением, по-видимому, единственного упоминания в книге Карла Адольфа Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» (опубликована в переводе В. Л. Михелис издательством «Музыка» в 1966 году). В ней именитый немецкий педагог передает главный тезис одной из статей Маршнера, в которой тот «полагает, что при помощи туше вполне возможно сделать звук рояля более певучим, если после удара приподнять отдельный демпфер путем более глубокого нажима клавиши» [1, 50]. Однако никаких других сведений, проливающих свет на род деятельности упомянутого К. А. Мартинсеном автора, книга не содержит.

Восполнить данный пробел призвана настоящая статья. В ней впервые на русском языке предлагается биографический очерк об этом весьма разностороннем представителе австро-немецкой культуры, а также подробно рассматриваются его наиболее значимые научные публикации и музыкальные сочинения.

Франц Людвиг Маршнер родился 26 марта 1855 года в богемском Ляйтмерице (ныне — Литомержице, Чехия), где тогда служил школьным учителем его отец. Спустя восемь лет последний получил долгожданное повышение, заняв должность профессора Императорско-королевского женского педагогического училища в Праге, и семья последовала за ним.

Первым музыкальным преподавателем Маршнера-младшего была одна из учениц его отца, с которой он начал постигать азы фортепианной игры через полгода после переезда в Прагу. Проявившиеся незаурядные способности мальчика побудили главу семейства подыскать ему наставника посерьезней. Таковыми стали композитор Йозеф Цайтлер, ознакомивший пытливого ученика с творчеством И. С. Баха и поддержавший его попытки в импровизации на органе, а позже — профессор Пражской консерватории Йозеф Лугерт¹, значительно продвинувший его как пианиста [5, 796].

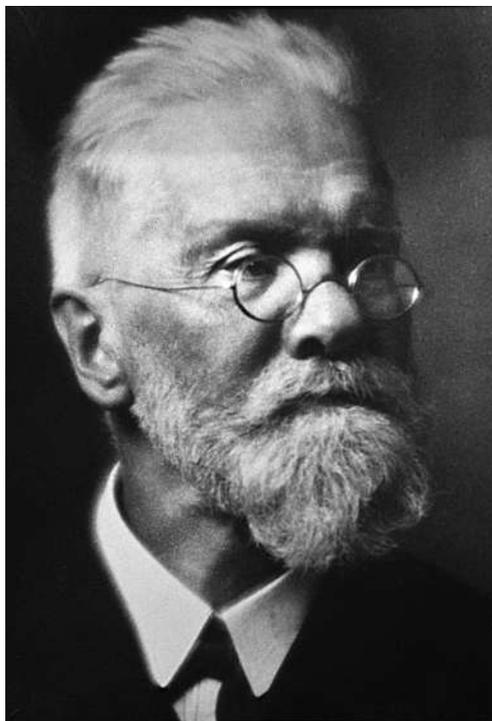
По окончании гимназии (1873) Маршнер поступил в Пражский университет, избрав в качестве профилирующих дисциплин философию, историю и германистику. Одновременно он был зачислен сразу на второй курс Пражской школы органистов и проучился в ней два года в классе тогдашнего директора Франтишека Зденека Скугерского (1830–1892). Сохранились сведения о первых композиторских опытах тех лет: это песня «В ночи» для среднего голоса и фортепиано на стихи Августа фон Платена (1796–1835), двойная fuga, сыгранная им на экзамене по классу органа, и Фригийская месса, исполненная под управлением автора в заключение учебного курса хорового дирижирования [14, 360].

И всё же занятия музыкой на данном этапе расценивались скорее как дополнительное образование. В 1878 году Маршнер успешно выдержал университетские экзамены на право преподавания истории и географии в старших классах гимназии, через год защитил диссертацию на соискание степени доктора философии и начал работать сверхштатным учителем в одной из пражских школ. Музыке посвящалось свободное время, причем не столько ее исполнению, сколько сочинению.

Характерное для всего композиторского наследия Маршнера предпочтение, которое он оказывал камерно-инструментальным и камерно-вокальным жанрам, заметно уже по его ранним опусам. К ним относятся Пять пьес для фортепиано ор. 1, Девять песен ор. 2, Соната для скрипки и фортепиано ор. 3, Десять песен ор. 4, Три пьесы для фортепиано ор. 5, Шесть песен ор. 6. Почти все они были приложены к его заявке на получение композиторской стипендии Министерства культуры и образования. Основанием для положительного ее рассмотрения 28 февраля 1882 года послужили рекомендации отборочной комиссии, в состав которой входили Э. Ганслик, К. Гольдмарк и Й. Брамс.

Это событие стало удобным поводом для близкого знакомства с Антоном Дворжаком, незадолго до того получавшим такую же стипендию. Из показанных Маршнером произведений ему особенно понравилась «Сицилиана» ор. 6 №6 на стихи Фридриха Рюккерта и мужской хор «Ночная песнь» ор. 8 №1 на слова неизвестного поэта, сочиненный, как и остальные

¹ Йозеф Лугерт (Josef Lugert, 1841–1928) преподавал в Пражской консерватории фортепиано и гармонию, проработав в ней больше полувека (с 1865 по 1917 год). Как императорско-королевский музыкальный инспектор он курировал немецкоязычные учебные заведения в Богемии и Моравии.



Ил. 1. Франц Людвиг Маршнер

пять пьес этого опуса, для немецкого мужского певческого общества в Праге [5, 797].

В сентябре 1882 года Маршнер переселился в Вену. Там он устроился сверхштатным преподавателем реального училища, а со следующего учебного года в течение двух лет параллельно с работой посещал занятия по контрапункту в консерватории у Антона Брукнера. Для оценки уровня подготовки абитуриента и принятия его без экзаменов оказалось достаточно предварительного ознакомления с нотами выше упомянутой его Фригийской мессы, сочиненной в Пражской школе органистов.

Двадцать лет спустя «Австрийско-венгерское обозрение» опубликовало воспоминания Маршнера о Брукнере, где, в частности, имеется характеристика последнего как преподавателя: «На занятиях он был строг по существу и любезен в обхождении. У меня с самого начала сложилось впечатление о его незаурядности в качестве учителя контрапункта; правда для понимания его системы обучения необходимо было иметь соответствующую подготовку, коей я, к счастью, обладал. Его манера упрощать и уплотнять огромный материал зехтеровских теорий² была достойна восхищения, а его

² Брукнер был учеником композитора и органиста Симона Зехтера (Simon Sechter, 1788–1867) и после его смерти занял ставшее вакантным место профессора в Венской консерватории по классам гармонии и контрапункта.

метод обучения, позволявший воспитаннику легко усвоить необходимое количество норм и правил, мог служить примером для подражания» [9, 2]. Будучи прилежным учеником, Маршнер, тем не менее, по своим музыкально-эстетическим взглядам казался Брукнеру «слишком консервативным» [9, 15]. Не скрывал он и своих симпатий к музыке Дворжака и Брамса, в адрес которых слышал немало пренебрежительных замечаний из уст своего педагога.

С 1884 года Маршнер преподавал немецкий язык, историю и позже музыку в венском Императорско-королевском пансионе благородных девиц. Тогда же вышла его первая научная статья «Критика философии истории И. Г. Фихте в отношении ее метода» [3, 1–34], включенная в годовой отчет (1883/84) реального училища района Леопольдштадт, его прежнего места работы.

Вскоре представился подходящий повод продемонстрировать музыкальные таланты. 29 мая 1886 года, в рамках юбилейных мероприятий по случаю столетия пансиона, он принял участие в торжественной мессе как органист, а также сочинил Праздничную кантату ор. 11 на собственный текст и руководил ее исполнением, удостоившись похвалы присутствовавшего на концерте австрийского императора Франца Иосифа I [5, 797]. В том же году Маршнер получил звание профессора.

Участились и его концерты как пианиста и импровизатора на органе, неизменно сопровождаемые восторженными отзывами в прессе. Чаще они устраивались в Вене, но также в родной Богемии (к примеру, летом 1887 года по приглашению его бывшего преподавателя фортепиано Йозефа Цайтлера) и за границей (в начале 1890-х годов во Флоренции, Риме и на северогерманском курортном острове Рюген). К рубежу столетий Маршнер заслужил репутацию непревзойденного интерпретатора клавирных и органных сочинений И. С. Баха, тонкого знатока его полифонического стиля.

За публикациями философской тематики последовали музыковедческие, преимущественно посвященные проблемам фортепианного исполнительства. Довольно известным среди них стал «Проект рационального преобразования теории и практики туше по всем правилам искусства: к вопросу о технике фортепианной игры в оркестральной манере» (1888) [8]. Отдельные тезисы оттуда (к таковым относится и процитированный в начале этой статьи фрагмент) упоминались в ходе развернувшейся около сорока лет спустя дискуссии по проблемам звукообразования в методике обучения пианистов [13, 37].

Внимание музыковедов-теоретиков немецкоязычных стран неоднократно привлекала брошюра «Обозначение созвучий. К вопросу о единообразной системе наименований в гармонии» [11], изданная в 1894 году. В ней практически одновременно с Гуго Риманом изложена функциональная теория. Несмотря на выход римановской «Упрощенной гармонии, или учения о тональных функциях аккордов» (1893) буквально за несколько месяцев до его публикации, Маршнер претендует на первенство в разработке

этой системы, ссылаясь на собственные статьи 1889–1890 годов в венском «Музыкальном обозрении» и использование придуманных им функциональных обозначений в учебной практике на уроках в Императорско-королевском пансионе благородных девиц с начала марта по середину мая 1891 года [11, 16].

В отличие от римановской концепции унтертонового происхождения минора и, как следствие, отсчета принадлежащих ему интервалов и аккордов сверху вниз, Маршнер предлагает для минора аналогичный мажору отсчет снизу вверх, мотивируя это художественно-конструктивной равноценностью обоих наклонов [11, 4]. По его мнению, мажор и минор как музыкальные (а не чисто акустические) феномены одинаково полно и естественно способны отражать закономерности музыкального мышления, что и обусловило их ведущее значение.

Одним из краеугольных понятий его теории, как и у Римана, является тональная каденция, «наименьшая единица музыкальной формы», воплощающая принцип диалектической логики тональной организации: «нижняя доминанта» (*Unterdominante*, то есть субдоминанта) как антагонист тоники отрицает ее и одновременно подготавливает кульминацию неустойчивости, олицетворяемую «верхней доминантой» (*Oberdominante*, то есть доминантой), а с появлением тоники достигается цель предшествующего функционального движения, и наступает покой [11, 7].

Маршнер различает соотношения аккордов в пределах одной тональности от таковых в составе отклонений и модуляций и предлагает две параллельные системы их функциональных обозначений. К примеру, мажорное доминантовое трезвучие в первом случае отображается знаком Λ , во втором — прописной буквой O (сокращение от *Oberdominante*), а трезвучие VI ступени в миноре — знаком \underline{V} или строчной буквой \underline{u} (сокращение от *Unterdominante*), причем обязательное нижнее подчеркивание в обоих случаях указывает на «параллель к нижней доминанте».

Отдельные тоны, в том числе добавленные, показываются, как и у Римана, арабскими цифрами в мажорных аккордах и римскими в минорных [11, 12]. Однако их отсчет производится всегда снизу вверх, что делает эту систему более удобной. У обоих авторов применяются те же самые знаки альтерации, но в противоположном их значении: символом $<$ у Римана помечается увеличение и символом $>$ уменьшение на полтона, а у Маршнера наоборот [11, 13].

Предлагаемая в «Обозначении созвучий» двойная система наименований для внутритональных и модулирующих гармонических последований, несомненно, позволяет достаточно детально осмыслить функциональное значение аккорда (или же переосмыслить его в случае отклонений и модуляций). Однако на практике она оказалась довольно громоздкой, что обусловило узкий круг ее пользователей и последователей. Поэтому в историю музыкально-теоретических учений данная публикация вошла как сопутствующая «Упрощенной гармонии» Римана и оценивается вплоть

до нашего времени именно в контексте этого широко известного труда [6, 100–119]; [2, 150–151].

Впоследствии Маршнер сосредоточился на изучении философских аспектов музыкального искусства. Это отразилось в исследовании на тему «Значение Канта для музыкальной эстетики современности» [10], опубликованном в 1901 году. Родоначальник немецкой классической философии рассматривается там сначала как основатель современной формальной эстетики, положения которой можно почерпнуть в «Критике способности суждения». Наиболее достойное развитие его идей видится автору в книге Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854). Его труд анализируется не только в постоянном сравнении со взглядами Канта, но и в контексте эстетических взглядов Брамса, Вагнера и других композиторов. Удостоена вниманием и тогда сравнительно недавно вышедшая книга ассистента Физического института Кёнигсбергского университета Юлиуса Мильталера «Что такое красота?» (1896), где влияние идей Канта, по мнению Маршнера, так же сильно, как и в работе Ганслика.

Однако «Критика способности суждения» нашла отклик и у представителей эстетики содержания, обычно противопоставляемой эстетике формальной. В доказательство тому приводятся соответствующие положения из «Эссе» Герберта Спенсера и из книги «Музыка как выражение» (1885) полемизирующего с Гансликом музыковеда Фридриха фон Хаусэггера.

Специальный раздел исследования отведен музыкальной эстетике Шопенгауэра и нескольких его последователей — Вагнера, Ницше, Артура Зайдля (автора книги «О музыкально-возвышенном», 1887) и Фердинанда фон Фельнер-Фельдега (автора книги «Чувство как фундамент мирового порядка», 1890). А в заключение работы Маршнер размышляет о значении для музыкальной эстетики понятия синтеза из «Критики чистого разума».

Эстетическая проблематика содержится и в статье «Понятие ценности как основа музыкознания» [12], специально подготовленной для сборника в честь шестидесятилетия Гуго Римана (1909). Сам факт участия Маршнера в этом издании свидетельствует о том, что полемика по поводу первенства в разработке функциональной теории не омрачила их уважительные коллегиальные отношения.

Первый раздел статьи посвящен сравнительному анализу понятий ценности, сформулированных в трудах, представляющих различные отрасли социальных и гуманитарных знаний, из чего следует вывод об отсутствии исчерпывающего научного его определения. Во втором разделе понятие ценности трактуется с точки зрения музыкальной эстетики и, судя по приведенным цитатам из Ф. Шиллера, Ф. Грильпарцера и из работ самого Маршнера, практически совпадает с категорией прекрасного. Третий раздел статьи рассматривает понятие ценности в теории музыки. В нем автор прибегает к примерам ложных умозаключений в результате превратного истолкования ценностных характеристик и среди таких ошибок называет

выдвинутую Риманом концепцию унтертонового происхождения минора [12, 33].

В заключительном, четвертом разделе статьи также имеются критические замечания, на сей раз в адрес музыковедов-историков: слабое знание музыкальных стилей и недостатки аналитического слухового восприятия нередко искажают в их работах представление о ценности того или иного произведения. В качестве примера упоминаются их суждения об одном инструментальном сочинении. Умалчивая и его название, и имя композитора, Маршнер при этом приводит две потактовые схемы с гармоническим строением главной темы и перехода от разработки к репризе. По ним и удалось установить, что речь идет о первой части его собственного Трио для скрипки, виолончели и фортепиано *c-moll* op. 30 (1902)³. В статье утверждается, что музыковедами она была якобы признана стилистически устаревшей. «Так писали тридцать-сорок лет назад», — приводит их слова Маршнер и полагает, что под этим подразумевались наверняка «консервативные» Дворжак или Брамс, а не «радикальные» Лист и Брукнер [12, 39]. Гармоническое устройство обоих отрывков в приведенных схемах, по его мнению, никак не вписывается в стилистику упомянутых композиторов, а вот имеющиеся там индивидуальные черты остались критиками незамеченными.

Главная тема Трио (см. пример 1), соответствующая первой из приведенных им схем, действительно примечательна с точки зрения гармонии, и прежде всего, предпочтением аккордов субдоминантовой сферы. К таковым принадлежит в том числе и минорный секстаккорд шестой ступени (такты 5 и 7), акцентирующий на себе внимание своим сумрачным колоритом. Эта гармония употребляется и в последнем, кульминационном участке разработки, представляющем собой пространный модулирующий ход (отображен второй схемой в статье Маршнера).

Сфера же доминанты в главной теме последовательно избегается вплоть до замены ожидаемого мажорного доминантового трезвучия его минорным вариантом в кадансовом обороте (такт 10), вследствие чего возникает участок натурального минора. Эта ладотональная краска, помимо ее повторения в репризе, обыгрывается в разработке первой части, а именно, в минорном варианте побочной темы, но также встречается в одном из развивающихся разделов второй части Трио и в главной теме финала, становясь, тем самым, неким сквозным конструктивно-художественным элементом для всего произведения.

Но это не единственный способ объединения сонатного цикла. Той же цели служит использование тем из предшествующих частей в финале Трио. В качестве его побочной партии заимствован материал главной темы из адажио (такты 84–93 и 419–428) и побочной темы из первой части

³ Впервые издано в редакции автора статьи. См.: *Marschner F. L. Trio für Violine, Violoncello und Klavier c-Moll op. 30. Hrsg. von Denis Lomtev im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2019.*

Allegro maestoso

The musical score is written for Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Kl.). It is in 3/4 time and begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked **Allegro maestoso**. The score is divided into three systems, with measures 1-4, 5-8, and 9-12. The first system (measures 1-4) features a Violin part starting with a forte (*f*) dynamic and a Piano part also starting with *f*. The second system (measures 5-8) shows the Violin part with triplets and the Piano part with complex rhythmic patterns. The third system (measures 9-12) includes dynamic markings of *mf* for the Violin and *mf ben marcato* for the Piano, with a *f* marking appearing in the Viola part. The score concludes with a fermata over the final notes.

(такты 114–134 и 449–469), в обоих случаях измененных ритмически соответственно скерцозному характеру музыки. А кода финала построена на материале главной темы первой части, причем на ее мажорном варианте из начала разработки, преобразованном в ряд дополнений на тоническом органном пункте (с такта 493).

Существенную роль в Трио играют приемы полифонического письма, употребление которых отсылает к бетховенским прототипам сонатно-симфонических циклов. Сюда относятся имитационные изложения темы связующей партии и контрапунктические участки в разработке первой части, имитационное изложение темы среднего раздела во второй части и, наконец, грандиозная тройная fuga на месте разработки в финале.

Во второй части Трио, *Adagio molto*, проявилась, пожалуй, наиболее доходчивым образом декларируемая композитором опора на музыкально-эстетические ценностные идеалы прошлого, упомянутые в той же его статье из сборника в честь Римана [12, 39]. Начальная тема у солирующего фортепиано и по выбранной тональности, и по фактурным и регистровым особенностям напоминает образцы возвышенной бетховенской лирики (пример 2).

