

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Главный редактор

О. Б. Манулкина

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина
Н. А. Брагинская
Л. А. Миллер
Д. Р. Петров
В. В. Раннев
М. Фролова-Уокер
В. В. Шахов

Редактор

А. А. Митрофанов

Корректор

О. И. Абрамович

Дизайн

П. Д. Гершензон
К. А. Кузьминский

Верстка

Ю. Л. Ногарева

Ответственный секретарь

Е. В. Забайрачная

Адрес редакции:

Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 76 23.

E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть воспроизведены, полностью или частично, в какой-либо форме (электронной или печатной), без письменного разрешения редакции.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов.

Консультативный совет:

Л. О. Акопян
(Гос. институт искусствознания)
Д. Бауманн (Цюрихский ун-т, Швейцария)
Л. Ботстайн (Бард-колледж, США,
журнал *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (Колумбийский ун-т)
Н. Н. Гилярова (МГК)
Ф. Госсетт (Чикагский ун-т)
З. М. Гусейнова (СПбГК)
Е. Н. Дулова
(Белорусская гос. академия музыки)
Т. Зебасс (Инсбрукский ун-т, Австрия)
Е. С. Зинькевич
(Национальная муз. академия Украины)
Л. В. Кириллина (МГК, Гос. институт
искусствознания)
А. И. Климовицкий (РИИИ, СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (СПбГК, РИИИ)
Т. С. Кюрегян (МГК)
М. Мюрата
(Калифорнийский ун-т, Ирвин, США)
А. Ф. Некрылова (РИИИ)
К. Оджа (Гарвардский ун-т, США)
Д. Редепеннинг
(Гейдельбергский ун-т, Германия)
Э. Розанд (Йельский ун-т, США)
С. И. Савенко (МГК)
М. А. Сапонов (МГК)
Р. Тарускин
(Калифорнийский ун-т, Беркли, США)
Е. В. Титова (СПбГК)
Е. М. Царева (МГК)
С. В. Шип (Одесская гос. муз. академия)
А. Б. Шнитке (СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС-77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге Агентства «Роспечать» 37270

Содержание

Статьи

Ричард Тарускин
История чего? Перевод с английского
О. Пантелеевой 4

Михаил Мищенко
О героях нашего времени 20

Анна Булычёва
«Князь Игорь» Бородина
и Римского-Корсакова 70

Сергей Хисматов
«Симфония гудков» 100

Документы

Из истории французских связей
Петербургской консерватории:
два письма Полины Виардо
к Карлу Юлиевичу Давыдову 127

Рецензии

Книги

Екатерина Ручьевская. «Работы
разных лет». Юрий Васильев 138

Записи

Vassilis Tsabropoulos. Melos.
Вениамин Смотров 141

Сведения об авторах
Contributors to this issue 148

Abstracts 153

Информация для авторов 155

История чего?

Эта небольшая статья, написанная как предисловие к шеститомной Оксфордской истории западной музыки, — попытка определить сферу изучения (то, что раньше принято было называть классической музыкой) таким образом, чтобы отделить ее от прочего музыкального репертуара и одновременно проследить ее с ним родство. Подчеркивается письменная передача такой музыки и вытекающие из этого социальные и стилистические последствия. Социальный и культурный контекст рассматривается как источник музыкального смысла. Имеет смысл скорее история действия и дискурса, нежели простой обзор артефактов. Быть субъектом истории — не есть исключительная привилегия композиторов. История искусства лучше всего представляема как диалектика субъектов и тех условий, что одновременно способствовали их деятельности, ограничивали ее и формировали их дискурс, а также диалектика артефактов и тех, кто их создавал и использовал.

Ключевые слова: историография, письменность, классическая музыка, история музыки, социология музыки, музыкальная семантика.

Предмет не выходит за рамки того... какие науки и искусства, в какие эпохи, в каких странах мира преимущественно развивались. Здесь нужно сказать о состоянии науки в древности, о ее развитии, распространении по разным частям света (ведь знания путешествуют так же, как и сами народы); далее следует сказать о тех или иных ошибках, периодах забвения и возрождения, [а также] основных авторах, наиболее значительных книгах, школах, традициях, университетах, обществах, колледжах, орденах, наконец, обо всем, что имеет отношение к состоянию и развитию науки. Прежде всего мы хотим, чтобы... одновременно с перечислением событий говорилось и о причинах, их породивших. Весь этот материал следует излагать не так, как это делают критики, тратя время на восхваление и порицание, а строго исторически, излагая преимущественно сами факты и как можно осторожнее прибегая к собственным оценкам. Относительно же

способа построения такого рода истории прежде всего следует помнить следующее: фактический материал для нее следует искать не только у историков и комментаторов; прежде всего следует привлечь к изучению важнейшие книги, написанные за все время существования науки, начиная с глубокой древности, изучая их последовательно по отдельным векам и даже по более коротким периодам времени, чтобы из общего знакомства с ними (прочитать их все было бы невозможно, ибо число их бесконечно) и наблюдений над их содержанием, стилем и методом изложения перед нами возник, словно по волшебству, сам дух науки того времени. (Фрэнсис Бэкон. О достоинстве и приумножении наук, 1623)¹.

Mutatis mutandis² передо мной стояла та же задача. В отличие от Бэкона, я успел ее выполнить, но лишь радикально ограничив ее масштаб. Мои *mutanda* заявлены в названии (не избранном, но дарованном, за какую-то честь я выражаю благодарность представителям издательства Оксфордского университета). «Учение и искусства» замените музыкой. «Различные части земного шара» замените Европой, к которой в третьем томе присоединяется Америка (то, что мы и поныне, не слишком задумываясь, разумеем под «Западом», хотя в последнее время значение этого понятия меняется весьма любопытным образом: один советский музыкальный журнал, на который я как-то раз подписался, объявил о «западном дебюте» пианиста Евгения Кисина — в Токио.) А что касается древностей, вряд ли их много найдется в истории музыки. (Жак Шайе, автор исторического обзора, блистательно названного «40 000 лет музыки», разделался с первыми тридцатью девятью тысячами уже на первой странице (я преувеличиваю, но только слегка)³.

И все-таки, как явствует уже из объема этой работы, многое было оставлено, потому что я принял всерьез положения Бэкона о том, что причины должны быть рассмотрены, источники не только упомянуты, но и

Taruskin R. Introduction: The History of What? // R. Taruskin. The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2005. Volume I. P. xiii–xxii. Перевод на русский язык публикуется с разрешения Oxford University Press, Inc. Ольга Пантелеева выражает благодарность Вадиму Кейлину, Станиславу Опоркову, Светлане Савенко и Ричарду Тарускину за помощь в работе над переводом.

¹ Bacon F. De Dignitate Et Augmentis Scientiarum Libri IX (1623). Цит. по: Ф. Бэкон. О достоинстве и приумножении наук (1623) / Перевод П. А. Федорова, Я. М. Боровского. М: Мысль, 1971. С. 166–167.

² Изменив то, что следует изменить (*лат.*)

³ Chailley J. 40 000 ans de musique. Paris, 1961. В переводе Р. Майерса (Rollo Myers) — 40 000 лет музыки (40 000 Years of Music. New York, 1964).

проанализированы (на предмет их «содержания, стиля и метода»), чтобы подход был широк и всесторонен, насколько это возможно, и следовал не из моих личных предпочтений, а из моего заключения, что необходимо включить, чтобы удовлетворить двойному требованию: объяснение причин и детальный анализ. Большинство книг, называющихся историями западной музыки, или любого из ее традиционных «стилевых периодов», на деле являются обзорами, которые рассматривают (и превозносят) соответственный репертуар, но прилагают мало усилий к тому, чтобы по-настоящему объяснить, почему и как все случилось именно так, как оно случилось. Эти же шесть томов — попытка написать настоящую историю.

Как ни парадоксально, это означает, что «полнота охвата» здесь не является первоочередной задачей. Многие известные сочинения и даже некоторые известные композиторы на этих страницах не упоминаются (так, составитель хронологии заметил отсутствие Рейфа Воана Уильямса, а отсутствие Конлона Нанкарроу заметил я сам, отвечая на вопрос художественного редактора; не говоря уже о практически всех композиторах, чью музыку раньше я с таким удовольствием исполнял на виоле да гамба — Марене Маре, Антуане Форкре, Луи де Кэ Д'Эрвелуа, Иоганне Шенке, Джоне Дженкинсе, *i tutti quanti*; ну, вот — сейчас все они упомянуты.) Включать или не включать — этот вопрос здесь не предполагает оценочного суждения. К сведению читателя, я часто и с наслаждением слушаю многие произведения Воана Уильямса, и, как могут засвидетельствовать мои студенты, преклоняюсь перед Нанкарроу. Я никогда не задавался вопросом, заслуживает внимания или нет тот или иной композитор, и надеюсь, читатель согласится: я не пытался ни превозносить, ни преуменьшать то, что я в конечном итоге включил.

Однако, памятуя о своей претензии на всесторонность, мне следует пояснить нечто еще более принципиальное. Освещение всей музыки, когда-либо звучавшей в Европе и Америке, разумеется, не является ни целью данной книги, ни ее достижением. Беглого взгляда на оглавление достаточно, чтобы убедиться (и разочароваться, а кому-то, возможно, и возмутиться), что «западная музыка» означает здесь именно то, что она всегда означала в общих академических историях музыки: то, что обычно именуют «классической музыкой». Также, она подозрительно похожа на тот «классический канон», который сейчас справедливо находится под обстрелом за свое долгое и безраздельное господство в академических учебных программах (господство это сейчас необратимо клонится к закату).

Особо разрушительный залп был дан Робертом Уолсером, исследователем популярной музыки, который описывает этот репертуар в терминах марксистского историка Эрика Хобсбаума:

Классическая музыка, — пишет Уолсер, — это результат того, что Эрик Хобсбаум именовал «изобретением традиции» — когда заинтересованные круги нашего времени создают целостное представление о прошлом, желая подвести основу под существующие институты или общественные отношения. Мешанине классического канона — музыке аристократии и буржуа, музыке академической, религиозной и светской, звучавшей на публичных концертах, частных вечерах и балах — придает целостность лишь его сегодняшняя роль самого престижного слоя музыкальной культуры XX века⁴.

Зачем в XXI веке кому-то нужно и дальше распространять такую мешанину?

Гетерогенность классического канона неоспорима. В сущности, этим он и привлекателен. И несмотря на то, что мне претит уолсеровская «теория заговора», я определенно согласен с социальным и политическим подтекстом его рассуждений, как станет очевидно (для некоторых, а для кого-то даже слишком очевидно) на последующих страницах. Именно эта солидарность подвигла меня к еще одному (возможно, последнему) исследованию этого невероятно разнородного корпуса музыки — дав ему другое определение, обеспечивающее ему единство, которое Уолсер отрицает. Все жанры, о которых он говорит, как и все жанры, рассматриваемые в этой книге, — письменные. То есть жанры, распространявшиеся в первую очередь письменно. Само изобилие и жанровое разнообразие музыки, распространявшейся таким образом на «Западе», — это действительно характерная черта, возможно, главный отличительный музыкальный признак Запада. И он заслуживает критического рассмотрения.

Под критическим рассмотрением я понимаю не такое, при котором явление письменности принимается само собой разумеющимся или просто превозносится как уникальное западное достижение, а такое, которое «допрашивает» это явление (как того сейчас требует наша герменевтика сомнения) на предмет последствий. В первой главе предпринята довольно тщательная попытка оценить то влияние, которое письменная культура оказала на музыку. Данная тема проходит — всегда в подтексте, а зачастую явно — через все главы до последних (и в особенности заметна в них). Ибо основное положение этого многотомного труда — его постулат

⁴ *Walser R. Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity // Popular Music. II (1992). P.265.* Уолсер ссылается на кн.: *Hobsbawm E., Ranger T., eds. The Invention of Tradition. Cambridge, 1983.*

номер один — это то, что письменная традиция западной музыки обладает единством хотя бы потому, что имеет завершенную форму. Ее начала известны и объяснимы; ее конец уже предвидим (и тоже объясним).

И так же, как в начальных главах преобладало взаимодействие письменной и до-письменной ментальности и способов передачи информации (а в средних приводится достаточно примеров для того, чтобы поддержать линию взаимодействия письменного и неписьменного), ближе к концу главенствует взаимодействие письменного и пост-письменного, заметное уже по крайней мере с середины двадцатого века. Именно отрицательная реакция на это взаимодействие перевела письменную традицию в высшую фазу.

Этим я ни в коем случае не хочу сказать, что все шесть томов складываются в единое повествование — я не меньше других сомневаюсь в том, что мы теперь называем метанарративами (или, того хуже, «мастер-нарративами»). Более того, одна из основных задач сего рассказа в том, чтобы объяснить возникновение наших господствующих нарративов и показать, что и у них тоже есть истории — со своим началом и (предположительно) концом. С музыкальной точки зрения, их два. Во-первых, эстетический нарратив, утверждающий ценность «искусства ради искусства», или (в нашем случае) «абсолютной музыки», и отстаивающий автономию произведений искусства (зачастую с тавтологической оговоркой «в той мере, в которой они являются произведениями искусства») как обязательный ретроспективный критерий их ценности. Во-вторых, нарратив исторический — назовем его «неогегельянским», — превозносящий эмансипацию и прогрессивные (или же «революционные») новации и оценивающий произведения искусства по их вкладу в это предприятие.

Оба принадлежат к изрядно потасканному наследству немецкого романтизма. Исторический контекст первой из этих романтических сказок исследуется с главы 30 по главу 34, второй — в главе 40, одной из ключевых глав данного текста, где интеллектуальному настоящему возвращается его прошлое — в горячем убеждении, что никакая претензия на универсальность не выстоит в интеллектуальной истории. У каждого упомянутого Уолсером жанра (как и у многих оставшихся без упоминания) есть своя история, и читатель заметит, что в этой книге разным *petits récits* — отдельным рассказам о том о сем — уделяется такое же внимание, как и основной теме, обрисованной в предшествующих абзацах. Но все же через все сюжеты проходит траектория музыкальной письменности — генеральная и особо показательная тема.

И показывает она в первую очередь то, что поведенная здесь история — история элитарных жанров. Ведь до совсем недавнего времени грамот-

ность и ее плоды оставались, а в какой-то мере остаются и по сей день, собственностью — дающей привилегии, тщательно охраняемой (и даже жизненно важной) собственностью — социальных элит: церковной, политической, военной, наследственной, меритократической, экономической, педагогической, академической, светской, даже криминальной. В конце концов, что же еще делает высокое искусство высоким? История письменной музыкальной культуры волей-неволей превращается в общественную историю — противоречивую социальную историю, где все расширяющийся доступ к грамотности и сопутствующим ей культурным привилегиям (то есть истории так называемой демократизации вкуса) на каждом повороте сопровождается противодействием — стремлением переопределить статус элиты (и соответствующие элитарные жанры), поднимая требования все выше.

Согласно Пьеру Бурдьё, наиболее полно описавшему этот феномен, потребление культурных товаров (и прежде всего музыки, как показано у Бурдьё) является одним из основных инструментов социальной классификации (включая самоклассификацию) — и стало быть, классового деления⁵. Так что споры о вкусах, несмотря на всем известные поговорки, — из самых острых в западной культуре. Если обобщить, их участники чаще всего находятся по разные стороны классовых границ, и заметнее всего столкновения между приверженцами письменных и неписьменных жанров. Но и внутри элиты копыя ломаются не менее яростно, и с не меньшими последствиями для хода событий. Этому предмету спора — вопросам вкуса — начиная с главы 4 и до самого конца в книге уделяется пристальное и, осмелюсь заявить, беспрецедентное внимание.

Действительно, если бы пришлось выбирать, то движущей силой нашего повествования я бы назвал именно социальные разногласия в том виде, как они проявляются в словах и делах — то, что теоретики культуры называют «дискурсом». Спор происходит на разных аренах. Прежде всего, это территория музыкального смысла — область, долгое время считавшаяся запретной для ученого-профессионала, так как наивно полагалось, что смысл этот находится вне фактической сферы, поскольку в музыке нет семантической (или «высказывательной») конкретности, присущей литературе или даже живописи.

Но музыкальный смысл, как и любой другой, не сводим к простому пересказу содержания. Высказывания считаются осмысленными (или нет) в той мере, в какой они запускают ассоциативный процесс, без которого

⁵ Наиболее подходящая в данном случае книга: *Bourdieu P. Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste / trans. R. Nice. Cambridge, Mass., 1984.*

любое высказывание невразумительно. Смысл в этой книге понимается как полный спектр ассоциаций, вызываемых такими фразами, как «если это истинно, то значит...», или «Москва... как много в этом звуке», или попросту «ну, вы меня понимаете?». Он охватывает подтексты, выводы, метафоры, эмоциональную окраску, социальные установки, собственные интересы, намеки, мотивы, значимость (что не равно «значению»)... и пересказ содержания, конечно, тоже — когда это уместно.

И хотя совершенно верно, что семантический пересказ музыки не может быть «фактическим», сами толкования того, «о чем эта музыка», несомненно являются фактом социальным — из категории самых важных исторических фактов, потому что через них музыкальная история наиболее явно связана с историей всего остального. Взять, например, бурные дискуссии о значении музыки Дмитрия Шостаковича, со всеми их безапелляционными заявлениями и опровержениями. Что в музыке Шостаковича проявляется его диссидентство — это всего лишь мнение, равно как и противоположное утверждение, что в своей музыке он предстает «верным сыном Советского Союза», и если уж на то пошло, как и утверждение, что музыка Шостаковича не может пролить свет на его политические убеждения.

Однако сам факт, что участники споров так истово защищают свои декларации, служит хорошим показателем той общественной и политической роли, которую музыка Шостаковича играла в мире — и при его жизни, и (особенно) после смерти, когда холодная война начала сходить на нет. Историк негоже занимать какую-либо позицию в этом споре. Возможно, некоторые читатели знают, что в качестве критика я высказывал определенную точку зрения; надеюсь, что те, кто с ней не знаком, ее здесь не обнаружат. Но предоставить подробный отчет о дебатах и сделать соответствующие выводы историк обязан непременно. Отчет этот содержит указания на то, какие именно элементы звучащего произведения вызывают ассоциации — то есть анализ сугубо исторический, в изобилии наличествующий в этом повествовании. Если угодно, назовите это семиотикой.

Но конечно, семиотикой часто злоупотребляли. Предполагать, что смысл произведений искусства упакован в сии произведения их создателями, и так там и лежит, дожидаясь особо одаренного толкователя, — застарелый порок критики, а с недавних пор и науки. Эта презумпция может привести к невероятно грубым промахам. Именно она изрядно подпортила труды Теодора Визенгрунда Адорно, до нелепости переоцененные; именно по этой причине труды «новых музыковедов» эпохи 1980-х и 1990-х — адорнианцев всех до единого (и до единой) — столь

стремительно устарели. Если начистоту, этот дискурс по-прежнему авторитарен, и к тому же асоциален. Он по-прежнему дарует творящему гению и его пророкам, талантливым толкователям, монополию на истину. В качестве исторического метода это совершенно неприемлемо, но, являясь частью истории, как и все остальное, заслуживает упоминания. Мастерство историка в том, чтобы поменять вопрос «Что это означает?» на «Что это означало?». Благодаря этому сдвигу пустые домыслы и догматические споры превращаются в историческое объяснение. А объясняет оно, прежде всего, что поставлено на карту в «их» время — и в «наше».

Это все не к тому, что любые осмысленные рассуждения о музыке семиотичны. Многие — оценочны. И оценочные суждения тоже занимают почетное место в исторических нарративах, коль скоро это не просто оценки историка (как провидчески заметил Фрэнсис Бэкон). Величие Бетховена — прекрасный тому пример, потому что оно будет подробно обсуждаться на многих страницах второй половины этого труда. Само по себе, величие Бетховена — «всего лишь» мнение. Утверждать его в качестве факта будет для историка прегрешением — из тех, на которых строятся метанарративы. (И так как прегрешения историков столь часто входят в историю, им в этом труде уделено много внимания.) Но из сказанного уже вытекает, что подобные утверждения зачастую обладают грандиозной силой воздействия именно потому, что они не основаны на фактах.

Высказывания и действия, основанные на предполагаемом величии Бетховена, как раз и составляют его авторитет, который, несомненно, является историческим фактом, — фактом, практически определившим ход музыкальной истории во второй половине XIX века. Не учитывая его, мы вряд ли сможем объяснить, что же происходило в письменной музыкальной традиции в то время — и даже происходит по сей день. Принимает ли историк ту модель восприятия, на которой зиждется авторитет Бетховена — это для хода повествования значения не имеет и на обязанность историка о ней поведать влияния не оказывает. Это и составляет «историю восприятия» — относительно новую вещь в музыковедении, но (как согласятся теперь многие ученые) не менее важную, чем история создания, которая до недавнего времени и считалась, собственно, историей. Я приложил все усилия, чтобы предоставить обеим равный объем, так как обе они — необходимые составляющие любого исторического исследования, которое претендует на справедливость.

* * *

Высказывания и действия в ответ на действительные или предполагаемые обстоятельства — вот основные факты истории человечества. Дискурс, которым обычно пренебрегают, — в сущности, и есть сама история. Он создает новые социальные и интеллектуальные условия, которые вызовут к жизни дальнейшие высказывания и действия в бесконечной цепи человеческой деятельности. Историком следует остерегаться тенденции (или искушения) упростить рассказ, игнорируя этот элементарнейший факт. Ни одно историческое событие, никакую смену периодов нельзя сколько-либо осмысленно назвать историческим фактом, пока не определены действующие лица; а действующими лицами могут быть только люди.

Приписывать способность к действию чему-нибудь еще, кроме людей, — это, в сущности, ложь, или, по меньшей мере, уход от ответа. В небрежной историографии (или в той, что нечаянно попала в лапы метанарратива), они случаются непреднамеренно, а вполне сознательно к ним прибегает пропаганда (то есть историография, умышленно вступившая в сговор с метанарративом). Привожу по одному примеру и того, и другого (и предоставляю читателю самому рассудить, кто из двух авторов благородно сел в лужу, а кто занимается пропагандой). Первый взят из книги Питера ван ден Торна «Музыка, политика и академия» — опровержения так называемого нового музыковедения 1980-х:

Вопрос занимательного контекста — это вопрос как эстетики, так и истории и теоретического анализа. Как только отдельные произведения начинают признаваться благодаря тому, чем они являются сами по себе, а не благодаря тому, что они представляют, сам контекст, как бы отражая эту перемену, все меньше зависит от исторических обстоятельств. На ум приходит огромное многообразие контекстов, когда внимание сосредоточено на произведениях, на непосредственности их контакта с современным слушателем и на тех отношениях, которые у него с ними складываются⁶.

Второй пример — фрагмент самой последней из опубликованных в Америке на момент написания этого текста «повествовательных» историй музыки, «Истории музыки в западной культуре» Марка Эвана Бондса:

⁶ Van den Toorn P. C. Music, Politics, and the Academy. Berkeley and Los Angeles, 1995. P. 196.

К началу XVI века рондо, единственная дожившая до того времени средневековая *forme fixé*⁷, почти исчезла; ее место заняла шансон более свободной формы, основанная на принципе всепроникающей имитации. В 1520-х и 1530-х возникли новые подходы к написанию музыки на тексты на народном языке: парижская шансон во Франции, мадригал в Италии.

Новый песенный жанр, ныне известный как парижская шансон, возник в 1520-е в столице Франции. Среди известнейших композиторов, работавших в этом жанре, были Клоден де Сермизи (ок. 1490–1562) и Клеман Жанекен (ок. 1485–ок. 1560), чьи произведения широко распространялись парижским музыкальным издателем Пьером Аттеньяном. Парижская шансон отражает влияние итальянской фроттолы, но легче ее и ориентирована на аккордовое письмо больше, чем ранние шансон⁸.

При такой манере письма алиби гарантировано всем. Все подлежащие и дополнения при сказуемом с глаголом в активном залоге — это идеи или неодушевленные предметы, а все человеческие действия описаны в страдательном залоге. Не видать никого, кто бы что-то *делал* или *решил*. Даже композиторы во втором примере описаны не в действии, а как безликое средство или пассивное орудие «возникновения». А поскольку никто ничего не делает, самим авторам тоже не приходится иметь дела с мотивами и ценностями, с выбором и ответственностью — в этом и есть их алиби.

Второй фрагмент принадлежит к типу истории-стенограммы, которая неизбежно деградирует в вялый обзор, не предпринимая ничего, кроме описания объектов, и полагая, наверное, что тем самым гарантирует «объективность». Первый же фрагмент совершает гораздо более серьезное прегрешение, так как предпочитает безличность из идеологических соображений. Человеческий фактор изъят намеренно, дабы защитить автономию произведения-объекта и, фактически, воспрепятствовать историческому мышлению, которое автору явно кажется угрозой универсальности (в его понимании, истинности) тех ценностей, которых он придерживается. Но автор попался — на попытке навязать то, что я называю Великим или/или: проклятье современного музыковедения.

Великое или/или — эта неизбежная на первый взгляд дилемма, знакомая всем профессионально образованным музыковедам (которым при-

⁷ *Forme fixé* (фр.) — одна из трех поэтических форм XIV–XV веков, повлиявших на музыкальную форму песен той эпохи.

⁸ *Bonds M. E. A History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey, 2003. P. 142–143.

шлось претерпеть дебаты по этому поводу в весьма нежном возрасте, на семинарах), кратко выражена в знаменитом вопросе Карла Дальхауза, самого авторитетного немецкого ученого своего поколения: является ли художественная история *историей* искусства или историей *искусства*?

Что за бессмысленное разграничение! Очевидно, что его необходимость обусловлена псевдо-диалектическим методом, укладывающим мышление в жестко — и искусственно — поляризованные термины: «Отражает ли музыка окружающую композитора реальность ИЛИ создает альтернативную реальность? Есть ли у нее общие корни с политическими событиями и философскими идеями ИЛИ она пишется просто потому, что музыку писали всегда, а не потому — или разве только иногда, — что композитор стремится ответить музыкой миру, в котором живет?» Это вопросы из второй главы книги Дальхауза «Основы истории музыки», названием которой — «Значение искусства: историческое или эстетическое?» — служит еще одна ложная дилемма. И вся глава, ставшая в своем роде классикой, представляет собой настоящий винегрет из пустых бинарных оппозиций⁹.

Рассуждения такого рода все уже давным-давно раскусили — но только не музыковеды. За спинами профессоров студенты моего поколения любили читать (часто вслух друг другу) непристойный трактатик Дэвида Хаккетта Фишера «Ошибки историков». Там есть раздел «Ошибки при постановке вопросов», в котором приведен незабываемый пример: «Василий Византийский — предатель или стукач?» («Возможно, — комментирует автор, — Василий как раз и был образцом современного предателя-стучака»)¹⁰. Ничто не заставляет нас а priori отдать предпочтение *или/или* перед *и/и*.

Действительно, если история создания и история восприятия одинаково существенны и обе необходимы для понимания продуктов культуры, из этого необходимо следует, что типы анализа, обычно полагаемые во взаимоисключающих «внешних» и «внутренних» категориях, могут и должны функционировать в симбиозе. Из этой предпосылки я и исхожу, отказываясь выбирать между тем и этим, но стремясь охватить и это, и то, и прочее.

За причинами столь длительного, хотя и подвергающегося критике в последнее время господства интерналистских моделей в истории музыки на Западе (что во многом объясняет ничем другим не объяснимый

⁹ Dahlhaus C. Foundations of Music History / trans. J. Bradford Robinson. Cambridge, 1983. P. 19.

¹⁰ Fischer D. H. Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought. New York, 1970. P. 10.

престиж Дальхауза) стоит более двух веков интеллектуальной истории, и в книге сделана попытка объяснить эти причины. Но следует заранее упомянуть и особые причины их влиятельности в недавней истории этой дисциплины — причины, связанные с холодной войной, когда общая интеллектуальная атмосфера была чрезмерно поляризована (и, следовательно, сведена к бинарным оппозициям), концентрировалась вокруг двух на вид исчерпывающих и всеобъемлющих вариантов.

Единственной альтернативой строго интерналистскому мышлению, казалось тогда, был дискурс, полностью развращенный вмешательством тоталитаризма. Только затронь социальную сферу, казалось тогда — и ты уже, в сговоре с коммунизмом, ставишь под угрозу честность (и свободу) творческого индивидуума. В Германии Дальхауза воспринимали как диалектический антитезис Георгу Кнеплеру, его равно авторитетному коллеге из ГДР¹¹. Так что на его собственной территории и в политической среде идеологические пристрастия Дальхауза были приняты к сведению¹².

В англоязычных странах, где Кнеплер был практически неизвестен, влияние Дальхауза было более пагубным, потому что его работы пересадили — неверно поняв — на почву местного научного прагматизма, считавшего себя идеологически нейтральным, свободным от теоретических предубеждений и, следовательно, способным видеть вещи как они есть на самом деле. Разумеется, и это было заблуждением (Фишер называет его, пожалуй, несправедливо, «ошибкой Бэкона»). Все мы признаем теперь, что наши методы основываются на теориях и управляются ими, даже если мы не формулируем их сознательно и загодя.

И нашим повествованием тоже управляют теории. Предпосылки и методология, из них вытекающая — те самые карты, которые я сейчас раскрываю, — кстати, тоже не были заранее сформулированы; но от этого заложенные в них возможности и ограничения не стали менее реальны и действенны. Заканчивая этот труд, и уже вполне осознавая методы, к которым пришел, я заметил их родство с методами, за которые ратует социолог искусства Говард Беккер в своем методологическом обзоре «Художественные миры»¹³. Знаменитая в социологических кругах, эта книга не слишком популярна среди музыковедов, и я ознакомился с ней только

¹¹ См.: *Shreffler A. C. Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History // Journal of Musicology. XX (2003). P. 498–525.*

¹² См.: *Hepokoski J. M. The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources // Nineteenth-Century Music. XIV (1990–1991). P. 221–246.*

¹³ К книге Беккера я обратился благодаря рецензии британского социолога Питера Мартина: *Martin P. Over the Rainbow? On the Quest for 'the Social' in Musical Analysis // Journal of the Royal Musical Association. CXXVII (2002). P. 130–146.*

после того, как мой собственный труд был закончен в первом варианте. Краткое описание ее установок поможет мне завершить объяснение тех предпосылок, на которых основывается мой труд, а интерпретация книги Беккера, полагаю, предложит несколько полезных идей не только читателям этой книги, но и авторам других книг.