2

Adagio molto

The musical score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *il canto ben marcato*. The second system starts at measure 4, marked *con sord.* and *pp* in the piano part, and *mf* in the violin part. The third system continues the piece with *pp* and *mf* dynamics. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is common time (C).

Преподавательская карьера Маршнера завершилась в 1910 году. Прослужив 26 лет в пансионе благородных девиц, он вышел на пенсию в ранге кавалера Императорского австрийского ордена Франца Иосифа, врученного за педагогические заслуги. Последние десятилетия жизни, проведенные преимущественно в живописном имении Зонхоф в Вайспюре (Нижняя Австрия), были посвящены сочинению музыки. Творческую активность Маршнер сохранял вплоть до самой смерти, наступившей 22 августа 1932 года.

Его композиторское наследие представлено в основном рукописями⁴. Сохранились экземпляры двух сочинений, изданных автором за свой счет в Вене. Канон для фортепиано в четыре руки «Австрия и Германия к своим чадам» ор. 12 (1886) на тему Й. Гайдна, известную тогда как гимн Австро-Венгрии, был отпечатан, по-видимому, вскоре после создания в связи с празднованием столетия Императорско-королевского пансиона благородных девиц, где работал композитор. Скерцо b-moll из Пяти пьес для фортепиано ор. 1 (1877) вышло в свет только в 1932 году, став, тем самым, последней прижизненной публикацией его музыки.

В 1890-х годах вокальная лирика Маршнера привлекла внимание двух венских нотоиздателей. Йозеф Эберле выпустил отдельными тетрадями в общей сложности шестнадцать избранных песен из разных опусов, более осторожный Франц Рёрих ограничился шестью (1898). Но с наступлением следующего столетия сотрудничество с ними прекратилось. И только в 1930 году Рудольф Ямниг опубликовал в своем венском издательстве две на тот момент недавно сочиненные песни, «Восход солнца» ор. 75 № 1 (1928) и «Полдень» ор. 80 № 1 (1928).

Всего же у Маршнера более полутора сотен песен. Этому жанру он уделял внимание на протяжении всего композиторского творчества. Его первая миниатюра для голоса в сопровождении фортепиано, «В ночи» на стихи Августа фон Платена⁵, относится к студенческому времени (1873), а последняя, оставшаяся в набросках, «Солнце садится» на слова Ф. Ницше, начата в августе 1932 года, буквально за несколько недель до смерти.

Стремление отразить в вокальной лирике скорее общее настроение стихотворения, нежели следовать череде изменчивых поэтических образов, обуславливает частое обращение композитора к простым песенным формам, в том числе куплетным, с их ясной структурой. Это не исключает

⁴ Большинство их хранится в музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки. В систематизации фонда Маршнера принимал участие его знакомый, Эрнст Шванцара, оставивший на манускриптах многочисленные пометки разъясняющего характера. Рукописи некоторых сочинений композитора имеются также в библиотеке Института исторических исследований стран Центральной и Восточной Европы имени И. Г. Гердера в Марбурге.

⁵ Впервые издана в сборнике избранных песен в редакции автора статьи. См.: *Marschner F. L. Ausgewählte Lieder für mittlere Singstimme und Klavier.* Hrsg. von Denis Lomtev im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2018.

выделение некоторых метафор или подчеркивание ритма стиха, но они всегда умеряются логикой мелодико-гармонического развертывания. Для большинства песен характерна насыщенная фактура фортепианного сопровождения, причем верхний ее голос зачастую дублирует вокальную партию⁶.

Схожие композиционные принципы в плане формообразования и обращения с поэтическим текстом наблюдаются в сочинениях для мужских (ор. 8, 11b, 11c, 18c, 19), женских (ор. 18c, 18d) и смешанных хоров (ор. 11c, 23a, 40, 68, 93), а также хоровых обработках собственных песен (ор. 4 №5, ор. 34 №№1, 3, 11 и 12, ор. 75 №1).

Большинство его фортепианных произведений приходится на последние два десятилетия XIX века. К ним относятся в общей сложности 17 характерных пьес из четырех опусов (ор. 5, 7, 14, 16), Вариации на тему шведской песни «Ах, прекрасный Вермланд» (ор. 15 №4) и три рапсодии (ор. 23, ор. 24, ор. 26b).

В камерно-инструментальных ансамблях многогранное воплощение получила близкая бетховенской концепция симфонической драматургии с характерным динамичным развертыванием формы, основанным на конфликтном столкновении контрастных тем, и интонационными связями между частями цикла. Это присуще уже первому серьезному сочинению крупной формы, Сонате для скрипки и фортепиано *a-moll* ор. 3 (1878)⁷, особенно в плане тематизма — динамичного, драматически насыщенного и противопоставленного ему сдержанно-напевного (пример 3).

Симфонический потенциал камерно-инструментальных ансамблей, по-видимому, и побудил композитора сделать оркестровые версии некоторых из них. Так, Секстет *A-dur* для скрипки, альта, виолончели, контрабаса, кларнета и фортепиано ор. 27 был переработан в Симфонию *As-dur* ор. 47, а рассмотренное выше Трио *c-moll* ор. 30 — в Симфоническую трилогию ор. 46. Также имеются незавершенные фрагменты оркестровки Фортепианного квинтета *gis-moll* ор. 50.

Определенное воздействие на композиторский стиль Маршнера с наступлением XX века оказало изучение им различных явлений гармонии. К примеру, в начале 1900-х годов его интерес как теоретика сосредоточился на натуральном миноре и в это же время отчетливо обозначилось частое употребление данной ладовой структуры в его произведениях. Десятилетием спустя аналогичным объектом научного и параллельного ему творческого осмысления стала целотоновая гамма.

Достижения Маршнера-ученого, равно как и Маршнера-музыканта выявляют характерное для его личности единство эстетических воззрений

⁶ В качестве примера в приложении к статье опубликована песня «В оковах» ор. 21 №5 (1895) на стихи Венцеля Карла Эрнста (1830–1910), немецкого поэта из Богемии.

⁷ Впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Marschner F. L. Sonate für Violine und Klavier a-Moll, op. 3.* Hrsg. von Denis Lomtev im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2017.

Allegro energico

f

f

тема побочной партии (фортепиано соло)

legatissimo

p

cresc.

The musical score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, marked 'Allegro energico'. It features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a bass line with triplets. The second system continues the piano part with more triplets and a melodic line in the bass. The third system shows a change in tempo to 3/2 time, with a piano part consisting of dense triplet chords and a bass line. The fourth system is titled 'тема побочной партии (фортепиано соло)' and is marked 'legatissimo'. It features a piano part with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a crescendo (*cresc.*) marking.

и творческой деятельности. Философская проблематика, в особенности, понятие ценности в искусстве, в том числе — исторической, интересовали его как исследователя, но также нашли отражение в его исполнительском и композиторском даровании.

Опора на эстетические идеалы позднего австро-немецкого романтизма, точнее, его так называемого «консервативного» крыла, органично сочетается у Маршнера с художественным преломлением традиций бетховенского симфонизма, интересом к баховскому полифоническому письму. В контексте же музыкально-исторических процессов наследие композитора ознаменовано переходными тенденциями от заключительной фазы позднего романтизма последней четверти девятнадцатого века к классицистским исканиям века двадцатого, и сам он, таким образом, принадлежит к ряду творцов на стыке двух эпох, оставшихся в тени более известных современников.

Использованная литература

1. *Мартинсен К. А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
2. *Diergarten F.* Riemann-Rezeption und Reformpädagogik: der Musiktheoretiker Johannes Schreyer // Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie 10.–12. Oktober 2003 Musik-Akademie der Stadt Basel. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2009. S. 149–159.
3. Dreizehnter Jahresbericht über die k. k. Oberrealschule in der Leopoldstadt in Wien (Vereinsgasse 21). Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1883/84. Wien: Verlag der k. k. Oberrealschule im II. Bezirke, 1884. 57 S.
4. *Fastl Chr.* Marschner, Franz Ludwig // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 11. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2004. Sp. 1135–1136.
5. *Haudeck J.* Franz Marschner // Deutsche Arbeit: Zeitschrift des Volksbundes für das Deutschtum im Ausland. Jg. 8. Heft 12 (September 1909). S. 796–799.
6. *Imig R.* Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft, 1970. 281 S.
7. *Koch K.-P.* Marschner, Franz Ludwig // Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mären, Sudetenschlesien. Bd. 2. München: Langen Müller, 2000. Sp. 1681–1683.
8. *Marschner F.* Entwurf einer rationellen Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunstgemäßen Anschlags: ein Beitrag zur Technik des orchestralen Klavierspiels. Wien: Engelmann, 1888. 36 S.
9. *Marschner F.* Erinnerungen an Anton Bruckner // Österreichisch-ungarische Revue. Jg. 30 (1903). Heft 1. S. 1–16.
10. *Marschner F.* Kants Bedeutung für die Musik-Ästhetik der Gegenwart // Kantstudien. Philosophische Zeitschrift. Bd. 6 (1901). S. 19–40, 206–243.
11. *Marschner F.* Die Klangschrift. Ein Beitrag zur einheitlichen Gestaltung der Harmonielehre. Wien: Kreisel & Gröger, 1894. 17 S.

12. Marschner F. Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft // Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Leipzig: Hesse, 1909. S. 20–40.
13. Martienssen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. 266 S.
14. Susan C. V. Franz Marschner // Deutsche Heimat. Sudetendeutsche Monatshefte. 1929, Heft 5. S. 359–363.

References

1. Martinsen, K. A. (1996). *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli* [Individual Piano Technique on the Basis of Sound-Creative Will]. Moscow, Muzyka. (In Russian)
2. Diergarten, F. (2009). Riemann-Rezeption und Reformpädagogik: der Musiktheoretiker Johannes Schreyer. In *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie 10.–12. Oktober 2003 Musik-Akademie der Stadt Basel*, 149–159. Bern [u.a.], Peter Lang.
3. _____. (1884). *Dreizehnter Jahresbericht über die k. k. Oberrealschule in der Leopoldstadt in Wien (Vereinsgasse 21). Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1883/84*. Wien, Verlag der k. k. Oberrealschule im II. Bezirke.
4. Fastl, Chr. (2004). Marschner, Franz Ludwig. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 11, 1135–1136. Kassel [u.a.], Bärenreiter.
5. Haudeck, J. (1909). Franz Marschner. *Deutsche Arbeit: Zeitschrift des Volksbundes für das Deutschtum im Ausland*, Jg. 8, Heft 12, 796–799.
6. Imig, R. (1970). *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann*. Düsseldorf, Verlag der Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft.
7. Koch, K.-P. (2000). Marschner, Franz Ludwig. *Lexikon zur deutschen Musikkultur: Böhmen, Mären, Sudetenschlesien*, Bd. 2, 1681–1683. München, Langen Müller.
8. Marschner, F. (1888). *Entwurf einer rationellen Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunstgemäßen Anschlags: ein Beitrag zur Technik des orchestralen Klavierspiels*. Wien, Engelmann.
9. Marschner, F. (1903). Erinnerungen an Anton Bruckner. *Österreichisch-ungarische Revue*, Jg. 30, Heft 1, 1–16.
10. Marschner, F. (1901). Kants Bedeutung für die Musik-Ästhetik der Gegenwart. *Kantstudien. Philosophische Zeitschrift*, Bd. 6, 19–40, 206–243.
11. Marschner, F. (1894). *Die Klangschrift. Ein Beitrag zur einheitlichen Gestaltung der Harmonielehre*. Wien, Kreisel & Gröger.
12. Marschner, F. (1909). Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft. In *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien*, 20–40. Leipzig, Hesse.
13. Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
14. Susan, C. V. (1929). Franz Marschner. *Deutsche Heimat. Sudetendeutsche Monatshefte*, Jg. 5, Heft 5, 359–363.

ПРИЛОЖЕНИЕ
ПЕСНЯ Ф. МАРШНЕРА «В ОКОВАХ»

In Banden
(Wenzel Karl Ernst)

F. L. Marschner
op. 21 № 5

Andante grave

mf
ben marcato

mf
Es streckt ein ar-mer Ge-

p
fang-ner durch's Git-ter die Hän-de beid':

f
„Nun bin ich nicht ganz ge - fan - gen, die

Hän - de sind be - freit!

mf

p

So rich - tet des Men - schen

p *legato*

mf

See - le ihr Seh - nen zum Him - mels -

mf

raum und träumt in ih - ren

8va

f

Ban - den der Frei - heit, der

Frei - heit sü - ßen Traum.

f

3

rit. poco a poco

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА РОВЕНКО*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 Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве**

В данной статье определяются функции и качества арабески как базисного структурного принципа в музыке Дебюсси и изобразительном искусстве его современников — Мориса Дени и Одилона Редона, причем учитываются творческие контакты музыканта с художниками его времени. В качестве материала изучения используются вербальные тексты мастеров искусства, их произведения. Контекстуальный анализ арабески позволяет 1) продемонстрировать корреляции композиционных стратегий Дебюсси и живописцев; 2) охарактеризовать соответствие художественного мышления композитора эстетической доминанте эпохи; 3) выявить базисные конструктивные принципы, имманентные разным видам искусства — темпоральным и пространственным — и притом общие для них. Тем самым выводятся некоторые закономерности, репрезентирующие специфику французского художественного мышления рубежа XIX–XX веков: 1) арабеска есть феномен, сопряженный с Кантовым понятием *pulchritudo vaga* (лат. «свободная красота») и подразумевающий самоценность художественного смысла, который не зависит от декоративной функции арабески; 2) арабеска есть также имманентный принцип организации структурных связей внутри художественного целого; 3) арабеска одновременно выступает и украшением вещи (в декоративном аспекте), и ее смысловым ядром (в конструктивном аспекте), то есть — истинным парергоном.

Ключевые слова: арабеска, Клод Дебюсси, Одилон Редон, Морис Дени, парергон

ABSTRACT**Claude Debussy and the Painters-Symbolists: on the Problem of Arabesque as a Form-Building Principle in Art**

The goal of this article is to define the function of an arabesque as a basic structural principle in Debussy's music and in the visual art of his contemporaries, Maurice Denis and Odilon Redon, while using as the material for the study their writings and their oeuvre. The contextual analysis of Debussy's arabesque allows: 1) to correlate compositional strategies of the musician and the painters in order to establish similar creative concepts; 2) to characterize the conformity of Debussy's thinking to the aesthetic predominant of the epoch; 3) to identify the basic constructive principles immanent to different types of art (temporal and spatial), and, moreover, common to them. Thus, some laws, that represent the specificity of French artistic thinking at the turn of the 19th and the 20th centuries, have been derived: 1) an arabesque is a phenomenon associated with Immanuel Kant's concept of *pulchritudo vaga* ("free beauty" in Latin) and implying the intrinsic value of artistic meaning that does not depend on the decorative function of arabesque; 2) arabesque is also an immanent principle of the organization of structural relations within an artistic whole; 3) at the same time arabesque acts as an ornamentation of a thing (in its decorative aspect), and as its semantic core (in a constructive aspect), that is, as a true parerگون.

Keywords: arabesque, Claude Debussy, Odilon Redon, Maurice Denis, parerгон

Елена Ровенко

КЛОД ДЕБЮССИ И ЖИВОПИСЦЫ-СИМВОЛИСТЫ: К ПРОБЛЕМЕ АРАБЕСКИ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩЕГО ПРИНЦИПА В ИСКУССТВЕ

Философская и эстетическая мысль начиная еще с эпохи Ренессанса затрагивала проблему художественного смысла орнамента в целом и арабески в частности. В осмысление данных феноменов внесли свой вклад художники, например ученики Рафаэля, и философы — И. В. Гёте, И. Кант, Ф. О. Рунге — вплоть до Ж. Деррида, который виртуозно связал сущность арабески с категорией и явлением парергона. Яркими и нетривиальными концепциями арабески богата эпоха *fin de siècle*. Как представляется, специфика понимания арабески французскими мастерами этого времени состоит в том, что арабеска почитается *фундаментальным способом построения художественного текста* (в широком значении). В этом отношении весьма репрезентативными представляются концепции арабески, сформулированные Клодом Дебюсси и живописцами — его современниками (Одилоном Редоном, Морисом Дени) и имплицитно «считываемые» в процессе анализа их произведений. Арабеска во французской поэзии очерченного периода уже служила предметом специального рассмотрения¹ (как и арабеска, например, в танце²); также изучались и корреляции между вариантами

¹ Скажем, тонкие наблюдения над лирикой Ш. Бодлера и виртуозный анализ его арабески предлагает Гуго Фридрих. См.: [8, 41–70].

² См., например, главу 8 («Танец и мимесис») из книги: [10, 278–314]. Примечательно, что Лои Фуллер (Loïe Fuller), о которой М. Б. Ямпольский ведет речь, поставила в 1913 году в Театре на Елисейских полях композицию на музыку «Ноктюрнов» Дебюсси. По мысли Ги Ковегаля, танец Фуллер репрезентировал «линии *fin de siècle*» (*lignes fin-de-siècle*) и потому завораживал всех мастеров этой эпохи. См.: [17, 12].

Любопытную смыслопродуцирующую интенцию свободного танца отметил в свое время Стефан Малларме. Как пишет Максимилиан Волошин, французский поэт «постоянно возвращался к этому в своих беседах. <...> Тело должно быть как волнистость текущего ручья, как “трепетанье широкой водной поверхности”» [3, 395]. Продолжив мысль Волошина, можно прийти к выводу, что это трепетанье не только соприродно вьющейся арабеске, но и знаменует собой, скажем так, «трепетанье смыс-

воплощения арабески в художественных мирах Дебюсси — и Малларме³. Представления композитора об арабеске беспрестанно подвергаются рецепции и интерпретации в самых разнообразных контекстах⁴. Однако целостное восприятие этих представлений предполагает сопоставление их и с трактовкой арабески мастерами, работающими с художественным пространством, — хотя бы ввиду спациального, визуально-гаптического генезиса арабески.

Вопрос о философско-эстетических связях между мышлением Дебюсси и мышлением художников отнюдь не праздный⁵. Как известно, композитор прекрасно разбирался в живописи; его предпочтения, зафиксированные в анкете 1889 года (см.: [41, 119, 230]), резонируют со вкусом эпохи: так, среди любимых мастеров Дебюсси назвал Сандро Боттичелли (которого в период fin de siècle интерпретировали как стилистического предтечу Ар Нуво и притом ассоциировали с прерафаэлитами⁶) и Гюстава Моро, чьи пышно

ла», обретающее свои «берега» между значением изгибающегося тела — и значением свободно развевающихся складок одеяния. Ритмический узор танца, исчезающий, словно след времени, по мере его появления, представляет собой не запечатленную данность, а становящуюся целостность, смысл которой непрерывно прирастает и притом непрерывно теряется в сиюминутном прошлом — как в настоящей арабеске, символе становления без начала и конца. «Чувство ритма, — уже от себя добавляет Волошин, — <...> в танце доходит до своих первоистоков. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца <...>» [там же].