«Художественный мир» в понимании Беккера есть ансамбль действующих лиц и социальных отношений, необходимых для создания произведений искусства (или поддержания творческой деятельности). Изучая мир искусства, стало быть, следует изучать процессы совместной деятельности и посредничества — как раз то, что чаще всего отсутствует в традиционной историографии музыки. Подобные исследования пытаются ответить на вопросы вроде «Что было необходимо, чтобы появилась Пятая Бетховена?» во всей их полноте и сложности. Любому, кто полагает, что ответить можно одним словом — «Бетховен», следует почитать Беккера (или, при наличии времени, этот труд). Но разумеется, никто из тех, кто хоть немного задумывался о проблеме, не даст односложного ответа. Барток как-то обронил ценную подсказку к настоящему историческому объяснению, когда сухо заметил, что «Венгерский псалом» Кодая «не мог быть написан без венгерской народной музыки (как, разумеется, он не мог быть написан и без Кодая)»¹⁴.

История, пытающаяся объяснять, описывает динамические (и в подлинном смысле диалектические) отношения, существующие между влиятельными действующими лицами и посредниками, среди которых — организации и их привратники, идеологии, система потребления и распространения, включающая покровителей, публику, издателей и рекламодателей, критиков, летописцев, комментаторов и так далее практически до бесконечности, пока не решишься подвести черту.

Где ее подвести? Беккер открывает свою книгу интересным эпиграфом, сразу же поднимая вопрос и подводя к первому и самому главному своему теоретическому положению: «Художественное творчество, подобно любой человеческой деятельности, предполагает совместную деятельность какого-то числа людей, часто большого; художественное произведение, которое мы в итоге видим или слышим, возникает и продолжает существовать благодаря их совместным усилиям». Эпиграф взят из автобиографии Энтони Троллопа:

¹⁴ *Bartok B. The Influence of Peasant Music on Modern Music // Weiss P., Taruskin R. Music in the Western World: A History in Documents. New York, 1984. P. 448.*

В мое обыкновение входило садиться за стол каждое утро в половине шестого; и также в мое обыкновение входило не давать себе поблажки. Старый слуга, чьим делом было будить меня, и которому я платил за то 5 фунтов в год сверх, не давал поблажки себе. За все эти годы в Уолтем-Кросс он ни разу не опоздал с кофе, который он должен был мне приносить. Полагаю, ему больше, чем кому бы то ни было, я обязан своим успехом. Приступая к литературной работе в этот ранний час, я мог закончить ее до того как оденусь к завтраку¹⁵.

Порядочное количество, так сказать, подавальщиков кофе будет выведено на страницах этого труда, равно как и тех действующих лиц, что следят за соблюдением обычаев (а иногда и закона), находят ресурсы, расширяют продукцию (часто переиначивая ее по ходу дела) и создают репутации. Все они предоставляют возможности и создают ограничения — то есть условия, в которых творят те, кто творит. Несмотря на все оговорки, львиная доля обсуждения неизбежно отведена композиторам, поскольку именно их имена запечатлены на артефактах, которые будут разбираться подробнее всего.

Но сам по себе акт именованья наделяет именуемого властью и культивирует мастер-нарративы — на этот раз в другом, более буквальном смысле, — так что и о нем будет произведено дознание. В каком-то смысле, первую главу можно считать образцом для гораздо более трезвой оценки места композиторов в общей исторической диспозиции: во-первых, потому что в ней не упоминается ни единого композитора; а во-вторых, потому что еще до обсуждения каких бы то ни было музыкальных артефактов в ней излагается история о том, благодаря чему они смогли возникнуть — история о королях, папах, учителях, художниках, писцах и летописцах, чьи голоса сливаются в хор противоречий, разногласий и распрей, будто доносящийся из ворот Расёмон.

Другое преимущество ориентации на дискурс и разногласия — в том, что это противоядие от лениво-блочного мышления. Всем известная парадигма «франкфуртской школы» представляет историю музыки двадцатого века нехитрой войной между двумя лагерями — авангардом героических подпольщиков и Кинг-Конгом всеусредняющей коммерции, также известным как Индустрия культуры. И от пристального анализа, принятого в этой книге, что выводит крупным планом реальные высказывания и действия людей («настоящих людей»), ей достается по заслугам. Исто-

¹⁵ Becker H. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles, 1982. P. 1.

рики популярной музыки снова и снова доказывают нам, что Индустрия культуры никогда не была монолитом, и достаточно прочитать несколько мемуаров — в качестве свидетельств, не пророчеств — чтобы понять, что и авангард таковым не был. Обе эти воображаемые единицы были ареной зачастую яростнейших социальных распрей, и из диссонанса рождалось разнообразие. И если уделять должное внимание внутрицеховым тренингам, это неизмеримо усложнит описание их взаимоотношений.

Этот краткий обзор предпосылок и методов, настаивающий на эклектической множественности подходов к наблюдаемым явлениям и на радикальном расширении сферы наблюдения, по меньшей мере должен помочь объяснить причины, по которым сия работа имеет столь экстравагантный объем. В качестве оправдания могу предложить лишь мое убеждение, что те же факторы, что увеличили ее длину, также, и в той же мере, прибавили ей занимательности и полезности.

Р.Т. Эль-Серрито, Калифорния, 5 августа 2004

Перевод Ольги Пантелеевой

Литература

1. Bacon F. Of the Dignity and Advancement of Learning / Transl. J. Spedder // The Works of Francis Bacon. 15 vols. Boston, 1857–1862. Vol. VIII. P. 419–420.
2. Bartok B. The Influence of Peasant Music on Modern Music // Weiss P., Taruskin R. Music in the Western World: A History in Documents. New York: Schirmer Books, 1984. P. \\\\
3. Becker H. Art Worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982. xiv, 392 p.
4. Bonds M. E. A History of Music in Western Culture. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2003. xxi, 645 p.
5. Bourdieu P. Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste / Trans. R. Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. xiv, 613 p.
6. Chailley J. 40 000 ans de musique. Paris, 1961; Chailley J. 40 000 Years of Music / trans. R. Myers. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1964. xiv, 229 p.
7. Dahlhaus C. Foundations of Music History / Trans. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. x, 177 p.
8. Fischer D. H. Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought. New York: Harper Torchbooks, 1970. xxii, 338 p.
9. Hepokoski J. M. The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources // Nineteenth-Century Music. xiv (1990–1991). P. 221–246.
10. Hobsbawm E., Ranger T., eds. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. vi, 320 p.
11. Martin P. Over the Rainbow? On the Quest for «the Social» in Musical Analysis // Journal of the Royal Musical Association. CXXVII (2002). P. 130–146.

12. *Shreffler A. C.* Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History // *Journal of Musicology*. XX (2003). P. 498–525.
13. *van den Toorn P. C.* Music, Politics, and the Academy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. x, 238 p.
14. *Walser R.* Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity // *Popular Music*. II (1992). P. 263–308.

Михаил Мищенко

О героях нашего времени

Размышления о современной музыкально-исторической науке на примерах новых книг о Моцарте и Чайковском¹. О букве и духе истории, о жизни и творчестве (человеке и художнике), достоверности и подлинности. Критика текстоцентризма и документального фетишизма в музыковедении. Попытка увидеть современную музыкально-историческую био/монографику глазами гётеанца по прочтении трудов Р. Штейнера и К. Свасьяна.

Ключевые слова: Моцарт, моцартоведение, Аберт, историческая критика, биография, Гёте, Чайковский.

Пролог. Апология достоверного...

Последние пятьдесят лет музыковедение стремительно развивается под девизом, который можно расслышать в выразительной и лаконичной реплике одной машинистки. Перепечатывая начисто очередной роман нобелевского лауреата, она радостно воскликнула: «Наконец-то мы узнаем, как оно было на самом деле!»

Речь шла об одной библейской истории, кратко изложенной в оригинале и обросшей подробностями и длиннотами в новом пересказе².

Если не слышать в реплике наивной машинистки ничего, кроме наивности, равной глупости, можно снисходительно обойти ее молчанием. Дело обычное: доверчивый ум упорно ищет исторической правды (почему-то!) в художественном вымысле. Однако у наивного сознания

Статья публикуется с сокращениями. Рецензия Л. В. Кириллиной на книгу П. Луцкера и И. Сусидко «Моцарт и его время» опубликована в № 1 за 2010 год. *Прим. ред.*

¹ Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.; Познанский А. Пётр Чайковский: Биография. В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2009. Т. 1. 608 с.: 219 ил. — («Жизнеописания»); Т. 2. 624 с.: 248 ил.

² Речь идет о романе «Иосиф и его братья» Томаса Манна.

есть свои резоны, не столь очевидные, вероятно, ему самому и заслуживающие не извиняющей снисходительности, а пристального внимания со стороны высокого (или глубокого) интеллекта. Если простодушное отношение к истории неискоренимо и историческая беллетристика предпочтительнее собственно исторических штудий, впору задуматься, чего стоит наука истории.

Поистине стремление узнать правду о прошлом искусства музыки охватило всех и вся. Еще каких-то сто с небольшим лет назад доискиваться правды, которую якобы исказили интерпретации предыдущих исследователей и скрыли наслоения веков, могло прийти в голову только лишь редкому поборнику первоизданной чистоты, понимаемой как единственно возможная подлинность. Таковы были монахи-бенедиктинцы Солемского монастыря во Франции. В конце XIX века они начали грандиозный труд очищения всего корпуса григорианских песнопений от искажений, с тем чтобы вернуть григорианскому хоралу его законное место в католической литургии. Их труд был одобрен Ватиканом, что официально закрепила булла *Motu proprio* папы Пия X (1903). Заодно был сформулирован канон подлинной церковной музыки: ее должны отличать святость, истинность и обобщенность.

Вглядываясь в этот тройственный союз, трудно избавиться от впечатления, что истоки этого правила находятся в очищенных (священных?) от всяких искажений и украшений (обобщенных?) первоизданных (истинных?) невменных текстах песнопений. Что дал «Солемский завет», можно услышать в пении нынешних монахов Солемского монастыря. Но не только. Оказалось, бенедиктинцы, жившие сто лет назад, оставили великое наследство, которого хватило на всех. Результат слышим в исполнении старинной музыки от средних веков до романтизма, исполнении, которое часто называют в неловком переводе с английского «исторически информированным». Великое наследие многократно преумножено и до сих пор преумножается. Или, скорее, очищается.

Текстологические успехи григорианики были для музыкально-научного мира первым тревожным звонком. Уже более ста лет усердие критиков и текстологов на ниве музыковедения, похоже, не знает границ.

На протяжении столетий разрабатывалась изощренная техника очищения текстов от ошибок и наслоений. Она обогащалась каждым новым поколением ученых — сначала в классических штудиях, затем в изучении библейских текстов, наконец, в новейшей литературе. В музыке текстологическая критика применяется только в последние лет сто пятьдесят. Солемские монахи

приложили ее к григорианскому хоралу, музыковеды — сперва к средневековой и ренессансной полифонии, и теперь — ко всему подряд: к операм Россини, Гилберту и Салливану, Скотту Джоплину и Бобу Дилану³.

Странная это штука, «на самом деле»... Много ли найдется сегодня тех, кто искренне полагает, что григорианский хорал в интерпретации (текстологической и исполнительской), санкционированной Ватиканом, и есть изначально-доподлинно-оригинальный хорал, и что так он и звучал тысячу лет назад? — Едва ли. Но кто сегодня усомнится в подлинности (лучше: аутентичности) очищенных от искажений и наслоений Баха, Моцарта, даже Брамса, Сибелиуса, Дебюсси? Сомневающихся здесь наверняка меньше, чем сторонников солемского аутентизма. Удивительно, как прошлое, отстоящее на сто или даже триста лет, оказывается столь же невянятно современному музыкально-историческому сознанию, что и сидя древность. Но притом общепризнано, что недавняя история не только якобы требует полных или почти полных реконструкций, реставраций, восстановления подлинного облика, но и поддается такому восстановлению. Если спросят, как случилось, что недавнее по меркам истории прошлое музыки оказалось отделенным от нас стеной непонимания, придется отвечать долго, начинать издалека, из римской древности, которая предопределила судьбу Запада благодаря своей юридической культуре свидетельства. Собственно, исчерпывающий ответ на поставленный вопрос читатель найдет в замечательной книге философа К. Свасьяна «Становление европейской науки»⁴. Здесь же ограничимся ответом кратким: стену возводили — долго, методично — *сами тексты*. Не те, что критически отторгнуты как недостоверные в пользу извлеченных из небытия, очищенных, заново открытых, фетишизированных. Стена сложена из тех и других. На весах истинного все тексты равны.

Востребованные самой разношерстной публикой, от празднующих до ученых, тексты, кажется, материализуются сами собой — была бы только *воля к тексту!* Воля единая; умы искушенный и наивный сходятся в одном — в доверии *письменному* свидетельству. И тот и другой ищут свое (каждый — и каждому — свое!) «на самом деле» в текстах. В этом пункте редкое согласие и, кажется, ни малейшего сомнения в том, что «на самом деле» не вмещается в текст, каким бы подробным, объемным и, страшно сказать, *правдивым* он ни был. Ни, тем более, подозрения,

³ Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York, Oxford, 1995. P. 69.

⁴ Свасьян К. А. Становление европейской науки. М., 2002.

что «на самом деле» попросту отсутствует в тексте. Отсутствует не потому, что сохранившийся текст «плох», а «хороший» (правдивый) до нас не дошел. Нет, даже если в нашем распоряжении оказались бы все без исключения письменные свидетельства интересующего нас прошлого, мы не сможем извлечь из них заветное «на самом деле». Его там нет. Следуя буквально выражению: «на самом деле» — ищут в *деле*, не в словах, тем более не в буквах объектов текстологии.

Тексты, будь то словесные или нотные, затмевают реальность, о которой они говорят. Тексты в современной науке напоминают те самые деревья, за которыми леса не видно. Кто-то возразит: недоверие первоисточникам надуманное, для него нет оснований; что как не письменное свидетельство доносит до современности весть о прошлом! То и печально, что альтернативы тексту сегодня почти не видно. Реальность за текстами то ли при последнем издыхании, то ли и вовсе погребена. Очертания ее уже давно смутны и сегодня едва угадываются, будто расплывчатые контуры в тумане.

Еще Платон решительно указывал тексту его место: тот покинут всеми богами, кто верит, что можно на письме сказать истинное!⁵ Тем же мотивировал отказ писать трактаты по искусству композиции Иоганн Себастьян Бах: только в личном общении с учеником, на занятии за инструментом, можно по-настоящему объяснить что-либо. На том же настаивал Гёте — если можно так сказать, лучезарная, смеющаяся совесть западной культуры. *Меньше писать!* — его девиз, — и *«учиться не из книг, а из живого общения с природой и людьми»*. То есть, учиться *до* и *после* книг.

Можно бесконечно «допрашивать» тексты, выясняя их достоверность, и разделять их на верные и ошибочные, если только не замечать, что достоверность не есть природное качество одних документов и коренной недостаток других. Достоверными тексты делают люди — не только те, кто пишет, но и, в особенности, те, кто читает их. Письменное свидетельство столь подвержено сменам обстоятельств, в которых документ оказывается на протяжении своего существования, что проявление достоверного весьма ограничено. Сами по себе тексты не бывают абсолютно достоверными. В противном случае надо было бы признать их равными самой *истине*. С автографом Себастьяна Баха в руках нельзя просто так подойти к редакциям Черни или обработкам Мендельсона и сказать, что они искажают оригинал. Рукопись Баха, при всем уважении, все же не Мадонна Рафаэля. Настаивать на позднейших «искажениях» и «наслоениях»

⁵ Цит. по: Гадамер Г.-Г. *Философия и литература* // Гадамер. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 131.

означает отказать баховской (и любой другой) музыке в жизнеспособности, в праве на историю, на смысл свершения, и лишить музыку всего богатства формы и смысла, заточив ее в темницу нотного текста. Запертое на нотной бумаге «на самом деле» музыки всего лишь призрак изгнанного оттуда «на самом деле».

Так же обстоит дело с текстами о музыке. В их резервацию загнано «на самом деле» истории или отдельной биографии. Каково же настоящее и будущее науки, которая знает немногим больше того, что она видит на бумаге! В фокусе, так сказать, «кривого» зрения. Мы все так или иначе обречены видеть в искривлении. Глаз и ухо на каждом шагу встречают что-то вроде *апологии достоверного*. Всюду, в концертном зале и на университетской кафедре, в аудитории и храме, в студии грамзаписи и издательстве, на оперной сцене, на дирижерском подиуме, со скрипкой, за роялем, на скамье органа — всюду собирается армия глашатаев и защитников достоверности с текстами в руках. От такого зрелища становится дурно. Кажется, толпы архивариусов, оставив свои архивы, «освободили» заветные документы, но теперь не в состоянии найти им достойного применения. «Достоверное» сделалось паролем, дающим право на публичность, признание, даже коммерческую выгоду.

Пароль всего лишь слово. «Держитесь слов», — завещал гётевский Мефистофель. Чем громче раздается лозунг достоверности, тем глубже должно быть подозрение, что здесь что-то неладно. Что в достоверном тщательно замаскирована неудобная правда. Например, что на самом деле (!) достоверное безусловно, тем более оно не может быть чем-то большим, *истинным*.

Масштаб гипнотического увлечения достоверным таков, что впору задаться вопросом: неужели все усилия наших предшественников, великих и малых, все достижения музыковедения были чередой ошибок и заблуждений и теперь прошлое музыки предстает насквозь ложным и лживым в глазах большей части исследователей и исполнителей? Чего стоит достоверное или правда, которых жаждет большинство? Будем осмотрительны. Не по случайному и капризному предубеждению против большинства, а по вековому опыту. Сомнение в подлинности достоверного для большинства укрепляется в «разговорах с Гёте»:

...об истинном надо говорить и говорить без усталы, ибо вокруг нас снова и снова проповедуется ошибочное, и вдобавок не отдельными людьми, а массами. В газетах и в энциклопедиях, в школах и в университетах ошибочное всегда на поверхности,

ему уютно и привольно оттого, что на его стороне большинство (вторник, 16 декабря 1828)⁶.

Удивительные слова! Предупреждение, приговор, диагноз, но и надежда на исцеление, на выход из тупика. Только благодаря большинству ошибочное располагается «на поверхности» (к тому же, «уютно и привольно»). Оно-то, ошибочное большинства, есть достоверное. Удостоверенное общим мнением, если даже оно имеет отношение к достоверности, далеко отстоит от того, что имел в виду Гёте, от *истинного*. Гёте говорил истинное и об истинном с легкостью, которой сегодня хватает только на достоверное. Искусства и науки от истинного смодулировали к достоверному как будто бы беспрепятственно, незаметно и не вызвав ни у кого подозрений по поводу этой подмены. Чуть ли не правилом хорошего тона сегодня считается «не претендовать на истину в последней инстанции». Но других истин не бывает; или есть — или нет.

Где правит бал достоверное, засвидетельствованное на письме, там нет места истинному. Современное состояние человека таково, что сегодня нам не узреть альтернативы, не понять, почему достоверное отличается от истинного, как подобие и копия от оригинального образа, даже — трижды отстоит от истины. Для этого нам всем и каждому нужны воля и... дух.

Последнее — в буквальном прочно забытом смысле. Столетия западной культуры прошли под знаком призыва: *Veni, Creator Spiritus!* — Приди, о Дух всесозиждущий! Столетия прошли, как ускользнули, и дух упущен. *Деятельный дух* и творческая сила, благодаря которым возможно вчувствование в реальность и настоящего, и прошлого, так что человек *переживает* реальность, сочувственно познает ее, — *деятельный дух* отлетел. Его смутно угадывали уже современники Гёте; дух впадал то ли в кому, то ли в беспомыслие на излете романтизма. Дух занимает ничтожно малое место в наших сегодняшних науках о человеке. И в музыкальной науке ему почти нет места. Может, когда-нибудь он распространится настолько, что и наука в нем отыщет себе место.

⁶ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван, 1988. С. 267.

И. Моцарт

...или Моцарт «на самом деле»

Чему находится достойное место в новейшем музыковедении? Где и из чего наша наука извлекает свое музыкально-историческое «на самом деле»? Например, из Моцарта. Выбор персоны много значит: не всякое «на самом деле» вызывает интерес и обеспечивает успех. «На самом деле» какого-нибудь Альбрехтсбергера представляет известный интерес. Но не тот, чтобы написать и опубликовать, как в случае Моцарта, шестьсот страниц текста.

Нет сомнения, книга под названием «Моцарт и его время» Павла Луцкера и Ирины Сусидко трактует моцарта-на-самом-деле. Такая книга давно была нужна отечественному музыковедению. Она охватывает «весь мир» Моцарта, и кажется, что из нее можно узнать все о жизни, смерти и творчестве Моцарта. Авторы не навязывают своему предмету измышленные и произвольные вопросы, но точно избирают «вопросы Моцарта». О вундеркинде и «гуляке праздном», о концертмейстере и виртуозе, композиторе и свободном художнике; об инфантилизме и бунтарстве Моцарта, о его доходах и расходах, о странностях любви и масонстве.

Авторы ведут читателя между мифом и фактами. Таков обычай науки о Моцарте. Она проделала немалый путь за время, прошедшее с момента выхода монографии Аберта на русском языке (конец 1970-х), последнего фундаментального труда о Моцарте. Если учесть, что книга Аберта дошла до русского читателя спустя более полувека после оригинального издания, то значение основательной отечественной работы тем более трудно переоценить.

Само название «Моцарт и его время» предполагает встречу разных историй и образов Моцарта, разных эпох. Историю Моцарта авторы встречают вопросом «но так ли это на самом деле?». Вопрос выступает, без преувеличения, девизом и лейтмотивом книги. Примечательный симптом современной литературы о музыке. Что такое для нас это «время Моцарта»? Только лишь неверное отражение в сохранившихся документах (книга написана, согласно аннотации, «на основе богатого документального материала, сопоставления различных мнений и фактов, накопленных за двести лет, прошедших после смерти композитора»)? Если время Моцарта скукожилось до правоты письменно-документальных опровержений безденежья, инфантильности, супружеских измен, отравления,

творческих неудач и творческого кризиса, даже — гениальности и славы первооткрытия, — то, тем более, оправдано «время Альбрехтсбергера-Пиччини-Фоглера-etc». Хроника земного пути, музыкантской рутины равняет всех, гениев и ремесленников.

Но если «на самом деле» Моцарта и «время Моцарта» не только не требуют неперменной основы в письменных хрониках, но и далеко отстоят от них, то уж точно «время Альбрехтсбергера» или «время Ф.Э. Баха» не имеют шансов в истории музыки рядом со «временем Моцарта». Время Моцарта, понимаемое как свершения творческого духа и его воздействие на современников и потомков, не может сравниться со временем Альбрехтсбергера (Сальери, Кожелуха и т. п.). Надо отыскать дух, равновеликий Моцарту. Тогда и время Моцарта будет также временем равного Моцарту.

Обратим взоры к той великой личности, что вмещала и вмещает в себя разное, во многом нераспознанное. Этот образ маячит перед нами с самого начала настоящих заметок. Мелькает то и дело он и на страницах книги о Моцарте. Образ Гёте.

Если эпоха узнается по масштабу ее выдающихся личностей, то тем более яркой, убедительной, плодотворной эпоху делают не разрозненные усилия ее деятелей, а единые, согласные, если угодно, союзнические их дела. Гёте, по его собственному признанию, был «коллективным существом». *Как и когда* он принял (распознал!) Моцарта-творца, в полноте его свершения, — поистине предугадал посмертную историю гениального Моцарта, — это достойно его размаха. Эпоха раскрывает Моцарта благодаря Гёте и потому что коллективное существо Гёте определяет и вмещает в себя эпоху. Только вспомним реплики Гёте о Моцарте! — о «Дон Жуане» и демонической силе гения, о композиции («гнутое слово») и дыхании единой жизни. Время Моцарта отразилось во времени Гёте, оно было его драгоценной частицей.

Собственно, разговор о книге о Моцарте почему бы не начать с Гёте? Согласно известной формуле: скажите мне, что вы думаете о Гёте, и я скажу, чего стоит ваша наука. Или: от того, как мы связываем время Моцарта и время Гёте, решается и вопрос о том, чего стоит «наш Моцарт». Моцарт нашего времени.

От Гёте к Моцарту

Наиболее подробно авторы книги говорят о Гёте в связи с путешествиями Моцарта. Что и много, и мало. Всё зависит от способа видения одного и другого путешественника. Мотив путешествия выбран точно. Его

резоны четко сформулированы: «По путевым заметкам можно представить личность человека столь же ясно, как если бы он прямо высказывался о своей жизненной позиции. Путешествия формируют и обостряют способности суждения гораздо быстрее, чем оседлое существование» (с. 122). Невозможно было миновать образцовое (и во многом неповторимое!) итальянское путешествие Гёте. «От Гёте-путешественника, например, не ускользает ни история, ни культура, ни природа, ни этнография тех мест, по которым он проезжает» (с. 122). Авторы отмечают у Гёте «красочные описания», у Моцарта — всего лишь «скупые заметки» (с. 123).

Угадывается даже завуалированная оппозиция по отношению к Гёте: «Вольфганг отдает должное и другим проявлениям жизни. Однако — не пейзажам и не памятникам [Курсив мой. — М. М.]. Более всего его привлекают нравы людей. Описывая их, он наблюдателен и остр на язык» (с. 124).

И с другой стороны, партию Моцартов укрепляет сестра Наннерль, оказываясь в компании Гёте: «Поистине сестра Вольфганга — если вспомнить классификацию Стерна — путешественник *пытливый*, как, впрочем, и Гёте» (с. 123).

На этом пока всё. Обсуждение путешествий привязано не к характеристике типов творческой личности и событий творческой биографии, но — странным образом — к довеску «как, впрочем, и Гёте!» «Итальянское путешествие» Гёте авторы упоминают в одном ряду с путевыми записками Смоллетта, Карамзина, Бёрни (с. 125).

«Рядовой», каких много, путешественник (если не сказать «турист») Гёте отбрасывает тень будничности и на Моцарта. Оказывается, известная реплика о композиторе в итальянских мемуарах Гёте «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном пошли прахом, когда явился Моцарт. „Похищение из сераля“ опрокинуло все...» была вызвана всего лишь частным поводом «Похищения из сераля». Желаящим узнать подробности значения, смысла, условий и последствий примечательной гётевской реплики сообщается буквально следующее: «В определенном смысле это суждение поэта можно считать ключом к высказыванию (пусть и предполагаемому) Иосифа II» (с. 338). Глазам не верится, но — прочитанному верить: именно слова Гёте дают *ключ к пониманию* знаменитого апокрифического афоризма, приписываемого кайзеру Йозефу II: «Слишком прекрасно для наших ушей и очень много нот».

Трудно представить читателя, которому потребовался бы ключ к этим словам монарха и которого, кроме того, устроили бы в таком качестве слова Гёте. Подумать только: Гёте — ключ к пониманию кайзера! Что гётевское выражение есть ключ к пониманию *Моцарта* (по сути, в них

начало понимания Моцарта) — об этом ни слова. Авторы не скрывают замешательства от того, что в Италии Гёте вспоминал Моцарта. Но при этом они увязывают эту стойкость впечатления исключительно с постановкой «Похищения из сераля» в Веймаре (1785), которую посетил поэт, и поисками самого Гёте в области зингшпиля. Как если бы история Моцарта для Гёте заканчивалась на «Похищении» и в оставшиеся полжизни Гёте Моцарт ничего не значил для него. Как если бы Италия, которая круто повернула жизнь Гёте и перевернула все его существо, не дала даже повода обратить взор к Моцарту! Случайные слова по ничтожному поводу без продолжения. Как следствие — история, лишенная событий, свершений, изумления. Всего лишь хроника «будничного гения». Историческая критика в действии: перед лицом документа все равны, точнее — бесправны.

Хочется повторить Гёте: «А на что нам такая убогая правда!» Перед нами полуправда о Гёте ради неправды о Моцарте, призванной скрасить правду о ничтожности путешествий Моцарта, иными словами — о его человеческой и эстетической незрелости. Чем низводить Гёте-странника до уровня Моцарта-просто-путника, лучше было бы обойти молчанием персону Гёте. Или сказать вслед за Германом Абертом: «Конечно, пребывание в Италии имело значение для Моцарта и как для человека. Но, говоря так, не нужно... вызывать тень Гёте. Гёте приехал в Италию не только на шестнадцать лет позднее, не только зрелым человеком и с совершенно другими духовными целями, — вся его манера изучать людей и рассматривать явления действительности даже в его время представляли собой нечто исключительное»⁷.

Исключительность — это то, чего лишены гётевские странствия по Италии в новейшей книге о Моцарте. Разительные контрасты, столкновение мирочувствий, целых миров проступают в сравнении путевых заметок Гёте и других путешественников XVIII века (отправная точка всех таких заметок одна: впечатления от Альп.) В связи с путешествием отца и сына Моцартов Аберт замечает: «Путевые заметки Гёте, как и почти все другие, появившиеся позднее, начинаются с более или менее красочных картин альпийского мира. Моцарты ни одним словом не касаются этого, разве что окрестности Инсбрука показались отцу напоминающими „чем-то дорогу в Хлалейн около Кальтенхаузена“, больше же „он не знает что сказать“. <...> Ореол горной романтики полностью отсутствует. Совершенно бесспорно, что путешественники находятся в плену у доруссоист-

⁷ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. первая, кн. первая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М., 1978. С. 236.

ского, в сущности — еще античного чувства природы, которому дикая красота гор внушает только страх и беспокойство»⁸. Историк Фридрих Мейнеке приводил пример Э. Гиббона, который двумя десятилетиями ранее Гёте (1764) смотрел на руины Рима в качестве сентиментального человека или, как просветитель, слушал пение босоногих монахов в бывшем храме Юпитера⁹. Восприятие Моцарта задержалось на древней стадии, Гиббон воспитал в себе просвещенный взгляд, и оба способа отношения к Италии не знают гётевской глубины и ясности прозрения.

Вслушаемся во вдохновенную декламацию поэта:

Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!

Лица, слово скажи! Гений, дай весть о себе.

.....

Чувствую радостно я вдохновеенья классической почвой,

Прошлый и нынешний мир громче ко мне говорит.

Римские элегии (1788)¹⁰

В этих строках естественно запечатлен особый, гётевский способ постигать природу, человека, искусство. Мир входил в существо Гёте, раскрывая свои видимые и невидимые стороны в духе великого человека — в уникальной способности мыслить вещи мира, как подлинное их, вещей, само-раскрытие, будто бы без усилий со стороны мыслящего Гёте. «Во всем его мышлении было нечто удивительно естественное. Достаточно было легкого прикосновения вещей к его духу, чтобы заставить его зазвучать и заговорить»¹¹. Дух Гёте казался безмерным, как сам мир. «Я уже в Эрфурте, — говорил он, — когда вы предполагаете, что я еще в Веймаре. Разве я для того дожил до восьмидесяти лет, чтобы все время думать одно и то же?»¹² Пораженному воображению современников поэт-ученый представлялся больше, чем один человек. «Мой труд — труд коллективного существа, и носит он имя Гёте». «Voilà un homme!» — воскликнул Наполеон при встрече с Гёте в Эрфурте в 1808 году, увидев «в Гёте то, что Гёте видел в природе, именно: некий (потенцированный до человеческого) первофеномен»¹³. Если до сих пор случай Гёте остается неповторимым событием

⁸ Там же. С. 237.

⁹ Мейнеке Ф. Возникновение историзма / Пер. с нем. М., 2004. С. 363.

¹⁰ Пер. Н. Вольпиной. Цит. по: Гёте И. В. Избранные произведения. М., 1950. С. 81, 82.

¹¹ Мейнеке Ф. Возникновение историзма. С. 340.

¹² Там же. С. 341.

¹³ Свасьян К. Европа. Два некролога / Пер. с нем. М.: Evidentis, 2003. С. 277. С. 372. См. также: Беседа с Наполеоном // Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 9. Воспоминания и встречи. Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М., 1980. С. 436.

духовной жизни Европы (как и выдающееся не востребованное последствие, гётеанизм, развитый в антропософию Рудольфом Штейнером), то все же пример Гёте основательно воздействовал на психологию немцев. «Без Гёте мы не были бы сегодня теми, кто мы есть», — писал Мейнеке¹⁴. Вообще, духовная и эстетическая жизнь Европы без Гёте, без открытого им вслед за Винкельманом и развитого по-своему, антично-итальянского Юга была бы менее яркой и многообразной, менее *сознательной*.

Наверное, надо найти внутри себя частицу немца, чтобы воспринять Гёте единственного, исключительного. Того Гёте, к которому относятся приведенные слова Мейнеке. Или восхищение Поля Валери: «Он является нам, господа смертные, одну из лучших наших попыток уподобиться богам»¹⁵.

Между тем, Гёте, каким он предстает со страниц «Моцарта нашего времени», мог бы вовсе не существовать. Гёте, который благодаря способности постигать природу, искусство, историю как единое бытие, распознал в Моцарте живое воплощение и символическое выражение вечно творящего духа, — этого Гёте, не говоря уже о самом Моцарте, как не бывало.

Буде иначе, авторы признали бы в Гёте философа, тем более что их занимает историко-философский контекст творчества Моцарта. Но по ведомству мыслительному авторы избирают персону более «достойную»: Иммануила Канта. Его имя всплывает в связи с философской основой моцартовского «Дон Жуана». Почему Кант? — Ответа нет. То есть по существу нет, формально же ответ случайный и невнятный: «Следует ли выводить ... „Дон Жуана“ за пределы XVIII века из-за несоответствия его духовным стремлениям эпохи? На наш взгляд, для интерпретации духовной сути моцартовского произведения нет нужды прибегать к понятиям и суждениям позднейших времен. Хотя нет прямых свидетельств того, что Кант и Моцарт могли быть известны друг другу, все же в поздних работах кёнигсбергского философа можно увидеть сходный круг проблем, глубину и остроту их переживания» (с. 378).

Иными словами: духовная суть великого произведения строго ограничена философскими понятиями своего времени (буквально пригвождена к ним) и желательна той философии, которая была бы известна автору произведения; но уж если данное искусство и данная философия (в лице хотя бы их авторов) не представлены друг другу, то достаточно будет и простого внешнего сходства их идей и проблем. Пожалуй, ни убавить,

¹⁴ Мейнеке Ф. Возникновение историзма. С. 339.

¹⁵ Свасьян К. Поль Валери и Гёте. Вариация на тему франко-немецкой судьбы // К. Свасьян. Растождествления. М., 2006. С. 193.

ни прибавить. Остается повторить единственный вопрос, который может вызвать *о-кантованный* Моцарт, вопрос из праздного любопытства (или риторический): отчего такие философские предпочтения Канту? Ради только констатации «сходного круга проблем» не имеет смысла вызывать тень Канта, как и любого другого философа. Возьмем на себя смелость утверждать, что «сходный круг проблем» для глубокомысленной (не только назидательной) истории Дон Жуана можно найти в любой философии, любой эпохи и школы, и в таком, самом общем приближении, история вечного любовника уже попадает в круг философии, но всё же остается абстракцией. Нужны весомые аргументы, чтобы Кант (или другая персона) оказались необходимыми, незаменимыми.

Кант вообще тенденция этой книги. Тенденция, которую на беглый взгляд не назовешь иначе, как «философский волюнтаризм». Вот другая ссылка на Канта, рядом с именами Гёте и Шиллера — (едва ли не самая поразительная!): «Еще более яркое и последовательное выражение этот принцип самоценности красоты, полной автономии эстетического начала нашел в последней из серии знаменитых кантовских критик — его „Критике способности суждения“, вышедшей в свет в 1790 году. И тот восторженный прием, что встретил этот труд у Шиллера и Гёте, ясно показывает: в нем кенигсбергский философ сумел уяснить нечто весьма существенное, весьма близкое и их подходам к творчеству в это время, и в целом — для европейской художественной культуры в тот переломный момент» (с. 504). Видя такой энтузиазм по случаю выдающейся проницательности Канта, хочется дать совет: почитайте-ка Канта. А лучше: вчитайтесь в Гёте! Как того и требует философская обязанность, в нашем случае — в книге философа Карена Свасьяна «Философское мировоззрение Гёте». Вот один из лаконичных, выразительных, в характерном для философа стиле, пассажей, заставляющих, по меньшей мере, на мгновение остановиться, прежде чем начать мерить Гёте Кантом: «Гёте не вступал в прямую полемику с Кантом; в его суждениях о Канте, порою весьма почтительных, проскальзывает то и дело сдержанная неприязнь, впрочем настолько замаскированная, что для усмотрения ее потребовалось бы особое вживание в атмосферу текстов. Можно представить себе, как бы поступил в этом случае, скажем, Ницше, не церемонящийся с противниками и разящий их наотмашь. Для Ницше Кант — просто „идиот“...»¹⁶. И — чтобы отказаться раз навсегда от сравнения кёнигсбержца и веймарца: «...доведись ему пару раз помахать дубинкой в высказываниях о кёнигсбергском философе (как это сделал он с Ньютоном), вопрос был бы исчерпан»¹⁷.

¹⁶ Там же. С. 83.

¹⁷ Там же. С. 83–84.

Ограничимся еще только одной цитатой из книги Свасьяна: «Что бы подумал Кант о Гёте? Фактически он обошел его молчанием („Кант, — говорит Гёте, — никогда мною не интересовался“)¹⁸».

Что сказал бы философ о месте Моцарта в истории... философии? Весьма вероятно, он вложил бы в уста Моцарта реплику самого Гёте: «Кант никогда мною не интересовался». А лучше так: «Кант, в отличие от Гёте, никогда мною не интересовался». Кант и музыка? — Одно из самых невозможных сочетаний. А еще философ напомнил бы нам, что философия искала себе место в Моцарте — как минимум, усилиями Киркегора в его труде «Или — или».

Истории Гёте и Канта в книге о Моцарте всего лишь эпизоды. Равно бесправные, безразличные и случайные. Они не стоили бы долгого разговора, если бы не возможность и необходимость в них второго, глубокого и общего смысла. При внимательном взгляде на «поведение» Канта или Гёте в обсуждаемой книге обнаруживается, что никакого волюнтаризма нет в помине, во всем тонкий расчет. И он тем точнее, что образ Канта, его завет принимает реальные очертания даже помимо воли и сознания авторов. Кант, не Гёте, скрытый двигатель моцартова мироустройства в их книге.

Моцарт и Моцарт

Как быть там, где документов не осталось? Конечно, досадно, что Моцарт, будучи шестилетним мальчуганом, не писал писем. Ничего не поделаешь, научное здравомыслие заставляет держаться этого «Моцарт писем не писал». Комментаторы пока воздерживаются обсуждать детский мир Моцарта. Но это пока. Не за горами следующее «достижение» науки о Моцарте, каким бы фантастичным или смешным оно ни казалось: отрицание детских впечатлений Моцарта. Ведь уже сегодня наука договорилась до того, что невозможен «углубленный и аргументированный анализ моцартовского мировоззрения, для которого нет достаточных оснований в виде каких-либо высказываний Моцарта (в письмах или достоверных свидетельствах) по вопросам эстетики и техники композиции» (с. 503). Нет свидетельств — нет и оснований. Не правда ли, тут рукой подать до зловещего «нет документа — нет человека»!

Поистине, документы превыше человека. Будь он хоть самим Моцартом.

Наш прогноз кому-то покажется досужей фантазией. Но нешуточное предостережение слышится не в одном и не в случайном суждении авто-

¹⁸ Там же. С. 80.

ров. Их отношение к «мировоззрению» Моцарта, и вообще композитора XVIII века, симптоматично:

Одним из важнейших итогов моцартоведения 1960-х — 1970-х годов (возможно, даже персональной заслугой Хильдесхаймера) можно считать ту мысль, что Моцарт не заботился специально о формировании или изложении в своих композициях какого-либо систематического, последовательного, логичного, стройного и непротиворечивого мировоззрения (с. 493).

Музыка XVIII века представляла собой весьма прочно укорененную и самодостаточную сферу деятельности, в которой сложились собственные вполне определенные нормы, меры и критерии оценок, и можно было следовать им, не задумываясь о каком-либо оригинальном личном мировоззрении. В этих нормах и мерах, возможно, на сегодняшний вкус слишком многое имеет ремесленную, музыкантски-цеховую окраску, но, тем не менее, для постижения музыки той поры они важны гораздо больше, чем попытки (подчас весьма неуклюжие) рассуждать о личном мировоззрении Баха, Генделя, Вивальди или Телемана как принципиальной стилиевой основе их музыкальных творений (с. 494).

Ремесленно-цеховой характер искусства в XVIII веке — то, что достоверно засвидетельствовано; мировоззрение артиста для того времени — химера («модернизм» или анахронизм). Заботится или нет Моцарт о мировоззрении, но Моцарт-человек, личность вовлечен в каждый миг творчества. Как можно не считаться со всем, что шире узкой области ремесла! Если даже «не задумываться» и «не заботиться», не бывает ремесленника вне человека. Здесь интересный и трудный вопрос: что делает и каков он, человек Моцарт или человек Бах, сочиняющий музыку? На эту тему когда-то, в пору культур-пессимизма межвоенного двадцатилетия, Владимир Вейдле написал пронзительную книгу «Умирание искусства». Где нет мыслей и забот о мировоззрении и самому мировоззрению, похоже, отказано в праве на существование, там, да будет нам позволено сказать, и искусству не суждено родиться. Нет слова (извините, «достоверного свидетельства») о мировоззрении, нет и самого мировоззрения. Реальность мировоззрения в доромантической музыкантской среде ставится под сомнение, как если бы речь шла исключительно о словах и историческом их употреблении. Будто в помине не было реальных живых личностей Моцарта и Баха.

Вместе с ярлыком «мировоззрения» за бортом науки о Моцарте оказывается музыкант, *узревший мир*, созерцавший, наблюдавший его, к тому

же — гений. Вообще, из творчества Моцарта старательно изгоняется *личность*: вот вам композитор и вот отдельно от него человек. Образец очищенного, идеального Моцарта — как манифест о «новом» Моцарте — найдем в пространном пассаже о Сороковой симфонии:

...даже Роббинс Лэндон, один из самых объективных и не склонных к дешевым сентиментам исследователей моцартовского творчества, оценивает Симфонию KV 550 ...как «самое личное из всего, написанного Моцартом» <...> Вопрос гораздо более принципиальный: можно ли вообще минорные, «пассионарные» опусы Моцарта считать прямым отражением горестных событий его жизни или настроений, ими вызванных? Нам кажется, что тут нет другого ответа, кроме отрицательного. <...> Его вдохновение воспламеняли в первую очередь не какие-либо жизненные события — печальные или радостные, — а импульсы другого рода, исходящие из сферы самого музыкального искусства. Особенно примитивно и даже кощунственно звучат словесные пассажи о печали композитора из-за «нечутких венцев, не ценивших его» или тем паче о финансовых неурядицах и долгах. Моцартовские шедевры росли не «из такого сора». Слишком гениальна эта музыка, чтобы попасть в разряд обычного лирического дневника. Абсолютно прав Аберт и в отношении Симфонии g-moll: она ведет свое происхождение от «иной, более возвышенной действительности, чем будничная повседневность, и потрясает глубже, чем эта последняя» (с. 514).

В другом высказывании об импульсах и характере творчества более резко противопоставлены Моцарт якобы «романтический» и «антиромантический»:

Сочинение музыки было для него радостью и душевным отдохновением. Весь драматизм, всю остроту контрастов света и тени, все адские бездны и небесные воспарения духа, всю тонкость и грацию — все он черпал отнюдь не в своих личных переживаниях, радостных или горестных, жизненных событиях, «перекладывая» их на язык звуков. «Спокойная душа» и «ясная голова» были естественным и очень важным условием для высвобождения музыкальной фантазии и реализации замысла. Житейские переживания, противостояние, борьба за существование, конфликты — то, что могло смутить этот покой и затуманить эту ясность, Моцарт в процессе сочинения старался отбросить. Может быть, реальные события и играли какую-то роль, но его вдохновение воспламеняли в первую очередь импульсы художественно-эстетические (с. 473).

Читая эти строки, испытываешь странное чувство, почти умиление, знакомое по чтению... старой доброй идеализирующей моцартианы. Лучше было бы и не расставаться с Моцартом Улыбышева, Яна и Мёрике. Возникает законное сомнение в том, что от их идеального романтического Моцарта так уж далек фактически, не в декларациях, Моцарт Луцкера и Сусидко. А ведь наши современники опираются на «достоверное свидетельство» в письме Моцарта! Правда, они поступают с ним своеобразно: вышеописанный антураж Моцартова творчества — «небесный», не «земной», — похоже, обязан своим появлением выхваченным из письма композитора «спокойной душе» и «ясной голове». Из этих сочетаний авторы вывели конструкцию — неживую, неподвижную, неразвивающуюся, которая кажется вариацией на поэтическую полярность «горнее — дальнее» или «возвышенное — земное».

Авторы настаивают на том, что все личное, лирическое, биографическое — это только «сор», жизненные будни, которые никак не затрагивают творчество Моцарта. Что взамен? Эстетическое начало, которое заполняет этикие пустые сосуды под названием «ясная голова» и «спокойная душа». Убеждение авторов в том, что эстетическое у Моцарта не имеет отношения к земному, твердо и неколебимо. Но представления о том, как связаны эстетическое и возвышенное («небесное»), не столь определенны и последовательны. Авторы то признают правоту Аберта в том, что Симфония *g-moll* происходит из «возвышенной действительности» (что удивительно само по себе на фоне их основательной критики в адрес Аберта), то, напротив, возражают ему и, тем самым, противоречат себе: «Если принять точку зрения Аберта, то в Моцарте узнаются черты, скорее, не музыканта XVIII века, а романтического художника, чье вдохновение целиком зависит лишь от внутренних импульсов, замысел же произведения является следствием божественного откровения, а истинная жизнь протекает в сферах свободной фантазии, воспламененной его гением. Таков ли был Моцарт?» (с. 382).

Из какой же реальности взят романтический художник, обязанный только «внутренним импульсам»? На каком основании «эстетический Моцарт» старательно уводится из сферы личного, лирического, романтического, возвышенного, повседневного? Многого ли стоит замечание о том, что «во времена Моцарта частной жизни художника, пусть и гениально одаренного, еще не придавали большого значения» (с. 16)? Может быть, ее не замечали не без оснований? Вопросы нарастают, как снежный ком.

Авторы верны себе: как в случае с мировоззрением, любые намеки на участие в творчестве разумного и духовного существа по имени Моцарт, того, кто жил и чувствовал, переживал и размышлял, объявляются

дешевыми сантиментами, примитивностью и даже кощунством. Не имеет даже значения, отрицают ли связь творчества с жизнью или с «божественным откровением». Творчество Моцарта не принадлежит земле, но и в месте на небесах ему отказано. Поистине, Моцарт оказывается «между небом и землей», но не в поэтическом смысле, скорее в анекдотическом. Истоки такого антилирического, антисентиментального рвения очевидны: это реакция на так называемого романтизированного Моцарта. Но разоблачение «романтизированного» Моцарта едва ли достигает истинной цели. Более того, сам объект «разоблачения» имеет невнятные, призрачные очертания какой-то искусственной жизни и вымышленного творчества. Воинствующий антиромантизм в сочетании с абстрактными конструкциями понятий, их связей и оппозиций, водит повествование о Моцарте по заколдованному кругу ярлыков, отпавших от реальности истории и эстетики.

Персона под ярлыком «всамделишного Моцарта» оборачивается бесстрастным безотказным механизмом, производящим музыкальные шедевры. Всего лишь силуэтом или «Моцартом со спины» (выражение Л. Е. Гаккеля). Разоблачение идеализированного Моцарта незаметно принимает вульгарные формы. Точно по Оскару Уайльду: «Прежде мы канонизировали своих героев. Теперь вошло в обычай их вульгаризировать»¹⁹. С одним лишь уточнением: вульгаризация продолжает канонизацию как уродливая ее форма. Не вытесняет, не отменяет, а преумножает и укрепляет. От этого удваивается, усиливается препятствие к ясному и точному наблюдению. Вульгаризированный Моцарт — он же новоидеальный или заново идеализированный.

На основе документов выстраивается картина безликой жизни, финал которой — случайная смерть. «Особенно пристальное внимание Стэффорд уделит тем [свидетельствам и легендам], в которых смерть Моцарта предстает закономерным итогом и следствием его жизни. Иными словами, тем, которые препарируют и перелицовывают его жизнь так, чтобы обстоятельства смерти получили ясное и логичное обоснование» (с. 27). Поразительная тональность обсуждения жизни и смерти Моцарта: в связывании их видится только «препарирование» и «перелицовывание». Поразительно, но закономерно: где жизнь и творчество связаны друг с другом слабо, условно или косвенно, там и смерть никак не обусловлена жизнью.

Кажется, сегодня потребовались бы поистине героические усилия, чтобы отбросить документальный хлам и признать, что в одной только

¹⁹ Уайльд О. Критик как художник // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв. / Сб. статей. Пер. с англ. М., 1981. С. 132.

реплике Гёте о смерти Моцарта больше правды, чем во всех изысканиях всех стэффордов вместе взятых:

Всякий незаурядный человек выполняет известную миссию, ему назначенную. Когда он ее выполнил, то в этом обличье на земле ему уже делать нечего, и провидение уготовляет для него иную участь... Так было с Наполеоном и многими другими. Моцарт умер на тридцать шестом году. Почти в этом же возрасте скончался Рафаэль — Байрон был чуть постарше. Все они в совершенстве выполнили свою миссию, а значит, им пришла пора уйти, дабы в этом мире, рассчитанном на долгое-долгое существование, осталось бы что-нибудь и на долю других людей²⁰.

Чтобы признать правоту Гёте, требуется определенное отношение к природе — трепетное к жизни, благоговейное к смерти. Такое отношение невозможно усмотреть даже в скромном (подозрительно скромном), а на поверку — филистерском стремлении не развенчивать во что бы то ни стало все мифы о Моцарте: «И вправду, что плохого в том, чтобы считать его „богом музыки“? Или в том, чтобы видеть в нем одно из самых ярких проявлений продуцирующей силы природы, ее „творческого духа“? Ведь до известной степени это правда» (с. 27). Если уточнить, в какой же степени правда о Моцарте есть правда духа и высшего откровения, очевидно, ответ будет следующий: ровно в той степени, в какой растерзанным духу и божеству музыки позволено на миг очнуться от истязаний буквой и прочей материей «свидетельств».

Такое «разоблачение» (и неразоблачение) тревожит и пугает беспорядочностью, конечной бесцельностью и пустотой. Вопрос «что плохого?» развернут не только в плоскости риторической. На него имеется реальный ответ: плохо то, что божеству музыки и продуктивной силе природы *на самом деле* нет места в жизни и творчестве Моцарта, выращенного современным моцартоведением. Юридическая хватка вооруженного документами исследователя не оставляет шансов на существование Моцарту-гению и обеспечивает комфортное место в истории Моцарту, *каких много*.

Не будем питать иллюзий: развенчивать с документами в руках не все, а отдельные мифы о Моцарте, не получится. Недалековидно разоблачать недостоверную «мифологию» в пользу «исторически верных» свидетельств. Разоблачительный опыт исторической критики вообще многократно показал, что старая мифология никуда не уходит, она даже

²⁰ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. С. 556.

не уступает место новой мифологии: мифология только преумножается, обрстая новыми подробностями, и по-новому представляя прежние мифы. Вопрос в том, чтобы подступиться к «мифологии» Моцарта иначе, не чтением текстов по буквам и слогам, а в созерцании-вслушивании. Тогда мифология обернется феноменологией Моцарта. Феномен Моцарта — в звучании Моцарта.

Одноликий Моцарт

Звучание Моцарта! Оно многоликое: в становлении, от начала к концу Моцартова пути; в волшебстве нашего узнавания: это — Моцарт и никто другой. От всего XVIII века, стертого и клишированного в ремесленных поделках и салонной болтовне, остаются Моцарт и — Бах. Два образа, Бах и Моцарт, возвышают музыкальный XVIII век до подлинной истории. Что бы ни узнавали мы о происходящем на музыкальной периферии этого века, сколько бы ни открывали мысливечков, шоберов или сальери, историю просвещенного века в музыке делали Себастьян Бах и Амадей Моцарт. Вот почему открытие баховской музыки, сделанное Моцартом в начале его пребывания в Вене и задавшее направление последнему десятилетию его творчества, Аберт понял в единственном возможном смысле исторического события, «великого стилового перелома», а Эйнштейн — в смысле «творческого кризиса». Это важный пункт не только биографии Моцарта. Точка перехода, перевоплощения итальянизированной природы Моцарта и, в его лице, всей музыкальной культуры века в новую жизнь, в германско-европейский музыкальный универсум. Здесь, без преувеличения, самое начало трудного всеобщего освоения Баха, рождение новейшей немецкой музыкальной сути, возвысившейся над итальянизмом.

Сравним с трактовкой этого события нашими современниками:

Общение с ван Свитеном и, благодаря этому, знакомство с произведениями Баха и Генделя оказали на Моцарта большое воздействие. Факт этот давно признан. На этом основании Аберт сформулировал тезис о «великом стиловом переломе», произошедшем в творчестве Моцарта. *Зная* [!] церковные произведения, написанные Моцартом в Зальцбурге, его ранние опыты в жанрах квартета, дивертисмента и серенады, вряд ли можно столь безоговорочно говорить именно о «переломе» (с. 407).

И, добавим, если слушать определенно настроенными, насквозь «итальянскими» ушами, действительно, не мелькнет даже подозрение о «великом переломе». Зато можно допустить фантастическое предположение о том, что Аберт не знал зальцбургской музыки Моцарта.

Следуя за Абертом, невозможно ставить рядом на равных довенскую музыку Моцарта и поздние его шедевры, обязанные своим рождением открытию Баха. Можно последовать за новейшими представлениями и уверовать в то, что Моцарт равно гениален с пеленок и до самого «Дон Жуана» и «Волшебной флейты», что Бах тут ни при чем. Мы неизменно сталкиваемся в книге о Моцарте с искусственным гением-автоматом и отсутствием органической музыкально-художественной жизни и роста со всеми их кризисами и расцветами. На этом фоне достойна удивления и уважения трактовка авторами Пражской симфонии и особенно трех последних симфоний Моцарта: качественный скачок в симфоническом творчестве композитора и в эволюции жанра симфонии в целом!

Критика «великого перелома» — всего лишь один пример того, как старательно выводят сегодня «пятна» на «солнце» Моцарта. Доходит даже до курьезных умолчаний. Портрет Моцарта-исполнителя в книге безупречен. Точнее, безупречно отретуширован. Странно замечать, что здесь нет отзыва юного Бетховена об игре Моцарта на клавире, тем более что его слова широко известны и многократно цитированы в музыковедческой литературе. Даже если предположить недостоверность бетховенских слов, они заслуживают хотя бы упоминания, как упоминаются в книге прочие известные апокрифы вроде письма «любезному барону» и кайзеровской реплики «слишком много нот». К тому же бетховенский отзыв имеет дополнительный интерес: его слова бытуют в разных версиях выражения и, соответственно, смысла. Одна версия, получившая широкое хождение, выглядит так: игра тонкая, но дробная, никакого legato. Другая, более распространенная в XIX веке, интереснее, богаче смыслами: игра опрятная и ясная, но пустая, слабая и старомодная. Какое поле для изысканий! Вот где таится история Моцарта-исполнителя. Даже если бы мы ничего не знали о критическом отзыве Бетховена об игре Моцарта, трудно было бы поверить в исключительно и всеобщее благосклонное и восторженное признание Моцарта-клавириста. Абсолютное согласие подозрительно, неисторично.

Еще пример. Снова столкновение с Абертом:

Оценка полифонической «неумелости» Вольфганга, данная Абертом, точна. <...> Что же касается пресловутых «следующих друг за другом кусочков», то негативную характеристику следует отнести на счет представлений самого Аберта, который так и не

смог смириться с этой особенностью моцартовского музыкального мышления. Для музыканта, воспитанного под сенью традиционных для XIX века немецких представлений о форме, каким, без сомнения, был Аберт, такие «не-немецкие» качества Моцарта, безусловно, бросали некоторую тень на его репутацию как гениального мастера (с. 92).

Если не знать и не слышать того, что защищается здесь от критики Аберта, наверное, можно было бы пройти мимо еще одного примера апологии «Моцарта чудесного гения». Но речь идет об ученических работах восьмилетнего (!) Моцарта («Лондонская тетрадь» 1764 г.). Медвежья услуга гению, да и только...

Раннего Моцарта вообще притягивают к позднему: «Уже в итальянских симфониях, глубоко погруженных в традицию, время от времени дает о себе знать моцартовская индивидуальность» (с. 191). И еще: «...вряд ли стоит выстраивать некую последовательность, в которой ранние дивертисменты оказываются преддверием, подготовительной ступенью к поздним» (с. 207).

И впрямь, какие могут быть следования от низшего к высшему, где всё равновелико или, точнее, «по-своему» хорошо! Защита раннего Моцарта нуждается в более прочной основе веских аргументов, нежели та, что предлагают читателю: «Более поздних [после Аберта и Эйнштейна] суждений о „Митридаде“ мало, но они уже не столь строги и даже, скорее, благожелательны. <...> В действительности читать сегодня резко критические отзывы об этой опере несколько неловко и даже смешно, имея в виду сообщение в письме Леопольда о том, как отреагировали современники на первую большую (с оркестром) репетицию оперы...» (с. 236). Скорее именно ссылка на письмо Леопольда вызывает чувство неловкости, подобное тому, что описывают авторы. Можно привести десятки примеров того, что принимала «на ура» публика XVIII века. И что же? Похоже, сегодня требуется подражать ее реакциям, так сказать, исторически достоверно выдавливать из себя восторги двухсотлетней давности. Откуда такое настойчивое утверждение окончательности первых (исторически верных!) реакций и оценок? Характерен сам язык, в котором отчетливо уловим, как ни странно, тон директивно-бюрократический:

Трудно сказать, на какие именно вневременные нормы идеальной оперы ориентируются в своих суждениях критики сегодняшних или недавних дней, но не ставить ни в грош тот факт, что во времена Моцарта опера имела шумный успех, все же нельзя. Можно искать и находить удачные или неудачные решения...

но вопрос о «зрелости» и профессиональной состоятельности юного Моцарта в его «Митридате» был *самым принципиальным образом поставлен его современниками и решен положительно* [Курсив мой. — М. М.] (с. 236).

Этот шумный успех «Митридата»! Его впускают в приоткрытую заветную дверь, за которой все творения гения равны. Отдаем ли себе отчет, какая опасность стоит за этой «дверью»? Если сегодня нам покажется фантастическим утверждение о справедливости «аутентичных» (исторически верных) премьерных реакций публики, скажем, на провалах «Травиаты» и «Кармен», то не за горами день, когда эти провалы будут признаны справедливыми. Ведь цель безупречная, даже благородная: все творения гения одинаково велики, вернее... талантливы.

Что же до выпада против неких «вневременных норм идеальной оперы», то здесь надо вернуть вещи обратно с головы на ноги: абстрактная «идеальная» и «вневременная» опера — это как раз «Митридат» с его «шумным успехом». Не составляет труда понять, что критики «Митридата» исходят не из якобы вневременных норм, а из перспективы оперного творчества самого Моцарта, той *идеальной* оперы, к которой он разными путями приходил в «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане», «Волшебной флейте»... Но для этого надо признать, что Моцарт в своем творчестве проходит *путь* от раннего к позднему и высшему через трудное испытание Бахом, преодолевая творческий кризис и оправляясь от «великого перелома». Загвоздка в том, что авторы отрицают или, по меньшей мере, ставят под сомнение самый факт позднего стиля у Моцарта. Весьма красноречиво название одной из глав: «А был ли поздний стиль?». Спросим: а был ли Моцарт?

Моцарт — затерянный в «его времени». Читателю ведь было обещано представить творчество гения «на широком историко-культурном фоне». Нелепо было бы осуждать «широту» за ее чрезмерно широкий размах. А «затерянный» Моцарт — неизбежная плата за широту. Идея под названием «Моцарт и его время» осуществляется так или иначе в смысле «Моцарт и прочие его современники». Неразборчивость, неосторожная или сознательная, но все равно настораживающая и опасная.

Любопытно, что участь Моцарта разделяет и Бах. О неразборчивости, чтобы не сказать безразличии, к персонам композиторов ничто не говорит лучше перечня имен, который выглядит откровенной насмешкой: Бах, Гендель, Вивальди, Телеман. Бах — *e tutti quanti*. Арнольда Шёнберга приводило в ярость упоминание имен Баха и Генделя на одном дыхании ²¹.

²¹ Taruskin R. Text and Act. P. 107.

Бах в одном ряду с сочинителями сладкой итальянской музыки! Странное соседство Баха — еще одна тенденция в книге. Моцарт оказывается композитором одной на всех итальянской традиции. Моцарт не новатор, не изобретатель — традиционалист. Моцарт — как все, но чуть лучше других. Содержание такого образа Моцарта исчерпывается лаконичной формулой, скажем, Моцарт и Стамиц. И далее вариациями: Моцарт и Кожедуб, Моцарт и Клементи, даже — Моцарт и Сальери (разумеется, в смысле куда более прозаичном, чем в пушкинской «маленькой трагедии»).

Необъяснимый парадокс! — чтобы подтвердить славу «чудесного гения», музыку Моцарта и его путь композитора окрашивают монотонией ровной и безликой сочинительской умелости. Моцарта почему-то искусственно лишают внятных признаков исключительного гения. Сто лет назад Карл Нильсен в своем очерке по случаю столетия венского гения и под названием (актуальным для нас!) «Моцарт и наше время» высеивал восторженных поклонников Моцарта:

До сих пор не вымер тип музыкантов, которые считают все написанное Моцартом равно божественным. Устаревший, красивый и редкий тип людей, которые собираются вместе и, может быть, даже празднуют день рождения Моцарта за чашкой чая. Эти милые люди играют наиболее жалкие его сонаты и симфонии в две или четыре руки и счастливы всякий раз, когда их ничто не удивляет. Такого рода обожателей Моцарта не так много, и ни пользы, ни вреда от них нет, так как они не имеют никакого влияния на молодежь²².