³ Примечательна в этом отношении глава «Восхитительная арабеска» («L'adorable arabesque») из монографии: [44, 95–155]. Интересные параллели между эстетическими воззрениями композитора и поэта предложены в статье: [9].

⁴ К примеру, оригинальный подход к рецепции Клодом Дебюсси музыки Баха как арабески предложил К. В. Зенкин: [4, 297–305, 315].

⁵ Далее в статье приводятся факты, часть которых известна русскому читателю из вторичных источников и без подробностей. Автор статьи видел своей задачей суммировать и компактно представить самые важные сведения, касающиеся вкуса Дебюсси в сфере изобразительного искусства и соответствующих контактов композитора, пользуясь новейшими источниками информации и аутентичными текстами.

⁶ Показательно в этом плане суждение одного из героев романа Эмиля Золя «Рим», Нарсиса Абера (Narcisse Habert), восторгающегося боттичеллиевскими фресками в Сикстинской капелле: «Ах! Боттичелли, Боттичелли! Утонченность и изящество мучительной страсти, глубокое чувство скорби в наслаждении! Вся наша современная душа предугадана и претворена, и с самым волнующим очарованием, какое когда-либо излучало творение художника!» [58, 228]. Оппонентом Абера выступает аббат Пьер Фроман (Pierre Froment), который никак не может взять в толк, почему Абер не замечает творения Микеланджело.

Прерафаэлиты черпали вдохновение и основы собственного линейного письма в том числе и в искусстве флорентийца; а успех последователей Д. Г. Россетти (прежде всего Э. Бёрн-Джонса) на парижских Всемирных выставках 1887 и 1889 годов вполне мог повлиять на рецепцию феномена Боттичелли французскими мастерами и публикой. См.: [46, 98]. Ж.-М. Некту также указывает на важность книги Эрнеста Шесно «Английская живопись» (Ernest Chesneau, «La Peinture anglaise», 1882) для формирования кругозора парижской интеллектуальной элиты. См.: [15].

орнаментированные полотна предвещают торжество символизма. Уильяма Тёрнера художник почитал как «самого прекрасного творца тайн в искусстве»⁷ — интерпретация, сопоставимая с предложенной Одилоном Редоном⁸. Артур Венк проводит интересные параллели между гармоническим и тембровым способами вариантных преобразований, «перекрашиваний» исходного мотива, предложенными композитором, — и колористическими принципами английского живописца, развитыми в его акварелях⁹. Основной отмеченного уподобления выступает, по сути, характерное отношение Дебюсси к цвету в живописи, понимание его силы и его тонких корреспонденций с такими музыкальными явлениями, как гармония, тембровый облик пьесы, мелодия.

Увлечение японским искусством, которое разделяли, скажем, Эдуард Мане и Ван Гог, повлияло на дизайн обложки партитуры «Моря», адресующей к знаменитой гравюре Хокусая¹⁰. «С ранних лет, — пишет Жан-Мишель Некту, — Дебюсси проявлял большую чувствительность к эстетическому течению, которое критик Филипп Бурти (Philippe Burty) назвал “японизмом” вскоре после войны 1870 года, обозначая увлечение европейцев искусством Дальнего Востока. <...> В 1883 году — Дебюсси исполнился двадцать один год — была опубликована книга Луи Гонса (Louis Gonse) “Японское искусство”¹¹, которая сопровождала солидную выставку, организованную автором в галерее Жоржа Пети (Georges Petit) в Париже» [47, 16–17]. Будучи в Риме, Дебюсси даже оставил на одном из какэмоно, принадлежащих графу Джузеппе Примоли (Giuseppe Primoli), своего рода «музыкальный

⁷ Цит. по: [47, 26]. Также см.: [41, 109]. Локшпайзер отмечает, что исследованием творчества Тёрнера (наряду с интерпретацией искусства К. Коро и К. Моне) занимался во Франции знаменитый литератор Камиль Моклер (Camille Mauclair). См.: [ibid., 223].

Все иноязычные цитаты в настоящей статье переведены автором статьи на русский с языка оригинала. В современной европейской научной литературе принято цитаты давать в оригинале (например, книга написана на английском языке, но цитаты Дебюсси приводятся на французском), что позволяет избежать проблемы двойного перевода в случае трудностей с нахождением исходного текста.

⁸ См.: [39, 34, 40]. По сведениям, приводимым Леоном Ботштейном, Тёрнер «прочитывался» мастерами fin de siècle в символистском ключе; в особенности «провоцировала» на «мистическую» интерпретацию поздние полотна художника. См.: [14, 165–166].

⁹ См.: [57, 205–210]. С искусством Тёрнера Дебюсси познакомился незадолго до сочинения «Лирических проз» («Proses lyriques», 1892–1893). Цветные репродукции работ Тёрнера и Уистлера украшали дом композитора — 24 Square Bois de Boulogne, куда он переехал в 1905 году. А. Венк рассматривает также параллели между Тёрнером и Дебюсси, касающиеся их любви к морю.

¹⁰ *Какусика Хокусай*. Большая волна в Канагаве (Sous la grande vague à Kanagawa). 1830–1833. Гравюра на дереве. Париж, Национальный музей искусств Азии (ранее Музей Эмиля Этьена Гиме). Издание партитуры Дебюсси 1905 года ныне представляет собой редкость: *Debussy C. La Mer. Trois esquisses symphoniques*. Paris: A. Durand et Fils, 1905. 137 p.

¹¹ Очевидно, речь идет об этом издании: [29].

автограф»¹² — фрагмент мелодии «Сентиментального пейзажа» («Paysage sentimental») на слова Поля Бурже (Paul Bourget); таково было начало одержимости Дебюсси японским искусством, не угасшей и по возвращении в Париж и вылившейся даже в коллекционирование гравюр¹³.

Согласно признанию самого Дебюсси, сделанному в письме Эдгару Варезу (12 февраля 1911 года), композитор любил живопись почти с той же силой, что и музыку (см.: [41, 113, 118, 119]). По мнению Э. Локшпайзера, применение термина «image»¹⁴ к музыкальным композициям в случае с Дебюсси имело визуальный генезис. А. Венк приводит данные, согласно которым Дебюсси собственноручно разработал довольно эксцентричный дизайн обложки издания фортепианной сюиты «Детский уголок» [57, 206]. Есть и сведения о рисунке пастелью, сделанном Дебюсси в качестве фронтисписа к рассказу его друга Рене Петера: стилистика рисунка может напомнить стиль раннего Гогена или Мориса Дени [41, 119].

Имена современников Дебюсси тут не случайны; композитор был в курсе разнообразных современных течений в живописи. Как отмечает Леон Ботштейн, композитор знал творчество Анри де Гро¹⁵ (Henry de Groux) и Пюви де Шаванна (Puvis de Chavannes) [14, 170]. Дебюсси живо откликнулся на суждение Эмиля Вюйермоза, сравнившего его технику с методом Клода Моне, уверяя, что для него огромная честь быть названным учеником Моне: ведь музыка есть не что иное, как вариации света и цвета [54, 44].

С некоторыми мастерами-живописцами Дебюсси был знаком лично или состоял в переписке. Так, с Джеймсом Уистлером они встретились на «вторниках» у Малларме; впоследствии Дебюсси вспоминал, что его называли «Уистлером в музыке» [40, 256–257]¹⁶. Исследователи, начиная с первого

¹² Дебюсси отправился в Рим в январе 1885; автограф датирован июнем того же года.

¹³ См.: [47, 17–18]. Дебюсси подарил Рене Петеру (René Peter) в ноябре 1896 года один лист из своей коллекции, включающей знаменитую серию «Пятьдесят три станции дороги Токайдо» Утагавы Хиросигэ.

¹⁴ «Изображение», «образ», «картинка», «лик», «отражение».

¹⁵ В русской исследовательской традиции принято именно такое произношение фамилии мастера.

¹⁶ «C'est du Whistler musical» («Это музыкальный Уистлер»), — так обобщил в свое время мнение большинства слушателей «Ноктюрнов» Дебюсси критик Пьер де Бревиль (Pierre de Bréville) [36, 138]. Справедливости ради стоит отметить, что Дебюсси был не в восторге от сопоставления своего искусства с произведениями Уистлера (в отличие от сопоставления с творчеством Моне) — хотя, судя по всему, в данном случае ему была неприятна «ставка» критиков на «громкие имена», а не собственно «материя» для сравнения. Одно из первых упоминаний аналогии между Дебюсси и английским живописцем принадлежит Камилу Моклеру: «Мосье Дебюсси — это Малларме или Уистлер в музыке» [43, 378]. Дебюсси замечал: «Меня называли “Уистлером в музыке”. Также моего друга Метерлинка характеризовали как “бельгийского Шекспира”. Людям нравятся эти помпезные имена. Однако это не помешало <...> целому ряду критиков почитать меня провидцем или апостолом странностей и фиглярства» (цит. по: [42, 108]).

биографа и друга Дебюсси, Луи Лалуа, проводят параллели между эстетическими взглядами и творческими устремлениями художника и композитора¹⁷, зачастую связывая «Ноктюрны» обоих авторов — не только ввиду названия композиций, но и в силу особенностей применения колорита, с одной стороны, и тембров и гармоний — с другой [14, 156].

Добрую услугу оказал композитору Жорж Ванор (Georges Vanor), автор первой книги о символизме (1889)¹⁸: он познакомил Дебюсси с Морисом Дени¹⁹ [14, 170]. Не менее примечательной фигурой был Одилон Редон, переписывавшийся с Дебюсси и даже приславший ему одну из своих работ [ibid., 145]. Кроме того, Редон написал портреты двух близких друзей Дебюсси — Эрнеста Шоссона и Рикардо Виньеса [41, 109]²⁰.

В письме к Андре Бонже (André Bonger) (Париж, 31 мая 1902 года) спустя месяц после премьеры оперы Дебюсси Редон не преминул отметить: «Интересная новинка: “Пеллеас и Мелизанда” в Комической Опере» [39, 80]. У Мориса Дени опера Дебюсси вызвала восхищение: он назвал ее «бессмертным шедевром» (цит. по: [30, 72]). Ж.-М. Некту предпринимает попытку доказать наличие тонких связей между сюжетом и смыслом «Пеллеаса» и «Портретом Ивонны Лероль в трех ипостасях» (см. ил. 1 на цветной вклейке) [46, 82–83]²¹: не случайно Дебюсси называл дочь коллекционера Анри Лероля «маленькой сестрицей Мелизанды» (цит. по: [30, 72]). Поскольку Дебюсси вчерне закончил первую редакцию оперы уже в 1895 году, вполне возможно, что к моменту написания картины Дени были известны фрагменты музыки. Некту утверждает, что портрет Ивонны, собирающей розы, держащей их в руке и оставившей цветы на мраморе террасы (сообразно трем ипостасям портретируемой), содержит аллюзии сразу на две ситуации: сцену, завершающую первый акт оперы (Мелизанда спускается по скалистому склону и указывает Пеллеасу на руки, полные цветов), и сцену у башни, открывающую третье действие (Мелизанда говорит о розе, сокрытой в тени парка: «Je vois une rose dans les ténèbres...» — «Я вижу розу в сумраке...»)²².

Впрочем, интересно не только взаимное почитание — интересны и совместные проекты (каковые имели место в случае с Дени, украсившим в 1893

¹⁷ См.: [37, 24, 78], а также: [14, 151, 153, 154, 156, 158].

¹⁸ Имеется в виду издание: [56].

¹⁹ Если говорить о группе «Наби», то именно с Дени композитор особенно тесно и плодотворно общался. Поэтому за рамками данной статьи остаются имена П. Боннара, Э. Вюйара и некоторых других «набидов», в чьем искусстве арабеска играла большую роль.

²⁰ Редон, в России и по сю пору не столь известный, в свое время, несмотря на затворнический образ жизни, почитался современниками одним из величайших мастеров-символистов. Так, Волошин заметил (в письме к В. Брюсову от 26 января 1904 года): «Редон для художников теперь <...> занимает то же место, что занимал Маллармэ для поэтов» (цит. по: [3, 654]).

²¹ См. также: [30, 72–73].

²² См. также: [16, 120].

Иллюстрации к статье Е. Ровенко
«Клод Дебюсси и живописцы-символисты:
К ПРОБЛЕМЕ АРАБЕСКИ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩЕГО ПРИНЦИПА В ИСКУССТВЕ»

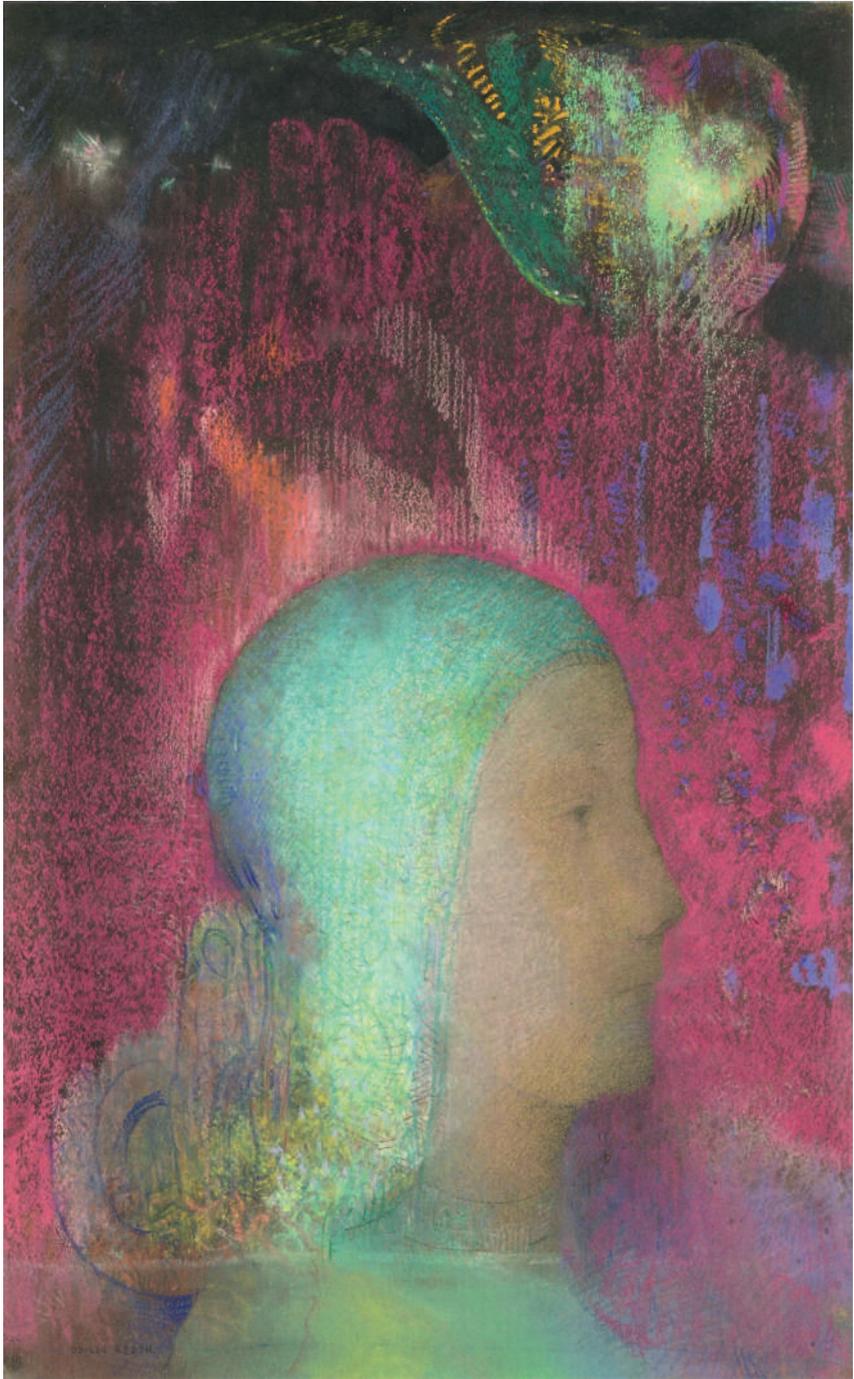


Ил. 1. Дени М. Портрет Ивонны Лероль в трех ипостасях
(Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects). 1897.
Холст, масло. 170 x 110 см. Париж, Музей д'Орсэ

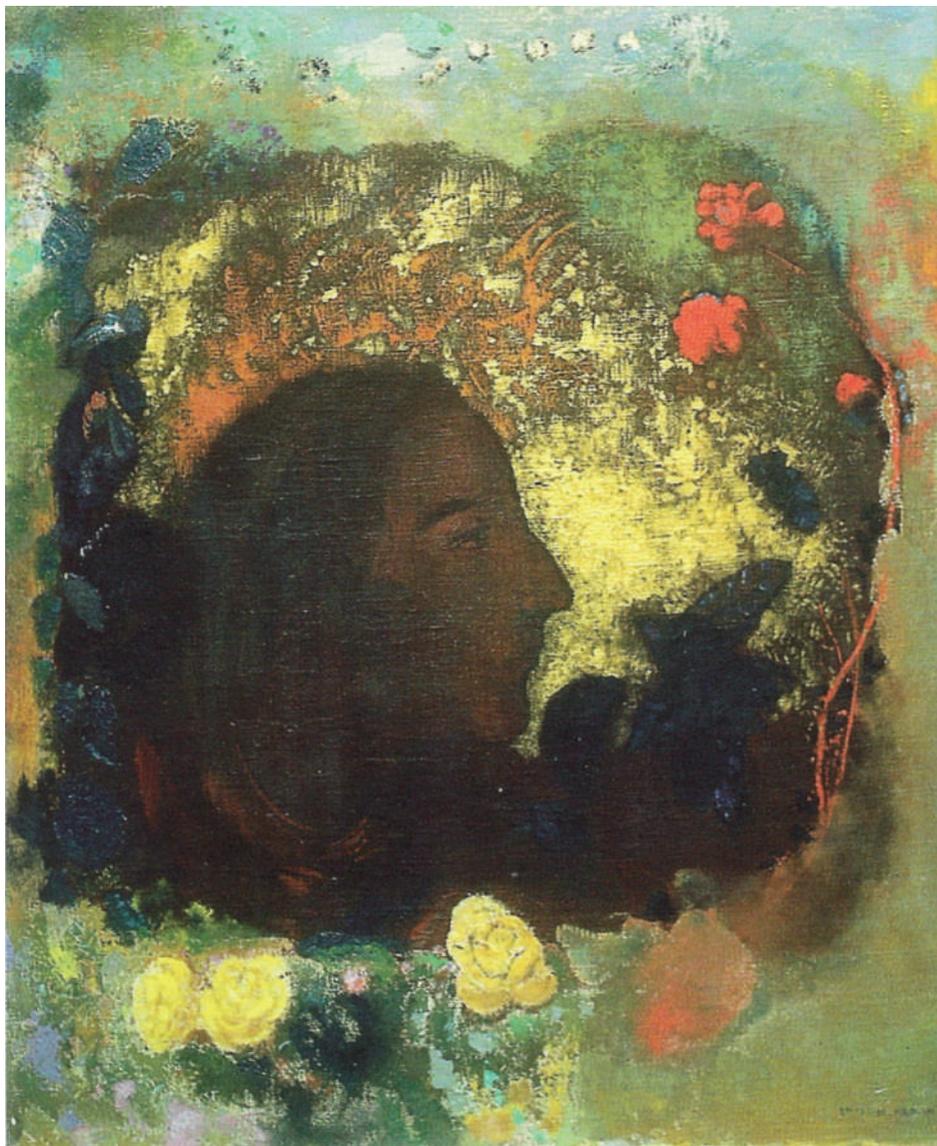


Ил. 2. *Моро Г. Леда (Leda)*. 1865.