Верный моцартианец! что сказал бы ты сегодня...

Разоблаченный Моцарт

Пора подвести предварительный итог нашим наблюдениям. Композитор, глубоко укорененный в традиции и несколько возвышающийся над общим уровнем европейской (то есть итальянской!) музыки; пишущий радостно, играючи, в традиции *ars combinatoria*²³, этакий *musicus ludens*,

²² Нильсен К. Моцарт и наше время // Нильсен К. Живая музыка / Пер., пред. и примеч. М. Мищенко. СПб., 2005. С. 34.

²³ Действие принципа *ars combinatoria* в творчестве Моцарта вознесено на невероятную высоту (с. 431–436), по-видимому, в силу расширительного его толкования. Несмотря на его заметную роль, статус *combinatoria* в ряду техник и стилей композиции неуклонно снижался. Принцип «искусства перестановок» лежал в основе популярных в XVIII веке музыкальных игр, и, пользуясь им, писать музыку мог и дилетант.

притом никак не выражающий в музыке свое человеческое нутро; профессионал, обнаруживший деловую хватку; человек, интересный нам своей частной жизнью, которой современники почему-то не придавали большого значения; открытый нам в письмах, но в то же время не склонный «выражать свои переживания в открытой форме» или предаваться «анализу своих ощущений» (с. 122); верный супруг; в конце концов, смертный, ушедший хоть и рано, но естественным образом. У Моцарта, скажем начистоту, не было ни впечатлений, ни мировоззрения, ни кризисов или невзгод. «Без божества, без вдохновенья...».

Узнаёте? Идеальный, выровненный Моцарт, подозрительно похожий на героя новеллы Мёрике. А еще на умеренную посредственность то ли наших дней, то ли вне времени. Моцарт «нашего времени»? Этот Моцарт странным образом вытесняет своего романтического двойника и в то же самое время уступает ему, наследует отчасти романтическую отрешенность творчества, возносится над «низкой жизнью».

«Разоблачение» романтизированного и прочего недостоверного Моцарта производит удивительный эффект. Оно, увы, прямолинейно и бьет мимо цели, даже терпит провал. Зато лучшей поддержки предрассудочным взглядам на романтизм вообще и романтического художника и не пожелаешь. Легко предугадать будущее незамысловатых представлений о романтизме и о связи его с Моцартом. Если только не опоздает общая реакция на усредненного Моцарта из документов и не выдохнется тоска по отвергнутому Моцарту, гению, ниспосланному божественным и демоническим духом. Уж лучше демонизированный Моцарт Хильдесхаймера или Чичерина, чем стерильный «из пробирки», якобы подлинный Моцарт Роббинс-Лэндона, Арнокура, Тайсона и им подобных.

Впрочем, возможность выбора — не измышленно подлинного Моцарта, а многих и различных существ по имени Моцарт, в редкостных равновесии и «стереоскопичности» взгляда на него — такая возможность (и необходимость!) давно показана и в совершенстве осуществлена. «Винovníк» исключительного, почти столетней давности опыта моцартианы принадлежит к действующим лицам моцартоведения, которые фигурируют в книге. Это Герман Аберт, начавший публиковать свой труд о Моцарте в 1919 году.

В книге «Моцарт и его время» Аберту уготована поразительная, противоречивая роль. С выразительными репликами и еще более экспрессивными умолчаниями. После самого Моцарта Аберт — один из главных персонажей книги. Никто из представленных в книге «героев» моцартоведения не удостоивается столь регулярного и разнообразного внимания, как Аберт. Чаще оппонент, иногда союзник. В его сторону неизменно

делаются жесты, то снисходительно ободряющие, то бесповоротно осуждающие. «Аберт сетовал» и «Аберт оценивал без энтузиазма», «Аберт точно заметил» и «Аберт совершенно верно определил». Но в целом повествование разворачивается под знаком «Аберт не прав». «Казус Аберт» — вот невысказанный подзаголовок книги «Моцарт и его время».

Впервые персона Аберта появляется в предисловии. Труд Аберта в переводе и с комментариями К. Саквы до выхода обсуждаемой книги оставался единственной основательной работой о жизни и творчестве Моцарта в русской музыковедческой литературе²⁴. Разумеется, требовалось установить соотношение двух масштабных трудов:

Долгое время представлялось, что труду самого Аберта уготована совершенно иная судьба [по сравнению с устаревшей монографией Отто Яна]. Константину Сакве при подготовке в конце 1970-х русского перевода еще казалось, что «книга Аберта, определившая большой этап моцартоведения, в целом сохраняет свое основополагающее значение и поныне», хотя сегодня уже заметно заключенное в его словах лукавство. Ибо ему, проделавшему колоссальную работу по составлению детальных комментариев, в которых учитывались новейшие исследования, было совершенно ясно: остро актуальной эта книга в ту пору оставалась лишь для советского музыковедения. Что же касалось западного, то, по его же словам, «нарастающий поток литературы о Моцарте и его творчестве не мог не внести некоторых и порой весьма существенных фактологических и мировоззренческих поправок к труду Германа Аберта» (с. 9).

Увы, наши знания и мировоззрение направляются угрожающе «нарастающими потоками» литературы. Новооткрытыми письмами, раздобытыми свидетельствами. В этой ситуации привычным, почти обязательным стало признание: «Наша книга не претендует на какой-либо целостный охват всей проблематики, связанной с личностью и творчеством Моцарта, — задача эта в свете сегодняшних установок и стандартов музыковедения кажется абсолютно невыполнимой» (с. 12). Что могут вызвать эти слова кроме недоумения? Разве Моцарт расчерчен по квадратикам «установок» и «стандартов»? Понимать ли бесхитростное «книга не претендует» как самоотрицание? И для чего предпринят шестисотстраничный труд?

²⁴ Годом ранее книги Луцкера и Сусидко вышло долгожданное собрание писем Моцарта: В. А. Моцарт Полное собрание писем / Пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М., 2006.

Среди документов, первоисточников и прочей литературы находим образец постижения музыкально-исторической реальности. У Аберта нет в помине рабски подчиненного и наивно доверчивого подхода к письмам и рукописям Моцарта. Эпистолярный и манускрипты — вот предметы, которые воздвигли между Абертом и современными моцартоведами настоящую стену непонимания. Неувядающие сила и свежесть, гений Абертова Моцарта с одной стороны. И случайная, преходящая, приземленная фигура — с другой.

Как важнейший адресат полемики Аберт избран абсолютно точно: он и его Моцарт представляют действительную угрозу комфортному существованию *Моцарта наших дней*. Если Аберт все еще «опасен», значит не все потеряно. Опасность да пребудет плодотворной.

Читайте Аберта! И слушайте Моцарта.

Interludia

История Моцарта и моцартоведения дает примеры поучительного и мучительного опыта, накопленного монобиографическим музыковедением. С тех пор как на рубеже XVIII–XIX веков получила распространение жизнеописательная литература, *человек* и *художник* разделены. Дело не в том, что частной жизни великого художника вдруг стали уделять внимание. С тем же успехом и, кстати, большим на то основанием можно было бы сказать, что во всем своем величии вдруг явился именно художник. Внешняя сторона дела выглядит так, что прежнее неразрывное единство личности расщепляется на собственно художника и человека, их часто противопоставляют друг другу. Но в действительности жизнь и творчество только лишь выступили в ином качестве.

Романтизм принес новый взгляд на существо и соотношение человека и художника. Из области случайного соседства в собрании анекдотов разобщенные *человек* и *художник устремились к двуединству*. Жизнеописание, анекдот преломлялись в единый путь жизни и творчества. Не безмятежное и комфортное развлечение туриста. То был путь мучительно ищущего самого себя странника и скитальца, одинокой томящейся души, не распознавшего себя я. Путь кризисов, жизненных и творческих, борьбы и невзгод, кратких мгновений счастья. «За всю жизнь я был счастлив ...не больше четырех недель», — признался восьмидесятилетний Гёте.

Начало нового мироустройства ознаменовано перерождением Моцарта в начале 1780-х, его «борьбой за свободу», «баховским» кризисом

и переломом. Моцарт фактически еще не переживал в себе взаимодействие человека и художника. Его чувство я будто полубессознательное. Примечательно желание Моцарта накануне смерти услышать свою «Волшебную флейту». При этом он попытался спеть: «Птицелов я, конечно»²⁵. Формально — цитата из арии Папагено. Но и символически читай: я мог быть лучше, чем только птицелов.

Качественный скачок в становлении человеческой (и эстетической) личности в «истории композитора», от «птицелова» к «принцу», происходит с выходом Бетховена, музыканта нового типа, этического: «...я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек»²⁶. Из «жизнеописаний» Бетховена мы знаем, что в жизни ему было трудно соответствовать новоизбранному идеалу, что «реальный» человек Людвиг ван Бетховен далеко отстоял от «идеального». Но его «лучше и совершеннее» — это *символ, связавший воедино жизнь Бетховена и его искусство, так что они предстают в свете истинным и идеальным*. Этот Бетховен и был настоящим, подлинным, реальным — и оставался таковым до некоторого времени.

Никаких «жизнеописаний» не нужно, чтобы понять совершенство единого человека-художника, реальность которого не совпадает с реальностью «подлинного» психофизического человека.

Романтический, в истоках бетховенский порыв к единению и равновеличию совершенных человека и музыканта проник в самое сердцеви́ну эстетической и человеческой души. Внешняя сторона дела казалась и продолжает казаться поверхностному зрителю (и обывателю, и специалисту) противоречием, которое требует разрешения, — противоречием между «реальным» и «мифологизированным», «романтизированным» и «исторически верным».

Такое видение поощряется достижениями исторической критики и текстологии в бесчисленных разрешениях противоречий — обязательных, обоснованных и окончательных. Великие биографии бесповоротны. Загнанные в документальные свидетельства, они бесповоротны и безысходны. Документированная «подлинность» биографий дает немало поводов к тому, чтобы видеть в них иллюзию, заблуждение. Но иллюзия выдающаяся, на ней держится вся новейшая биографика. Сверх того, внимательный взгляд обнаружит среди сторонников иллюзии самих героев биографий.

²⁵ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. вторая, кн. вторая. М., 1990. С. 373.

²⁶ Л. Бетховен — Ф. Вегелеру в Бонн, Вена, 29 июня 1801 // Письма Бетховена. 1787–1811. М., 1970. С. 138.

Напряжение трудноразрешимой коллизии пронизывает знаменитое открытое письмо Рихарда Вагнера «Обращение к друзьям» (1851). Редкое высказывание, которое уводит решение вопроса от альтернативы «человек или художник». Вагнер горячо настаивал на признании равновеликих Вагнера-композитора и Вагнера-человека. Автор письма призвал на помощь свое пылкое и торжественное красноречие в защиту самого себя, из чувства самосохранения, во благо цельности всего существа Вагнера:

Не могу я, однако, считать друзьями тех людей, которые готовы любить во мне *художника*, но считают себя вынужденными отказать мне в своей симпатии на почве чисто человеческой. Разобщение художника и человека так же бессмысленно, как и отделение души от тела... ни один художник в мире не пользовался любовью... никогда его искусство не постигалось без того, чтобы не любили и его самого — хотя бы бессознательно и произвольно, чтобы при этом не сливали его жизни с его творениями²⁷.

Защиту Вагнера-человека обосновывает экспрессивная реплика о дружбе и о том, что она преломляется в *понимание* благодаря любви:

Я лично, с тех пор, как сознание мое достигло полной зрелости, совершенно не могу ни представить себе, ни, в особенности, почувствовать дружбы без любви²⁸.

<...>

...Люди, настолько симпатизирующие мне, как художнику и человеку, что они в состоянии понимать мои намерения, которых я не могу представить им во всей полноте их чувственного выражения, ибо в современной художественной действительности не существует всех условий, для этого необходимых. Оттого я могу, вознесясь над этими условиями, стать понятным только тем, чьи настроения и чувства сходны с моими, короче говоря — *моим друзьям, людям, меня любящим*.

Лишь те друзья, которые питают интерес к человеческим чертам художника, способны его понять не только при данных условиях, препятствующих осуществлению благороднейших поэтических замыслов, но и, вообще, всегда и везде²⁹.

²⁷ Вагнер Р. Обращение к друзьям // Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. [б. м.], 1911. С. 313–314.

²⁸ Там же. С. 314.

²⁹ Там же. С. 317.

Первое впечатление от вагнеровского послания — скорее отталкивающее: откровенный эгоизм и самовлюбленность. Однако интуитивно Вагнер следовал цели, которой современники и потомки неосмотрительно пренебрегли, — *единым жизни и творчеству*.

Новоевропейская моно- и биографика в целом не сумела преодолеть расщепления великих биографий на «идеальное» и «реальное» (в дополнение к коллизии человек-художник.) В этом расщеплении — краеугольный камень новейшей биографической литературы. Без него она немыслима. Разделение парадоксального свойства: объективно общевоспринятое, искусственно поддерживаемое и неразрешаемое. Сами люди искусства со времени романтизма измысливают, сознательно и бессознательно, неблагополучие двойственности в своей натуре, и биографы искусно довершают возведение разделяющих «стен». Тому немало способствует попутный ветер «исторической верности» и всякого «на самом деле». Опозиции реальное — идеальное, человек — художник могли сложиться, с обязательной перспективой исключения противоположности, многозначности, «противоречий», только в определенных обстоятельствах, в определенном направлении, которое приняли наши знания.

Рудольф Штейнер нашел точное выражение для характера новейшего знания: *материалистическая наука*. Речь не о грубой опозиции идеализма и материализма. Материалистическое мышление пронизало всех и вся. На его почве благополучно произрастают идеализм и документальный фетишизм, символизм и аутентизм. Материализм в эмпирике фактов и досужих фантазиях и абстракциях. Кажущееся здесь противоречие фактически следует из самого существа материалистического мировидения: если искусство или природа рассекаются на случайно связанные *объекты*, то возможны и самые нелепые, искусственные и произвольные соединения жизни и творчества, человека и художника, и открываются беспредельные просторы для «интерпретаций».

Материализм исторической критики — могущественная и, кажется, неприступная цитадель, которую мы, будучи внутри нее, едва распознаем. И тем более неприступная, чем менее заметная и, значит, менее изменяемая. Тому подтверждение в одной параллели, в дружном согласии, с которым строятся разного рода «достоверности»: подобно тому, как концепцию композитора и творчества выводят из готовых нотных текстов партитур и рукописных черновиков, образы человека и жизни берутся из писем и прочих письменных свидетельств. Результат поразительный, как видно по «Моцарту наших дней»: может получиться... все, что угодно. Если читать письма Моцарта так, как принято читать вообще письма великих, буквально и досконально, до последнего случайного замечания,

то надо честно признать, что письма свидетельствуют не в пользу Моцарта. Не без трепета и ужаса мы читаем письма за подписью Моцарта и наблюдаем персону, образ которой встает с их страниц: злоязычный, мелочный. Бюргер, обыватель. «Птицелов я, конечно».

Кто он, Моцарт, сочинивший симфонию соль минор? И где настоящий Моцарт — автор писем или автор музыки? Он разный, Моцарт. По слову философа, «человек всегда оказывается другим, в зависимости от того, стоит ли он, идет или, скажем, плывет»³⁰. И в то же время человек единый. Нам внушают: не из «такого сора» возникали музыкальные шедевры Моцарта. Но «стихи» растут среди прочего из сора. Вот только сор не равен «стихам». Человек не равен художнику. И в то же самое время, человек Моцарт жил в композиторе, и композитор Моцарт в человеке по имени Вольфганг Амадей. Здесь очень сложный механизм взаимодействия. Сложность его сегодня мы едва ли подозреваем. Раскрыть взаимодействие, возможно, дело будущего. Наши наиболее наблюдательные предшественники отчетливо понимали: нет простой «доставки» художника и человека напрямую из писем и рукописей. Аберт по праву читал письма Моцарта с недоверием.

В книге «Моцарт и его время» материализм эпистолярной основы сглаживается неизбежным балансированием между человеком и художником, между жизнью и творчеством с уступками то одной, то другой стороне. И, кроме того, сравнительно скромным объемом переписки. Именно относительно невеликий объем эпистолярия в случае Моцарта препятствует биографии «только человека».

Посмотрим, какой получается биография великого композитора, если читать его письма досконально и дословно, с уважением, преклонением, любовью. Но притом с исключительным интересом к человеку, в его повседневных заботах и так называемой личной жизни. Так, что со страниц биографии встают «ничтожное дитя мира» и «заботы суетного света». Разумеется, желательно не ошибаться в выборе персоны. Не каждый персонаж оправдывает возлагаемые на него надежды. Не любая жизнь представляет «земной» интерес. В особенности, в оставшихся после нее многих тысячах писем.

После Моцарта не было, пожалуй, другой такой жизни и смерти композитора, которая вызывала бы самые противоречивые представления и суждения. Кроме одного-единственного исключения, кроме биографии Петра Ильича Чайковского.

³⁰ Штейнер Р. Духовно-научные аспекты терапии / Пер. с нем. О. В. М., 2003. С. 30.

II. Чайковский

Еще сравнительно недавно в литературе о Чайковском актуально звучали слова: «Остаются загадочными многие черты личности Чайковского, нет полного представления о человеческом облике музыканта, а уж о творчестве и говорить не приходится...»³¹. Эта реплика лишний раз подтверждает сложившееся, как ни удивительно, мистериозное видение жизни и творчества Чайковского, художника, которого отделяют от нас всего сто с небольшим лет. Тем более понятны все новые попытки разгадать загадки и докопаться до секретов и тайн.

И вот интерес к биографии Чайковского с лихвой вознагражден: тысяча с лишним страниц новейшего жизнеописания Петра Ильича дают рассказ без купюр, заполняют «белые пятна», исправляют ложное и договаривают недосказанное. Двухтомный труд Александра Познанского претендует, ни больше ни меньше, на воссоздание подлинного облика Чайковского «без глянца, ретуши и идеологии» (из аннотации). Автор подготавливает читателя к тому, что ему предстоит встреча с самым что ни на есть *настоящим* Чайковским. Нас уверяют, что перед нами «по возможности предельно точное описание обстоятельств его внешнего и *внутреннего* [?!] бытия» (т. I, с. 12); что воссоздан «облик реального Чайковского» (I, 14); что найден, наконец, тот Чайковский, каким он был на самом деле (I, 15).

Претензия на абсолютную завершенность биографии здесь живо напоминает поступок юного отпрыска некоего вековечного рода. Мальчик провел черту под своим именем в генеалогической книге семьи и, оправдываясь, пролепетал: «Я думал, дальше ничего не будет». Действительно, многое ли можно добавить к подробному описанию эпохи, среды, «личных отношений композитора»? К демифологизации его облика, наконец... Декларируемые задачи выполнены: «Особое внимание уделено малоизвестным фактам жизни: годам, проведенным в училище правоведения, катастрофической истории женитьбы, уникальным отношениям с меценаткой Н. Ф. фон Мекк и обстоятельствам безвременной кончины» (из аннотации). Но главный сюжет книги о Чайковском, стыдливо не названный, или, вернее, поначалу поданный эвфемизмами «среда» и «личные отношения» — (что тем более странно при откровенном обстоятельном раскрытии его содержания), — это интимная жизнь Чайковского, его «сексуальные увлечения».

³¹ Вайдман П. Е. Открывая нового Чайковского... // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 1. Сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. М., 1995. С. 7.

При внимательном взгляде на композицию и «философию» двухтомника Познанского очевиден характер повествования, если можно так сказать, щадяще-наступательный и, в то же время, агрессивно-оборонительный. Вариант беспроектный в контексте современной культуры, пожалуй, равно приемлемый на Западе и в России. Автор исподволь, без громких манифестов, но с гордостью первооткрывателя, в предисловии подготавливает читателя к главному событию своего труда. Сначала нам напоминают вообще, «что великих художников, не способных испытывать нравственные терзания или угрызения совести, не бывает» (I, 8); Перед нами проходит краткая история «портретов» Чайковского: в Советском Союзе — «иконописный» или «лубочный» образ, на Западе — страдающий одиночка с «патологическими» наклонностями, «меланхолический мизантроп» и даже самоубийца «на почве некоей, часто не называемой вслух, неискупимой вины» (I, 8). Клиническому случаю прошлого в последние десятилетия пришел на смену образ «сексуального мученика» и жертвы патриархального самодержавия. «И то и другое далеко от истины. Подобные извращенные представления отразились даже на стиле и технике исполнения музыки Чайковского, и лишь недавно положение вещей начало меняться к лучшему» (I, 8). Спросите, как именно? Очевидно, так, как это положение вещей исправляет Познанский. Оказывается, надо только «глубже осознать нравственное несовершенство человеческой природы как таковой», чтобы разрешить дилемму «идеализации» и «развенчания» (I, 10).

Далее, на пространстве двух-трех страниц логика автора совершает кульбиты, обезоруживающие своей простотой. Простотой арифметических действий сложения и вычитания. «Эта истина [о „несовершенстве“]... провозглашается... как религией, так и наукой: с точки зрения христианского богословия темное измерение нашей души есть порождение первородного греха; с точки зрения психоанализа — проявление сил подсознательного, укорененных в либидинозно-агрессивном принципе удовольствия. Сказанное справедливо по отношению ко всем без исключения представителям человеческого рода независимо от их врожденных талантов или достижений» (I, 10). — Складываем христианство и психоанализ (присутствие последнего далеко не случайно в этой книге) и весь род людской держим в уме.

Однако «творческие натуры именно тем и отличаются от прочих, что обретают способность к преобразению... греховных побуждений... во вневременные ценности духовного порядка... Поэтому объективность... будучи обязанностью биографа, требует *учета* [!] как положительных, так и отрицательных черт персонажа, но при этом ни в коей

мере *не предполагает уничтожения* его личности или заслуг» (I, 10). — Теперь из суммы вычитаем греховное и получаем — правильно, духовное! И наоборот.

Далее следует пример контраста между человеком и художником, взятый из письма самого Чайковского. И еще упоминается скатологическая лексика писем Моцарта, о которой широкая публика узнала сравнительно поздно, в 1960-е годы. «Не являлся исключением и Петр Ильич. Ему не были чужды приступы эгоизма и злобы, греховного уныния, плотских вождлений... Но при этом он отличался развитой склонностью к интроспекции, *не заблуждался насчет желаемых добродетелей* [?!], а, напротив, судил о своих недостатках и даже пороках с поразительной трезвостью и согласно требованиям совести. И в этом смысле он был нравственнее многих, ибо не лгал самому себе» (I, 11). Успеваете, читатель? — складываем, отнимаем, снова складываем и вновь отнимаем. Только меняйте местами участников действия, в зависимости от результата, который вам нужен.

Вскоре автор, наконец, называет вещи своими именами, хоть и поздно, после преамбулы, затянувшейся ради эффекта «так оно и есть» («так должно быть»), зато навсегда, на все тысячу двести страниц. Но как! Так, чтобы читателя, усыпленного школярско-академической невнятицей о «развенчании», идеализации, грехе и одуревшего от внушений по части объективного учета, привести наконец в чувство замечанием, которое должно бы, согласно тактике «заговаривания зубов», пройти незаметно, обыденно, даже скучно: «Рассуждая о греховных началах в человеке вообще и Чайковском в частности, мы *не* [!] имели в виду весьма заметную особенность его личности — его гомосексуальность» (I, 11). Что бы ни думал г-н Познанский о греховном, его заявление скандально. Само по себе и в ином контексте оно, наверное, прошло бы едва замеченным. В логике его повествования оно выглядит к тому же до абсурдного оскорбительно. О чем же шла речь, ради чего была затеяна немалая преамбула о грехе и греховности? Это отрицание «не имел в виду» — как гром среди ясного неба! Что вдруг случилось с греховным? Оно будто испарилось, вернее растеклось на весах объективного, наивно-арифметического учета, в пользу современной гомосексуальности, научно обоснованной и морально легализованной. «Сейчас наука пришла к выводу...» и т. п. с дежурными ссылками на авторитеты от библейского Давида до Пруста и Томаса Манна. Понятно, что ложный образ «сексуального мученика» должно исправить на образ одного из «гениальной плеяды „эротических нонконформистов“» (I, 11). Собственно, игра «в жмурки» с грехом, учет и уравнивание положительного и отрицательного на моральных весах современности — это пока все еще необходимая лазейка для научно

обоснованного «биологического факта» нетрадиционной ориентации, оправдываемой «вне этических категорий», обыденно и «без налета сенсационности или скандала» (I, 12). Вот так. Был грех и весь вышел, на каких-то пяти страницах.

В цитированных пассажах проглядывает характерная для этой книги в целом словесно-логическая эквилибристика. Во всём претензия на научную взвешенность, объективность, всюду — стремление к документальному обоснованию. Биографический труд Познанского пронизан, если угодно, позитивистской наивностью и источниковедческим оптимизмом. «Специфика имеющихся... источников, и прежде всего обширнейшего эпистолярного наследия композитора (более 7 000 писем), позволяет в подробностях осветить события его необыкновенно насыщенной эмоциональной жизни, что до некоторой степени повлияло на принятую нами стратегию в отборе материала. Отсюда же — обилие цитат, позволяющее слышать голос композитора во всем богатстве и своеобразии его интонаций» (I, 12–13).

О голос композитора! Старая история... Мы не желаем замечать, что мы, комментаторы и читатели, заставляем композитора говорить нашими голосами. Или: мы говорим от себя, подделываясь под голос композитора. Объективность, достоверность, равновесие отрицательного и положительного в персонаже по имени *Чайковский-на-самом-деле* или «подлинный Чайковский без глянца, ретуши и идеологии» мешают признать Чайковского... нашего времени. Трудно сказать насчет глянца, но уж точно без ретуши, без идеологии не бывает «героических» биографий. И новейшая биография Петра Ильича не исключение, она тоже вызвана к жизни идеологией, только современной.

Ничто не характеризует эту идеологию лучше, чем документальное удостоверение в морально-нейтральных выражениях оправдания и обвинения. Идеология новейшей биографии Чайковского вырисовывается по ходу повествования постепенно, с осторожностью и оглядкой на остатки старой доброй морали.

Оно понятно: «моральный предрассудок» — последнее, что маломальски сдерживает открытую легализацию всего-чего-угодно-дозволенного. От моментальных, почти случайных упоминаний пороков и «патологических наклонностей» автор скоро переходит к обстоятельному описанию «психосексуальных особенностей» Чайковского. Последние моральные предрассудки отброшены именно как предрассудки и «пережитки». Тому есть внушительное обоснование под грифом «последние достижения науки».

О дивный мир, уповающий на науку! Спросим: что собственно осталось неподвластно современной науке? как далеко простираются ее зна-

ния и практические полномочия? — чтобы умерить нынешние притязания научного оптимизма. Но то неудобные вопросы и для новейшей науки, и для современной морали. Впрочем, и одну, и другую едва ли смутят какие бы то ни было вопросы. Наука уже позволила и мораль вот-вот довершит узаконение такого «ни греха, ни стыда», что можно открыто и беспристрастно (и бесстрастно) обсуждать и одобрять (поощрять) факты интимной физической близости Чайковского с друзьями, слугами, случайными знакомыми.

Можно лишь догадываться о том, как и насколько сексуальная ориентация Апухтина повлияла на поведение Чайковского и его отношения со сверстниками. Если учитывать яркую индивидуальность поэта и тонкую чувствительность будущего композитора, вполне возможно, что именно с Апухтиным Чайковский впервые испытал слияние телесной и страстной чувственности (I, 111);

«Особенная дружба» с Бибиковым продолжалась несколько лет, но в конце 1872 года имя его исчезает из переписки Чайковского — факт, из которого следует, что их связывали не столько человеческие, сколько сексуальные интересы (I, 273–274);

Кроме занятий Чайковский совершал ежедневные прогулки, описания которых купированы во всех изданиях писем. Его хождения по городу были связаны с поисками устраивающих его молодых людей (II, 33).

В свете влечения Чайковского к своему полу и, особенно, избранного автором юридического стиля высказывания в равновесно-нейтрализующих альтернативах подаются образцовое благородство и бескорыстие, общее у Чайковского и его молодых друзей-коллег А. Зилоти и В. Сапельникова (последний, кстати, назван однажды досадно Владимиром вместо Василия, II, 397); самооценка Чайковского, его двойственное, но в конечном итоге позитивное отношение к «собственной ориентации». Немало узнаём о медицинском и творческом фоне его гомосексуальности (невроз, многообразные фобии и — взлеты вдохновения). Есть и реплика «во славу» исторической критики:

Термин «гомосексуальность»... впервые был введен австрийским журналистом Карлом-Марией Кертбени в 1869 году и стал широко использоваться лишь в XX веке. В этой книге он используется для удобства изложения, несмотря на то что в применении к Рос-

сии времен Чайковского является анахронизмом. В ту эпоху... соответствующее явление обозначалось целым рядом понятий, от нейтральных до оскорбительных: «педерастия»... «содомия»... «мужеложство»... «противоестественный порок» или «извращение полового чувства» (I, 128–129).

Дальше ничего не будет? В самом деле, дальше некуда.

Без вины и без забот? Остается только воскликнуть в приливе американского восторга: *be happy, don't worry!* И это было бы данью справедливости основательной и окончательной биографии Петра Чайковского.

Не правда ли, трудно представить, чтобы книга Познанского могла бы появиться на свет вне столь характерных примет современности — вне тотальной политкорректности, вне превращения «противоестественного порока» в «гомосексуальную ориентацию», вне признания прав сексуального меньшинства и нарастающей легитимности так называемых однополых браков, из-за которых опасно расколот и ослаблен христианский мир? Наконец, вне маниакального выискивания гомосексуального «мирка» и «субкультуры» кругом и повсюду. (Лихое журналистское перо на заре перестройки вывело достопамятное: «Воистину, гей, славяне, гей!».) Соблюдены даже криминально-юридические нормы современности: «...нет решительно никаких свидетельств о хоть сколько-нибудь предосудительном поведении Петра Ильича по отношению к малолетним детям» (II, 290). Как и морально-психосексуальные: «...можно с уверенностью утверждать, что мазохистские импульсы ни в коей мере не доминировали в его психике» (II, 32).

Завидная уверенность! Надо полагать, достижения следующей биографии Чайковского будут продиктованы послаблением сегодняшних запретов.

Вообще, книге Познанского свойственно то, что можно было бы назвать мистериоризацией гомосексуальности в неразрывном сочетании идеализма и вульгаризма. Автор старательно и тщетно скрывает обывательски неперемutable выяснение «ориентации» друзей-знакомых и эротического (вернее, сексуального) элемента в «дружбах» Чайковского. Не пощадил Познанский и Камилла Сен-Санса, личная жизнь которого давно дает пищу для пересудов: после трагической гибели двух малолетних сыновей и последовавшего развода Сен-Санс вел одинокую, тщательно укрытую от посторонних глаз жизнь.

Познанский говорит о гомосексуальности Сен-Санса как непреложном факте. Автор ссылается на известный эпизод «балетных фигур», в котором Чайковский и Сен-Санс, балетоманы и мастера в подража-

нии танцовщикам, соревновались в своем искусстве, представляя сюжет о Галатее и Пигмалионе. За поддержкой автор обращается также к психологическому (или психоаналитическому) образу композитора в труде К. Ринга³². Не удивительно, что Познанский обходит молчанием две другие биографические работы о Сен-Сансе, вышедшие незадолго до упомянутого издания³³. Их авторы, С. Стадд и Б. Риз, не без оснований избежали спекуляций о «сексуальности» Сен-Санса.

Автор загоняет и себя, и читателя в какой-то «тупик сексуальности». И наиболее очевидно — в истории эпистолярной дружбы Петра Ильича и Надежды Филаретовны фон Мекк. Этот сюжет, в частности временами пронзительную по интонации главу «Горькое расставание» о разрыве отношений между Чайковским и фон Мекк (II, 359–395), можно назвать выдающейся удачей двухтомной биографии. И в то же время — драматичным свидетельством о провале биографической концепции. Всеобщие усилия понять и объяснить поведение Н. Ф. фон Мекк до сих пор разбиваются о загадку ее личности, загадочной в ней смеси вольности и дисциплины. Экзальтация, самозабвение, благородство и бескорыстие. И — трезвый расчет, холодный ум, едва не бесчувственность. Переходы непостижимы. Оттого фон Мекк может производить впечатление, как на Познанского, то «курьёзное», то «комичное». Основательное непонимание автора проявляется и в мелочном, кропотливом и бессмысленном дознании: знала или не знала фон Мекк о наклонностях своего кумира. А если знала, то с какого момента?

Она могла осторожно высказывать свое мнение о том, в чем видела некий аналог платоновской пайдеи — экзальтированно-педагогической дружбе учеников с учителями. Это подтвердило бы наше предположение о том, что в некоторой форме, пусть смутно или даже с теми или иными искажениями, ей было с самого начала известно об особенностях любовной жизни композитора; но во всей этой коллизии она, при идеализации ею Чайковского, должно быть, и не представляла себе физиологию «содомического» акта (I, 553).

Что до последнего пассажа про физиологию, то, следуя примеру Познанского, трудно назвать его иначе, нежели «курьёзным», «фантастичным». Интересно здесь другое — гипотеза об изначальной осведомленности

³² Ring K. *Psychological perspective on Camille Saint-Saëns*. New York, 2002.

³³ Studd St. *Saint-Saëns: a Critical Biography*. London, 1999; Rees B. *Saint-Saëns*. London, 1999.

Надежды Филаретовны насчет пристрастий Петра Ильича. Более того, пойдём дальше в смелом предположении: именно после того как Надежда Филаретовна узнала все про человека Петра Ильича, она решила завязать отношения с великим композитором Чайковским. О том позволяют догадываться ее удивительные слова в письмах ранней весны 1877 года.

Мой идеал человека — непременно музыкант, но в нем свойства человека должны быть равносильны таланту; тогда только он производит глубокое и полное впечатление. <...> Я отношусь к музыканту-человеку как к высшему творению природы. <...> Я счастлива, что в Вас музыкант и человек соединились так прекрасно, так гармонично, что можно отдаваться полному очарованию звуков Вашей музыки, потому что в этих звуках есть благородный неподдельный смысл, они написаны не для людей, а для выражения собственных чувств, дум, состояния (7 марта 1877, I, 415).

Не правда ли, нечто гётевское маячит в образе музыканта-человека, высшего творения природы! «Неподдельный смысл» — он не для людей, для самовыражения, в котором сама истовость природы, ее бытие. Отсюда единственно возможное решение, непостижимое в смысле физически-земном и само собой разумеющееся в измерении духовно-музыкальном — табу на личное знакомство (табу, временами едва выдерживаемое самой же фон Мекк!). «О, жизнь сердца, это только и жизнь!» (из письма от 24 сентября 1879; II, 81). Ее верность своему правилу удивительна.

Было время, что я очень хотела познакомиться с Вами. Теперь же, чем больше я очаровываюсь Вами, тем больше я боюсь знакомства, — мне кажется, что я была бы не в состоянии заговорить с Вами, хотя, если бы где-нибудь нечаянно мы близко встретились, я не могла бы отнестись к Вам как к чужому человеку и протянула бы Вам руку, но только для того, чтобы пожать Вашу, но не сказать ни слова. Теперь я предпочитаю вдали думать о Вас, слышать Вас в Вашей музыке и в ней чувствовать с Вами заодно (I, 416).

Поразительна в этом «плане» случайной встречи одна деталь: Надежда Филаретовна игнорирует в воображаемой встрече присутствие, как ни странно, самого Чайковского. «Не в состоянии заговорить», «протянула руку», «не сказать ни слова» — это все о ней и только о ней самой. Чайковский в этой сцене — бессловесный статист.

Что же отвечал на эти экстраординарные речи Пётр Ильич? То, что ответил бы каждый... историк-источниковед. Хотя бы любой из нас. Ответ, достойный самого коллеги Познанского:

...меня нисколько не удивляет, что, полюбив мою музыку, Вы не стремитесь к знакомству с автором ее. Вы страшитесь не найти во мне тех качеств, которыми наделило меня Ваше склонное к идеализации воображение. И Вы совершенно правы. Я чувствую, что при более близком ознакомлении со мной Вы бы не нашли того соответствия, той полной гармонии музыканта с человеком, о которой мечтаете (16 марта 1877; I, 416).

На такое непонимание фон Мекк ответила решительно и твердо:

В Вашем письме, так дорогом для меня, только одно меня смущало: этот Ваш вывод из моего страха познакомиться с Вами. Вы думаете, что я боюсь не найти в Вас соединения человека с музыкантом, о котором мечтаю. Да ведь я уже нашла его в Вас, это не есть больше вопрос для меня. В таком смысле, как Вы думаете, я могла бояться прежде, пока не убедилась, что в Вас именно есть все, что я придаю своему идеалу, что Вы олицетворяете мне его, что Вы вознаграждаете меня за разочарование, ошибки, тоску: да, если бы у меня в руках было счастье, я бы отдала его Вам. Теперь же я боюсь знакомства с Вами совсем по другой причине и другому чувству (18 марта 1877; I, 417).

Очередной ответ получаем не от Чайковского, от биографа. Как невысказанные мысли Петра Ильича. Ответ, впрочем, достойный предыдущих слов композитора.

Это заявление о соответствии идеалу, конечно, слишком смело, если иметь в виду, что фон Мекк могла всерьез судить о нем лишь по музыке и нескольким письмам (I, 417).

Интересно было бы знать: какие иные способы постигать *идеал* Чайковского и его музыки известны автору книги?

О чем же пытается — до сих пор безуспешно — втолковать фон Мекк даже не Чайковскому, всем нам? «Я уже нашла его в Вас, это не есть больше вопрос для меня». О ком это? О человеке-музыканте, о духовной субстанции человека-музыканта. Но о нем нет речи в «подлинной» биографии Чайковского, как и во многих прочих биографиях.

Кто теперь знает, в чем причина боязни личного знакомства. Кажется, более чем вероятная причина — боязнь не разочарования — *непризнания*. Этот древний страх *не признать*...

В изложении истории дружбы Чайковского и фон Мекк заметнее всего срабатывает психологическая наблюдательность Познанского. Эти страницы принадлежат к лучшим в книге. Но и здесь способность автора видеть имеет свои обозримые границы. В современной атмосфере цинизма и публичного обсуждения «ориентации» безмолвствует и слабеет неисповедимый дух любви. Создатель «подлинного» Чайковского почему-то не дает себе труда вжиться не только в трогательно-слезную сердечность, которая заметно отличает XIX век, но и понять, что физические проявления пылкого чувства не знали «сексуально ориентированной» регламентации в том виде, что повсеместно распространился в наши дни. Что сегодня кажется не очень мужественным, в XIX веке не обязательно обращало на себя внимание как женственное, за некоторыми исключениями (как в случае Шопена). Пылкость словесного выражения, объятия и поцелуи отличали обе страсти, любовь и дружбу — и дружбу в большей мере *тогда*, чем сегодня.

Притом автор отдает себе отчет, сколь укоренилась в XIX веке сентиментальность. Однако он готов признать всепронизывающую сентиментальность вообще, но не частные ее случаи. Вообще, вживание в эмоциональную атмосферу описываемой эпохи принимает у автора специфическую форму. Мы уже обратили внимание на неслучайную в предисловии ссылку на психоанализ. Этот мотив получает продолжение в дальнейшем повествовании. Психофизическая конституция и психосексуальные особенности, подсознательный конфликт и невроз, психологический просчет и неврастенические тенденции, вытеснение и соматические проявления время от времени приходят автору на помощь в объяснении поступков его героя.

Перед нами заметное событие биографики. Идеализированный и клинико-патологический образы великого художника в XIX — начале XX века постепенно перешли в объективный психоаналитический портрет. Увлечение психобиографией приходится на 1970-е — 1980-е годы. В этом русле американский музыковед Мэйнард Соломон написал биографии Бетховена и Моцарта³⁴. С книгой Познанского семя психобиографии проросло теперь и в отечественном музыковедении.

Но много ли проку от приложения психоаналитических процедур, понятий или, тем более, только слов к человеческой природе, и не имеет зна-

³⁴ Solomon M. Beethoven. New York, 1977; Mozart: A Life. New York, 1995.

чения, в современности или в прошлом? Психоанализ именно *прилагает* и *привносит*, в результате — низводит человеческую природу до слепой власти инстинктов. Искажение незамечаемое, и чем более незаметное, тем более основательное и бесповоротное. Ограничивающее, искажающее воздействие психоанализа давно известно, критика его имеет уже солидную историю. Вопрос даже не в том, реален ли психоаналитический человек в истории и жизни, а в том, что в этой реальности происходит с самим человеком, его сутью.

Несмотря на заметное присутствие психоаналитического элемента в книге это всего лишь внешний, поверхностный слой. За ним, легко удаляемым, находим куда более существенный план биографии, психологический. Психология отношений вообще увлекает автора. Как уже было сказано, эта сторона повествования наиболее убедительна. Это относится иногда даже к взаимосвязи жизни и творчества, человека и художника, тому очевидному обстоятельству, которое приходится сегодня отстаивать перед лицом распада на случайности и «специальности». То самое единство, которое в наши дни возможно отрицать и приходится доказывать, например, в случае Моцарта. Единство, от которого в общем отказался и Познанский, в угоду ужасающему торжеству жизни «только человека». Так что даже точные его замечания, как например в случае с *opus ultimum* Чайковского, выглядят всего лишь правильными отвлеченностями:

...попытки экстраполяции аспектов творчества на биографию, предпринятые разными авторами в отношении Шестой симфонии... совершенно неправомерны. Это не означает, что отношения между Петром Ильичом и Бобом Давыдовым вовсе не имели касательства к творческому процессу, но связь эта должна была быть столь интимной, сокровенной и невыразимой, что нет никаких способов определить качество и значение ее для музыкального сочинения с помощью какого бы то ни было формального или иного анализа. Это и есть именно то таинство, которое позволяет искусству, высвобождаясь из-под власти создателя, обретать независимое значение во все времена (II, 555).

Автор биографии не всегда соблюдает поставленное самому себе правило и позволяет отдельные мимолетные замечания о произведениях композитора. Оно понятно и более чем оправданно. Было бы странным в биографии Чайковского ничего не прочитать о его музыке, пусть даже нечто общеизвестное и тривиальное. Но в конце концов понимаешь, сколь разумно и предусмотрительно самоограничение автора только «жизнью» и «человеком».

Спору нет, все немногие замечания Познанского о музыке Петра Ильича продиктованы абсолютной и безраздельной симпатией. Однако бесполезно выступать адвокатом произведения искусства перед судом его автора. Защита Познанским «Лебединого озера» смехотворна:

Вряд ли можно признать этот самоуничижительный отзыв справедливым. Как и балет Делиба, «Лебединое озеро» стало основой мирового балетного репертуара. Впрочем, в глубине души композитор знал, что создал музыкальный шедевр. 9(21) февраля 1888 года в Праге после представления второго акта балета он напишет в дневнике: *«Лебединое озеро. Минута абсолютного счастья. Но только минута»* (I, 362).

Сколько бесцельной рассудительности, серьезности там, где композитор бросил убийственно самоироничную реплику: *«только минута»*, то есть восторг стремительно улетучился! Что до ссылки на «основу балетного репертуара», то Познанский допускает распространенную у дилетантов ошибку — мерить качество произведения уже сложившейся его репутацией в мире.

А в остальном... Все-что-вы-хотели-знать-и-боялись-спросить о Чайковском составляет безоговорочно целиком содержание двухтомной биографии. Собственно, автор и не скрывает своего скромного намерения: «Настоящая книга... по жанру и замыслу не музыковедческое исследование, а жизнеописание, не ставящее своей целью интерпретацию сочинений Чайковского или его художественных идей и взглядов, о которых уже написано немало» (I, 12).

Правда, внимательный читатель не может не заметить подводные рифы, на которые время от времени наталкивается Познанский. Конечно, это «риффы» жизни и творчества, человека и художника. С одной стороны, о музыке Чайковского, его идеях и взглядах написано, как внушает автор, так много, что и добавить нечего. Тут же выясняется, что в «интимных деталях жизни» можно и нужно найти «глубинные пути к сопереживанию музыкальных замыслов этого удивительного гения чувств» (I, 15). Но взаимосвязь личной жизни композитора и его творчества «интимна, сокровенна и невыразима», так что сформулировать ее никак невозможно. Иначе говоря, про музыку Чайковского всё давно знаем, но интимная его жизнь позволит узнать музыку еще больше. Только вот знание это останется неопределенным и невыразимым. Любопытная жизнь, непостижимое творчество!

Автора не смущают странности столь однобокого видения, и читатель должен, очевидно, принять единственно возможную его правоту: жизнь — в материальной эмпирике фактов и свидетельств; творчество — в отвлеченной, неуловимой, невыразимой невнятице образов, представлений, духа. Последнее, в качестве предмета в эпистолярных беседах Чайковского и фон Мекк, Познанский так прямо и называет: «*абстрактные* [!] вопросы духовной сферы» (II, 88).

Автор, сам того не ведая, обнажает больной нерв современной моно/биографики. Боязнь вульгаризировать жизнь и творчество прямолинейной взаимной зависимостью оборачивается насильственным их разделением. Не убоившись, можно впасть в наихудшую крайность: например, описывать III часть Шестой симфонии как гомосексуальные игры, в духе *new musicology*, что и делает новейшая отрасль науки — *gay and lesbian musicology*. Выбор Познанского загнан в бинарную оппозицию и альтернативу двух мнений. Творчество — оно буквально без жизни, и жизнь — без вдохновения. «Реальный» Чайковский, говорите? Без «шелухи», «из плоти и крови» — и, добавим, без души и духа.

Когда-то Гёте сказал заветное:

Мне думалось... что эта книга вместит в себя некоторые символы человеческой жизни. Я назвал ее «Поэзия и правда», ибо высокие устремления возносят ее над житейской обыденностью. Жан-Поль из духа противоречия написал о своей жизни одну только «Правду»! Хотя правда о жизни такого человека доказывает только то, что он был филистером! Но немцы туго соображают, как отнестись к непривычному, и зачастую упускают из виду более высокое. Факты из нашей жизни чего-то стоят не сами по себе, а по тому, что они значат (30 марта 1831)³⁵.

Слова Гёте точно про наш случай, с одной лишь поправкой на иной сюжет: правдивая биография «*такого человека*» Чайковского доказывает только то, что ее герой был... содомитом!

Однажды Гёте откликнулся поразительным образом на издание одного примечательного собрания писем, откликнулся очерком «Винкельман и его век» (1804–1805). Он не процитировал в нем ни единой строки из переписки И.-И. Винкельмана. Обнародованные письма выполнили вспомогательную задачу, возобновили, по признанию Гёте, *наблюдения*

³⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. С. 421.

над Винкельманом. Само по себе письмо всего лишь «подобие разговора с самим собой»³⁶.

Воспоминания о замечательных людях, так же как и близость значительных произведений искусства, время от времени пробуждают в нас дух *размышления*. Они возникают перед нами как заветы для всех поколений, *первые — в деяниях и славе, вторые — как некие чудом сохранившиеся существа. Каждый разумный человек знает, что, собственно говоря, подлинную ценность имеет только рассмотрение их в своеобразной целостности*, и все же пытается — мыслью и словом — что-то извлечь из них [Курсив мой. — М. М.]³⁷.

Надо ли говорить, что Гёте достало разума *не* воспользоваться возможностью нарисовать портрет того, кто своими «похождениями» заслужил опасную известность «врага другого пола»! Гёте не считал достойным даже упоминания обстоятельств ужасной гибели Винкельмана в захолустной итальянской гостинице от руки случайного партнера, оказавшегося бандитом и убийцей. Напротив, он оставил символические штрихи к смерти Винкельмана: тот «почти всегда умел избрать наилучший путь, за исключением последнего, нетерпеливого, рокового шага, который и стоил ему жизни»³⁸. Или: «...на обратном пути в отечество ему уже чудилось, что он близится к Киммерийским вратам; он был преисполнен боязни и охвачен мыслью о невозможности продолжить путь»³⁹. Наконец, «мы должны считать его счастливым, ибо к вечному блаженству он поднялся с вершины человеческого существования; короткий испуг, мгновенная боль вырвали его из круга живых. ...Он жил как муж и как совершенный муж ушел из этого мира. <...> То, что Винкельман почил рано, пошло на благо и нам. Бодрящее дыхание веет от его могилы и возбуждает в нас живое стремление ревностно, любовно и неотступно продолжать то, что было начато им»⁴⁰.

Гёте не надо было даже сдерживать себя перед очевидной соблазнительной возможностью, и не потому, что нормы приличий того времени сделали всё сами. *Подлинное* существо Винкельмана Гёте находил не

³⁶ Гёте И.-В. Винкельман и его время // И.-В. Гёте. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 10. Об искусстве и литературе / Пер. с нем. М., 1980. С. 157.

³⁷ Там же. С. 156.

³⁸ Там же. С. 157.

³⁹ Там же. С. 187.

⁴⁰ Там же. С. 188.

в «человеке писем», даже не в том живом Винкельмане, современником которого он был, но в целом *деяний и произведений* и в «символах человеческой жизни».

Сверх того, Гёте возвышает «запретную страсть» Винкельмана до жертвенной дружбы-любви, о которой сообщает античность:

Страстное выполнение обрядов любви, блаженство неразлучности, самопожертвование одного для другого, выраженное предопределение на всю жизнь и неизбежное сопутствие в смерть повергают нас при созерцании союза двух юношей в изумление, и мы чувствуем себя пристыженными, когда поэты, историки, философы, ораторы засыпают нас сказаниями, событиями, чувствами, убеждениями подобного содержания и значения.

<...> Здесь, даже в нужде и унижении, Винкельман чувствует себя великим, богатым, щедрым и счастливым, всегда готовым помочь тому, кого он любит больше всего на свете, кому он — и это высшее самопожертвование! — прощает даже неблагодарность⁴¹.

Цельность Винкельмановой природы Гёте очерчивает в параграфе «Красота». Идеальная цельность морального и эстетического, о которой мечтали и Гёте, и Шиллер. В ней найдем зерно биографики, которая так и не состоялась, как, впрочем, едва ли осуществилось в истории и соответственное жизнеповедение, срывавшееся в морально-эстетические «гримасы», как в судьбе Оскара Уайльда.

И если обе потребности — в дружбе и в красоте — одновременно находят пищу в одном и том же объекте, то счастье и благодарность человека переходят границы, и он охотно отдает все, чем владеет, видя в этой жертве лишь ничтожное доказательство своего почитания и приверженности.

Поэтому мы так часто наблюдаем Винкельмана в общении с прекрасными юношами, и никогда он не кажется нам более оживленным и очаровательным, чем в эти, часто лишь мимолетные, мгновения⁴².

Допустим на мгновение отчаянно невозможное: Гёте, не Познанский, в роли биографа Чайковского! Автор «Поэзии и правды» наверняка

⁴¹ Там же. С. 163–164.

⁴² Там же. С. 165.

ускользнул бы в лазейку, которую Познанский мимоходом обозначил сам и сам же благополучно миновал ее: «В мальчиках и юношах Чайковского привлекали особые черты, сочетание эротико-эстетических моментов [по-видимому, подразумевается сочетание эротических и эстетических моментов. — М. М.]» (I, 531). В контексте «правдивой» биографии Чайковского указанное сочетание мало что значит.

Эрос и эстетическое перемешиваются до болезненного и едва излечимого состояния человека и целительного — художника. Вот патетическое, едва не трагическое восклицание Уайльда: «Можно заточить поэта в темницу, но никто не может заставить поэта разлюбить юношей». Или грациозно-насмешливое «вот идет моя Четвертая симфония» у Аарона Копланда — вслед миловидному юноше-студенту в Тэнглвуде⁴³. Даже деланно-испуганное, самоироничное и, в то же время, искреннее и сердечное признание Эдварда Грига: «...мне не хватало... чудесного Перси Грэйнджера, ... в которого я влюблён, словно в молодую женщину. Опасно излишне восхищаться, но уж если восхищаешься, как я, то одно переходит в другое. Я не встречал никого, кто понимал бы меня так, как он»⁴⁴.

Нет сомнения, подобными примерами легко воспользоваться в качестве индальгенции Чайковскому и его биографу, заодно и авторитетно обосновать все «романтические дружбы». Вместо того чтобы проникнуться трепетом разыгрывающихся трагических поединков между эстетикой и моралью! Они все еще непримиримые противники. Примирение рано или поздно наступит. Вопрос в том — *как?* Трудно избавиться от мысли, что человечество избрало наихудший сценарий «примирения».

Гёте останавливался перед *символами* дружбы и красоты, что осеняли жизнь Винкельмана. Готовы ли мы признать правоту Гёте, даже если не держаться морального суждения об «античной страсти» Винкельмана? Кажется, сегодня трудно, если вообще возможно, вернуться назад, к отправной точке, к гётевской «биографии» Винкельмана. Мы не готовы ни понимать Гёте, ни развивать посеянное им, ни идти дальше. Напротив, символический план биографии постепенно терял свои очертания. Даже те биографии великих, что появились на свет в осуществление гётевского завета «поэзии и правды» (хотя бы и Моцарт Аберта), не спасли гётевски-символическое направление биографики от скорого забвения.

Единое существо человека-художника не устояло. Его не удержали на весах истории ни обыватель с его бесцеремонным любопытством вкупе с морализаторством, ни летописец-мемуарист с его поспешностью и са-

⁴³ Pollack H. Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. New York, 1999. P. 526.

⁴⁴ Григ Э. Дневники / Пер. с норв. Е. Битеряковой. М., 2008. С. 136.

момнением (не имеет значения, с уклоном в морализаторство или эстетство), ни сам «герой» истории.

Наш удел сегодня — быть скромными и чувствовать себя пристыженными при виде руин, оставшихся в память о великих героях. От них лишь только тени, сбивчивые, двоящиеся на человека и творца, стоящих по рознь и поодаль друг от друга.

Кажется, участь полураспада не миновала, страшно сказать, и самого Гёте. С уст Рудольфа Штейнера сорвалось признание чуть ли не случайное, будто оговорка (и отговорка):

...если человек далеко продвинулся в музыкальном отношении [Речь идет о Вагнере. — М. М.], то это вовсе не значит, что он таков же и в других отношениях, например, в моральном отношении. Человек ведь так многообразен. О нем нужно судить на основании того, что у него есть, а не осуждать его за то, чего у него нет. С этим последним мне так часто приходится встречаться при моих лекциях о Гёте, когда убеждаешься, что люди столь охотно стараются отыскать отрицательное вместо положительного, — заметить то, чего у человека нет, а не то, что у него есть. Меня сотни раз спрашивали об отношениях Гёте с фрау фон Штейн и прочем. Я мог всегда сказать только следующее: благодаря этим отношениям появилось так много высокохудожественного, и это единственное, что меня тут интересует.

Я держусь подобно собирателю драгоценных камней, который ищет их среди разных камешков. Он берет только драгоценные камни, а прочие оставляет без всякого внимания⁴⁵.

Можно сказать, Гёте пал жертвой внимания только лишь к «драгоценным камням». Оставлять ли без внимания прочие «камни»? Сам Гёте попытался показать в случае Винкельмана: нет «драгоценного» и «прочего», всё равно подлежит «сбору». Не я подберу, так другой. Вопрос в том, как обойтись со «сбором», каким бы он ни был.

Биограф Чайковского заведомо поставил себя в такое положение, когда приходится оглядываться и опасаться: «...мы имеем смелость надеяться, что этот рассказ не оскорбит его память. Ибо нами руководило отнюдь не любопытство...» (I, 15). Странная претензия... Разве автор не сделал все для того, чтобы на каждом шагу опровергать исходную декларацию! Чем же еще как не любопытством, — воскликнет читатель, — продиктована новейшая книга о Чайковском! «Не оскорбит» память? Как сказать...

⁴⁵ Штейнер Р. Сущность музыкального. Лейпциг, 10 ноября 1906.

Гёте, раздвоенный даже не волею — минутным настроением и поспешностью великого и непонятого гётеанца... Чайковский, из которого жизнь «вырезана» и брошена падкой на сенсации и скандалы толпе, — это ли не символы нынешних жизнеописаний!

Выхода, кажется, не видно. Нам всем впору вспоминать философски-тревожное: по-прежнему я не знаю ни кто я, ни за чем пришёл я в этот мир. Если только не довольствоваться тем, чтобы *по-новому* не желать знать, что такое наши законы и преступления, здоровье и болезни, моральное и имморальное, греховное и праведное.

2009 / апрель 2011

Литература:

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. первая, кн. первая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 544 с.
2. *Аберт Г.* Моцарт. Ч. вторая, кн. вторая. М.: Музыка, 1990. 560 с.
3. Письма Бетховена. 1787–1811. М.: Музыка, 1970. 576 с.
4. *Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. [б. м.]: изд. «Грядущий день», 1911. 553 с.
5. *Вайдман П. Е.* Открывая нового Чайковского... // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Воспоминания современников. Новые материалы и документы: Альманах. Вып. 1 / Сост. П. Е. Вайдман и Г. И. Белонович. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. 208 с.
6. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.
7. *Гёте И. В.* Беседа с Наполеоном // И. В. Гёте. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 9. Воспоминания и встречи / Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М.: Худож. лит., 1980. 495 с.
8. *Гёте И. В.* Винкельман и его время // Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1980. 510 с.
9. *Гёте И. В.* Римские элегии // Гёте. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1950. 762 с.
10. *Григ Э.* Дневники / Пер. с норв. Е. Битеряковой. М.: Импэто, 2008. 248 с.
11. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М.: Классика–XXI, 2008. 624 с.
12. *Мейнке Ф.* Возникновение историзма / Пер. с нем. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 480 с.
13. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / Пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
14. *Нильсен К.* Моцарт и наше время // Нильсен К. Живая музыка / Пер., пред. и примеч. М. Мищенко. СПб: КультИнформПресс, 2005. 127 с.
15. *Познанский А.* Пётр Чайковский: Биография. В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2009. Т. 1. 608 с. («Жизнеописание»); Т. 2. 624 с.
16. *Свасьян К.* Европа. Два некролога / Пер. с нем. М.: Evidentis, 2003. С. 277.

17. *Свасьян К.* Поль Валери и Гёте. Вариация на тему франко-немецкой судьбы // Карен Свасьян. Растожествления. М.: Evidentis, 2006. 535 с.
18. *Свасьян К.* Становление европейской науки. М.: Evidentis, 2002. 436 с.
19. *Свасьян К.* Философское мировоззрение Гёте. М.: Evidentis, 2001. 224 с.
20. *Уайльд О.* Критик как художник // Писатели Англии о литературе. XIX—XX вв. / Сб. статей. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1981. 410 с.
21. *Штейнер Р.* Духовно-научные аспекты терапии / Пер. с нем. О. В. М.: Энигма, 2003. 192 с.
22. *Штейнер Р.* Сущность музыкального. Четыре лекции, прочитанные в 1906 г. URL: http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/283.doc (дата обращения: 10 октября 2010).
23. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван: Айастан, 1988. 672 с.
24. *Pollack H.* Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. New York: Henry Holt and Company, 1999. 690 p.
25. *Taruskin R.* Text and Act: Essays on Music and Performance. New York, Oxford: Oxford University Press. 1995. 382 p.

«Князь Игорь» Бородин и Римского-Корсакова

В статье представлены результаты работы над восстановлением авторской редакции оперы А. П. Бородин «Князь Игорь» и рассмотрены изменения, внесенные Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым в 1887–1888 годах при подготовке беляевского издания оперы. Изменения эти касаются сюжета оперы, ее стиля, оркестровки и характеристики отдельных персонажей. Автор приходит к выводу, что Бородин практически окончил оперу и что Римский-Корсаков редактировал «Князя Игоря», исходя из собственной концепции сказочной оперы, а также привнес в произведение черты «русского стиля» и зарождавшегося тогда стиля модерн. Основным источником служил хранящийся в ГЦММК полный клавир и партитуры отдельных номеров — результат многолетней работы П. А. Ламма.

Ключевые слова: Бородин, «Князь Игорь», редакция, Римский-Корсаков, Глазунов, Ламм.

Работа над восстановлением авторской редакции оперы А. П. Бородин «Князь Игорь» была начата мной при подготовке концертного исполнения силами театра «Геликон-Опера» на сцене Московского Международного дома музыки. Мировая премьера ее является совместным проектом театра и Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, где хранится редакция оперы, законченная П. А. Ламмом не позднее 1947 года (клавир, фрагменты партитуры, а также другие материалы)¹. Несмотря на ограниченные сроки работы (подготовительный этап начался в июне 2010 года, непосредственная работа с нотными материалами — в сентябре), было принято решение не ограничиваться лишь вставками отдельных номеров,

Статья публикуется с сохранением стиля, орфографии и пунктуации автора.

¹ ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 192.

не включенных в печатное издание, что уже неоднократно делалось², а нота за нотой вслед за Ламмом пройти по всей музыкальной ткани оперы.

Ламм использовал в общей сложности 77 автографов композитора, на основании которых им был составлен клави́р, включающий 43 музыкальных номера. Эта громадная работа была проделана для запланированного им академического издания «Князя Игоря», которое, однако, так и не увидело света. Кроме того, Ламмом написана книга «Подлинные тексты опер А. П. Бородина» (153 м. п. страницы, 69 нотных примеров)³. Лишь четыре страницы из нее были опубликованы: сперва к 60-летию со дня смерти и затем еще раз к 150-летию со дня рождения композитора⁴.