Холст, масло. 220 x 205 см. Париж, Национальный музей Гюстава Моро



Ил. 3. Меандры (Méandres). Около 1900.
Пастель. 52 x 36 см. Париж, музей д'Орсэ



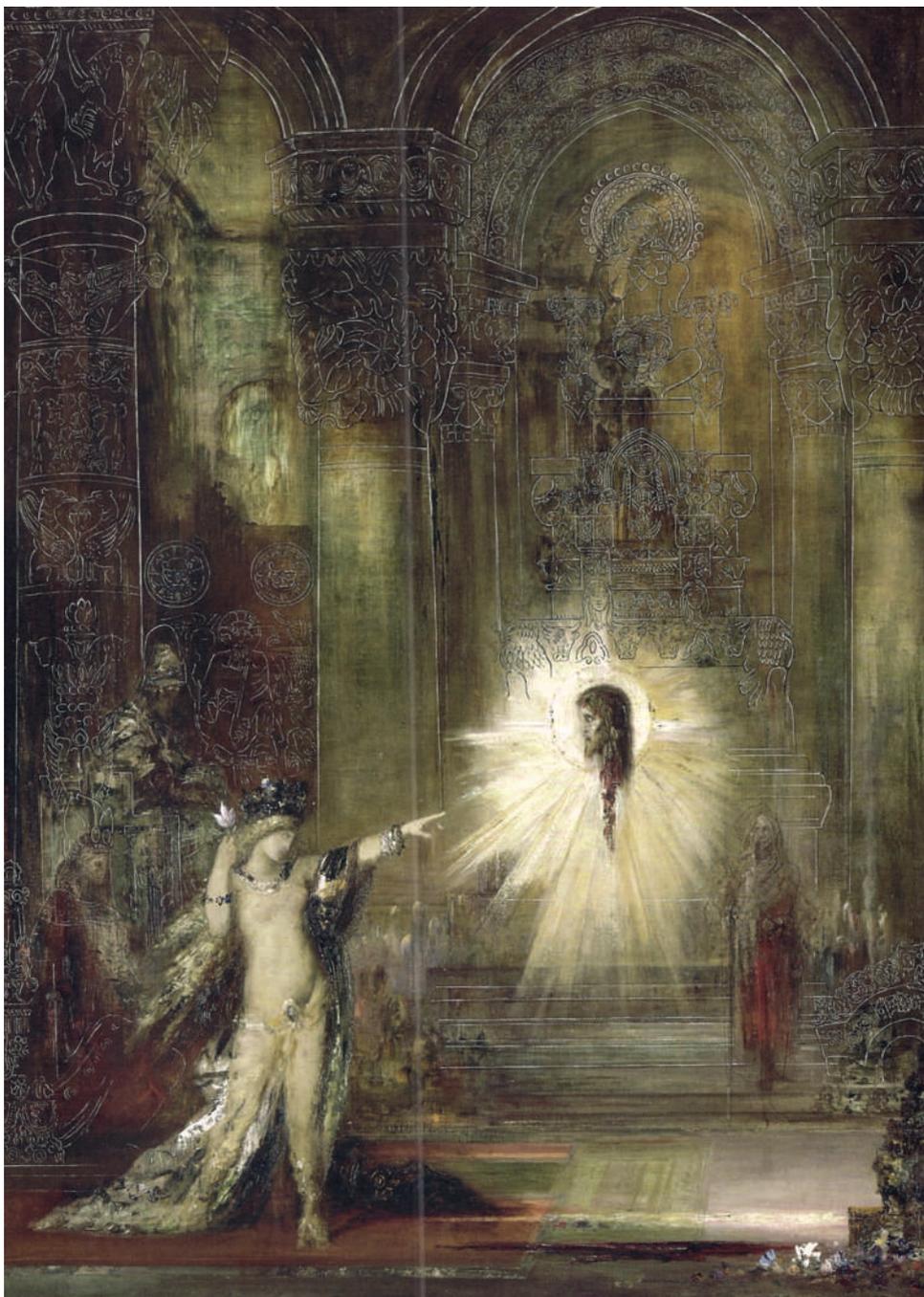
Ил. 4. Редон О. Черный профиль (Гоген). Profil noir (Gauguin). 1903–1904.
Масло и золотая металлическая краска на холсте. 66 x 54,5 см. Париж, Музей д'Орсе



Ил. 5. Дени М. Лестница в листве (Арабески). L'Échelle dans le feuillage (Arabesques). 1892.
Холст, масло. 235 х 172 см. Сен-Жермен-ан-Ле, Музей Мориса Дени



Ил. 6. *Моро Г. Единороги (Unicorns)*. Около 1885–1890.
Холст, масло. 115 x 90 см. Музей Гюстава Моро, Париж



Ил. 7. Моро Г. Видение (L'Apparition). 1876 (?).
Холст, масло. 142 x 103 см. Музей Гюстава Моро, Париж



Ил. 8. Дени М. Музы (Les Muses). 1893.
Холст, масло. 171,5 x 137,5 см. Париж, музей д'Орсэ

году по предложению Эрнеста Шоссона и Анри Лероля обложку «Девы-избранницы»²³), и даже сходные творческие принципы. Например, Леон Ботштейн сравнивает художественные миры Дебюсси и Редона²⁴ — принимая во внимание «сновидческую образность» («dreamlike imagery»). Что касается Дени, то разного рода связи между его искусством и искусством Дебюсси выявлены Дени Арленом [33, 84–86], Леоном Ботштейном [14, 147, 148, 172], Дельфиной Гривель [30, 60–66, 75–77]. Справедливости ради следует отметить, что если в 1890-е годы Дебюсси благосклонно относился к работам младшего друга и даже назвал его литографию «Дева-избранница» «весьма красивой вещью» («une très belle chose»; цит. по: [33, 84]), то спустя пятнадцать лет радикально изменил свое мнение. Так, в письме Ж. Дюрану он утверждает, что Дени «обновляет, в розовом цвете, наиболее скверную манеру господина Энгра» («renouvelle, en rose, la plus mauvaise manière de monsieur Ingres»; цит. по: [16, 120]). Но тот поздний стиль Дени, который мог отталкивать композитора²⁵, на самом деле весьма далек от воплощения символистской концепции, провозглашенной художником на рубеже XIX–XX веков и роднящей его искусство с искусством Дебюсси.

В особенности для становления этой концепции был важен вопрос о художественной силе орнамента и выразительных возможностях арабески, а также и о ее сути: проблема, явившаяся одной из ключевых для французской эстетической мысли рубежа XIX–XX веков. Например, Андре Меллеро (André Mellerio), первый биограф Редона, полагает одной из трех существенных черт искусства Пюви де Шаванна «орнаментальную

²³ Литография Дени появилась в издании переложения сочинения для голоса с фортепиано: [19]. В Музее Мориса Дени в Сен-Жермен-ан-Ле (Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye) есть экземпляр трехцветной литографии «Девы-избранницы» (рисунок 1892 года, напечатана в 1893) размером 29,5 x 11,3 см с посвящением художнику, датированным июлем 1893 года: «С нашей наивысшей благодарностью Морису Дени за то, что он изъявил желание украсить в редкой, исключительной манере “Деву-избранницу”. Что он принимает наши два признания. Клод Дебюсси. Июль 93». Смысл последнего предложения не очень ясен.

²⁴ «Символизм Редона поначалу казался столь же странным, как и новая музыка Дебюсси. <...> Но именно Редону удастся наиболее полно достичь мечты Дебюсси о “школе новейших музыкантов, где будут приняты меры, чтобы сохранить прекрасные символы музыки нетронутыми и вернуть уважение к искусству”» [14, 173].

²⁵ Этот «розовый» стиль, ориентированный на синтез классицистских принципов обобщения формы с репрезентацией образов окружающего мира — причем мира современного, — стал формироваться у Дени с начала 1900-х годов, кстати, возможно, не без влияния фотографии: свет во многих его работах превращается в освещение с эффектом «фотовспышки». Например: *Дени М. Игра в бадминтон* (Jeu de volant). 1900. Холст, масло. 127 x 301 см. Париж, Музей д'Орсе; *Дени М. Вирсавия в садах виллы Медичи, или Обнаженная у пруда* (Bethsabée dans les Jardins de la villa Médicis, ou Nu au Bassin). 1918 (?). Холст, масло. 190 x 231 см. Сен-Жермен-ан-Ле, Музей Мориса Дени. К тому же «неоклассическому» стилю относится и серия панно «История Психеи» (1907–1908), заказанная Дени И. А. Морозовым для декорирования его московского особняка на Пречистенке (панно выполнены маслом на холсте; они украшали Белый зал, то есть Музыкальный салон).

тенденцию» («*tendance ornementale*») и ищет проявления арабесочного принципа в творчестве Пьера Боннара и Поля Рансона, стремясь при этом выявить связи арабески с ассирийским, египетским, японским искусством (см. [45, 16, 51, 53, 66–67]). У Боннара, по мысли Меллерио, «мягкие арабески» («*souples arabesques*»); у Поля Рансона — «чистая арабеска» («*l'arabesque pure*»). Пытаясь охарактеризовать свойства нового течения в искусстве посредством определения разницы между импрессионизмом и «идеализмом», Меллерио обращает внимание на то, что «идеалисты» выявили декоративную сущность искусства, и это «придает каждой линии, не зависящей от сюжета, почти что ценность чистой арабески» («*donne à chaque ligne, indépendamment de son concours au sujet, presque une valeur d'arabesque pure*») [45, 67]. Созвучны размышлениям Меллерио и идеи Дени, высказанные преимущественно в «Новых теориях» (1914–1921). Дени рассматривает с точки зрения исканий в области орнамента («*recherches ornementales*») даже вторую волну кубизма (!), полагая, что влияние парадоксального мышления Пикассо тут соединяется с влиянием Матисса [24, 30]. При этом Дени советует молодым художникам упражняться в орнаментике, особенно тем, кто работает с большими композициями [ibid., 99]. Будучи необычайно тонко мыслящим символистом, мастер утверждает истинность диалектического подхода к искусству: считая альтернативу идеального и реального абсурдной («*l'alternative absurde de l'idéal et du réel*»), он уверяет, что произведение искусства должно быть в одно и то же время «украшением и выражением» («*décoration et expression*»), «орнаментикой и поэзией» («*ornement et poésie*») [ibid., 181]²⁶.

Идея арабески владела, как известно, умами Стефана Малларме и Гюстава Моро — глашатаев символизма поэтического и живописного. Малларме стремился к сотворению вербальными средствами смысла принципиально невербализуемого, то есть соприродного музыкальному. Эту особенность поисков Малларме отметил еще Максимилиан Волошин: «Неведение музыки продолжалось до символистов. Маллармэ и Верлэн поставили перед поэзией музыкальные задачи. Маллармэ говорил: “В наше время симфония заменила фреску”» [3, 491]. И способ достижения подобной смысловой музыкальности, и сам результат репрезентируют качества, онтологически имманентные арабеске как творческому алгоритму. Малларме обронил однажды емкую фразу: «Я лишь угадываю узор, предвечно существующий в лоне Красоты» (цит. по: [9, 55]). Подобный узор в его стихотворениях складывается из аллитераций и ассонансов, из ассоциативных «отблесков», отбрасываемых словами друг на друга; и где-то в смысловом «зазоре» между таковыми субъективными ассоциациями сокрыт тот смысл, на который

²⁶ Если говорить о поэзии, то Дени полагает, что время, скажем так, рассказа историй для живописи прошло; ведь каждый нынче может читать. «*Tout artiste doit être poète. De la musique avant toutes choses, disait Verlaine*» — «Каждый художник должен быть поэтом. Музыки прежде всего, сказал Верлен» [ibid., 233].

они указывают, не в силах слиться с ним воедино²⁷. Эта игра ассоциаций, арабеска значений и намеков, прихотливо чередующихся и мгновенно сопрягающихся в сознании, оказывается сродни арабеске музыкальных звуков или созвучий, «отсвечивающих» своим фонизмом друг на друга и тем самым обогащающих друг друга (разумеется, в сознании реципиента) новыми смысловыми и красочными «обертонами»: «Я требую возврата к беспристрастному молчанию, чтобы дух мог попытаться примирить себя с целым — потрясениями, сдвигами, безграничными и точными траекториями, неким роскошным, мгновенно уклончивым состоянием, изумительной неспособностью к завершению, этой краткостью, этим следом — структурой; за исключением шума звучностей, переплавляющихся, вновь, во сне» (цит. по: [44, 151]).

«Сновидческими», имманентно музыкальными фантазиями был известен, на своем поприще, и Гюстав Моро. В осознании сущности арабески и роли ее смыслопродуцирующих качеств для создания истинного искусства Моро был категоричен: «Искусство умерло в тот день, когда, в композиции, рациональная комбинация рассудка (*l'esprit*) и здравого смысла (*bon sens*) пришла на смену творческой концепции (*la conception imaginative*) художника, почти чисто пластической (*presque purement plastique*), одним словом, любви к арабеске (*l'amour de l'arabesque*)» (цит. по: [13, 64]). Согласно свидетельствам Ари Ренана (*Ary Renan*), выпустившего монографию о Моро спустя год с небольшим после его смерти, художник в качестве одного из основополагающих принципов искусства выдвигал «Принцип безусловного Великолепия» («*Principe de la Richesse nécessaire*»), подразумевающий обогащение исходной арабески, которая помогает конструировать форму, избытком украшений. «Одного названия, которое призывает к мышлению, одной формы или, как он говорил, одной арабески, чье спокойствие столь отдалено от звучания реальной жизни, недостаточно: необходима чувственная привлекательность. Гюстав Моро хотел, чтобы искусство живописца было роскошным, дабы пробуждать стремление [к тому же] в других искусствах; он думал, что картина должна быть декорирована всеми возможными орнаментами (*de tous les ornements*), которым мы можем придать смысл, должна быть изукрашена всеми красотами, которые доступны чувству зрения» [50, 42–43]²⁸.

Если Дени стремится посредством арабески выявить геометрическую конструктивность образа (как, например, в упоминавшейся литографии «Дева-избранница»), иными словами, стремится к реализации структурообразующей силы орнамента, у Моро арабеска, напротив, стремится

²⁷ Элизабет МакКомби анализирует с точки зрения сложного новаторского синтаксиса и не менее сложной грамматики «*Un coup de Dés*» и сопоставляет смысловую структуру этого стихотворения с мотивно-тематической структурой «Игр» Дебюсси [44, 95–154].

²⁸ Этому принципу «великолепия» Моро следовал до конца своих дней и часто упоминал о нем. См.: [ibid., 26, 36].

к максимальному «прорастанию» орнаментальными «побегами», к растворению собственной формообразующей интенции в великолепии декоративных виньеток и узоров, границы которых зачастую *не совпадают* с границами форм изображенных предметов и фигур (см., например, ил. 2 на цветной вклейке). Это ослабление векторной целеполагающей линейности арабески обусловлено, как представляется, актуализацией второго важнейшего принципа Моро — «Принципа прекрасной Бездеятельности» («Principe de la belle Inertie») [ibid., 3–42], подразумевающего отказ не только от репрезентации по-театральному выигрышного момента действия и героев в патетических позах, но и от точного риторического жеста, за которым безошибочно угадываются фиксированные смыслы.

Неопределенные по значению жесты, созерцательное безмолвие ведут к сознательно создаваемой неясности, зыбкости смысла, воплощенной в том числе в феномене мультивекторной, инкрустированной драгоценными извивами арабески. «Он рисует не действия, а состояния, не персонажей на сцене, а фигуры Красоты (*figures de Beauté*)», обретая «медитативную мечтательность (*méditation sereine*)» [50, 40], в которой только и постигаются символические смыслы древних мифов всех времен и народов.

По мысли Доры Эштон, ранний период творчества Моро характеризуется воплощением арабески, понятой буквально в качестве линии, которую художник мог ассимилировать, изучая греческое и восточное искусство. Однако впоследствии, в «эпических теогониях» Моро, идея арабески становится неявной, слишком абстрактной; писательница констатирует этот факт с явным сожалением [12, 142]. На мой взгляд, в данном случае скрытый импульс к *обформлению плюралистичного смысла*, имманентный «абстрактной» арабеске и пришедший на смену собственно *обформленному смыслу*, знаменует собой импульс к восстановлению смысловой целостности всего духовного универсума человечества, универсума, который для Моро был непреложным единством всех мифов, религий и философских течений. Высшая притягательность и энергия арабески позднего Моро — именно в ее мультивекторном смыслополагании. Библейская Саломея, танцующая с цветком Изиды в руках, обретает смысловую непротиворечивость именно в интенции арабесочного узора, соединяющего визуально, конструктивно и тем самым символически несоединимые с историко-культурной точки зрения образы и значения.

Любопытно, что концепция арабески, предложенная французскими мастерами, созвучна идеям, высказываемым немецкоязычными авторами. В первую очередь тут стоит назвать знаменитый труд Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» («*Vom Musikalisch-Schönen*», 1854): как указывает В. П. Чинаев, работа Ганслика, переведенная на французский язык в 1877 году [31], была хорошо известна интеллектуалам (см.: [9, 55]). В третьей главе трактата развивается мысль о капризно извивающейся «живой арабеске» («*lebendige Arabeske*» [32, 46], во французском издании — «*l'arabesque vivante*»

[31, 48]), непрерывное становление которой, вкупе с контрапунктированием иным арабескам, составляет суть художественного целого в музыке.

Существует мнение, согласно которому на орнаментальную концепцию французских авторов могли повлиять труды Алоиза Ригля²⁹; однако не удалось найти работ этого автора, которые были бы изданы в переводе на французский именно на рубеже XIX–XX веков, а не в более позднее время (уже во второй половине XX века). Тем не менее, это обстоятельство не мешает Кауру Гурминдери Бхогалу (Kaur Gurminder Bhogal) выдвинуть гипотезу о том, что понимание арабески не только у живописца Дени, но даже у композитора Дебюсси может быть связано с ассимиляцией идей австрийского теоретика искусства (см. [13, 168]), — хотя, как известно, Ригль уделял внимание именно пластическим искусствам, а не музыке. Могли ли Дебюсси или Дени свободно читать на немецком языке, что совершенно необходимо для понимания сложных умпостроений Ригля? Не располагая точными и бесспорными сведениями на этот счет, стоит принять во внимание, что Дебюсси был знаком с журналом «Пан» («Pan»), издаваемым Юлиусом Майером-Грефе (Julius Meier-Graefe) и Отто Юлиусом Биербаумом (Otto Julius Bierbaum) с учетом стилистики модерна³⁰. Кроме того, между воззрениями французов и Ригля и правда есть нечто общее: понимание орнаментального принципа как *сути и смысла искусства*. Наподобие того как Ригль полагает орнамент высшим выражением художественной воли (Kunstwollen), воли к освобождению от подражания природе, к художественному обобщению ее форм, — орнамент и собственно арабеска в концепции французских мастеров полагается *источком искусства как такового, выражением его истинной сущности* вообще и их собственного искусства в частности³¹.

Так, показательно разъяснение Редона относительно структуры его работ: «Вообразите себе различные арабески или меандры (des arabesques ou méandres variés), развертывающиеся не на плоскости, а в пространстве, со всем тем, что предоставит духу глубокие и неявные пределы неба; вообразите себе игру их линий, прочерченных и сочетающихся с самыми разнообразными элементами <...> вы обретете тем самым обычную комбинацию <...> моих рисунков» [49, 27]. Дени в «Теориях» (1890–1910) тезисно, но емко определяет значение арабески: «В истоках — чистая арабеска (à l'origine, l'arabesque pure), наименее возможный обман зрения; пустая стена: заполнить ее пятнышками, симметричными по форме, гармоничными по цвету (taches symétriques de forme, harmonieuses de couleur) (витражи, египетская

²⁹ Важнейший труд Ригля — «Проблемы стиля. Основные положения к истории орнамента»: [52].

³⁰ Журнал издавался в Берлине с 1895 по 1915 год.

³¹ Ригль рассматривает арабеску как вариант третьей ступени развития орнамента (растительный орнамент), после так называемых «геометрического» и «геральдического» стилей, базирующихся на использовании симметрии и простых геометрических форм. См.: [5].

живопись, византийские мозаики, какэмоно)» [25, 7]³². Хорошо известно, что Дебюсси рассматривал «музыкальную арабеску» («arabesque musicale») как особый «принцип “орнаментики”» («principe de “Ornement”»), который является основой всех видов искусства («qui est la base de tous les modes d’art») [21, 47]³³. Композитор прослеживал развитие принципа арабески от григорианики и «примитивов» (О. ди Лассо, Л. де Витториа, Дж. Палестрина) — до И. С. Баха, музыку которого почитал вершиной искусства. Аналогичный путь развития арабески усматривал в изобразительном искусстве Дени, включая в свой обзор и «примитивов» в живописи³⁴, и Микеланджело, и Леонардо, и даже доходя до П. Гогена, П. Синьяка (с его «дерзкими арабесками» — «arabesques audacieuses») и ранних гобеленов А. Майоля [25, 7–8, 9, 11–13, 17, 194, 201, 239]. Именно арабесочный принцип (и, шире, принцип декоративный) становится для художника критерием истинного, высшего искусства: «Великое искусство, которое называют декоративным (Le grand art, qu’on appelle décoratif), индийское, ассирийское, египетское, греческое, искусство Средневековья и Ренессанса, творения, безусловно превосходящие произведения современные, — что это, если не перевоплощение грубых ощущений — природных объектов — в священные, неподвластные пониманию, величественные образы (en icônes sacrées, hermétiques, imposantes)» [25, 12]³⁵. При этом Дени, как мастер религиозной

³² См. также: [13, 86].

³³ Размышления Дебюсси об арабеске в музыке, судя по всему, относятся к 1901 году. См.: [20].

³⁴ В XIX веке примитивами было принято называть мастеров Проторенессанса и раннего Ренессанса, прежде всего итальянского, поскольку они не моделировали форму светотенью, и их работы казались плоскостными, линейно-геометризованными, как произведения первобытных «художников» (лат. «primitivus» — «первый», «самый ранний»). Никакого уничижительного оттенка слово «примитив» (в том числе у Дени) в таком значении не несет. Вероятно, Дебюсси, говоря о примитивах, имеет в виду композиторов Ренессанса по аналогии с живописцами XIV–XVI веков: у примитивов-музыкантов нет ярких, узнаваемых тем или инкрустированной самобытными гармониями сложной тональной ткани, наподобие того как у примитивов-живописцев нет колористических «тяготений», локальные цвета отграничены друг от друга отточенными контурами (работы примитивов исполнялись преимущественно темперными красками на дереве, и техника выполнения напрямую влияла на стиль). В настоящее время слово «примитив» в рассматриваемом значении уже малоупотребительно.

³⁵ «И глубина наших эмоций проистекает из самодостаточности этих линий и этих цветов, чтобы подлежать самоистолкованию исключительно как Красоты чудесной и божественной» [ibid., 9]. Дени уверен, что из самого холста, «ровной плоскости, открытой красками», вне зависимости, скажем так, от предметного плана, бьют ключом эмоции, горестные или утешающие. Совсем не обязательно для пробуждения чувств подражать формам природы. И если византийский Христос есть символ, то Христос, изображаемый современными живописцами, слишком литературен: в первом случае это «экспрессивная форма» («la forme qui est expressive»), в другом — «имитация природы» [ibid., 10]. Отсюда — задача нового искусства, которое Дени называет «неотрадиционизмом», возвращением к исходным символическим формам: достижение «окон-

живописи и просто глубоко верующий человек, полагал, что суть подлинного искусства — искусства орнаментального, смысл коего в «освящении природы» («la sanctification de la nature» [25, 12]), — аналогична сути литургии в силу декоративности (!) и *отсюда вытекающей* символичности последней: «Литургия, как и искусство, декоративна (décorative), поскольку ее область есть красота (la beauté); художественна (esthétique), поскольку берет себе на службу звуки и цвета, чтобы вызывать волнение; символична (symbolique), поскольку устанавливает постоянную связь между образами священного текста и выявленными истинами, между феноменами природы и явлениями внутренней жизни» [24, 233].

Действительно, сам процесс смыслопродукции, имманентный орнаменту, глубоко символичен: не в том отношении, что компоненты орнамента служат «означающим» для некоего «означаемого» феномена, а в том, что орнаментальные завитки репрезентируют сам процесс развития смысла, которое по своей природе диалектично: самотождественно (в силу сохранения значения исходного первоимпульса, подлежащего варьированию) — и притом несамотождественно (в силу обязательного прироста информации). Это свойство символического развития материала в музыке Дебюсси тонко подметил Герберт Аймерт (Herbert Eimert): «Дебюсси редуцирует форму на движение орнаментов и “мотивов”, полная тайны ассоциативная сила которых замещает любой из до сих пор известных формообразующих актов» (цит. по: [7, 279])³⁶. *Орнаментизация есть символизация, в высшем смысле слова.*

* * *

В каком случае арабесочный принцип может стать *сущностью* искусства? Прежде всего, для этого необходимо, чтобы арабеска была не украшением, «прилаженным» к мелодии или к изображению на картине как бы извне, — а *неотъемлемым компонентом организации материала, его существования во времени или в пространстве*. Недаром Дебюсси, говоря об арабеске, сразу предупреждает: «Слово “орнамент” (le mot “ornement”) не имеет тут никакого отношения к значению, придаваемому ему в музыкальных грамматиках» [21, 47]. Жизнь арабесочного мотива, открывающего «Прелюд к полудню фавна», «сжатия», «расширения», ритмические варьирования этого мотива создают неравномерную, прихотливую пульсацию самого музыкального времени, то есть — пульсацию временной структуры произведения. Согласно Дени, «картина сообразуется со своей истиной, она правдива, когда говорит то, что должна сказать, и выполняет свою декоративную роль (son rôle ornemental)» [24, 182]. А Редон так определяет внутреннюю идею своих работ: «Поэтому они, без какого-либо другого объяснения, которое едва ли может быть более точным,

чательного синтеза», при котором в красоте произведения заключается вся его суть [ibid., 11].

³⁶ Г. Аймерт предложил интересный анализ «Игр» Дебюсси: [27].

представляют собой отображение человеческой экспрессии (*la répercussion d'une expression humaine*), включенное, с позволения фантазии, в игру арабески (*dans un jeu d'arabesque*), где, я полагаю, действие, оказываемое ею на разум зрителя, побудит его к выдумкам <...>» [49, 27]. По мысли К. Зенкина, «Дебюсси понимает арабеску скорее как фактор композиции, нежели фактуры» [4, 302], — это суждение справедливо и для названных художников в том отношении, что арабеска ни в коем случае не выступает в их произведениях акцидентальным конструктивным фактором: она, напротив, предстает онтологическим фактором, структурообразующая сила которого охватывает все уровни композиции.

В работе Редона «Меандры» (ил. 3 на цветной вклейке) пастельные штрихи несходной плотности и размера постепенно формируют пространство с весьма неопределенной глубиной: эта неопределенность во многом обусловлена неясными масштабными соотношениями штрихов разной длины и толщины в пределах художественного пространства. Неясность соотношений компонентов пространства оборачивается зыбкостью смысловой, позволяющей реципиенту достраивать в своем сознании скрытую и априори невозможную к прояснению структуру художественного мира. При этом изображение лица в профиль несколько не помогает в восприятии пространства картины как обладающего определенной размерностью: само лицо оставлено почти без светотеневой моделировки формы и выполнено стилистически наподобие матовой однородной поверхности, с едва различимыми градациями полутени и модуляциями оттенков; головной убор, напоминающий одновременно и вуаль, и змеиный хвост, свернутый кольцами, не столько создает своей светлой частью иллюзию трехмерной формы, сколько заставляет увидеть эту светлую часть как выступающую из пространства картины в мир зрителя (либо как разровненную по плоской поверхности). Парадоксальная ситуация: изображение форм зримого мира (лицо с головным убором) оказывается отчуждено от трехмерной пространственности, в то время как подлинную глубину — но не трехмерную, а если и трехмерную, то причудливо «искривленную» согласно «силовым полям» арабесочных пастельных штрихов, — создают почти абстрактные детали композиции. Подобную конструктивную и смысловую структуру Редон использовал неоднократно в тех работах, в которых ему, по-видимому, было важно превратить образ человека в стилизованный символ, смысл коего раскрывали именно внепредметные, абстрактные элементы композиции. Таков, скажем, «Черный профиль» (ил. 4 на цветной вклейке): эта работа имеет второе название: «Гоген». Почти превратившийся в пятно профиль художника обрамлен рамой ярко-золотистых и алых роз, лепестков и стеблей, постепенно трансформирующихся в красочное марево линий и цветовых пятен; это буйство красок символизирует освобождение чистого, насыщенного цвета и наделение его самоценностью — те качества живописи Гогена, за которые его любили и Ван Гог, и Дени, и сам Редон.

В интерпретации Дени, чьи работы до 1900 года можно трактовать как квинтэссенцию стиля Ар Нуво, структурообразующая сила арабески еще более очевидна. Если Редон мыслил свои арабески в пространстве, а не на плоскости, то Дени не отказывался от эстетики плоскостного изображения. Репрезентативной работой выступает в данном отношении «Лестница в листе (Арабески)» (ил. 5 на цветной вклейке). Орнаментальная структура охватывает как минимум четыре композиционных уровня, позволяя композиции, при ее плоскостности, быть воспринятой многоаспектно: во-первых, это уровень бело-голубой арабески облаков (задний план); во-вторых, уровень узорчатых извивов листы (средний, более «глубокий», план); в-третьих, уровень мерного чередования фигур в развевающихся одеяниях (средний, более «приближенный к зрителю», план); наконец, уровень мозаики деталей на раме (в данном случае нарисованной и потому интегрированной в общую структуру работы). Дени, видимо, не случайно отказывается не только от заполнения, но и от изображения аванплана: между зрителем и пространством картины образуется свободное воображаемое пространство, откуда «возникают» и куда «спускаются» женские фигуры. Причем одна из них наполовину скрыта рамой, постепенно появляясь из-за ее границы; кущи листы и узорчатое небо также не вмещаются в отведенное им место: тем самым художник *выводит движение за край явленного художественного пространства*, позволяя воспринимать свою арабеску как *развивающуюся структуру*, требующую продолжения за границами холста.

Предел и небу, и листе, и процессии фигур полагает *нарисованная* рама; но она же оказывается *соприродна* остальным деталям композиции благодаря орнаментальным элементам, основой которых служат волнообразные линейные извивы, типичные для стиля Ар Нуво. Аналогичные извивы, но иного масштаба, формируют структуру листы, облаков, подолов платьев: так реализуется *связь* всех орнаментальных форм посредством осуществления в каждой из них идентичной арабесочной интенции. Движение на одном уровне художественной структуры оказывается соотнесено с движением на другом уровне благодаря репликации с масштабным изменением одного и того же паттерна — «модели-изгиба», своего рода коррелята мотива в музыкальной композиции. Да и само ощущение арабесочного *движения* таких мотивов (орнаментальные извивы обладают векторной интенцией) сродни ощущению развития материала в музыке. Дени писал Анри Лероль³⁷: «Господин Дега сказал: рисование — это образ мышления (le dessin est une manière de penser). <...> Мы хотим подчеркнуть значение субъективной и суггестивной стороны искусства. Арабеска и игра пятен цвета (L'arabesque et le jeu des taches de couleur) показали нам достаточными для экспрессии картины. Картина имела тенденцию становиться музыкой и состоянием души (une musique et un état d'âme)» (цит. по: [46, 78]).

³⁷ Анри Лероль (Henry Lerolle, 1848–1929) — французский художник и коллекционер.

Итак, художественный смысл, создаваемый арабеской, вместе с тем является и художественным смыслом произведения искусства как такового. Вспоминая Жака Деррида, можно отметить, что истинная арабеска, а не просто украшение, — есть настоящий парергон (πάρεργον), который представляет собой, диалектически, одновременно и суть вещи, и ее дополнение (supplément)³⁸. Дополнение — поскольку арабеска по генезису орнаментальна и орнаментальной своей функции ничуть не утрачивает: она привносит эстетический компонент в изображение или в музыку, ласкает глаз и слух. Суть — поскольку арабеска есть, скажем так, самодостаточная, «свободная» красота (согласно И. Канту, «pulchritudo vaga»), смысл которой — в ней самой (как говорил Кант: «...рисунки а la grecque, листовенный орнамент на рамках картин или на обоях и т. д. сами по себе ничего не означают; они ничего не изображают, не изображают объект, подведенный под определенное понятие; они — свободная красота» [6, 98]).

Арабеску никак нельзя отнять от произведения искусства, не нарушив его целостности. Моцартовская ария Идоменея «Fuor del mar ho un mar in seno» существует в двух вариантах, касающихся вокальной партии: и один из них, почти вовсе без колоратур, ничуть не менее точно и ярко отражает смысл аффекта, владеющего душой Идоменея³⁹. Здесь, с философской точки зрения, мы имеем дело с украшением. На картине Гюстава Моро «Единороги» (ил. 6 на цветной вклейке) богатые орнаменты, вышивки и драгоценные камни на одеяниях женщин могут быть изъяты без ущерба предметному смыслу изображаемого⁴⁰. С другой стороны, в одной из версий претворения сюжета о танцующей Саломее (ил. 7 на цветной вклейке) узоры на колоннах и наряде танцовщицы, равно как и стилизованные лучи, исходящие от головы Иоанна, играют двоякую роль: они украшают предметный план, придают особую визуальную прелесть и ценность предметности; но они же являют собой сердцевину художественного смысла как смысла конструктивного и потому имманентно композиционного: если абстрагировать орнаменты и мысленно представить картину без них, суть

³⁸ Особенно любопытны умпостроения Деррида относительно «парергона без эргона» («un παρεργον sans ergon») и «чистого дополнения» («un supplément “pur”»). См.: [26, 345]. Комментируя проблему парерга у Деррида как пример деконструкции, В. Г. Арсланов замечает: «Деррида с разных сторон и различными способами обосновывает практически один и тот же тезис, согласно которому парергон не есть ни внутреннее, ни внешнее, ни случайное, ни необходимое. Он вообще вне этих противоположностей» [1, 27]. См. также: [там же, 35]. Хотя Деррида знает, что Кант различал два вида дополнения (внешнее по отношению к вещи и связанное с ее сутью), он «принимает во внимание только такое дополнение, которое внутренне чуждо тому, что оно дополняет» [там же, 39].

³⁹ Два варианта арии приведены, например, в издании: Mozart W. A. Idomeneo. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. S. 143–156, 338–348. (Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Serie V: Opern. Bd. VI. No. 13).

⁴⁰ Аналогичным примером из музыкальной сферы может послужить произведение Ф. Листа «Колыбельная песнь с арабесками» («Schlummerlied mit Arabesken» S. 454, 1848) на тему К. М. Вебера.

утратится, ибо в данном случае только они и создают ощущения *структурных связей* между персонажами, вещностью (антуражем, колоннами дворца) и *нематериальным* свечением (в упомянутых «Единорогах» ситуация иная).

При каких условиях высшие структурные связи могут сформироваться? В качестве связующего элемента композиции тут должен выступать фактор (одновременно и феномен), обладающий интенцией к самополаганию, к выходу за собственные границы, то есть — стремящийся к преодолению себя самого, своего собственного смысла ради объединения с *другим*. Так устанавливаются связи с тем, что онтологически *иное*: по природе или по характеристикам имманентного бытия (например, по месту в пространстве или позиции во времени, а также по качеству материи — или, в произведении искусства, художественного материала). На роль такого связующего компонента лучше всего подходит *линия*. Идеальная, мыслимая, существующая в сознании линия (скажем так, эйдос линии, образ ее явленности в пространстве) обладает лишь одним измерением, которое и определяет контекстуальное существование этой линии: толщина или объем линии в двух- и трехмерном пространстве присутствует не реально, а виртуально (в сознании реципиента) и даже трансцендентно (поскольку толщина и объем появляются вследствие наличия вокруг линии многомерного пространства — соответственно, вследствие измерений, имманентных пространству, но никак не рассматриваемой линии). Одно-единственное измерение направляет развитие линии по заданной траектории, сущность которой запрограммирована ее одномерностью. Таким образом, *характер* смыслополагания (но не его *индивидуальный путь-траектория*) в линии задан однозначно⁴¹. Стало быть, линия стремится к проецированию себя далее, к росту собственной структуры.