Редакция Ламма является сводной. Она включает не только бородинские материалы, но и всё, что было написано для «Князя Игоря» Римским-Корсаковым и Глазуновым. Весь этот огромный массив нотного текста (9581 такт) скомпилирован в том порядке, какой был зафиксирован в первых изданиях Беляева, осуществленных под руководством Римского-Корсакова. К материалам редакции Ламма неоднократно обращались как исследователи, так и постановщики, однако в полной мере она так до сих пор и не была востребована, а книга остается неизданной.

В 1947 году Ламм риторически вопрошал о каллиграфических, невероятной красоты рукописях Бородина: «Неужели всё это черновики, незаконно осмеливающиеся оспаривать свое право на существование, свое почетное место в творческом наследии их гениальных творцов?»⁵ И через шестьдесят лет после завершения им капитального труда по реконструкции подлинного «Игоря» ситуация изменилась незначительно.

Моей непосредственной целью было подготовить нотный материал для концертного исполнения авторской редакции. Для этого потребовалось отделить написанное Бородиным от написанного после его смерти соавторами (что оказалось не всегда очевидным), сделать выбор из различных авторских (ранних и поздних) версий одних и тех же номеров, восстановить наивозможно близкий авторскому порядку следования картин и отдельных фрагментов и — при самоотверженной помощи сотрудников библиотеки «Геликон-Оперы» во главе с Ириной Сергеевн

² Выпущенные Римским-Корсаковым монолог Игоря «Зачем не пал я на поле брани» и сцена бунта князя Галицкого вошли в редакцию Е. М. Левашева и Ю. А. Фортунатова (постановка — Вильнюс, 1974) и, в оркестровке Ю. А. Фалика, в постановку Мариинского театра (1995).

³ Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. Машинопись. ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 192. Ед. хр. 243.

⁴ Ламм П. К подлинному тексту «Князя Игоря» // Советская музыка. 1983. № 12. С. 104–107.

⁵ Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 152.

Оноприенко — изготовить клавиш, партитуру и партии. В связи со сжатыми сроками на данном этапе использовались только материалы, хранящиеся в музее им. Глинки — рукописи Ламма и сделанные им копии рукописей Бородина.

Насколько незакончен «Князь Игорь»?

Бытует мнение о том, что «Князь Игорь» остался принципиально неоконченным и по смерти автора представлял собой хаотическое нагромождение отдельных сцен, слабо связанных между собой. Фактами это не подтверждается. «Князь Игорь» Бородиным был почти закончен и более чем на треть оркестрован.

28 января 1885 года, вероятно, не без связи с успешными зарубежными исполнениями ряда арий и хоров, издатель В. В. Бессель написал Бородину о своем желании приобрести права на оперу и оформить «письменное условие»⁶. В марте 1886 года М. П. Беляев купил у композитора права на оперу за 3500 руб. Для сравнения: В. В. Бессель назначил Римскому-Корсакову за «Снегурочку» всего 1500 руб.⁷ Беляев известен своей щедростью, но все равно для далекого от законченности произведения сумма несоразмерно велика.

За несколько лет до смерти композитора его стали активно побуждать к сочинению увертюры: в сентябре 1884 года Глазунов и Дютш просили ее для исполнения в концертах РМО⁸. Это также говорит о том, что произведение в целом было уже закончено. В конце августа 1879 года Римский-Корсаков писал Бородину в деревню: «Увертюру (говорю Вам это секретно от Баха) лучше не писать бы теперь, и всегда после успеете, когда опера будет готова»⁹. Корсаков мог бы здесь привести в пример Глинку, написавшего увертюру к «Руслану и Людмиле» в самый последний момент. То была обычная практика оперных композиторов, в том числе Моцарта, ведь в отличие от вокальных номеров увертюру никто не должен учить наизусть. Стасов же спрашивал об увертюре уже 8 августа 1879 года¹⁰. Значит, с его точки зрения, уже тогда момент для ее сочинения настал.

Дописать и правда оставалось очень немного. Редакция, представленная «Геликон-Оперой» в ММДМ, включает 6311 тактов. Это громадная

⁶ Дианин С. А. Бородин. М., 1955. С. 274.

⁷ Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л., 1950. С. 188.

⁸ Там же. С. 87.

⁹ Дианин С. А. Бородин. С. 222.

¹⁰ Там же. С. 221.

цифра, редко встречаются столь объемные оперные партитуры. Всего же, с учетом ранних вариантов, Ламм насчитывает 6890 бородинских тактов.

Сочиняя «Игоря», Бородин всегда руководствовался четким планом, который, естественно, на протяжении восемнадцати лет претерпевал изменения, однако в каждый момент он существовал. Сохранились записи планов всей оперы и отдельных картин¹¹. Располагая временем (обычно летом), композитор предпочитал работать не над фрагментами, а над целыми картинами. Более того, начиная с «Млады» у него выработалась привычка хронометрировать свою музыку, выверяя композиционные пропорции.

«Мысль Бородина с самого начала создания оперы была направлена на целое, а не на сочинение и сложение мелких частных. С этим же связан у него метод последовательного тематического проведения», — пишет А. Н. Дмитриев¹². В опере существует развитая система сквозных тем и тематических элементов, вплоть до мельчайших, которые можно пристально рассмотреть, пожалуй, только переписывая ноты или занимаясь набором. Например, реплика Владимира Игоревича после дуэта с Кончаковной «То мой отец» воспроизводит мотив из сцены затмения («Знаменя небесного») и арии Игоря «Зачем не пал я...» Фразы Ярославны в последней картине «Уж не Половцы ли к нам нагрянули?» и «Путивля нам не отстоять» восходят к ее сцене с боярами.

В авторской редакции единство тематизма и целенаправленная работа с ним проступают еще ярче. Тема, сопровождающая вторжения князя Галицкого, звучит не дважды (в Песне и в начале сцены с Ярославной), а трижды — третий раз при попытке захвата власти.

Вся картина у Галицкого пронизана сквозными темами. В венчающем ее хоре в тройном (!) контрапункте объединяются темы «Князьки молодцы гуляли», «Во здравье князя снова загуляем» и «Многая лета»¹³ (Римский-Корсаков оставил лишь первые две и несколько сократил весь эпизод).

¹¹ ГЦММК. Ф. 45. Ед. хр. 4.

¹² Дмитриев А. Н. К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л., 1989. С. 137. Судьба исследования Дмитриева сходна с судьбой бородинских исследований Ламма. Диссертация Дмитриева «Рукописи Бородина: Опыт анализа его творческого метода» (1948) была рекомендована к публикации, но не издана, за исключением небольших фрагментов.

¹³ О развитии контрапунктической техники Бородина см.: Дмитриев А. Н. Из творческой лаборатории А. П. Бородина // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л., 1989. С. 153–164.

Tenor 1: Князьи молод - цы гуляли, князя на Ру - си са - жали.
 Tenor 2: Мно - гая ле - та князю Вла - ди - меру.
 Bass 1: Мно - гая ле - та князю Вла - ди - меру.
 Bass 2: так, ребята, вече соби - райте, ско - рее все на площадь высь - пайте.

Пример 1. Картина «Дома у князя Володимира». Заключительный хор

В сцене обморока Ярославны Бородин проводит темы обеих арий Игоря, в той же сцене звучит и тема Кончака. Подобное тематическое единство свидетельствует о целостности громадного замысла.

Основная масса музыки «Игоря» написана в 1869, 1874–1876 и 1879 годах. Композитор твердо собирался окончить оперу, как минимум, дважды: к осени 1877 и к осени 1886 года. Во второй раз он был к этому близок, но каждый раз мешало одно и то же: у Бородина не было защитного свойства многих гениев — некоторого пренебрежения к заботам окружающих. Проблемы матери, братьев, жены, тещи, студентов, курсисток и многих других людей не казались ему недостойными внимания, а последние несколько лет своей жизни он был лишен даже летнего отдыха, чтобы, проведя в деревне недели три, полностью написать второй половецкий акт.

Чего действительно не хватает в бородинском «Игоре»? Лишь сцены побега. Но ведь и в версии Римского-Корсакова и Глазунова побега как такового нет, а есть приготовления к нему и его последствия. Да и что показывать на сцене? Игорь покинул войлочную юрту: «подоима стену и лезе вон», прошел между юрт и телег «„сквозе вежа“ — через все обширное становище, тянувшееся по обоим берегам Тора до берега Донца, — „и потече къ лугу Донца“»¹⁴, там сел на коня и ускакал. Никто ему не препятствовал.

Другое дело, что до сих пор не обнаружены автографы сцен прощания Игоря с Ярославной и диалога с Галицким из Интродукции, речитатива «Схимница, смиренница» и «Княжой песни» из картины у Галицкого, Пляски половецких девушек, арии Игоря «Ни сна, ни отдыха...», заключительного эпизода картины у Ярославны (набата) и Хора поселян, всего около 1000 тактов. Они известны лишь по печатному изданию, в редакции Римского-Корсакова.

¹⁴ Плетнева С. Половцы. М., 2010. С. 130.

Участие Римского-Корсакова

Решающую роль в завершении и оркестровке «Игоря» сыграл Римский-Корсаков, в издании и продвижении его на сцену Мариинского театра — Беляев.

Римский-Корсаков следил за созданием «Игоря» с самого начала и, как многие другие знакомые Бородина, пытался ускорить сочинение музыки и повлиять на ее облик. Около 1 октября 1875 года он подарил Бородину «стопочку нотной бумаги, на первом листе которой начертал: „Князь Игорь“ опера в 4-х действиях А. П. Бородина»¹⁵. Сколько им было дано устных советов, установить невозможно, но и письменных сохранилось немало, а 8 июля 1879 года он отправил коллеге письмо с переписанным (транспонированным и «выправленным») первым хором картины у Галицкого.

Со стороны вмешательство одного состоявшегося композитора в творчество другого состоявшегося композитора — между прочим, автора двух великолепных симфоний — нонсенс. Но внутри «Могучей кучки» все выглядело иначе. Балакирев и в 1870-е пытался резко вмешиваться в работы коллег, в частности, в оркестровку симфоний Бородина. Римский-Корсаков, как младший по возрасту, сильнее других прочувствовал на себе тиранию Балакирева и во многом воспринял его метод. Практика взаимной помощи в «Могучей кучке» также существовала: в 1860-е Корсаков уже помогал Кюи с оркестровкой «Вильяма Радклифа». В 1870-е к этому прибавилась педагогическая практика в консерватории, появилось уверенное ощущение профессионализма, сформировались новые идеалы.

Как реагировал Бородин? В письме от 4 августа 1879 года мягко, терпеливо, но твердо отказался от «шефской помощи»:

Дорогой друг Николай Андреевич, не знаю как и благодарить Вас за Ваши хлопоты о моем «Игоре». Письмо Ваше меня глубоко тронуло. И сколько это я Вам понаделал хлопот!.. Видите ли я прав был, когда не хотел давать Вам этого хора... Мне очень жаль, что я пустил Вас приняться за эту скучную и неблагодарную для Вас работу. Поправляю дело насколько можно: не пересылаю Вам Вашего нотного листочка, оставляю его себе на память... Лучше всего оставьте пока этот хор¹⁶.

¹⁵ Письмо Бородина жене от 4 октября 1875 года // Письма А. П. Бородина. Вып. II. М., 1936. С. 102. Это было не впервые. В начале 1872 года в связи с работой над четвертым актом «Млады» Корсаков уже дарил Бородину нотную бумагу, а его жена — черепаку.

¹⁶ Письма А. П. Бородина. Вып. III. М.; Л., 1946. С. 66–67.

Ранимый, деликатный и в быту безотказный Бородин вообще очень нервно относился к советам касательно своей музыки¹⁷. Особенно на раннем этапе, до того, как смог услышать свои симфонические произведения в живом оркестровом звучании, обрести уверенность в своих силах и научиться отличать действительно ценные советы от пустых. А. Н. Дмитриев, в 1940-е изучавший рукописи Бородина, решительно сдвигает датировку многих номеров на более ранние годы, а расхождение с датировкой, сделанной на основе писем, объясняет не чем иным, как скрытностью автора, не всегда разглашавшего среди коллег ход творческого процесса¹⁸.

По мере роста известности Бородина непрошенных советчиков вокруг него становилось все больше, и они все больше раздражали крайне занятого человека. Может статься, без постоянных напоминаний с разных сторон, что надо наконец уже завершать «Игоря», дело шло бы скорее. В 1880-е Бородин явно получал больше удовольствия от общения с бельгийскими музыкантами, которые не давали советов, а лишь стремились лучше исполнить его музыку, как она есть.

В то же самое время Римский-Корсаков сделал для друга неопценимую вещь: представил Бородина публике как оперного композитора. В 1879 году под его управлением отдельные номера из «Игоря» прозвучали в Петербурге в концертах БМШ и в Москве (в Большом театре), что ускорило процесс их оркестровки.

Однако время шло, последняя точка в опере все еще не была поставлена, а интенсивность работы неуклонно падала. Римскому-Корсакову тяжело было это видеть — он уже воспринимал «Игоря» как произведение, с которым кровно связан. Начиная с 1883 года он не раз повторял, что если переживет Бородина, то «Игоря» кончит¹⁹. Уже в 1885-м он начал писать клавишную оперу в своей редакции, переделал картину у Галицкого (весьма решительно, с купюрами и дописками) и на этом пока остановился.

Пятнадцатого февраля 1887 года Бородин не стало. Узнав об этом на другой день от Стасова, Римский-Корсаков тут же отправился вместе с ним на квартиру покойного и забрал к себе рукописи. Ситуация несколько напоминает рейдерский захват. Что это, исполнение долга перед товарищем или утоление давней страсти? И то, и другое.

«Князь Игорь» был подготовлен к печати в рекордно короткие сроки. Львиную долю работы выполнил Римский-Корсаков. Во-первых, он выступил как драматург. Ему принадлежит сценарий и часть литературного

¹⁷ Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 36.

¹⁸ Дмитриев А. Н. К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л., 1989. С. 139.

¹⁹ Сухор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965. С. 271.

текста второго половецкого акта, он отредактировал либретто других актов и «одел» оперу сценическими ремарками.

Глазунову было поручено досочинить за Бородина отсутствующие увертюру и ряд новых половецких номеров (каких именно — определил Корсаков в качестве либреттиста второго половецкого акта). С музыкой же Бородина работал только сам Корсаков. Как можно заключить по нотным рукописям, работа над не оркестрованными Бородиным номерами протекала так: сперва в автограф вносились пометки — исправления, размышления о возможных вариантах и разметка инструментовки. Затем писалась партитура, уже в новой редакции²⁰, после чего по ней делался окончательный клавишник, в составлении которого приняли участие Феликс и Сигизмунд Блуменфельды, Г. О. Дютш, Н. А. Соколов и Н. Н. Римская-Корсакова.

Что Римский-Корсаков в своей редакторской работе шел именно от оркестровой партитуры, явствует из того, что в оркестрованных Бородиным номерах редакторских изменений относительно немного, а в неоркестрованных (вне зависимости от степени их законченности в клавише) гораздо больше. «Траектория» редактуры почти везде сходная: в начале номера изменений меньше, а к концу становится все больше, поскольку бородинский материал в процессе работы подвергался новому, все более интенсивному, увлекавшему соавтора развитию.

Об эстетических последствиях редактуры речь еще впереди, сперва о технической стороне. У Бородина нет «грязнот», которые необходимо править. Его голосоведение — чистейшее, и уже в 1870-е он стал мастером большой симфонической формы и оркестровки. Редактура диктовалась различием индивидуальных композиторских стилей, эстетических идеалов, а иногда — неизбежной, увы, оглядкой на цензуру. Изменениям подверглись даже завершённые номера, так, в каватине Кончаковны, законченной и оркестрованной автором в нескольких версиях, уже исполнявшейся перед широкой публикой, сделаны изменения мелодии, модуляций, оркестровки, на оркестровое вступление наложены фразы солистки («Меркнет свет дневной...») и введен женский хор. Давно был закончен и исполнен — самим Корсаковым в БМШ — Заключительный хор, в котором, однако, при редактуре сделаны изменения словесного текста, гармонии, модуляций и оркестровки.

Нет возможности судить о количестве изменений, сделанных в номерах, автографы которых неизвестны: номера, сохранившиеся и в авторской редакции, и в редакции Римского-Корсакова, демонстрируют в этом отношении огромный диапазон возможностей. Изменения могли почти

²⁰ Все редакторские изменения описаны в книге Ламма.

отсутствовать. В этих случаях непосредственно автографы с внесенной правкой могли быть отправлены Беляевым в Германию для гравировки — и не вернулись оттуда. Но правка могла доходить и до полного пересочинения, в этих случаях автографы могли остаться в личных архивах либо пропасть — просто потому, что цель сохранять их принципиально не ставилась.

Огромным переменам подверглись исполнительские указания — темпы, динамика, артикуляция. Часто те же самые ноты звучат с иной интонацией, с иным смыслом. Сюда относятся и обильные восклицательные знаки, появившиеся в либретто — они тоже меняют интонацию вокальной мелодии. Налицо различие представлений об архитектонике: там, где Бородин предписывает исполнять большую сцену монолитно, в едином темпе, Римский-Корсаков дробит форму его сменами. Именно это, в частности, сделано в эпизоде из Пролога «Идем на брань с врагом Руси», однако в исполнительской практике, как правило, интуитивно возвращаются к авторскому варианту, более органичному. Бородин ценил тихие окончания номеров, на *diminuendo*, Римский-Корсаков предпочитал менять их на громкие, дописав *tutti*, в частности, в конце арии Кончака, финала картины у Галицкого и дуэта Ярославны с Игорем.

Корсаков работал с текстом Бородина так же, как работал с текстами Мусоргского — и как нещадно перерабатывал собственные ранние произведения, особенно «Псковитянку» и Первую симфонию. Причинами были стремление к совершенству, закономерная смена стилевых предпочтений, возможно, желание стереть следы давнего влияния Балакирева — тот с годами все меньше и меньше годился на роль Учителя, которым можно было и хотелось гордиться.

Кроме того, прочитывается желание во всем сказать последнее слово, поставить последнюю точку. Приблизительно в те же годы Корсаков создал новую «Младу» — взамен коллективной кучкистской, постановка которой не состоялась. По смерти Бородина он взялся за сюжет «Царской невесты», в 1860-е начатой Бородиным по совету Балакирева, но вскоре брошенной (возможно, хоры челяди Галицкого выросли из хоров опричников для «Царской»). По смерти Чайковского, когда «как бы освободился» сюжет «Кузнеца Вакулы» и «Черевичек», — написал блистательную «Ночь перед Рождеством», безусловно превосходящую обе оперы композитора, при жизни обгонявшего его по числу постановок в Мариинском театре. Переработка «Князя Игоря» вполне вписывается в этот ряд. Могла ведь иметь место и легкая зависть к старшему товарищу, обошедшему его на ниве симфоний и квартетов, и желание взять своего рода реванш, завершив оперу Бородина лучше, чем тот сделал бы это сам.

Корсаковская версия «Игоря» великолепна, но стилистически это скорее опера Римского-Корсакова, чем Бородина, начиная с сюжета. Чем оправдано изменение ее облика? Легендой о тотальной неоконченности произведения. История о том, как Бородин на вопрос, переложил ли он номер из «Игоря» для оркестра, ответил: «Переложил. Со стола на роль», — восходит именно к Римскому-Корсакову. Ламм, не комментируя, приводит рядом три характерные цитаты:

Жена композитора рассказывает нам: «Половецкий марш написан в 1874 году и навеян чтением описания у одного путешественника казней у японцев». Сам Бородин в своем письме к Любове Ивановне Кармалиной от 15 апреля 1875 года пишет: «Написал большой марш Половецкий». Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи» под сезоном 1877–1878 годов сообщает нам, что: «Великолепные танцы половчан и марш лежали в черновых набросках»²¹.

Однако Екатерина Сергеевна Бородина была достаточно квалифицированным музыкантом, чтобы отличить законченное сочинение от черновых набросков.

Особое мнение Глазунова

Глазуновым сочинен хор русских пленников в первом половецком акте, вступление к хору половецких девушек, весь второй половецкий акт, за исключением перенесенного туда Половецкого марша, и большая концертная увертюра.

С увертюры и начинаются разногласия. В предисловии к беляевскому клавиру сказано: «Увертюра, хотя и была сочинена А. П. Бородиным, но не была им положена на бумагу. Записана же она, закончена и оркестрована, после его смерти и по памяти, А. К. Глазуновым, слышавшим ее много раз в исполнении на фортепиано самим автором». Глазунов в написанной 1 ноября 1891 года по просьбе Стасова Объяснительной записке утверждает иное и важнейшее слово подчеркивает: «Увертюра сочинена приблизительно по плану Бородина»²².

²¹ Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 133.

²² Глазунов А. К. Объяснительная записка к опере «Князь Игорь» в редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова // Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 433.

Некоторое моральное неудобство, сквозящее в Объяснительной записке, и намеки, делавшиеся Глазуновым и Лядовым Асафьеву²³, говорят о неоднозначной оценке Глазуновым редакторского труда. Об этом говорит и то, что, пройдя благодаря работе над «Князем Игорем» прекрасную школу оперной композиции, Глазунов в дальнейшем воздержался от сочинения опер. Может быть, от природы он и не был к этому особенно склонен, но опыт с завершением «Игоря», во всяком случае, не прибавил ему энтузиазма.

Сомнения в происхождении музыки возникают не только в связи с увертюрой. Автографы второго половецкого акта неизвестны. Ситуация ясна с Трио Кончаковны, Владимира и Игоря, которое является переработкой дуэта из «Млады», с новым текстом и новыми вокальными партиями. О хоре ханов, сцене с обозом и ансамбле «Ужели хан наш город взял?» Глазунов говорит в записке, что они сочинены Бородиным, но здесь возникает ряд сомнений. Во-первых, Бородин не мог написать, что Путивль взят половцами, поскольку город взят не был, пострадали только посады и окрестные деревни (жалобный хор в четвертом акте ведь исполняют не горожане, а поселяне). Во-вторых, сцена с обозом открывается «половецкими трубами», уже звучавшими в увертюре, о которых Глазунов сообщает, что они были им «несколько изменены». Значит, в сцене с обозом также звучит не совсем бородинский материал, и неизвестно, что какие-либо фанфары вообще предполагались автором в этом месте. А в-третьих, с номерами, действительно сочиненными Бородиным, а не оставшимися в набросках, Римский-Корсаков работал сам, отдав Глазунову те, которые приходилось именно сочинять на основе отдельных тем и фрагментов.

Обращение Глазунова с рукописями Бородина не было направлено на максимальное сохранение наследия покойного. 11 мая 1888 года он написал Беляеву: «нашел „Славу“ Бородина, писанную карандашом его рукой, и вырезал этот кусочек»²⁴. Кусочек мог пригодиться Беляеву для гравюры на обложке печатного клавира. Что тут скажешь?..

Добавленные Глазуновым 1680 тактов отяжелили и без того пухлую партитуру. При постановках его вокальные номера, как правило, уходят в купюры, на это провоцирует стерильность их музыки. Разве можно было ее избежать? Разница между музыкой Глазунова и Бородина — как между решением математической задачи с заранее известным результатом

²³ Глебов И. Из моих записок о В. В. Стасове как слушателе русской музыки: О Бородине // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 268.

²⁴ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 97.

(методом подгонки под ответ) и непредсказуемым творческим поиском. Сочиняя «фантазии на темы Бородина», Глазунов не мог чувствовать себя так же свободно, как в собственной музыке.

Персонажи

Все персонажи «Князя Игоря», в том числе коллективные, в редакции Римского-Корсакова сильно изменили свой характер. Исключение составляет няня Ярославны с ее крошечной партией. Половецкой девушки и Гзака у Бородина вообще не было, они появились в опере после его смерти.

Картина, представленная в канонической версии оперы, зафиксированной во всех изданиях, удивительна! У Игоря есть до странности добрый внешний враг (Кончак). Есть враг внутренний — смутьян Галицкий, который даром поит народ просто от широты душевной и все время говорит, как бы ему сесть князем на Путивле, но почему-то ограничивается похищением девушек. И есть слабые, плачущие русские женщины. Всё это скорее похоже на сказку, чем на историческую оперу с сильными страстями и борьбой за власть не на жизнь, а на смерть.

Игорь

В 1185 году князю Игорю было тридцать четыре года. Он происходил из оппозиционного Киеву рода Ольговичей, рано осиротел, поздно пробился к власти, много конфликтовал с другими князьями, был амбициозен, горд, довольно удачлив и к концу жизни правил в Чернигове. Ему повезло жениться по любви.

Римский-Корсаков приближает Игоря к легендарному, былинному персонажу без возраста — Бородин же показывает его живым, азартным человеком с широчайшим диапазоном эмоций и не без авантюрной жилки. После затмения («Знаменья небесного») князь упрямо гонит людей в поход. Реплика «Братья, сядем на борзых коней» в оригинале имеет иной аккомпанемент, имитирующий фанфары и конский топот.

Bass

Бра - тья, ся - дем на бор - зых ко - ней и

Piano

по - зрим си - не - го мо - ря!

Пример 2. Пролог, середина

А затем Игорь у Бородина еще кричит, перекрывая хор: «Вперед!»

Бородин дает князю две арии, а не одну (вторая не была написана взамен первой). Не включенная в печатное издание ария, вернее, монолог «Зачем не пал я на поле брани»²⁵, в постановке Мариинского театра (1995) звучит в третьем акте, незадолго до побега, и выглядит там вполне органично. Но оптимальное ее место — в самом начале оперы, после рисующего резню при Каяле Половецкого марша. Тогда Игорь пел бы этот небывалый по мрачности монолог сразу после битвы, страдая от свежих, незаживших ран, еще не зная, что ждет его в плену — до появления половецких чаровниц (кстати, оркестровое вступление к арии как раз начинается переходом от до минора марша к до-диез минору арии). А мечты о свободе приходят позже, с выздоровлением и возвращением сил.

В версии печатного издания битвы в опере нет вообще, Половецкий марш перенесен в другое место и снабжен хоровой партией. Половцы поют об удачном набеге на Путивль. Но симфоническая картина битвы при Каяле после Интродукции буквально напрашивается. В Мариинском театре в этом месте исполняется увертюра, содержащая батальные эпизоды.

²⁵ Опубликована в нотном приложении к журналу «Советская музыка» за 1950 год с небольшой купюрой и несколькими опечатками, среди «народных» песен о Сталине.

Ярославна

Бородин начал работу над «Игорем» со «Сна Ярославны», ныне известного как ариозо (композитор также называл его «Думкой»). Этим номером открывается первоначальный стасовский сценарий. Вслед за ним была сочинена каватина Кончаковны, сразу после возвращения к опере в 1874 году — Плач Ярославны. «Князь Игорь» начинался с женских образов, даже тематический материал партии Игоря сперва появился в ариозо Ярославны.

Ариозо и Плач Ярославны почти не содержат редакторских изменений, зато их много в других номерах партии. В сцене с боярами изменен ритм, введены нервные фигуры мелкими длительностями, а у Бородина Ярославна поет в том же ритме, что и бояре. Купированы эпизоды, где дочь Ярослава Осмомысла уверенно распоряжается организацией обороны Путивля. Пожалуй, она может и рать в бой повести!

Почти вдвое сокращен дуэт Ярославны с Галицким (а это именно дуэт, с совместным пением). В конце его Римский-Корсаков дописал речитативный эпизод «Я вся дрожу, едва собой владею... Устала я, борьба мне не по силам». В оригинале одна-единственная подобная фраза «Я вся дрожу, сама себя не помню» звучит в самом начале сцены, после неожиданного вторжения брата. Затем Ярославна овладевает собой и дает ему решительный отпор.

Девушки

К моменту начала работы Бородина над «Князем Игорем» сенные девушки давно превратились в штамп русской исторической оперы. Не было на Руси-матушке меломана, который не знал бы хора «Ах, подруженьки, как грустно круглый год жить взаперти» из третьего акта «Аскольдовой могилы» Верстовского, а тридцать с лишним лет спустя Чайковский показал девушек в «Воеводе» точно такими же.

В оперетте Бородина «Богатыри» на либретто Виктора Крылова княгиня Милитриса, с трудом вытерпев девичий хор «В терему высоком сидючи», раздражается тирадой:

Вы меня с ума сведете!.. Когда же это, наконец, наши авторы перестанут выводить на сцену этот дурацкий русский терем с его мамушками, бабушками, сенными девушками: с вишеньей, черешеньей, с разноцветной смородиной, с глупыми сказками, с пес-

нями, тоску наводящими? Положим, это жизнь наших предков, но ведь она у нас в зубах завязла, эта жизнь предков! Уж если господа авторы ничего более живого не видят в этой жизни, так уж лучше бы не брались за нее и оставили в покое этих несчастных сенных девиц²⁶.

Следуя пожеланию Милитрисы Кирбитьевны, Бородин увидел в жизни наших предков из XII века много нового. У него девушки не пассивны, не скучны и далеко не беззащитны. Они смело являются на двор к Галицкому вызволять подругу и не боятся пьяной толпы. В оригинальной версии сам князь к ним вообще не выходит, сцена написана для двух хоров — женского и мужского. У Бородина она отличается радикальностью музыкального языка, необычностью гармонии (в том числе большими секундами у хора) и полиритмией: имитирующий дудку кларнет дважды вступает в размере $\frac{2}{4}$, в то время как тактовый размер — $\frac{3}{4}$ (такт равен такту). В конце девушки заявляют: «Нечего гнать-то нас, сами уйдем от вас. Мы управу найдем», — и идут жаловаться княгине. У Римского-Корсакова последние слова хора: «Ой, смилуйся! Выдай ее!». После чего следует отповедь Галицкого и ремарка: «Девушки убегают» (в «Богатырях» — «девушки взвизгивают и убегают»²⁷).

В одном из планов оперы сцена набата названа «Женщины Путивля»²⁸. Автограф ее неизвестен, есть лишь рукопись самого начала (без пения), включенная в редакцию Ламма. Авторская версия эпизода сильно отличается от версии Римского-Корсакова, который отказался от диатонической гармонии Бородина, введя тритоны. Бородинский хронометраж эпизода (1 минута) приблизительно соответствует версии печатного издания, но насколько изменились вокальные партии и текст, и что вообще происходило в эпизоде «Женщины Путивля», до нахождения автографа судить невозможно.

Бородину нравились эмансипированные, независимые женщины. Такой была его мать, такой казалась будущая жена, ради таких он не жалея сил бился за возможность для женщин получать медицинское образование. Всё это наложило сильный отпечаток на образы русских женщин в «Князе Игоре», но Римский-Корсаков и здесь с Бородиным не согласился.

²⁶ Бородин А. П. Богатыри, опера-фарс. Клавир. М., 2004. С. 116.

²⁷ Там же. С. 21.

²⁸ Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 80.