Однако выход за собственные пределы для линии невозможен, поскольку линия сама для себя является не только сущностью, но и *границей* сущности. Эта характерная особенность линии порождает два важных следствия. Во-первых, линия предстает *другим* для самой себя с точки зрения смыслополагания (адресуя к Ж. Деррида). Поэтому целеполагание смысла линии на поверку оказывается мнимым: цель тут отдалена в недостижимую бесконечность; отсюда — тенденция к открытой форме (заметим, что это один из структурных «маркеров» арабески). Во-вторых, линия *как граница* выступает в роли не связующего, а, напротив, артикулирующего фактора, позволяющего членить композицию на разделы и секции. Диалектическую

⁴¹ На плоскости наличие двух измерений гарантирует возможность развертывания жизни геометрических фигур и так и эдак. Сложнейшие фрактальные структуры остаются вне поля зрения в данном случае, поскольку речь идет о живописи, в которой собственно фрактальная модель как таковая не может быть воплощена. Ни Дени, ни даже Редон не предпринимали экспериментов в духе М. К. Эшера. Редон стремился скорее воплотить образ пространства без измерений средствами представления модифицированной трехмерности на плоскости, чем образ пространства с дробным числом внутренних измерений.

природу границы подчеркивал еще Гегель: деля пространство⁴² на «то» и «это», «внешнее» и «внутреннее», граница всегда полагает предел вещам и формам. Однако граница — это, по Гегелю, и то место, где одно и другое сходятся; это место их соприкосновения⁴³.

Итак, линия — идеальный компонент для создания основы конструктивности художественного мира в изобразительном искусстве: диалектика прироста смысла (свойство целеполагания) и его самотождественности (недостижимость принципиального перехода в *иное*) дополняется диалектикой членения и связи. С этой точки зрения, вообще говоря, линия служит единственной подходящей эйдетической моделью для реализации арабесочного принципа в живописном произведении⁴⁴.

В этой связи примечательна, например, работа «La morale des lignes» («Духовность линий», 1908 [28]) поэта и драматурга Мечисласа Гольберга (Mecislas Golberg)⁴⁵, в которой автор стремится осмыслить линию как «абсолютную идею» («une idée absolue»⁴⁶), в онтологическом и эстетическом аспектах, и одним из отправных пунктов для своих рассуждений избирает рисунки Андре Рувейра (André Rouveyre)⁴⁷. «Я попытаюсь реконструировать интеллект линии (l'intellect de la ligne), — пишет Гольберг, — найти в этих графических изображениях их облеченную словами душу и сформулировать некоторые законы, касающиеся тайн человеческой души, сердца, мысли настолько, насколько они выражены абсолютными штрихами (tracés absolus), которые я буду высматривать в этих произведениях» [28, X]. В поле зрения Гольберга, ведущего диалог с современной ему наукой, в том числе с психиатрией, попадают наскальные изображения и детские рисунки, китайское искусство и творчество эллинов, произведения Гогена⁴⁸ — и общим знаменателем оказывается линия как средство выразительности и овладения пространством; причем Гольберг отдает должное и ломаной линии, пролагая путь новой визуальности кубистов и Пикассо. «Линия

⁴² Добавлю: неважно, сколькими измерениями пространство обладает.

⁴³ См. подробнее об этой проблеме: [2], а также: [1, 29–30].

⁴⁴ Очень тонко соотношение арабески и линии раскрыл С. Малларме. См.: [9, 38].

⁴⁵ Книга оформлена виньетками и узорами в стиле Ар Нуво. См. о значении этой работы: [14, 145]. Слово «la morale» в текстах эпохи fin de siècle означает не только «нравственность», но и «духовность». Например, в дневниковых заметках Редона читаем о Делакруа, что он достиг «духовного цвета» («la couleur morale») [49, 176].

⁴⁶ «Я предпринял попытку <...> найти абсолютную идею (de rechercher une idée absolue), — разъясняет в предисловии к книге свой замысел Гольберг. — Это так просто — абсолютная идея. Ее можно найти подле себя самого, в книгах, в жизни... Абсолютная идея есть идея простая и лаконичная: таблица умножения; закон прямой линии; закон эволюции, выведенный Дарвином; таковая [идея] линий красоты, сформулированная Винчи; или, в самом деле, [идея] таинств неба, провозглашенная Кеплером, или таковая [идея] речи, поданная Данте; вот эти идеи: “камень падает вследствие своей тяжести”, “смерть есть завершение жизни”, “всё эволюционирует”, — всё это суть пролески нерушимого закона самой сущности экзистенции» [28, IX–X].

⁴⁷ Рувейр (1879–1962) захаживал в ателье Гюстава Моро и был другом Анри Матисса.

⁴⁸ См., например: [28, 71–72].

есть сущностный принцип (*La ligne est le principe essentiel*), явное условие существования материи, — уверен Гольберг. — <...> В истоках искусство линейно (*À l'origine, l'art est linéaire <...>*) [28, 71]. Примечательно, что цитируемая глава в его книге носит название «Геометрия души» (*Géométrie de l'Âme*).

Сходную концепцию изобразительного искусства предложил Поль Серюзье (*Paul Sérusier*), друг Дени и один из ведущих теоретиков группы Наби. Утверждая, что «искусство есть универсальный язык, выражаемый символами» (*«L'art est un langage universel qui s'exprime par les symboles»* [53, 60])⁴⁹, Серюзье, как и Гольберг, обращается в поисках этого универсального языка к духу и разуму (*l'esprit*), имея в виду присущую ему интенцию к преобразованию реальности посредством абстракции (то есть абстрагирования ее форм) и обобщения (*«par l'abstraction et la généralisation»* [ibid., 16]). По мнению Серюзье, разум «всегда остается идентичен себе во времени и в пространстве» (*«est toujours identique à lui-même à travers le temps et l'espace»* [ibid.]), поэтому те способы творческого преобразования реальности, которые он властно требует претворить в жизнь, оказываются неизменными в веках — и если идти вглубь истории, то вплоть до искусства дикарей. Такие выводы, как видно, очень близки идеям Гольберга.

Будучи почти мистически настроенным мастером, Серюзье развивает идею о символическом значении линии. Стоит отметить, что художник проводит различие между смыслом кривых и прямых линий: кривые свойственны природным формам, прямые — исключительно порождение ума. Отсюда — особенная диалектика кривых и прямых линий в искусстве: вообще говоря, Серюзье отдает предпочтение вторым как ментальным конструкциям, однако не может не учитывать обилие извивов в формах чувственно воспринимаемых. «Чтобы сделать искусный рисунок (*un dessin intelligent*), мы должны использовать только те элементы, которые мы можем помыслить. <...> Если мы используем неопределенные кривые (*des courbes non définies*), мы теряемся в океане вариаций (*l'océan des variations*). Прямая линия есть линия духовная (*La ligne droite est une ligne spirituelle*), поскольку она никогда не обнаруживается в материи, в то время как человек склонен использовать ее во всех своих произведениях» [ibid., 40]. По мнению Серюзье, искусство базируется на особых «ментальных образах» (*«images mentales»* [ibid., 36–38]), в основе которых обнаруживается в том числе и союз двух прямых линий, вертикальной и горизонтальной. Баланс этих линий, их равновесие (*«l'équilibre»*) отражает фактически закон мироустройства: «Горизонтальная прямая и вертикаль являются знаками равновесия; первая для так называемой инертной материи (*la matière dite inerte*), вторая для материи живой (*la matière vivante*). Следует отметить, что эти две линии не существуют в природе; они суть концепты нашего ума (*conceptions de notre esprit*). Именно он вводит их в человеческие

⁴⁹ Серюзье держит в уме также язык вербальный, отмечая, что произносимые или записанные фразы используют конвенциональные знаки (*signes conventionnels*) [ibid.].

произведения, тогда как природа продуцирует только изгибы» [ibid., 32]. Под дихотомией инертной и живой материи Серюрье, вероятно, подразумевает протяженные поверхности суши и океанов в первом случае (эти поверхности разум может привести, скажем так, к эйдосу горизонтальной прямой) и наличие воображаемых осей билатерально симметричных организмов — во втором случае. Сложный гимн прямой линии претворяется у Серюрье в гимн упорядочивающему разуму; и хотя, как видно, художник не благоволит к линии кривой, можно увидеть, что *прямые линии — ментальные конструкции — выступают не чем иным, как синтезом кривых линий, приведением их к своему идеальному первообразу* (а эйдос всех линий, линий без искажений и вариантов, есть прямая). Ведь Серюрье не был абстракционистом; он лишь искал в природе материал для стилизации или, быть может, стремился стилизовать природу как таковую — но именно природу, воспринимаемую чувственно, а не только мыслимую.

Из сказанного ясно, что линия может служить идеальным прообразом и первообразом арабески. Разумеется, не всякая линия арабесочна: прямая не имеет качества беспрестанного информационного обновления, необходимого для арабески по ее природе. Также и не всякая арабеска линейна: так, еще Делакруа задумывался об арабеске колористической⁵⁰; но, как представляется, такую арабеску логично назвать акциденцией эйдоса арабески-линии; ведь векторная устремленность вереницы красочных пятен обуславливается наличием некоего фактора целеполагания, интенции к движению; а эта интенция ощущается зрителем тогда, когда глаз может проследить или хотя бы уловить определенную направленность в последовании пятен. Направленность же задается векторно устремленными мазками, оживляющими поверхность пятна; то есть, опять же, по природе линейными компонентами.

В живописи обозначенный путь ведет к доминированию рисунка над цветом (вспомним Канта с его идеей о том, что сущность живописи — хорошо выполненный рисунок⁵¹); вполне справедливо суждение Дени, который, рассматривая этапы становления арабески, подчеркивает особую

⁵⁰ См., например, запись, сделанную художником в Дневнике от 20 мая 1853 года: [22, 661–662]. Данный вопрос в будущем должен послужить предметом специального рассмотрения.

⁵¹ Этот тезис сформулирован в «Критике способности суждения»: «В живописи, в ваянии, вообще во всех видах изобразительного искусства, в зодчестве, садоводстве, поскольку они — прекрасное искусство, существенное — рисунок, в котором основой для склонности вкуса служит не то, что радует в ощущении, а то, что нравится только своей формой. Краски, расцвечивающие контуры, относятся к привлекательности; они могут, правда, сделать предмет сам по себе более живым для ощущения, но не достойным созерцания и прекрасным; более того, их очень часто ограничивает то, чего требует прекрасная форма, и даже там, где привлекательность допускается, благородство ему придает только прекрасная форма» [6, 94]. В. Арсланов подчеркивает, что «различие рисунка и цвета у Канта восходит <...> к локковской концепции первичных и вторичных качеств. Геометрические формы предметов, согласно Локку, есть качества первичные, поскольку они соответствуют реальной форме предмета.

роль Энгра: «“Создавайте линии, много линий, по памяти и согласно природе, — сказал Энгр господину Дега, — так вы станете хорошим художником» [24, 98]. Тут можно вспомнить почти курьезное замечание самого Энгра о том, что даже дым надо рисовать так, чтобы он имел очертания: «Даже дым должен быть выражен штрихом» («La fumée même doit s'exprimer par un trait» [34, 31])⁵².

Не потому ли Дебюсси любил Боттичелли, что линия в искусстве последнего — не просто стилеобразующий, а смыслообразующий компонент⁵³? Искусство итальянца могло импонировать музыканту не только изысканными, нежными цветами, легкой и мягкой светотеневой моделировкой форм, — но и графичными, строгими и притом плавными, вьющимися контурными линиями⁵⁴: именно таков стиль художника в его знаменитой «Весне» («Primavera»)⁵⁵, послужившей импульсом к сочинению одноименной симфонической сюиты — второго «римского послания» («envoi») молодого Дебюсси [55, 41–42]. Впрочем, Жан-Мишель Некту уверен, что настала пора пересмотреть фактические данные; так, по его мнению, на выбор тематики произведения мог повлиять не только и, возможно, не столько Боттичелли, сколько друг юности Дебюсси, художник Марсель Баше (Marcel Baschet)⁵⁶,

Цвет — это вторичное, дополнительное качество, которое выражает скорее свойства субъекта, чем объекта» [1, 41].

⁵² Утверждая, что «рисование есть честность в искусстве» («Le dessin est la probité de l'art»), Энгр советует «постоянно рисовать, рисовать глазами, когда нельзя рисовать карандашом. <...> Рисование не просто означает воспроизведение контуров; рисунок не состоит просто в штриховке. Рисунок также является выражением (l'expression), внутренней формой (la forme intérieure), планом (le plan), моделированием (le modelé). <...> Рисунок включает три с половиной четверти того, что составляет живопись. Если бы у меня была табличка над дверью, я бы написал: Школа рисования, и я уверен, что выучил бы художников» [34, 29–30]. Дени в «Теориях» вспоминает последнюю фразу этого высказывания Энгра. См.: [25, 201].

⁵³ Представляется, что смыслообразующую функцию то или иное выразительное средство выполняет в том случае, когда оно становится неотъемлемой составляющей структуры художественного смысла. Например, линии прерафаэлитов придают характерность рисунку, но облик той же «Девы-избранницы» Д. Г. Росsetти, сущность образа героини полотна, очертаний губ и рук, выражения взгляда не определяется именно отточенностью контура (см.: *Росsetти Д. Г. Блаженная дева (The Blessed Damozel). 1875–1878. Холст, масло. 174 x 94 см. Музей Фогга, Гарвардский университет, Кембридж, Массачусетс*). Иными словами, это не парергон, а просто дополнение, которое украшает суть явления, но может быть отторгнуто от него без утраты сути.

⁵⁴ Поздний стиль Боттичелли, выработанный им после знакомства в 1490 году с учением доминиканского монаха Джироламо Савонаролы, разумеется, иной, он предполагает резкие цветовые контрасты, применение жестких контуров и изломанных линий. Характерным примером подобного письма может послужить «Клевета» («Calunnia») 1495 года (дерево, темпера, 62 x 91 см), хранящаяся в Галерее Уффици.

⁵⁵ Выполнена в 1482. Доска, темпера. 203 x 314 см. Галерея Уффици, Флоренция.

⁵⁶ Этот живописец известен прежде всего своими портретами, среди которых наиболее примечателен портрет молодого Дебюсси (1884, дерево, масло, 25 x 21,5 см, Париж, Музей д'Орсэ). О художнике см. также: [48].

чье четвертое «римское послание» представляло собой большую композицию в духе П. Пюви де Шаванна: на ней были изображены грациозные юные девушки на фоне зеленеющего пейзажа [46, 16]⁵⁷. Но даже если импульсом для сочинения Дебюсси стала работа не Боттичелли, а художника, ориентированного на Пюви де Шаванна, то нельзя не отметить, что и стиль последнего, подобно боттичеллиевскому, характеризуется подчеркнутым уплощением формы, приведением ее к почти двумерности посредством ограничения четким контуром. В произведениях Пюви де Шаванна линия, таким образом, становится не только стилеобразующим, но и имманентно конструктивным фактором, без которого образ в полотнах мастера перестал бы парадоксально балансировать на грани воздушной пространственности (достигаемой благодаря нежным, дымчатым, утонченным тонам и легкой светотеневой моделировке) — и непроницаемой плоскостности (достигаемой с помощью плотного нанесения мазков краски и линейного ограничения форм).

В силу пространственного, визуально-гаптического генезиса арабески рассмотрение ее сути прежде всего в изобразительном искусстве представляется истоком последующей проекции выведенных свойств арабески на ее воплощение во временных видах искусства. В музыке коррелятом линии выступает мелодия (мелодический рисунок — *dessin*). От характера, энергетики и выразительных возможностей линии⁵⁸ или мелодии зависит и характер структурных связей в композиции. Здесь как нельзя кстати приходится известное суждение Дебюсси: «В музыке Баха вызывает волнение не характер мелодии, а ее изгибы (*ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe*); чаще всего это параллельное движение нескольких линий (*le mouvement parallèle de plusieurs lignes*), встреча которых, будь она неожиданной или ожидаемой, пробуждает эмоцию. С этой орнаментальной концепцией (*conception ornementale*), музыка приобретает верность механизма, чтобы воздействовать на публику, и вызывает мгновенное появление образов» [21, 47–48]⁵⁹.

⁵⁷ Картина утрачена; по сведениям Некту, сохранился лишь эскиз. Скепис Некту разделяет и Жюмо-Лафон, убежденный в том, что композитор весьма иронично — судя по тону высказывания — отвечал на вопросы анкеты 1889 года, где он упомянул Боттичелли; а значит, вереница названных им имен может ни к чему не обязывать исследователя [35, 61].

⁵⁸ Думается, стоит различать смысл арабесочной линии в живописи — и линии контурной. Последняя имеет значение подчиненное, она есть граница, но не себя самой и своего смысла (как линия арабесочная), а тех вещей, которые она ограничивает. Условный контур энгровского дыма не есть суть дыма.

⁵⁹ Примечательно, что Луи Пастер Валлери-Радо (Louis Pasteur Vallery-Radot, 1886–1970) находит и во внешности, и в жестах Дебюсси нечто, скажем так, арабесочное: «Огромный, выдающийся лоб. Черные волосы, немного вьющиеся. Прекрасная борода. <...> Его жесты извилисты, как рисунок Винчи» (цит. по: [47, 16]).

Впоследствии Дени выпишет это высказывание Дебюсси с незначительными изменениями⁶⁰ — оно явно вступает в резонанс с идеями художника «показать <...> вновь силу арабески (*la puissance de l'arabesque*), восстановить культ рисунка (*le culte du Dessin*), реабилитировать великое искусство и историю живописи» [25, 201]. И, что еще важнее, оно может быть воспринято как явный коррелят композиционной программе самого Дени: «Помнить, что картина — прежде чем стать ратным конем, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом — по сути является плоской поверхностью, покрытой красками, скомпонованными в определенном порядке (*une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*)» (цит. по: [23, 15]). Ведь Дени, таким образом, подчеркивает немиметический (чисто структурный) компонент художественного пространства в качестве первичного, то есть, собственно говоря, *порождающего* изображение. Визуально воспринимаемая структура «Муз» (эту картину, кстати, Дебюсси видел; см. [30, 75]) определяется изысканными завитками геометрического орнамента, служащего подлинным выражением художественного смысла композиции: предметный план тут носит явно производный характер (см. ил. 8 на цветной вклейке). «Игра линий» («*jeu de <...> lignes*»), «игра арабески» (*jeu d'arabesque*) рассматривалась как исток истинного визуального искусства и Редоном: «...Я также повиновался стимулам одной лишь линии (*incitations de la ligne seule*) — равно как я поддался очарованию кьяроскуро» [49, 23], — писал он о своих ранних годах.