Галицкий

Проанализировав обе версии «Игоря», Ламм пришел к выводу, что редакция Римского-Корсакова «в корне меняет облик князя-кутилы, всю его музыкальную характеристику»²⁹. Действительно, партия Галицкого в сравнении с другими претерпела больше всего изменений — она сокращена почти вдвое! Отчасти из практических соображений: эпизод с попыткой захвата власти был заведомо цензурно непроходим. Но с купированием этой сцены рухнула вся драматургическая линия князя, исчезло развитие от первых притязаний на власть до венчающей его партию сцены бунта. Динамичная роль превратилась в статичную фотографию, изображающую гуляку и бабника, непонятно зачем затесавшегося на страницы героического эпоса.

Сцены Галицкого в редакции Римского-Корсакова смещены ближе к началу оперы: картина у него на дворе из третьей стала второй, песня, в оригинале находящаяся в точке золотого сечения этой картины, сдвинулась к ее началу. В дуэте с Ярославной смещены акценты. Галицкий ведь пришел к сестре поговорить, кто в городе главный и не готова ли она уступить ему власть, но неожиданно (возможно, для самой Ярославны) получил отпор и заодно был еще спрошен о похищенной девушке. В общеизвестной версии дуэт большей частью посвящен судьбе безымянной девушки. Как ни странно, больше пострадала от купюр партия Ярославны — ушла сложная гамма чувств, испытываемых ею к родному брату.

Дружина Галицкого

«Ты с буйною дружиной ночью в дом ворвался», — поет Ярославна в оригинальной редакции дуэта с братом. Именно не с «ватагой», а с дружиной, ведь князь всерьез готовится к захвату власти. В сцене бунта Бородин также именуется хор сторонников Галицкого дружиной³⁰.

Начиная с 1875 года картина у Галицкого была предметом пристального внимания Римского-Корсакова, дважды переделывавшего ее на свой манер еще при живом авторе. В этой картине Бородин рисует разгул дикой стихии, не хуже половецкой, и уводит музыкальный язык как можно дальше от академичного. Музыка полна «непарламентских выражений» — хроматики, диссонансов и неполных аккордов, полиритмии, полигармо-

²⁹ Там же. С. 151.

³⁰ ГЦММК. Ф. 45. Ед. хр. 586.

нии и политональности, внезапных обрывов и не менее внезапных вторжений тем, грубой, непроработанной фактуры.

Немало пародийных фрагментов: то всплывает призрак темы «Славься» из «Жизни за царя», то почему-то фрагмент из Заключительного хора «Игоря». Фанфары напоминают аналогичные из коды Половецкого марша.

Финальный хор картины у Бородина вдвое протяженнее и гораздо мощнее. Открывается он грандиозным симфоническим вступлением, рисующим вывоз бочки вина, появления которой жаждущие похмелиться ждут с самого начала картины. От до-минорного мрака самых низких нот, доступных оркестровым инструментам, долгое захватывающее *crescendo* ведет к триумфальному до-мажорному апофеозу. Глазунов иронии Бородина не оценил и написал на рукописи: «Не слишком ли длинное *crescendo* для вывоза бочки?»

За вывозом бочки идет сатирическая сцена с гудошниками, которых к бочке не подпускают, мотивируя тем, что они не помогали воровать девушку. С трудом набравшись храбрости, те заявляют о важности профессии музыканта для общего дела и о равенстве всех княжеских слуг.

Наконец-то опохмелившихся дружинников внезапно осеняет мысль, что Владимира надо посадить князем. Здесь и заканчивается купюра Римского-Корсакова, вся же первая половина сцены — одновременно ироничная и свинцово-натуралистичная — им сокращена. Тактически это было правильное решение. В постановке Палечека (1890) бражники хмелели, шатались и падали наземь. Это вызвало упреки в «грубом реализме», и режиссеру пришлось дать артистам другие указания: «Скула, Ерошка и все участвующие в этой сцене должны быть очень осторожны и не утрировать пьянства, чтобы сцена не получила безобразного оттенка; подходя время от времени к бочкам за вином, все должны изображать лишь веселое настроение, приплясывая во время пения, и только к концу... некоторые могут пошатываться и не совсем твердо стоять на ногах»³¹. Бочка не одна, как у автора, а две, они появляются на сцене сразу по уходе девушек, но бражники имеют приличный вид и почти трезвы. Что бы сказала критика, познакомившись с бородинской версией сцены?

Сцена, таким образом, в печатном издании начинается с середины. Поэтому фактуру эпизода «Да вот кому бы княжить на Путивле» потребовалось сделать более репрезентативной. Бородин здесь ограничился одним мелодическим голосом и педалью, звучащими жестко и варварски. Римский-Корсаков насытил фактуру имитациями.

³¹ Цит. по: *Гозенпуд А.* Русский оперный театр и Шаляпин. Л., 1974. С. 34.

Заретушировав в «Игоре» сцены пьяной челяди он, однако, много лет спустя вывел на сцену Мариинского театра непревзойденную фигуру бражника Гришки Кутерьмы.

Скула и Ерошка

Два скомороха происходят из почтенной оперной семьи. Едва ли не с начала XIX века сложилась традиция выводить на сцену героя, чья основная функция — петь песни. Таковы Баян в «Руслане» Глинки, гудошник Торопка Голован в «Аскольдовой могиле» и исполняющий целую сюиту песен витязь Весна в «Чуровой долине» Верстовского. Их прямой потомок — Садко Римского-Корсакова.

Бородин вывел сразу двух певцов, поющих вставные песни, но снизил образ до пародии. Его гудошники — трусы, дезертиры, их никто не уважает, бражники не пускают прильнуть к бочке, а в финале встревоженные звоном горожане начинают бить. Первый эпизод Римский-Корсаков опустил, второй смягчил, изменив гармонию на менее острую и оркестровал без участия ударных, хотя по фортепианной фактуре и без ремарок понятно, что происходит на сцене. Превратить их в агитаторов, вождей пьяной толпы, как это делается начиная с постановки 1890 года, вряд ли возможно.

В корсаковской редакции партии Скулы и Ерошки частично поменялись местами, поскольку многие их сцены транспонированы, и из соображений тесситуры вокальные строчки пришлось сильно изменить.

Бояре

В финале картины у Ярославны и в финале оперы бояре выделены в самостоятельную группу мужского хора. Они явно ведут двойную игру, что при редакторских купюрах становится незаметно.

Явившись к Ярославне, бояре сперва выкладывают плохие новости, так что она не может понять, жив ли князь или погиб. Лишь доведя княгиню до обморока, они сообщают, что князю «в плену не худо». В ответ на требование Галицкого они также не говорят решительного «нет», а велют ему идти на площадь к народу.

В финале оперы бояре и старейшины в отличие от народа не проявляют бурной радости по поводу возвращения Игоря и, похоже, не слишком довольны, что гудошники успели об этом раззвонить.

В XII веке реальная власть во многих городах принадлежала не князьям, а именно боярам, в других же они часто составляли оппозицию. Бояре могли устраивать перевороты и многократно менять неудобных князей. В Галиче повесили двух сыновей Игоря, спасся только Владимир с супругой — Настасьей (до крещения — Свобода) Кончаковной.

Кончак

В общеизвестной версии «Князя Игоря» есть добрый хан Кончак и злой хан Гзак. Изучивший множество исторических источников Бородин был далек от того, чтобы наивно рисовать двумя красками. Его Кончак не зол и не добр, он хитрый восточный политик, которому для войны с Киевом нужны союзники среди традиционно оппозиционных черниговских князей. Игорь и Кончак уже вместе воевали под Киевом, потерпели поражение и бежали в одной лодке, видимо, тогда и сговорившись поженить детей. В плен Игоря взял другой хан, Чильбук (это имя как неизвестное широкой публике Римский-Корсаков выпустил), а Кончак князя то ли взял на поруки, то ли выкупил, то ли просто забрал у своего вассала. Так что побег пленника особого урона хану не нанес.

Тема Кончака состоит из последовательности тритонов. Она взята из «Млады», из эпизода дуэта, где Яромир бросает Войславе: «Змея!» — и олицетворяет там злые силы. На ней построено трио Половецкого марша.

Корсакову бородинский акт «Млады» был прекрасно известен, а во время редакции «Игоря» материалы этой ранней оперы также находились у него. Однако характер «змеиной» темы Кончака им максимально затушеван. Его работа с этой темой — замечательный образец переинтонирования. Он часто разбивает ее на отдельные мотивы из двух звуков, разделенные паузами, и облегчает оркестровку (хотя в целом предпочитал, напротив, делать ее плотнее).

Редакция сцены Игоря с Кончаком перед Половецкими плясками ближе к ранней бородинской версии — еще без кровожадности и злобного смеха. Как будто перед нами не два хищника, один из которых ходит грабить русские территории, другой — половецкие.

Косвенная авторская характеристика Кончака содержится перед его арией в речитативе с Игорем. В ответ на приветствие хана князь едва отвечает: «Здрав-ствуй» (два слога разбиты паузой). В ответ на другие вопросы он демонстративно молчит. Кончак ему не друг, показная щедрость хана только раздражает пленника.

Арию Кончака Римский-Корсаков транспонировал из си мажора в более удобный для оркестра си-бемоль мажор. При этом хан стал как бы старше и солиднее, а ведь он ровесник Игоря и тоже амбициозен и азартен. Замечательно отсутствие у Бородина модулирующей связки перед разделом «Хочешь ли пленницу...» — эта идея внезапно приходит хану в голову, в то время как Кончак Римского-Корсакова словно строит в голове логическую цепь рассуждений.

Кончаковна и Владимир Игоревич

В авторской версии дуэт «детей» по стилю ближе к романсу, к камерной музыке. Он спокойнее и обходится без «африканских страстей» общеизвестной версии. Редактор добавил синкопы, тремоло, ремарку *agitato*, переписал заново обе кульминации и заменил бородинский подголосок новыми контрапунктирующими голосами. Владимир у Бородина поет в нормальной теноровой тесситуре, у Корсакова — в завышенной. В то же время у редактора «Скоро ли ты будешь моей?» первым запекает Владимир, у Бородина же инициатива принадлежит Кончаковне, которая поет «Скоро ли я буду твоей ладой?», а Владимир несколько элегически подхватывает.

Княжич в то время был еще очень юн, по разным версиям ему было от 12 до 16 лет. Бородин показывает, что он очень боится отца, даже убегает не попрощавшись с невестой. Римский-Корсаков добавил в конце сцены фразу «Прощай» и бурный оркестровый проигрыш.

В каватине Владимира редакторских изменений нет, кроме одного: у Бородина она оркестрована для флейт, кларнетов, фаготов, двух валторн, из которых вторая играет лишь одну ноту, и всего 12 (!) струнных инструментов, причем даже тут встречаются *divisi*. Оригинальное количество струнных редактор проигнорировал, видимо, думая об акустике Мариинского театра. Но все же авторские указания можно было бы поместить хотя бы в скобках...

Овлур

Игорь и Овлур — полукровки. Мать Игоря — дочь половецкого хана³², мать Овлура — русская женщина, угнанная половцами при набеге или купленная. Оба, вероятно, двуязычны.

³² Голубовский П. В. Печенеги, половцы, торки. М., 1884. С. 93, 141; *Можейко И.* 1185 год. М., 2010. С. 412.

Римский-Корсаков внес изменения в ритм вокальных партий — у Бородин князь обрывает половца более резко и пренебрежительно. В купюры ушли вопросы Игоря «Ужель спасенья нет другого? Ужель князя не выручат меня?», наводящие нежелательную тень на облик героя. Соответственно, Овлур не может проявить осведомленности: «Теперь князьям тебя не выручить...» Фактура сопровождения местами сделана более богатой, Бородин же пишет аскетичнее.

Православный ли Овлур? Для Бородина это, видимо, не было принципиальным, иначе он назвал бы его Лавром. В XII–XIII веках крещеных половцев было уже немало — после Кончака власть унаследовал его сын Юрий Кончакович. Типичного для романтических опер религиозного конфликта в истории князя Игоря явно не просматривается...

Половецкий народ

Для представления половцев в опере очень важен порядок номеров. Корсаков ставит первым прелестный Хор половецких девушек (в оригинале даже не имеющий оркестрового вступления, следовательно, никак не предназначенный открывать акт или картину), Бородин — свирепый и варварский Половецкий марш.

Из среды половецких девушек редактором выделена солистка (может быть, с целью затушевать сходство с «персидским хором» из «Руслана»). Среди отличий — введение триольных каденций в свободном ритме (у Бородина эти фрагменты строго подчиняются метру) и исчезновение в тактах 13–14 небольшой изобразительной детали аккомпанемента, рисующей поникший цветок.

В «Половецкой пляске с хором» редактором была сделана мелкая правка нотного текста и оркестровки, в частности, в первом такте по непонятной причине опущена первая нота гобоя.

Половецкий марш, сочиненный под впечатлением описания смертной казни в Японии, в руках Римского-Корсакова превратился в подобие скерцо. Он предписал играть его штрихом *staccato*, заменил хроматические полутоны в форшлагах диатоническими полутонами и целыми тонами, местами изменил гармонию и ослабил динамику. Бородин же в конце поставил *fff* и, видимо, предполагал, что марш должен звучать дико и страшно. В заключительный раздел редактором введены пресловутые «половецкие трубы» в их глазуновской версии.

Не меньше изменений в сцене «Дозор в половецком лагере». Она была перенесена в другой акт и объединена в один номер с присочиненным

благодарственным хором русских пленников. В связи с «Дозором» Стасов 10 декабря 1886 года писал Бородину:

Как меня восхитил в Понедельник, Ваш Азиатский «Souvre feu». Это Ваше новейшее сочинение, полное великолепного колорита азиатчины и музыкальщины, показало мне, чего еще теперь надо ожидать от Вас для 2-го Половецкого акта!!!

Какой-то странный наш адмирал (Ник. Андр.). Вы знаете, я его люблю и уважаю до страсти, но он меня иногда поражает какою-то инертностью мысли (как бывало поражал и Вашего родного братца, нашего Мусорянина). Он нынче нашел, что Ваш «souvre-feu» чудесен, как первая мысль, как начало чего-то, но никакого развития этой первой мысли не дано, а потому ничего почти тут и не выходит. Какая странность!!! Какого к чорту «развития» надо в «souvre-feu»? Разве это симфония или соната?! Разве есть «развитие» у souvre-feu Мейербера, в III акте «Гугенотов»?! На что его? Для музыкальной статистики, что ли?

И неужели Вы тут станете в самом деле делать «развитие»? Странно, престранно!!!³³

«Развитие» все-таки в хоре появилось. В клавире редакторские изменения почти не отразились, зато они имеются в партитуре. Введены колышущиеся фигуры струнных, создающие почти импрессионистический звуковой колорит, средствами оркестровки создана большая динамическая волна, появился некий романтический флёр. Темп изменен с Moderato на Allegretto, что привносит в музыку оживление.

Ничего этого в авторской версии нет. В шаманском хоре о солнце и месяце есть жесткий остигатный ритм, аскетичная фактура и почти неизменная динамика. Никакого «развития» — форма бездвигна, как половецкие каменные бабы в южнорусских степях. В оригинале «Дозор» абсолютно архаичен, образуя половецкий аналог эпическим страницам русских сцен, таким, как «Разбей врагов» из Пролога или сцена бунта — настоящим «картинам языческой Руси».

Оркестровка

Более трети «Князя Игоря» оркестровано самим Бородиным, а именно Пролог (без средней части), каватины Кончаковны и Владимира, ария

³³ Дианин С. А. Бородин. С. 292–293.

Кончака, Половецкая пляска, песня Галицкого, ариозо Ярославны, сцена Ярославны с девушками, Плач Ярославны, часть Половецкого марша, фрагмент сцены Игоря с Овлуром и Заключительный хор. Занимался Бородин этим, по-видимому, в 1876, 1879 и 1881 годах, в связи с исполнением отдельных номеров оперы в концертах. В оркестровке Половецкой пляски, Заключительного хора и каватины Владимира, срочно выполнявшейся к концертам БМШ, принимал участие Римский-Корсаков, по возможности привлекавший Лядова.

Партитуры восьми номеров подготовлены к печати Ламмом. Авторскую оркестровку песни Галицкого Ламм в свою редакцию не включил, хотя этот номер многократно исполнялся при жизни композитора в концертах, в том числе на сцене Мариинского театра. В печатной партитуре указано, что Песня оркестрована Бородиным. То же сказано о еще восьми вышеперечисленных номерах, исключая номера, оркестрованные не целиком, и ариозо Ярославны, которое значит как оркестрованное Римским-Корсаковым. Вероятно, это ошибка. Из переписки Бородина с графиней д'Аржанто следует, что авторские партитура и оркестровые голоса Ариозо существовали³⁴. К тому же мнению склонялся Ламм, сообщивший, что автограф партитуры хранился у вдовы Корсакова³⁵. Самое важное: автографы клавира Ариозо с пометками редактора³⁶ не содержат никаких указаний на инструментовку. Есть обычные для рукописей, с которыми Корсаков работал как редактор, размышления об удвоениях и наметки купюр, но разметки инструментов нет. Расхождения между бородинским клавиром и печатной партитурой минимальны, что очень необычно для предположительно не исполнявшегося при жизни Бородина номера. Все это сразу бросается в глаза и может означать только одно: Римский-Корсаков Ариозо не оркестровал. Действительно, партитура ариозо Ярославны имеет много примет оркестрового стиля Бородина.

В общей сложности Бородин оркестровал более двух тысяч тактов. Это более трети всей музыки — значительно больше, чем все сочиненное и оркестрованное Глазуновым. Римским-Корсаковым оркестровано почти четыре тысячи тактов, из которых около трех тысяч существуют и в виде авторского клавира. 336 тактов сохранились только в виде авторского клавира, они не были включены в издание и оркестрованы. Это сцена Ярославны с боярами перед Выходом купцов, Выход купцов, сцена бунта Галицкого и монолог Игоря «Зачем не пал я...» Впрочем, первые две сцены Бородин сам намеревался исключить из оперы.

³⁴ Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л., 1950. С. 112–114.

³⁵ Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. С. 79.

³⁶ Фотокопии хранятся в ГЦММК. Ф. 192. Ед. хр. 68 (1).

По меньшей мере девять из десяти целиком оркестрованных Бородиным номеров исполнялись при его жизни в Петербурге, Москве, Киеве, Париже, Брюсселе, Льеже и высоко оценивались слушателями. В 1882 году Пролог предполагалось исполнить на Художественно-промышленной выставке с участием хора в 600 человек. Бородин не раз имел возможность услышать в реальном оркестровом звучании не только симфонии, но и немалую часть «Игоря» и при необходимости внести необходимые изменения в процессе репетиций. На эту возможность он изначально рассчитывал, как о том свидетельствует его письмо к Римскому-Корсакову от 2 января 1879 года:

Голубчик Николай Андреевич, я не имел времени просмотреть партитуру; писал все урывками; — потому — мешали всякие народы. Может быть кое что вкралось туда. Взгляните. [оставлена пустая стр.] Ударные (тарелки) помещены с лихвою, чтобы после репетиции вычеркнуть где окажется удобнее; дублировки тоже. Целую Вас душенька, Барыне привет.
Ваш А. Бор.....³⁷

В 1870-е Бородин уже достиг в искусстве оркестровки мастерства. После оркестровой репетиции «Князя Игоря» в Мариинском театре Глазунов сказал Стасову: «Знаете, из нас трех чья оркестровка всех выше и лучше в опере? *Самого Бородина*, и первый же это сказал сегодня на репетиции сам Римский-Корсаков. Могли ли мы прежде такую штуку отгадать?!»³⁸ Разговор на репетиции вели люди, точно знавшие, не только какой номер кем оркестрован, но и где именно авторская оркестровка претерпела изменения, а где была оставлена в неприкосновенности. Хотя насчет того, можно ли было прежде такую штуку отгадать, кто-то слегка покривил душой — бородинские оркестровки «Игоря» звучали в Петербурге еще с 1876 года.

Партитуры десяти номеров «Князя Игоря» демонстрируют не только отчетливый авторский стиль, но и сложившуюся, драматургически обусловленную концепцию оркестровки всей оперы. Состав оркестра у него скромнен: флейты, флейты пикколо, гобои, кларнеты, фаготы, четыре валторны, две трубы, три тромбона, литавры, арфа, струнные. В арии Кончака и Половецких плясках также использованы разнообразные ударные. Английский рожок и туба встречаются только в номерах, в оркестровке

³⁷ Письма А. П. Бородин. Вып. III. М.; Л., 1946. С. 54.

³⁸ Цит. по: *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965. С. 595.

которых в 1870-е принимал участие Римский-Корсаков и, возможно, введены по его инициативе. В фантастической «Младе» Бородин, однако, использовал все эти инструменты, а также бас-кларнет. Поэтому оправданно его введение Римским-Корсаковым как в сцену затмения (где использована музыка из «Млады»), так и в арию Игоря. Поскольку музыкальный материал сцены затмения возвращается в монологе «Зачем не пал я...», логично и там использовать бас-кларнет, который таким образом превращается в лейт-тембр князя.

Инструменты применяются Бородиным дифференцированно. Тромбоны используются автором (не в пример редактору) только в хоровых сценах. Аккомпанируя солистам, Бородин очень тщательно подходит к отбору инструментов, заботясь о балансе и обходясь минимальными средствами. В женских сценах (как сольных, так и хоровых) занят малый состав оркестра, из духовых присутствуют только деревянные и пара валторн.

Особенное внимание уделено виолончелям, часто играющим *solo* и *divisi*, и кларнетам. Трижды Бородин пометил инструменты в клавире, в двух случаях это кларнеты (в сцене с девушками на дворе Галицкого и в сцене обморока Ярославны) и один раз — арфа. Фрагмент сцены с Овлуром (такты 14–22) также предназначен для двух кларнетов.

Двойной штрих и тремоло струнных, которые у Корсакова являются рабочими приемами, Бородиным применяются чрезвычайно избирательно, лишь на кульминациях крупных номеров (двойной штрих — в конце Пролога, тремоло — в Плаче Ярославны). То же относится к трелям. «Хорошо бы трель пустить», — приписал Корсаков в такте 47 первого хора картины у Галицкого, когда в 1879 году по собственной инициативе переработал его и прислал Бородину³⁹. В его партитуре «Игоря» появилось множество трелей, имеющих чисто декоративный характер. У Бородина декоративных трелей нет, зато сцена девушек у Галицкого открывается трелью, передающей дрожь и нервное возбуждение. Реже применяя вносящие ажитацию тремоло, Бородин гораздо щедрее и энергичнее Корсакова расставляет акценты, придающие музыке импульсивность.

Готовя издание партитуры, Римский-Корсаков по-разному подошел к оркестровой редакции различных номеров. В «Плаче Ярославны» сохранена авторская оркестровка, имеет место, в основном, редакторская правка исполнительских указаний. Аналогична ситуация с каватиной Владимира, где лишь число струнных доведено до обычного. То же в сцене Ярославны с девушками, где лишь сделаны большие купюры, изменена вступительная фраза флейт и кларнетов и в последнем такте добавлено тремоло литавр.

³⁹ Дианин С. А. Бородин. С. 217.

Многочисленные изменения внесены в оркестровку первого хора Пролога. В ми-мажорном разделе в соответствии с изменением фактуры хора также полностью изменена и оркестровая фактура. В репризе Пролога изменений меньше, но добавлены некоторые декоративные детали (ритмизованная педаль трубы, трель флейты пикколо). Множество небольших изменений в каватине Кончаковны (замены инструментов, дополнительные дублировки). В арии Кончака редактор взял за основу концертную авторскую версию. Изменения в оркестровке сводятся к уплотнению фактуры путем дублирования некоторых партий, облегчению звучания «змеиной» темы и добавлению в конце tutti.

Сильные изменения претерпел облик Заключительного хора. В версии печатного издания он открывается трелью фаготов и гобоев. Повсюду оркестровка сделана более плотной. Партия арфы расширена и усилена фортепиано, как поступил Глинка в «Руслане» для имитации гуслей, и как сам Корсаков поступал, следуя заветам Глинки. К литаврам добавлены треугольник, бубен, тарелки и большой барабан.

В песне Галицкого в целом сохранена бородинская оркестровка. Изменения касаются, главным образом, исполнительских указаний.

Стиль двух «Игорей»

Различия авторской и общеизвестной редакций «Князя Игоря» не сводятся к различиям индивидуальных стилей двух авторов. Две редакции тяготеют к различным эпохальным стилям.

Музыка «Игоря» была сочинена Бородиным, в основном, между 1869 и 1879 годами, если придерживаться общепринятой датировки, Дмитриев же предлагает еще более ранние даты.

Римский-Корсаков начал масштабную работу над «Игорем» в 1885 году и вплотную занимался ею в 1887 и 1888 годах. Времена стремительно менялись, в искусстве набирали силу новые направления. Работая над «Игорем», Римский-Корсаков интуитивно «осовременивал» музыку, написанную уже почти двадцать лет тому назад. В его воображении она теперь звучала по-иному — еще в большей степени, нежели когда он в 1879-м давал коллеге дружеские советы касательно отдельных сцен.

Чем объяснить введение в каватину Кончаковны женского хора? Или введение роли Половецкой девушки и появление в хоре Половецких девушек растекающихся, свободных от метра триольных каденций? Вероятно, не чем иным, как предчувствием эстетики модерна, складывавшейся как раз в конце 1880-х.

Шостакович с связи с «Борисом Годуновым» говорил, что Римский-Корсаков Мусоргского постриг, завил и одеколоном облил. Аналогичным образом часть музыки Бородина в руках редактора трансформировалась в соответствии с эстетическими нормами зрелого «русского стиля»⁴⁰, подразумевавшими идеализацию старины, благостность и безудержную декоративность. На уровне музыкального языка это сказалось в придании полноты гармонии (Бородин часто использует неполные аккорды), введение в фактуру и оркестровку декоративных элементов (особенно трелей). На уровне сюжета это сказалось в смягчении конфликтов, купировании наиболее натуралистичных эпизодов пьянства и почти всех иронических фрагментов.

Характерно введение в первом половецком акте благодарственного хора пленников. С дружиной Игоря — потенциального родственника и союзника — обращались неплохо, но участь обычных русских в половецком плену была ужасна. Хор же пленников на слова Римского-Корсакова рисует исключительно благостную картину.

Бородину было присуще совершенно иное видение русской старины, еще не тронутое влиянием «русского стиля» и его «декоративно-прикладном» варианте. В августе 1883 года он с восторгом слушал владимирских рожечников: «Это такая эпическая, народная красота во всех отношениях, что я совсем раскис от удовольствия»⁴¹. Характерно, что заканчивая работу над Прологом «Князя Игоря», он увидел в музыке рожечников эпическую — древнюю, исконную красоту.

Тяга к древности издавна жила в нем. Не успела жена в 1870 году отговорить его от работы над сюжетом из XII века, убеждая, что в опере нужен современный сюжет, как он с увлечением взялся за языческие славянские древности «Млады». Эпос для Бородина не был длинным и скучным повествованием, вроде былины. Его Игорю и Кончаку не по восемьсот лет, как можно подумать, слушая оперу в общеизвестной редакции, а по тридцать четыре, и они полны сил (самому Бородину, когда он с восторгом читал стасовский сценарий, было тридцать шесть). Да и женщин XII века он увидел по-новому. Его отношение к древности можно выразить двумя словами: реализм и варварство.

Подлинного Бородина, как и его «родного братца» Мусоргского, должны были по-настоящему оценить в XX веке. Но этого не произошло. Подлинный «Игорь» пребывал, за исключением нескольких включенных

⁴⁰ О проявлении этого стиля в русской опере см.: Булычева А. В. Песня в романтической опере // Opera musicologica. 2009. № 2 [2]. С. 28–59.

⁴¹ Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л., 1950. С. 33.

в новые постановки фрагментов, в том состоянии, которое шутливо предрек ему сам Бородин, когда в ответ на горячую реплику собеседника, что за «Игоря» ему будет воздвигнут памятник, изрек: «Совершенно верно, памятник будет поставлен, но этот памятник будет таков: соберут отовсюду решительно все экземпляры моих сочинений, сложат их в груды, зальют цементом и наложат на верхушку этой горы здоровенный гранитный монолит. Вот каков будет памятник!»⁴².

О чем «Князь Игорь»?

Принято говорить о «Князе Игоре» как о «богатырской» опере. Но кто здесь богатырь? Как и в «Борисе Годунове» Мусоргского, русский правитель показан антигероем. По крайней мере в начале оперы, где важнейшую роль играет монолог «Зачем не пал я...»

Кончак у Бородина не является ни единственным, ни главным врагом Игоря. Изучив множество исторических источников, Бородин прекрасно представлял себе реальность XII века: Русь и Степь функционировали как две части единой политической системы при доминировании Руси, что особенно четко проявилось с началом монгольского нашествия. Известно 46 крупных походов половцев на Русь. Но ко времени княжения Игоря степняки не реже появлялись на Руси как союзники князей в междоусобных конфликтах. Историк П. В. Голубовский сообщает: «Мы знаем таких приглашений, конечно, более крупных, 34. Кроме подарков, известной платы за труды, союзники обогащались большой добычей, безнаказанно грабя мирных жителей»; «Кочевники весьма часто были приглашаемы то тем, то другим князем Чернигова, и Святославичи довели свою область до сильного обезлюдения. Уже в 1159 г. Святослав Ольгович жалуется на запустение городов Людеча, Моровска, Оргоща и Всеволожа. Но, повторяем, причина этого факта лежит вовсе не в половецких набегах: их на Черниговщину почти не было»⁴³. Так Игорь и Кончак оказывались то союзниками (под Киевом), то вновь противниками.

Бородин вновь обратился к теме Руси и Востока в симфонической картине «В Средней Азии», где русская и восточная темы звучат вместе, в контрапункте. Работая над оперой, сын грузинского князя русский композитор Бородин вряд ли упускал из виду, что его герой — более чем

⁴² Курбанов М. М. Отрывки из воспоминаний // Бирюч петроградских академических театров. Сб. II. Петроград, 1920. С. 167.

⁴³ Голубовский П. В. Печенеги, торки и половцы. М., 1884. С. 139, 71.

наполовину половец. Наверняка это делало для него историю из XII века более жизненной.

В третьем акте стасовского сценария была картина расправы Игоря над врагами по возвращении из плена. Галицкий не оставался безнаказанным. Позднее Стасов сам же уговорил Бородину выбросить эту сцену⁴⁴. И без нее тема русской смуты в бородинской опере звучит во всю силу, как звучит она в обеих исторических операх Мусоргского. С восстановлением линии Галицкого в полном объеме она становится, как минимум, вровень с темой «Русь и Степь» — этого требовала историческая правда.

Бородин в своей музыке не старался сглаживать жизненную правду летописей, — пишет А. Н. Дмитриев. — Мирного гармонического равновесия красивой картины русской старины не предполагалось... Рукописный материал свидетельствует, что тема междоусобиц, взаимной борьбы князей и разорения русских земель от половцев проводилась Бородиным последовательно и составляла одну из главнейших линий сюжетного развития спектакля. ...Бородин отличался от Мусоргского, и тем не менее его музыка в подлинном виде, так, как она задумана была самим автором, стоит ближе к острой интонационной драматургии Мусоргского, нежели к сглаженному, сказочно-фантастическому строю музыки Римского-Корсакова... Римский-Корсаков, собравший после смерти Бородина все рукописные материалы по «Князю Игорю», создал свою концепцию оперы, подчинив весь идейно-художественный строй музыки Бородина своему пониманию целей и задач искусства⁴⁵.

Авторский «Князь Игорь» до сих пор был неизвестен никому, за исключением нескольких исследователей, которые реконструировали подлинную картину аналитически, не имея возможности проверить ее на практике, в живом звучании. Теперь эта возможность наконец-то появилась, и подтвердилась правота тех, кто еще в 1940-е годы, изучая рукописи, пришел к выводу, что «Князь Игорь» Бородина и «Князь Игорь» Римского-Корсакова — разные оперы.

⁴⁴ Дианин С. А. Бородин. С. 188.

⁴⁵ Дмитриев А. Н. К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». С. 140, 141, 146, 147.

Литература

1. Булычева А. В. Песня в романтической опере // Opera musicologica. 2009. № 2. С. 28–59.
2. Глазунов А. К. Объяснительная записка к опере «Князь Игорь» в редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова // Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз 1958. С. 433–435.
3. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз, 1958. 550 с.
4. Глебов И. Из моих записок о В. В. Стасове как слушателе русской музыки: О Бородине // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. М.: АН СССР, 1954. С. 213.
5. Гозенгуд А. Русский оперный театр и Шаляпин. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. 264 с.
6. Голубовский П. В. Печенеги, половцы, торки. М., 1884. 288 с.
7. Дианин С. А. Бородин. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. 376 с.
8. Дмитриев А. Н. Из творческой лаборатории А. П. Бородина // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения. Л.: Советский композитор, 1989. С. 153–164.
9. Дмитриев А. Н. К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» // А. Н. Дмитриев Исследования, статьи, наблюдения. Очерки. Л.: Советский композитор, 1989. С. 130–143.
10. Курбанов М. М. Отрывки из воспоминаний // Бирюч петроградских академических театров. Сб. II. Петроград, 1920. – без издательства, как журнал.
11. Ламм П. А. Подлинные тексты опер А. П. Бородина. Машинопись. ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 192. Ед. хр. 243.
12. Ламм П. К подлинному тексту «Князя Игоря» // Советская музыка. 1983. № 12. С. 104–107.
13. Можейко И. 1185 год. М.: Астрель, 2010. 634 с.
14. Письма А. П. Бородина. Вып. II. М.: Музгиз, 1936.
15. Письма А. П. Бородина. Вып. III. М.; Л.: Музгиз, 1949. 454 с.
16. Письма А. П. Бородина. Вып. IV. М.; Л.: Музгиз, 1950.
17. Плетнева С. Половцы. М.: Ломоносовъ, 2010. 216 с.
18. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л.: Музыка, 1965. 826 с.

«Симфония гудков»

Статья посвящена легендарной «Симфонии гудков» (1922), написанной советским композитором-экспериментатором Арсением Авраамовым. В ней представлены неизвестные ранее свидетельства первого исполнения «Симфонии», рассматриваются предпосылки возникновения произведения. Ключевой является проблема идентификации «Симфонии гудков». Что это: музыкальное произведение или звуковое оформление праздника?

Ключевые слова: Авраамов, Симфония гудков, Октябрьская революция, Пролеткульт, Гастев, «Интернационал».

Легендарная «Симфония гудков» Арсения Авраамова, звучавшая в день празднования годовщины Октябрьской революции в Баку (1922) и в Москве (1923), все еще недостаточно изучена. Основные исследования жизни и творчества Арсения Авраамова (1886–1944) принадлежат музыковеду Сергею Румянцеву. К сожалению, ему не удалось закончить свои труды. По материалам автора уже после его смерти М. Рахмановой и М. Юнисовым были составлены две книги: монография «Арс Новый или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова»¹ и «Книга Тишины. Звуковой образ города»², отдельная глава которой посвящена «Симфонии гудков».

Румянцевым был поставлен принципиально важный вопрос: является ли «Симфония гудков» музыкой или это лишь звуковое оформление праздника? Румянцев настаивал на последнем, автор данной работы утверждает: «Симфония гудков» — это музыкальное произведение.

¹ Румянцев С. Арс Новый или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М., 2007.

² Румянцев С. Книга Тишины. Звуковой образ города. СПб., 2003.

* * *

О деятельности легендарного музыканта-эксцентрика первой половины XX столетия Арсения Михайловича Аврамова на сегодняшний день известно немного. Сохранились его статьи и заметки в журналах и газетах, воспоминания его сына и людей, знавших Аврамова, а также небольшой архив, находящийся в Музее Музыкальной Культуры им. М. И. Глинки.

Многостороннюю деятельность Аврамова С. Румянцев охарактеризовал так:

Музыкальный критик, сотрудник основных русских музыкальных журналов, блестящий полемист и публицист; теоретик, акустик, фольклорист; один из организаторов музыкальных студий Пролеткульта в Москве, Новгороде, Ростове; правительственный комиссар Наркомпроса в Казани; изобретатель новых музыкальных инструментов («смычковый полихорд» и др.) и «рисованного звука» в кино; действительный член ГАХНа, деятельный участник коллоквиумов ГИМНа, преподаватель Ростовской и Московской консерваторий; создатель собственной сорокавосемитоновой «универсальной тональной системы» и автор оригинальной музыки, написанной в этой системе; один из первых музыкантов, представлявших советское искусство на международных музыкальных форумах; музыкальный эксцентрик и «по совместительству» лектор-пропагандист (Германия, 1927)³.

Одним из самых значительных произведений Арсения Аврамова, которое было создано в русле революционных идей Пролеткульта, основанных на демократизации искусства, стремлении к масштабности и пространственной открытости, является «Симфония гудков»⁴. В «Симфонии» звучат заводские, паровозные и автомобильные гудки, сирены, артиллерия, авиация, пулеметы, колокола, духовые оркестры, хоры и специально изобретенный Аврамовым огромных габаритов инструмент — Магистраль, представляющая собой сеть настроенных паровых гудков. Инструментальный состав этого произведения уникален, звучание же «Симфонии» охватывает все городское пространство.

³ Румянцев С. «Коммунистические колокола» [Электронный ресурс] // Термен Центр. URL: <http://www.theremin.ru/archive/avraamov2.htm> (дата посещения: 18.01.09).

⁴ Аврамов называл ее также «Гудковой симфонией», либо просто «Гудковой» или «Симфонией». В 1923 году в Москве он назвал ее «Симфония Ля».

Премьера «Симфонии гудков» прошла 7 ноября 1922 года в Баку. «Наказ по „Гудковой симфонии“» был опубликован в газете «Бакинский рабочий»:

В утро 5-й годовщины, 7 ноября, к 7 часам все суда Гокаспа, Военфлота и Узбекокаспия, до мелких паровых катеров включительно, стягиваются к железнодорожной пристани. Каждое судно получает инструкцию и музыкантов на борт и занимает указанное место в районе таможенных пристаней. Миноносец «Достойный» с паровой органной магистралью и мелкие суда размещаются впереди, против сигнальной вышки.

В 9 часов весь флот должен быть на месте.

К тому же часу прибывают на пристань все свободные (маневренные, местного сообщения, бронепоездов и вышедшие из ремонта) паровозы.

Курсанты 4-х Армавирских курсов, слушатели Высшей партшколы БК, студийцы ЦРК, ученики Азгосконсерватории и музыканты-профессионалы должны быть на пристани не позже 8½ часов утра.

В 10 часов занимает позиции пехота, артиллерия, пулеметы, броневики и автотранспорт, согласно приказу по гарнизону. Аэро- и гидропланы стоят наготове.

Не позже 10½ часов на районные, вокзальные и доковые гудки становятся сигналисты.

Полуденная пушка отменяется⁵.

В 1923 году Авраамову удалось организовать исполнение «Симфонии» в Москве, также в день празднования революции — 7 ноября. Специально по этому случаю он написал инструкцию по созданию «Симфонии гудков» и пояснения к ней. Но, к сожалению, написанная им в конце октября заметка была опубликована уже после московской премьеры в последнем, девятом, номере пролеткультовского журнала «Горн», который вышел в декабре 1923 года⁶.

Авраамов вписывает «Симфонию гудков» в революционный контекст, ссылаясь на стихотворение Алексея Гастева⁷ «Гудки», которое он помещает в эпиграф («Когда режут утренние гудки на рабочих окраинах, — это вовсе не зов неволи: это — песнь будущего»⁸), и на невозможность возникновения и реализации идеи «Симфонии» вне революции:

⁵ Наказ по «гудковой симфонии» // Бакинский рабочий. 1922. № 250. С. 3.

⁶ Авраамов А. Симфония гудков // Горн. 1923. № 9. С. 109–116.

⁷ Алексей Гастев (1882–1939 или 1941) — поэт, активный деятель и идеолог Пролеткульта, организатор Центрального Института Труда (ЦИТ).

⁸ Авраамов А. Симфония гудков. С. 109.

Высокая организация коллективного фабрично-заводского и артельного труда в капиталистическом обществе, казалось бы, должна была создать достойную форму музыкального воплощения... однако, нужен был Октябрь, чтобы дать жизнь идее «гудковой симфонии». <...>

Пришла революция. Однажды ночью — незабвенная ночь! — тысячеголосым хором гудков и сирен взревел Красный Питер, и в ответ по глухим переулкам помчались к заставам сотни грузовиков, ощетилившихся штыками винтовок... Красная гвардия летела навстречу Корниловским авангардам... Как хотелось, как нужно было в этот грозный момент связать единой волей ревуший хаос и на смену тревоге дать победный гимн «Интернационала»!⁹

Следующая реплика относится уже к революционному празднику: «Великий Октябрь. Снова режут по всей России гудки, бухают орудия... и все еще нет единой организующей воли»¹⁰.

Авраамов перечисляет собственные попытки реализации грандиозного замысла «Симфонии» в Нижнем Новгороде в 1919 году и Баку в 1922. В конце заметки автор предлагает:

Мы хотим, чтобы в 6-ю годовщину каждый город, имеющий десяток паровых котлов, организовал достойный «аккомпанемент» Октябрьскому торжеству, и даем здесь инструкцию по организации «симфонии гудков» применительно к различным местным условиям.

После удавшегося опыта это уже не трудно: нужна лишь инициатива и энергия¹¹.

Как видно из текста, Авраамов не настаивает на точном соблюдении бакинского «Наказа», который он приводит как пример в конце этой заметки, правда с небольшими изменениями¹². Он также дает исполнителям возможность выбрать по собственному усмотрению революционные песни, но основной все же является «Интернационал».

Кроме того Авраамов дает советы по созданию и использованию Магистрала, по настройке и эксплуатации индивидуальных гудков, по ис-

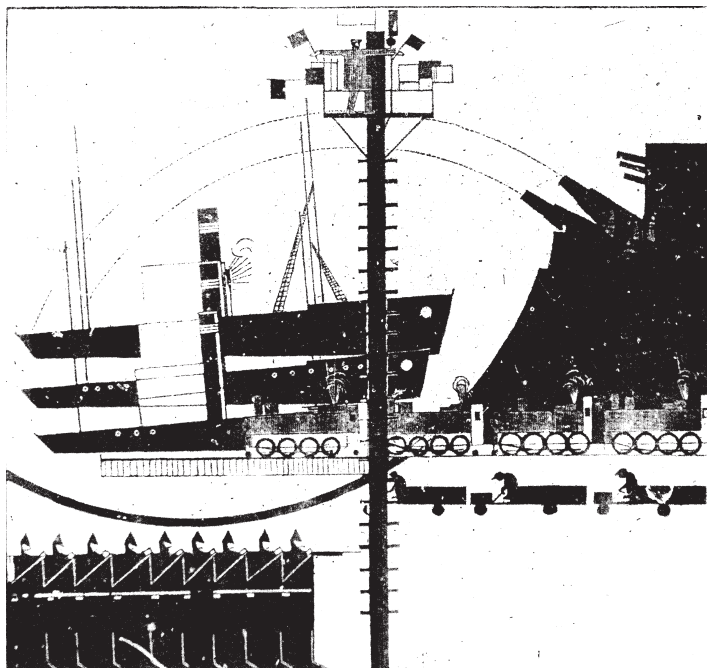
⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 109–110.

¹² Румянцев делает предположение о возникновении этой редакции из черновых вариантов бакинского сценария. См.: Румянцев С. Арс Новый. С. 81.

пользованию сирен, автотранспорта, колоколов, самолетов и артиллерии. Особое внимание уделяется дирижерской вышке, которая должна быть достаточно высокой, чтобы знаки дирижера можно было рассмотреть в разных частях города.



Илл. 1. Рисунок из журнала «Горн». Автор неизвестен.

На рисунке символически изображено исполнение «Симфонии гудков»: корабли, паровозы, автомобили, стрелки и дирижер, управляющий оркестром с высоты.

Магистраль представляет собой сеть настроенных гудков. Они могут быть установлены как на мобильной платформе, так и на стационарной. Пар поступает по трубам из котла. Количество гудков, установленное на общей трубе, может варьироваться от 20 до 50. Каждый исполнитель может управлять только двумя гудками, при этом гудки должны находиться на безопасном расстоянии от исполнителей, т. е. достаточно высоко, чтобы исполнитель не получил ожог и не испортил себе слух.

Авраамов оригинально решил задачу участия исполнителей на Магистрали без знания музыкальной грамоты: он придумал так называемые «текстоноты» (*Илл. 2*). Каждый исполнитель имел подобный листок, где

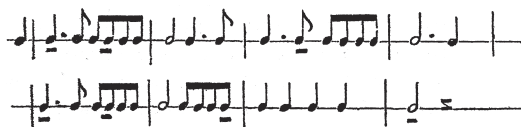
были выделены его партии правой и левой руки соответственно разным цветом. Когда исполнитель, пропевая текст «Интернационала», доходит до подчеркнутого слога, он включает соответствующий гудок. К текстонам прилагались «ритмоноты» (Илл. 2), также индивидуально для каждого исполнителя. Таким образом, Авраамов создал особый упрощенный вариант нотной записи.

ТЕКСТОНОТЫ ИНТЕРНАЦИОНАЛА

<u>Вста</u> 4	вай 2 3 про	клять ем <u>за</u> клей	млен 2 3 4	ный 2 3
весь	мир 2 3 го	лод ных <u>и</u> ра	бов 2 3 4	1 2
<u>Ки</u> 4	пит 2 3 наш	ра зум <u>воз</u> му	щен 2 3 4	ный и в смерт
ный	бой 2 ве 4	сти 2 <u>го</u> 4	тов 2 3 4	1 —
Ве — есь	мир 2 3 на	си <u>лья</u> мы раз	ру 2 3 4	<u>шим</u> <u>до</u> <u>ос</u>
но	ва 2 3 няя	а 2 3 за	тем 2 3 4	1 —
<u>Мы</u> 4	наш 2 3 мы	<u>но</u> <u>вый</u> мир <u>по</u>	стро 2 3 4	им кто был
ни	чем 2 тот 4	ста 2 <u>нет</u> 4	всем 2 3 4	1 —
Э то	есть 2 3 4	<u>наш</u> 2 3 по	след 2 3 4	ный 2
<u>И</u> ре	ши 2 3 4	тель 2 <u>ный</u> 4	<u>бой</u> 2 3 4	<u>1</u> —
<u>С</u> ин 4	тер 2 3 4	на 2 <u>ци</u> о	на 2 3 4	лом 2 3
вос	пря 2 3 нет	род 2 люд 4	ской 2 3 4	1 —
Э — то	есть 2 3 4	<u>наш</u> 2 3 по	след 2 3 4	ный 2
<u>И</u> ре	ши 2 3 4	тель 2 <u>ный</u> 4	бой 2 3 4	1. —
<u>С</u> ин 4	тер 2 3 4	на 2 <u>ци</u> о	на 2 3 4	лом 2
Вос 4	пря 2 3 нет	род 2 люд 4	ской 2 3 4	1 —

Подчеркнута партия гудка *соль*

РИТМОНОТЫ ИНТЕРНАЦИОНАЛА



и т. д. подчеркнута партия гудка *до*

Илл. 2. «Текстоноты» и «ритмоноты», разработанные Авраамовым

Из описания Авраамова иерархия инструментов «Симфонии» представляется следующей. Основными инструментами являются Магистраль и индивидуальные гудки заводов, флота и паровозов. Магистраль вместе с хором и духовым оркестром отвечают за мелодию. Артиллерия и пулеметчики — за ритм. Сирены, автотранспорт и аэропланы как шумовые объекты играют эпизодическую роль. Сюда же Авраамов относит

и колокола: «Колокольный звон — набатный, похоронный и ликующе-радостный — применяется в соответствующих эпизодах, без учета гармонической концепции»¹³.

Что же привлекло Авраамова в гудках? С одной стороны, пролетарская семантика. Звук гудка не только помогал рабочим ориентироваться во времени (с утренним гудком начинался рабочий день, с вечерним заканчивался), он был вечным спутником рабочей жизни, как колокольный звон для жизни верующего, и так же, как для верующего, — исходил из сакрального источника, вокруг которого разворачивалась и от которого зависела вся жизнь пролетария. Семантика заводского гудка до и после революции различна. Так, у Максима Горького в романе «Мать» гудок — это враждебный голос, символ насилия и принуждения: «Каждый день над рабочей слободкой, в дымном, масляном воздухе, дрожал и ревел фабричный гудок, и, послушные зову, из маленьких серых домов выбегали на улицу, точно испуганные тараканы, угрюмые люди, не успевшие освежить сном свои мускулы. В холодном сумраке они шли по немощеной улице к высоким каменным клеткам фабрики, она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками жирных квадратных глаз. Грязь чмокала под ногами. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань зло рвала воздух, а навстречу людям плыли иные звуки — тяжелая возня машин, ворчание пара»¹⁴. Послереволюционный вой гудков содержал уже иное послание, наиболее точно переданное в стихотворении Алексея Гастева «Гудки», первую строчку которой Авраамов поместил в эпиграф к заметке в «Горне»:

Когда гудят утренние гудки на рабочих окраинах, это вовсе
не призыв к неволе. Это песня будущего.
Мы когда-то работали в убогих мастерских и начинали работать
по утрам в разное время.
А теперь, утром, в восемь часов, кричат гудки для целого миллиона.
Теперь мы минута в минуту начинаем вместе.
Целый миллион берет молот в одно и то же мгновение.
Первые наши удары гремят вместе.
О чем же поют гудки?
— Это утренний гимн единства!¹⁵

¹³ Авраамов А. Симфония гудков. С. 112.

¹⁴ Горький М. Рассказы и очерки. Матъ. Л., 1973. С. 413.

¹⁵ Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 118.

Эти гудки уже были не только призывом к работе, но и гимном «освобожденного труда», и поэтому сопровождали революционные праздники, символизируя победу рабочего класса.

С другой стороны, Авраамова, как музыканта-экспериментатора, вероятно, привлекало само звучание гудков. Например, гудок Брянского машиностроительного завода¹⁶ напоминает микрохроматическое созвучие или кластер¹⁷. А общая масса гудков, звучание которых Авраамов мог слышать в дни праздников, создают громогласный сонорный эффект, способный озвучить пространство города.

Начиная с 1914 года Авраамов публикует ряд статей, посвященных микрохроматике. Он создает собственную 48-тоновую систему; активно пропагандирует микрохроматическую композицию и проектирует микрохроматический инструмент — смычковый полихорд. Благодаря богатому опыту в области микрохроматической музыки слух Авраамова был подготовлен к тому, чтобы оценить как акустические качества гудков по отдельности, так и их совокупное звучание.

О том, каким образом была исполнена симфония, можно судить по откликам, прежде всего прессы. Если в бакинской периодике по тем или иным причинам не отразилось исполнение «Симфонии гудков», то московская пресса не оставила без внимания столь необычное событие¹⁸:

Видный музыкальный теоретик тов. М.Ф. Гнесин считает опыт гудковой симфонии неудачным в отношении мелодии вследствие сложности последней; со стороны гармонии результаты получились очень интересные. Он полагает продолжение работ в этой области: гудковая музыка может заменить колокольный звон как средство коллективно-организующего воздействия...¹⁹.

Журналист А. Углов, находившийся в непосредственной близости от Магистрала, установленной во дворе МоГЭС, писал:

¹⁶ См. запись из архива Термен-Центра (Москва, 125871, ул. Большая Никитская 13). Также см.: Хисматов С. У истоков шумовой музыки. Магистерская работа. СПб., 2009. Приложение. CD, трек 4.

¹⁷ Хотя стоит отметить, что гудки довольно сильно отличаются по тембру, и это, скорее всего, обусловлено различными конструкциями, материалами и эксплуатацией гудков.

¹⁸ Симфония гудков // «Известия» ВЦИКа. 1923. 9 ноября. С. 6.; Симфония гудков // Правда. 1923. 14 ноября. С. 5.; Углов А. Звуки Москвы в Октябрьскую годовщину // «Известия» ВЦИКа. 1923. 11 ноября. С. 5.; Л. Д. Симфония гудков // Рабочая газета. 1923. 9 ноября. С. 4.

¹⁹ Симфония гудков // Правда. 1923. 14 ноября. С. 5.

Предварительной репетиции на гудках сделать не могли, сила одновременного звучания нескольких труб была настолько потрясающей в буквальном смысле слова, что не все устаивали на ногах. Мало помогала и запихнутая в уши вата. К тому же некоторые гудки давали при исполнении не те звуки, как при пробе. Мелодию «симфонии» наладить не удалось... Неудача первого опыта²⁰ смущать не должна, но ко второму следует подойти более «опытным» путем...²¹.

Самому Авраамову московское исполнение понравилось намного меньше бакинского, о котором он отзывался как об «удавшемся опыте»²². Как видно из писем Авраамова к его возлюбленной Ревекке Жив, он переживал по поводу неудачного исполнения «Симфонии гудков» в Москве:

С «Гудковой» произошло вот что: благодаря помещению *магистралаи не на крыше*, а во дворе МОГЭС'а, *звука на Москву не хватило*.

С другой стороны, сложность гармоний произвела на массу впечатление *фальши* — знакомых мелодий не узнали, отсюда — странная противоречивость суждений: одни плохо слышали (в зависимости от «района»), другие *не поняли*.

Все остальное о «неудаче» — ерунда: мы сами, исполнители, настолько были уверены в успехе, что, кончив, пошли со своим знаменем «Гудсимфанс»²³ демонстрировать на Красную площадь...²⁴.

Очевидно, что технические трудности, на которые указывает пресса, неизбежны в рамках задуманного произведения. Но, по мнению Румянцева, который опирается на публикации Авраамова, в Баку «Симфония гудков» была исполнена успешно: «22 год. <...> Оркестр грандиозный²⁵. Решено: в 5-ю годовщину Октября он зазвучит стройно. И он зазвучал»²⁶. Такой вывод был сделан при практическом отсутствии откликов в периодике, на что указывает также и исследователь русского авангарда А. Крусанов, трактуя молчание прессы как свидетельство негативного восприятия

²⁰ А. Углов, по всей видимости, не знал о бакинском исполнении «Симфонии гудков».

²¹ Углов А. Звуки Москвы в Октябрьскую годовщину. С. 5.

²² См. выше.

²³ Гудсимфанс — Гудковый симфонический ансамбль. Название придумано по аналогии с Персимфанс — Первый симфонический ансамбль, который существовал с 1922 по 1932 год в Москве.

²⁴ Цит. по: Румянцев С. Арс Новый. С. 133.

²⁵ Имеется в виду оркестр гудков.

²⁶ Авраамов А. Симфония гудков. С. 109.



Илл. 3. Авраамов дирижирует «Симфонией гудков» на крыше МоГЭС. Москва, 1923 г. Авраамов одет как простой рабочий, вместо дирижерской палочки он держит сигнальные флаги.

публики²⁷. В 1992 году в русском переводе были опубликованы воспоминания композитора Лидии Ивановой, дочери одного из «вождей символизма», поэта Вяч. И. Иванова. Описывая свою жизнь в Баку, она посвятила три абзаца Авраамову и «Симфонии гудков»:

Появился в Баку музыкант Авраамов. Это был долговязый, рыжий энтузиаст, на вид — голодающий. Все его жалели, подкармливали, слушали его теории. Наступал один из крупных гражданских праздников, и Авраамов задумал его отметить еще невиданной, грандиозной, всенародной симфонией. Трубы всех нефтяных промыслов, окружавших Баку, должны были составить один колоссальный орган, на котором должна была быть сыграна мелодия «Интернационала». Каждой сирене²⁸ поручалась одна нота из мелодии. Маленькие сирены лодок, стоящих в порту, должны были соединяться группами, чтобы составить аккорды для аккомпанемента. Дирижировать всей этой симфонией должен был Авраамов, стоя на батарее и указывая артиллеристам момент, когда они должны были стрелять из портовой

²⁷ См.: Крусанов А. В. Русский авангард. Т. 2, кн. 2. С. 342.

²⁸ Здесь и далее по цитируемому тексту произошла путаница в терминах. Л. Иванова имела в виду гудок, а не сирену. Магистраль была построена из гудков. Из наказа видно, что в «Симфонии гудков» сиренам уделялась эпизодическая роль.

пушки. В то же время на каждом нефтяном промысле знали, после какого выстрела их сирена должна была загудеть. Авраамов добился разрешения и денег на это у соответствующих учреждений. Подготовка длилась очень долго и была действительно сложна.

В торжественный час большая группа людей собралась слушать, но симфония потерпела крах. Послышалась пушка, гудок, пушка, другой гудок и вдруг пушка замолкла. Замолкли и сирены, потом каждая начала издавать свой звук как попало, сначала поодиночке и затем все вместе заревели, что есть мочи. Оказалось, что на горизонте появилось судно, и начальство запретило пушке стрелять. Авраамов заявил, что, несмотря на неудачу, он никогда не чувствовал себя более великим, чем когда дирижировал пушкой 60-верстым оркестром.

Авраамов прожил еще немного в Баку на полученные за свою симфонию деньги и, взяв у знакомых взаймы сколько удалось, исчез из города, покинув жену, которую уже успел за это время завести. Злые языки говорили, что он систематически объезжал разные города и покидал их, оставив за собой долги и местную жену²⁹.

Судя по этим воспоминаниям, а также по отсутствию какой-либо рецензии, с мнением Авраамова (и Румянцева) об успехе «Симфонии гудков» в Баку можно поспорить: скорее исполнение было неудачным. На наш взгляд, причина этого кроется не только в технической части. Авраамов предполагал, что звуки гудков, выстрелы пушек, вой сирен — столь же родные и понятные звуки для пролетарских масс, как революционные песни, звучание духового оркестра и колоколов. Однако для массового слушателя в военно-промышленных шумах не было ничего эстетического, ничего музыкального, а песни этими шумами заглушались и искажались. Даже если бы замысел Авраамова нашел адекватное звуковое воплощение, он натолкнулся бы на ту же социологическую неудачу, которая постигла всех футуристов, обращавшихся со своим искусством к широким массам.

Массовый слух, как и массовый вкус, как стало ясно позднее, весьма консервативен. Шумовые, микрохроматические и прочие эксперименты такого рода могли быть порождены и восприняты в начале XX века только небольшой группой авангардно настроенных музыкантов. К тому же адекватное исполнение исключалось: как бы ни были высоки дирижер-

²⁹ *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. М.: Рик «Культура», 1992. С. 113–114.

ские вышки, которые строил или проектировал для себя Авраамов, с них невозможно было управлять звуковыми эффектами на таком громадном пространстве, как пространство города. А именно такого масштаба пространство требовалось Авраамову для «Симфонии гудков». В итоге драматургическое распределение тех или иных звучностей неизбежно сбивалось с заданного сценарием хода, превращаясь в невнятную мешанину шумов, в которой тонула социально-футуристическая утопия.

★ ★ ★

Одна из ветвей происхождения «Симфонии» — это звуковое оформление революционных праздников (гудки, духовые оркестры, хоры, революционные песни), на что указывает автор. Как отмечалось выше, Авраамов был активным деятелем Пролеткульта и имел немало публикаций в пролеткультовских изданиях. В организации исполнения «Симфонии» как в Баку, так и в Москве Авраамова поддерживал именно Пролеткульт. Пролеткульт был настроен на полный разрыв с традицией, как наследницей чуждой пролетариату старой буржуазной культуры. Идеолог Пролеткульта и поэт Алексей Гастев заявлял: «Мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического»³⁰. Подобными настроениями пронизаны многие тексты А. Гастева, популярного поэта. Отсюда же, из «недр» Пролеткульта берет свой исток «Симфония гудков».

Поместив как эпиграф к своей заметке в пролеткультовском журнале «Горн» отрывок из стихотворения Гастева «Гудки», Авраамов связывает «Симфонию гудков» и творчество пролеткультовского поэта Гастева. Рассматривая вопрос происхождения «Симфонии», Румянцев ссылается на стихотворение Гастева «Ордер № 6» из «Пачки Ордеров»³¹:

Азия — вся на ноте ре.
Америка — аккордом выше.
Африка — си-бемоль.
Радиокапельмейстер.

³⁰ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 45.

³¹ Гастев А. Пачка ордеров. Рига, 1921. С. 4–5.

Циклоновиолончель — соло.
 По сорока башням — смычком.
 Оркестр по экватору.
 Симфония по параллели 7.
 Хоры по меридиану 6.
 Электроструны к земному центру.
 Продержать шар земли в музыке
 четыре времени года.
 Звучать по орбите 4 месяца пианиссимо.
 Сделать четыре минуты вулcano-фортиссимо.
 Оборвать на неделю.
 Грянуть вулcano-фортиссимо кресчендо.
 Держать на вулcano полгода.
 Спускать с нуля.
 Свернуть оркестраду.

Однако общим между «Симфонией гудков» и стихотворением Гастева, очевидно, является только грандиозный масштаб действия: целый город — в «Симфонии», вся планета — в стихотворении.

Но можно указать на еще одно произведение Алексея Гастева, «Манифестация»³². Оно было опубликовано в 1918 году в пролеткультовском журнале «Грядущее». Некоторые фрагменты этого текста, на наш взгляд, более отчетливо указывают на корни «Симфонии гудков»:

— Оркестры! Оркестры! — кричат тогда с башен.
 Вперед выступают двести отобранных силачей — котлов — локо-
 мобилей, настраивают хор гудков, хор ударяет мгновенно, и зву-
 ковые залпы мчатся впереди дивизии.
 Музыка, рассчитанная на города, департаменты, государства...
 Трубы вытягиваются.
 Их хмурая гордость растет.
 Огненные станции бушуют.
 Мгновенно вспыхивают великаны-прожектора.
 Потом гаснут.
 Обрываются гудки.
 Сигнальная тишина...
 Только две минуты.
 