Первичность немиметического компонента действительно адресует к музыке как идеалу и предполагает ассимиляцию и творческое претворение сущностных черт музыкальной арабески в изобразительном искусстве, причем ключевым словом тут предстает «игра» («*jeu*»). Говоря о молодых символистах, Дени в числе их достоинств видит, что «у них множество экспериментов касательно расположения линий (*l'arrangement des lignes*), игры цветов (*le jeu des couleurs*), физических законов экспрессии (*les lois physiques de l'expression*)» [25, 28]. Редон уже в зрелые годы признавался: «...Я говорю вам сегодня, со всей зрелостью сознания, и настаиваю, что все мое искусство ограничено возможностями кьяроскуро; и оно также многим обязано воздействию абстрактной линии, этой силе из глубокого источника, действующей непосредственно на дух. Суггестивное искусство ничего не может генерировать, без того чтобы всего лишь прибегнуть к таинственным играм теней и ритму мысленно представляемых линий (*aux jeux mystérieux des ombres et du rythme des lignes mentalement conçues*)» [49, 25]⁶¹. Известные рассуждения Дебюсси затрагивают тот же феномен: «Старый Бах, в котором вся музыка, поверьте, не обращал внимания на гармонические формулы. Он предпочел им свободную игру звучностей, чьи

⁶⁰ См. об этом: [30, 77].

⁶¹ Редон уверен, что приоритет в открытии игры света и теней принадлежит да Винчи. Любопытно сопоставить мнение Редона с восприятием Дени, писавшем о «голубых арабесках» «Джоконды» [25, 13].

изгибы, параллельные или рассогласованные, подготовляли неожиданное цветение, которое украшает нетленной красотой всякую из его бесчисленных тетрадей. Это было время, когда расцветала очаровательная арабеска (*C'était l'époque où fleurissait l'adorable arabesque*), и музыка, таким образом, имела отношение к законам красоты, включенным в общее движение природы» (цит. по: [44, 101]).

Применительно к феномену линии концепт игры предполагает незапрограммированность ее движения, нетривиальность ее поворотов и контрапункта с другими линиями; иными словами, игра придает нетелологичности арабески позитивное значение. Неопределенность, неоднозначность и неоформленность информации в каждый момент времени и в каждой точке пространства таит в себе постоянную мультивариантность последующего развития, его непредсказуемость и свободный выбор пути: вот почему композитор оценивает игру мелодических линий как свободную. Отсюда, вспоминая выражение Дебюсси, и проистекает капризная арабеска — «*la capricieuse arabesque*» [18, 47], специфика которой определяется непрерывным обновлением ее очертаний при сохранении неких исходных структурных качеств, характера этих очертаний (иначе, с философской точки зрения, без сохранения определенных информационных параметров, арабеска уже не сможет быть тождественной самой себе, а перейдет в нечто *совершенно* иное, вот этого «совершенно» и нельзя допускать).

В данном отношении любопытен рассказ Редона о его творческом процессе⁶²: художник отмечал, что материал становится своего рода креативным партнером⁶³ и что по мере нанесения на лист бумаги линий и штрихов они сами «подсказывают» пути дальнейшего развития образа. В ходе такой импровизации возникают причудливые, изысканные формы, появление ни одной из которых невозможно предсказать заранее: каждый поворот формотворчества характеризуется творением новизны⁶⁴. Таким образом, как и в музыке, структура композиционного пространства, его архитектурника складывается постфактум, после завершения творческого процесса, а зритель должен мысленно «воссоздать» весь путь самоорганизации материала. Сотворение подобной арабески соответствует знаменитой программе Дебюсси: «Я хотел бы прийти, и я приду к музыке, подлинно свободной от мотивов (*j'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs*) или сформированной из единого непрерывного мотива, который ничто не прерывает и который никогда не возвращается как таковой (*ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même*)» (цит. по: [57, 164]).

⁶² Некоторые особенности творческого процесса Редона изложены в очерке, посвященном Ари Редону (*Arī Redon*), сыну художника: [51, 24].

⁶³ «У материи есть собственный гений, гений, который художник обнаруживает и раскрывает» — «*La matière a son génie, un génie que l'artiste montre et déploie*» [38, 95].

⁶⁴ См. об интуитивном методе Редона: [38, 33].

Принципиальная новизна, изобретение каждого момента в музыке, каждого изгиба живописной линии приводит и в самом деле к отказу от *буквальных* повторов. Недаром Дени в «Новых теориях» проводит мысль о том, что на первом этапе формирования стиля Ар Нуво художники словно бы боялись симметрии [24, 50]: ведь, в самом деле, она препятствует обновлению и принципиальной новизне, предполагая в случае арабески точную репликацию «мотива» (музыкального мотива), исходного паттерна-модели на основе метода переносной симметрии⁶⁵. Эта боязнь, «*peur de la symétrie*» заставляет варьировать завитки арабески: не случайно при исполнении первой из своих ранних арабесок сам Дебюсси играет с такими агогическими оттенками, так меняет технику прикосновения к инструменту и динамику, чтобы все точные повторения, которые в этой пьесе пока еще присутствуют, звучали различно.

Ясно, что для этого постоянного обновления и становления чрезвычайно важен первый импульс, первый «мотив» и первый завиток: характерные особенности его очертаний обуславливают то неизменное, которое становится смысловым ядром, подвергающимся в дальнейшем варьированию, и которое гарантирует определенную смысловую тождественность арабески самой себе при всех последующих модификациях. И если в живописи «паттерн» для построения арабески должен иметь в основе гладкие, кривые, извивающиеся линии (изломанные линии с острыми углами меньше подходят для арабески в силу *прерывистости* их структуры), — то в музыке, очевидно, арабесочный «мотив» предполагает прихотливость ритмической структуры, нивелирование силы регулярного метра (что гарантирует чаемое отсутствие *повторности* уже на первичном, синтаксическом уровне формопостроения, на уровне первичной ячейки). С этой точки зрения арабесочными мелодиями у Дебюсси могут быть признаны начальная мелодия «Послеполудня фавна», тема «Сиринкс», многочисленные фразы и темы во всех трех частях «Моря» — сотканые из мотивов, в основе которых лежат мелкие длительности, контрастирующие друг с другом и зачастую подразумевающие почти экмелическую интонацию.

* * *

Принцип арабески именно в эпоху символизма становится не акцидентальным, а сущностным принципом искусства: алгоритмом формотворчества и организации материала. Собственно, арабеска, если попытаться развить идеи Деррида, — *это свое собственное другое* [1, 23–24]. Ведь арабеска имеет противоположность по онтологическим качествам исключительно себя самой, так как все потенциальные противоположности (по различным характеристикам), структурные и выразительные, уже заложены в ней самой: таковы оппозиции «архитектоническое — процессуальное», «стабильное — изменяющееся», «статичность — обновление», «структурное

⁶⁵ Арабеска в мусульманском орнаменте строится с помощью применения переносной симметрии к избранному паттерну-ячейке.

и информационное тождество — таковое же различие, нетождественность», «стремление к замкнутости и завершенности информационного посыла, импульса — принципиальная открытость формы» и т. д. Но в арабеске противоположности сосуществуют *одновременно* и в каждой *пространственной* точке; поэтому арабеска нефиналистична, в ней нет целеполагания как стремления к достижению завершенности. Можно пойти дальше и констатировать, что арабеска, в общем, «парергон, то, что не внутри и не вне, что не заполняет пропасть между человеком и миром, чувством и разумом, не перекидывает мост между ними, а находится между тем и другим. Не соединяя их, но и не разграничивая. Это такая граница, которая, в отличие от границы в гегелевском понимании, соединяет, не соединяя. Разграничивает, не разграничивая» [1, 37].

Баланс структурных противоположностей, имманентных арабеске, порождает достаточно напряженное смысловое поле этого феномена, что согласуется с принципиальной неясностью символа как идеала культуры *fin de siècle*. Согласно замечанию М. Ямпольского, «арабеска действует внутри украшения как импульс к восстановлению целостности, а следовательно, и смысла. Но дальше импульса арабеска не идет, ее смысл остается неясным» [11, 350]. Собственно, к сходному тезису приходит и Деррида, говоря о разновидности парергона (украшения — дополнения к вещи): «дополнение указывает на непроясненность истолковываемого» [1, 39–40].

Арабеска конституирует собственную онтологическую неясность как свой сущностный признак — неясность смысла как многовекторность смысла и как балансирование его на грани «этого» и «того», плоскости и пространства, ставшего и становящегося, конституирует, диалектически не заполняя лакуны между «этим» и «тем», но одновременно и устанавливая их связь, и обозначая почти Кантов «зазор» между ними, взятыми как реальное и трансцендентное (с тем лишь *дополнением*, что реальное и трансцендентное оказываются одинаково достоверны и одинаково виртуальны по бытию). Это устремление арабески к трансцендентности ее самой как к своему *другому* и позволяет ей быть — и быть интерпретированной — в качестве истинного *символа*.

Использованная литература

1. *Арсланов В. Г.* Теория и история искусствознания. XX век. Постмодернизм / М.: Академический проект, 2015. 287 с. (Концепции)
2. *Боровкова О. В.* «Граница» и «предел» как два способа ограничения // Вестник Томского государственного университета. 2007. Июнь. №299 (1). С. 38–41.
3. *Волошин М. А.* Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров; предисл. С. Наровчатова. Л.: Наука, 1988. (Литературные памятники). 848 с.
4. *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
5. *Иванов Н. А.* Эволюция орнамента в трудах А. Ригля // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2010. №124. С. 268–271.
6. *Кант И.* Критика способности суждения / пер. с нем. под ред. коллегии: А. Я. Зись, К. М. Долгов, А. В. Михайлов, Н. С. Нарский, А. В. Новиков, Ю. Н. Попов, Г. М. Фридендер, В. П. Шестаков; вступ. ст. и коммент. А. В. Гулыги. М.: Искусство, 1994. 367 с. (История эстетики в памятниках и документах).
7. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
8. *Фридрих Г.* Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия / пер. с нем. и коммент. Е. Головина. М.: Языки славянской культуры, 2010. 345 с.
9. *Чинаев В. П.* Арабески невыразимого: Дебюсси, Малларме, символистский контекст // Научный вестник Московской консерватории. 2013. №. 3. С. 38–59.
10. *Ямпольский М. Б.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
11. *Ямпольский М. Б.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
12. *Ashton D.* Gustave Moreau // Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin. New York: The Museum of Modern Art (in collaboration with The Art Institute of Chicago), 1961. P. 109–145.
13. *Bhagal G. K.* Details of Consequence: Ornament, Music, and Art in Paris. New York: Oxford University Press, 2013. 256 p.
14. *Botstein L.* Beyond the Illusion of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition // Debussy and His World / ed. by Jane F. Fulcher. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2001. P. 140–179.
15. *Chesneau E.* La Peinture anglaise. Paris: A. Quantin Éditeur, 1882. 353 p.
16. *Covegal G.* Looking for Pelléas. Le chef-d'œuvre de Debussy, aux risques de la scène / entretien avec Stéphane Guégan // Debussy. La musique et les arts / sous la direction Guy Covegal. Paris: Flammarion, 2012. P. 107–135.
17. *Covegal G.* Puisqu'il faut bien commencer par quelques mots // Debussy. La musique et les arts / sous la direction Guy Covegal. Paris: Flammarion, 2012. P. 11–13.

18. *Debussy C.* Concerts Colonne. Du goût // *La Revue Musicale S.I.M.* Vol. IX. No. 2. 15 février 1913. P. 47–49.
19. [*Debussy C.*] Claude-A. Debussy. *La Damaioelle élue*, poème lyrique, d'après D.-G. Rossetti, traduction française de Gabriel Sarrazin, partition chant et piano, réduite par l'auteur. Paris: librairie de l'art indépendant, 1893. 21 p.
20. *Debussy C.* *Musique* // *La Revue Blanche*. T. XXV. Mai-Juin-Julliet-Aout 1901. Genève: Slatkine Reprints, 1969. P. 67–70.
21. *Debussy C.* *Virtuosos* // *Monsieur Croche*, antidilettante. Paris: Librairies Dorbon-aîné; *Nouvelle Revue française (Les Bibliophiles Fantaisistes)*, 1921. P. 45–49.
22. *Delacroix Eug.* *Journal: en 2 vols. / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh*. Paris: José Corti, 2009. 2519 p.
23. *Delannoy A.* *Maurice Denis*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2004. 64 p. (Découvrons l'art)
24. *Denis M.* *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*. Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1922. 291 p.
25. *Denis M.* *Théories. 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris: L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1920. 279 p.
26. *Derrida J.* *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 443 p. (Champs Essais).
27. *Eimert H.* *Die Debussy's Jeux* // *Die Reihe V*. London, 1982 S. 10–18.
28. *Golberg M.* *La morale des lignes*. Paris: Éditeur A. Messein, 1908. 197 p. (Librairie Léon Vanier).
29. *Gonse L.* *L'Art Japonais*. T. I. Paris: A. Quantin, 1883. 311 p.
30. *Grivel D.* *Maurice Denis et la musique*. Lyon: Symétrie, 2011. 328 p. (Collection Perpetuum mobile).
31. *Hanslick É.* *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale / traduit de l'allemand sur la cinquième édition par Charles Bannelier*. Paris: Brandus et C^{ie}, 1877. 127 p.
32. *Hanslick E.* *Vom Musikalisch-schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Vierte verbesserte Auflage*. Leipzig: J. A. Barth, 1874. 138 S.
33. *Herlin D.* *Le cercle de l'Art indépendant // Debussy. La musique et les arts / sous la direction Guy Covegal*. Paris: Flammarion, 2012. P. 77–97.
34. *Ingres J.-Aug.-D.* *Écrits sur l'art / préface d'Adrien Goetz*. Paris: Bernard Grasset, 2013. 136 p.
35. *Jumeau-Lafond J.-D.* "Du côté de l'ombre": *Debussy symboliste // Debussy. La musique et les arts / sous la direction Guy Covegal*. Paris: Flammarion, 2012. P. 57–69.
36. *Kaltenecker M.* *L'impressionisme comme forme de vie: écoutes allemandes de Debussy dans les années 1920 // Debussy. La musique et les arts / sous la direction Guy Covegal*. Paris: Flammarion, 2012. P. 137–145.
37. *Laloy L.* *Claude Debussy*. Paris: Les bibliophiles fantaisistes: Dorbon Aîné, 1909. 118 p.
38. *Lettres d'Odilon Redon, 1878–1916 / publiées par sa famille, avec une préface de Marius-Ary Leblond*. Paris: G. Van Oest & cie, 1923. 142 p.
39. *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes / édition établie et présentée par Suzy Levy*. Paris: Librairie José Corti, 1987. 293 p.

40. *Lloyd R.* Debussy, Mallarmé, and “Les Mardis” // *Debussy and His World* / ed. by Jane F. Fulcher. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2001. P. 255–270.
41. *Lockspeiser E.* Debussy: His Life and Mind. Vol. I: 1862–1902. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 291 p.
42. *Malvano A.* L’ascolto di Debussy: la recezione come strumento di analisi. Torino: EDT Srl, 2009. 298 p.
43. *Mauclair C.* La religion de l’orchestre et la musique française actuelle // *La Revue des Revues: [un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères]*. 1900. Vol. XXXII (Premier trimestre) [15 févr.] / dir. Jean Pinot. [Paris: Typ. A. Davy.] P. 365–379.
44. *McCombie E.* Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text. Oxford: Clarendon Press, 2003. 219 p.
45. *Mellerio A.* Le Mouvement Idéaliste en Peinture. Paris: H. Floury, 1896. 74 p.
46. *Nectoux J.-M.* Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. Paris: Fayard, 2005. 256 p.
47. *Nectoux J.-M.* “Je veux écrire mon songe musical...” // *Debussy. La musique et les arts / sous la direction Guy Covegal*. Paris: Flammarion, 2012. P. 15–31.
48. *Patin S.* Debussy, son portrait par Marcel Baschet, au Musée d’Orsay à Paris [lors de la “Journée Debussy” à l’Académie des beaux-arts] // *Canal Académie. Les Académies et l’Institut de France sur internet / Fondateur Jean Cluzel*. URL: <https://www.canalacademie.com/ida9869-Debussy-son-portrait-par-Marcel-Baschet-au-Musee-d-Orsay-a-Paris.html> (дата обращения: 19.02.2019).
49. *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l’art et les artistes. Paris: Librairie José Corti, 2000. 189 p.
50. *Renan A.* Gustave Moreau: 1826–1898. Paris: Gazette des beaux-arts, 1900. 139 p.
51. *Rewald J.* Odilon Redon // *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. New York: The Museum of Modern Art (in collaboration with The Art Institute of Chicago), 1961. P. 9–94.
52. *Riegl A.* Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Siemens, 1893. XIX, 346 S.
53. *Sérusier P.* Paroles d’artiste / édition bilingue français/ english; traduction en anglais: John Doherty. Lyon: Fage éditions, 2018. 64 p.
54. *Stillman M.* Debussy, Painter of Sound and Image // *The Flutist Quarterly*. Fall 2007. Vol. 33. No. 1. P. 42–46.
55. *Vallas L.* Claude Debussy. His Life and Works / translated from the French by Maire and Grace O’Brien. London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1933. 432 p.
56. *Vanor G.* L’Art Symboliste / préface de Paul Adam. Paris: Chez Bibliopole Vanier, 1889. 43 p.
57. *Wenk A.* Claude Debussy and the Poets. Oakland: University of California Press, 1976. 345 p.
58. *Zola É.* Les Trois Villes. Rome. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1896. 756 p.

References

1. Arslanov, V. G. (2015). *Teoriya i istoriya iskusstvoznaniya. XX vek. Postmodernism* [Theory and History of Art. 20th Century. Postmodernism]. Moscow, Akademicheskiy proekt. (in Russian).
2. Borovkova, O. V. (2007). “Granitsa” i “predel” kak dva sposoba ogranicheniya [“Border” and “Limit” as Two ways of Limitation]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Journal of Tomsk State University], No. 299, June 2007, 38–41. (in Russian).
3. Voloshin, M. A. (1988). *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity], edited by V. A. Manuylov, V. P. Kupchenko, A. V. Lavrov, preface by S. Narovchatov. Leningrad, Nauka. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (2015). *Muzyka — Eydos — Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoy nauki o muzyke* [Music — Eidos — Time. A. F. Losev and Horizons of Modern Musical Science]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli. (in Russian).
5. Ivanov, N. A. (2010). Evolyutsiya ornamenta v trudakh A. Riglya [Evolution of Ornament in the Works of A. Rigl]. *Izvestiya Rossiyskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta imeni A. I. Gertsena* [Izvestiya of Herzen Russian State Pedagogical University], No 124, 268–271. (in Russian).
6. Kant, I. (1994). *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of Judgment], edited and translated by A. Ya. Zis', K. M. Dolgov, A. V. Mikhaylov, N. S. Narskiy, A. V. Novikov, Yu. N. Popov, G. M. Fridlender, V. P. Shestakov, introductory article and comments by A. V. Gulyga. Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
7. Petrusheva, N. (2002). *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii* [Aesthetics and Technique of Musical Composition]. Moscow, Perm', Real. (in Russian).
8. Fridrikh, G. (2010). *Struktura sovremennoy liriki. Ot Bodlera do serediny dvadtsatogo stoletiya* [Structure of Modern Lyrics. From Baudelaire to the Mid-Twentieth Century], translated, comments by E. Golovina. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury. (in Russian).
9. Chinaev, V. P. (2013). Arabeski nevyrazimogo: Debyussi, Mallarme, simvolistskiy kontekst [Arabesques of the Inexpressible: Debussy, Mallarmé, Symbolist Context]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No 3/2013, 38–59. (in Russian).
10. Yampol'skiy, M. B. (1996). *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [Demon and Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
11. Yampol'skiy, M. B. (2007). *Tkach i vizioner. Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [Weaver and Visionary. Essays on the History of Representation, Or on the Material and Ideal in Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
12. Ashton, D. (1961). Gustave Moreau. In *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, 109–145. New York, The Museum of Modern Art (in collaboration with The Art Institute of Chicago).
13. Bhogal, G. K. (2013). *Details of Consequence: Ornament, Music, and Art in Paris*. New York, Oxford University Press.

14. Botstein, L. (2001). Beyond the Illusion of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition. In *Debussy and His World*, edited by Jane F. Fulcher, 140–179. Princeton, Oxford, Princeton University Press.
15. Chesneau, E. (1882). *La Peinture anglaise*. Paris, A. Quantin Éditeur.
16. Covegal, G. (2012). Looking for Pelléas. Le chef-d'œuvre de Debussy, aux risques de la scène (entretien avec Stéphane Guégan). In *Debussy. La musique et les arts*, sous la direction Guy Covegal, 107–35. Paris, Flammarion.
17. Covegal, G. (2012). Puisqu'il faut bien commencer par quelques mots. In *Debussy. La musique et les arts*, sous la direction Guy Covegal, 11–13. Paris, Flammarion.
18. Debussy, C. (1913). Concerts Colonne. Du goût. *La Revue Musicale S. I. M.*, Vol. 9, No 2, 15 février 1913, 47–49.
19. Debussy, C. (1893). *La Damselle élue*, poème lyrique, d'après D.-G. Rossetti, traduction française de Gabriel Sarrazin, partition chant et piano, réduite par l'auteur. Paris, Librairie de l'art indépendant.
20. Debussy, C. (1901). Musique. *La Revue Blanche*, Tome XXV, Mai-Juin-Julliet-Aout 1901, 67–70, Reprint: 1969, Genève, Slatkine Reprints.
21. Debussy, C. (1921). Virtuoses. In *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris, Librairies Dorbon-aîné, Nouvelle Revue française (Les Bibliophiles Fantaisistes), 45–49.
22. Delacroix, Eug. (2009). *Journal*, 2 volumes, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris, José Corti.
23. Delannoy, A. (2004). *Maurice Denis*. Paris, Éditions Cercle d'Art.
24. Denis, M. (1922). *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*. Paris, L. Rouart et J. Watelin.
25. Denis, M. (1920). *Théories. 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs.
26. Derrida, J. (n. d.). *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion.
27. Eimert, H. (1982). Die Debussy's Jeux. In *Die Reihe*, Issue 5, 10–18. London, Universal Edition.
28. Golberg, M. (1908). *La morale des lignes*. Paris, Éditeur A. Messein.
29. Gonse, L. (1883). *L'Art Japonais*, Tome I. Paris, A. Quantin.
30. Grivel, D. (2011). *Maurice Denis et la musique*. Lyon, Symétrie.
31. Hanslick, É. (1877). *Du beau dans la musique*. Essai de réforme de l'esthétique musicale, traduit de l'allemand sur la cinquième édition par Charles Bannelier. Paris, Brandus et Cie.
32. Hanslick, E. (1874). *Vom Musikalisch-schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Vierte verbesserte Auflage. Leipzig, J. A. Barth.
33. Herlin, D. (2012). Le cercle de l'Art indépendant. In *Debussy. La musique et les arts*, sous la direction Guy Covegal, 77–97. Paris, Flammarion.
34. Ingres, J.-Aug.-D. (2013). *Écrits sur l'art*, préface d'Adrien Goetz. Paris, Bernard Grasset.
35. Jumeau-Lafond, J.-D. (2012). « Du côté de l'ombre » : Debussy symboliste. In *Debussy. La musique et les arts*, sous la direction Guy Covegal, 57–69. Paris, Flammarion.
36. Kaltenecker, M. (2012). L'impressionisme comme forme de vie: écoutes allemandes de Debussy dans les années 1920. In *Debussy. La musique et les arts*, sous la direction Guy Covegal, 137–145. Paris, Flammarion.

37. Laloy, L. (1909). *Claude Debussy*. Paris, Les bibliophiles fantaisistes : Dorbon Aîné.
38. _____. (1923). *Lettres d'Odilon Redon, 1878–1916*, publiées par sa famille, avec une préface de Marius-Ary Leblond. Paris, G. Van Oest & Cie.
39. _____. (1987). *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes*, édition établie et présentée par Suzy Levy. Paris, Librairie José Corti.
40. Lloyd, R. (2001). Debussy, Mallarmé, and “Les Mardis”. In *Debussy and His World*, edited by Jane F. Fulcher, 255–270. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
41. Lockspeiser, E. (1978). *Debussy: His Life and Mind*, Vol. 1, 1862–1902. Cambridge, Cambridge University Press.
42. Malvano, A. (2009). *L'ascolto di Debussy: la recezione come strumento di analisi*. Torino, EDT srl.
43. Mauclair, C. (1900). La religion de l'orchestre et la musique française actuelle. In *La Revue des Revues*, Vol. XXXII, Premier trimestre, 15 février, sous la direction Jean Pinot, 365–379. Paris, Typ. A. Davy.
44. McCombie, E. (2003). *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text*. Oxford, Clarendon Press.
45. Mellerio, A. (1896). *Le Mouvement Idéaliste en Peinture*. Paris, H. Floury.
46. Nectoux, J.-M. (2005). *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*. Paris, Fayard.
47. Nectoux, J.-M. (2012). « Je veux écrire mon songe musical... » In *Debussy. La musique et les arts*, sous la direction Guy Covegal, 15–31. Paris, Flammarion.
48. Patin, S. (n. d.) Debussy, son éportrait par Marcel Baschet, au Musée d'Orsay à Paris (lors de la « Journée Debussy » à l'Académie des beaux-arts). In *Canal Académie*. Les Académies et l'Institut de France sur internet, Fondateur Jean Cluzel. Available at: [<https://www.canalacademie.com/ida9869-Debussy-son-portrait-par-Marcel-Baschet-au-Musee-d-Orsay-a-Paris.html>] (accessed [19.02.2019]).
49. Redon, O. (2000). *À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris, Librairie José Corti.
50. Renan, A. (1900). *Gustave Moreau: 1826–1898*. Paris, Gazette des beaux-arts.
51. Rewald, J. (1961). Odilon Redon. In *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, 9–94. New York, The Museum of Modern Art, in collaboration with The Art Institute of Chicago.
52. Riegl, A. (1893). *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, Siemens.
53. Sérusier, P. (2018). *Paroles d'artiste*, édition bilingue français/english, traduction en anglais John Doherty. Lyon, Fage éditions.
54. Stillman, M. (2007). Debussy, Painter of Sound and Image. *The Flutist Quarterly*, Vol. 33, No 1, 42–46. NFA.
55. Vallas, L. (1933). *Claude Debussy. His Life and Works*, translated from the French by Maire and Grace O'Brien. London, Humphrey Milford, Oxford University Press.
56. Vanor, G. (1889). *L'Art Symboliste*, préface de Paul Adam. Paris, Chez Bibliopole Vanier.
57. Wenk, A. (1976). *Claude Debussy and the Poets*. Oakland, University of California Press.
58. Zola, É. (1896). *Les Trois Villes*. Rome. Paris, Charpentier et Fasquelle.

ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ЦАРЕГРАДСКАЯ

Окончила ГМПИ имени Гнесиных (1982) как музыковед и пианистка. Профессор Российской академии музыки имени Гнесиных и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведет курсы гармонии, новейших композиционных техник, культуры научно-исследовательской работы, массовой музыкальной культуры. С 2002 — доктор искусствоведения. Сфера научных интересов — зарубежное музыкальное искусство XX–XXI веков (история и теория). Среди работ — монография «Время и ритм в музыке Оливье Мессиаана» (2002).

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

Doctor of Fine Arts (2002), Full Professor of Gnessins Russian Academy of Music and Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Holds courses of contemporary harmony, newest compositional techniques, culture of research work, mass music culture. The topic of her published in 2002 book is “Time and Rhythm in Olivier Messiaen’s Music”. Her recent research interest is the theory of musical gesture seen as a musical structure in music of the late 20th century.

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ГРОХОТОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Родился в Москве в 1958 году. В 1977 году окончил Московскую среднюю специальную музыкальную школу имени Гнесиных, в 1982 году — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по классу фортепиано профессора Е. Я. Либермана. В 1990 году в Московской консерватории защитил кандидатскую диссертацию «Иоганн Непомук Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века» (научный руководитель — канд. иск. А. М. Меркулов). Опубликовал свыше 80 научных, методических и музыкально-просветительских работ, статей в энциклопедиях, словарях и справочниках, переводов книг о музыке. Научный консультант «Большой российской энциклопедии». В числе работ — монография «Шуман и окрестности. Романтические прогулки по “Альбому для юношества” (М.: «Классика-XXI», 2006).

SERGEY V. GROKHOTOV

Ph. D., Full Professor of the Subdepartment of Theory and History of Performing Art at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Born in Moscow in 1958. In 1982 graduated from Gnessins State Musical Pedagogical Institute (class of Full Prof. E. Ya. Liberman). In 1990 at Moscow Conservatory defended his Ph. D. thesis “Johann Nepomuk Hummel and the Piano Art of the First Third of the 19th Century” (scientific advisor — A. M. Merkulov). Sergey Grokhotov is the author of over 80 scientific, methodological and educational works, encyclopedic articles and translations of books on music. Amongst his works — the monograph “Schumann and Surroundings. Romantic Walks Through Album für die Jugend” (Moscow, 2006).

ГРИГОРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ МОИСЕЕВ

Родился в Москве. Окончил историко-теоретический факультет (2002) и аспирантуру Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс профессора Е. М. Царевой). Кандидат искусствоведения (2006, диссертация «Камерные ансамбли П. И. Чайковского»). Старший научный сотрудник Научно-издательского центра и ученый секретарь диссертационного совета Московской консерватории. Автор двух монографий о камерной музыке П. И. Чайковского (2005, 2009), а также более 70 научных статей (ряд работ подготовлен при поддержке Российского гуманитарного научного фонда). В центре научных интересов — история Русского музыкального общества, наследие П. И. Чайковского, музыкальный мир императорской династии Романовых. Член Научного совета по проблемам истории музыкального образования; член Общества имени П. И. Чайковского в Тюбингене, Германия (Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.).

GRIGORY A. MOISEEV

Born in Moscow. Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Department of Music Theory and History, 2002), then finished a postgraduate course (scientific advisor — Full Professor Ekaterina Tsaryova). Ph. D. thesis: “Chamber Ensembles by P. I. Tchaikovsky” (Moscow Conservatory, 2006). Senior Research Fellow at Moscow Conservatory Press. Academic Secretary of the Dissertation Council of Moscow Conservatory. Author of two monographs on Tchaikovsky’s chamber ensembles (2005, 2009), as well as more than 70 scientific articles (some of them were prepared with the support of the Russian Humanitarian Science Foundation). The main research interests include the history of the Russian Musical Society, Tchaikovsky’s legacy, and the musical world of the Imperial Romanov dynasty. Member of the Scientific Council on the history of music education; member of Tchaikovsky Society in Tübingen, Germany (Tschaikowsky Gesellschaft e. V.).

РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ НАСОНОВ

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской кон-

серватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент. С 1998 года преподает также на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

ROMAN A. NASONOV

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis: “Athanasius Kircher’s *Musurgia Universalis*: Musical Science in the Context of the Early Baroque Musical Practice” (scientific advisors — Full. Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov, 1996). Since 1996 he has been teaching at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004. Since 1998 he has been teaching also at the Subdepartment of Literary and Art Criticism and Publicism at the Department of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

АННА КОНСТАНТИНОВНА ФИЛИППОВА

Родилась в г. Жуковский Московской области. С отличием окончила Музыкальный колледж Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке (2009), историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2014), защитив дипломную работу «Страсти по Луке BWV 246: исторический казус и художественный феномен». С 2017 года — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории (науч. рук. — доц. Р. А. Насонов). С 2014 года преподает в Московском гуманитарном университете (старший преподаватель кафедры философии, культурологии и политологии).

ANNA K. FILIPPOVA

Born in Zhukovsky, Moscow Region. Graduated with honors from the Music History and Theory Department of Schnittke Moscow State Musical College (2009), the Music History and Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2014). Diploma thesis: «Lukaspassion BWV 246: a Historical Incident and an Artistic Phenomenon». Since 2017 — a postgraduate student of the Foreign Music History Subdepartment of Moscow Conservatory (scientific advisor — Associate Professor R. A. Nasonov). Since 2014 to the present she has been teaching at Moscow University for the Humanities (Senior Lecturer of the Subdepartment of Philosophy, Culturology and Politology).

ДЕНИС GERMANOVICH LOMTEV

Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1996), аспирантуру Московской консерватории (1999; класс проф. М. А. Сапонова). Кандидат искусствоведения (1999). Преподавал в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, Бернском университете. Занимался научной работой в Институте немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн), Венском университете, Институте исторических исследований Центральной и Восточной Европы им. И. Г. Гердера (Марбург). Лауреат государственной премии земли Баден-Вюртемберг за заслуги в сохранении и поддержке культурного наследия немцев из России (2012). Автор 10 монографий и научный редактор нотных изданий произведений немецких композиторов.

DENIS G. LOMTEV

Graduate (1991–1996) and postgraduate education (1996–1999, under Full Prof. M. A. Saponov) at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Ph. D. in Art Studies (1999). Teaching at the Academic Music College of Tchaikovsky Moscow State Conservatory and at the University of Bern. Scientific Assistant at the Institute for German Music Culture in Eastern Europe (Bonn), University of Vienna, Herder Institute for Historical Research on East Central Europe (Marburg). The laureate of the prize in recognition of contributions to the preservation and promotion of cultural heritage of the Germans from Russia (Baden-Württemberg, 2012). He is the author of 10 books and scientific editor of printed music of German composers.

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА РОВЕНКО

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 Tchaikovsky Moscow State 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 19th–20th 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 Tchaikovsky Moscow State 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@mosconsrv.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. Обязательное 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, .lu; 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 редакция 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.

ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ:

1. Название: References
2. Последовательность указываемой информации: а) автор; б) год публикации; в) название статьи или раздела монографии (при необходимости); г) название издания; д) место издания и название издательства (разделяются запятой); е) doi (если имеется); ж) язык публикации (при необходимости, см. далее пункт 7).
3. Все перечисленные выше пункты разделяются **точкой**.
4. Автор указывается в формате: фамилия + запятая + инициалы (разделенные неразрывным пробелом). При отсутствии автора используется прочерк в формате: _____.
5. Год публикации приводится в **круглых скобках**. Если год издания неизвестен, это указывается следующим образом: (n. d.).
6. Название издания выделяется курсивом и может иметь уточняющие дополнения, которые **вводятся после запятой и разделяются запятыми**, например: 2nd ed., Materials of International Scientific Conference, D.A. diss., PhD diss., edited by, compiled by, translated by, Vol. 15, Issue 3, No. 2, Jg. 55, Bd. 4, Heft 11; No. 1/2019 (последнее — формат, используемый для отечественных изданий, в которых не принято присваивать номер тома для нескольких выпусков в границах одного года). Дополнения курсивом не выделяются. В том случае, если издание фигурирует в списке частично (автор ссылается на статью из

сборника, энциклопедии или из периодического издания, на раздел монографии), последнее дополнение — диапазон страниц (цифры, разделенные коротким тире, без добавления сокращений слова «страницы»; если номера страниц обозначены трех-четырёхзначными числами и номер заключительной страницы начинается с той же сотни (или тех же тысячи и сотни), то он приводится сокращенно — только десятки и единицы; см. далее образцы). Названия всех изданий, кроме периодических, вводятся английским предлогом In, который не следует выделять курсивом.

7. Если издание напечатано кириллицей, используется транслитерация в системе BGN. Транслитерацию рекомендуется осуществлять автоматически при помощи сайта <https://translit.ru/ru/bgn/>. Транслитерируются следующие компоненты описания (см. выше, п. 2): (а) — автор; (в) — название статьи или раздела монографии; (г) — название издания; (д) — название издательства. В пунктах (в) и (г) транслитерация дополняется переводом на английский язык, который помещается в квадратные скобки. Место издания не транслитерируется, а приводится по-английски в соответствии со сложившимися языковыми нормами (например: Moscow, St. Petersburg). При использовании транслитерации необходимо заполнить пункт (ж) в следующем формате: (in Russian).
8. При ссылках на электронные издания информация для пункта (д) приводится в формате: Available at: [электронный адрес] (accessed [дата последнего обращения в формате: ЧЧ.ММ.ГГГГ]).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ

Монография:

Potter, K. (2006). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press.

Статья в энциклопедии:

Potter, K. (2001). Minimalism. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by St. Sadie, Vol. 16, 716–18. London, Macmillan.

Коллективная статья в периодическом издании:

Potter, K., Wiggins, G. A., Pearce, M. T. (2007). Towards greater objectivity in music theory: Information-dynamic analysis of minimalist music. *Musicae Scientiae*, Vol. XI, No. 2, 295–324.

Статья в сборнике или глава коллективного труда:

Potter, K. (2013). Mapping Early Minimalism. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, edited by K. Potter, K. Gann, P. ap Siôn, 19–37. Aldershot, Ashgate. doi:10.4324/9781315613260.ch1

Издание на русском языке:

Taneev, S. (1985). *Dnevnik. Kniga tret'ya. 1903–1909* [Diaries. Third Book: 1903–09], edited and commented by L. Z. Korabel'nikova. Moscow, Muzyka. (in Russian).

Статья в журнале на русском языке:

Brezhneva, I. (2018). Darstvennye nadpisi kak istoricheskii istochnik [Inscriptions as a Primary Source]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 4/2018 (35), 34–49. (in Russian).

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsu.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, .xls 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.

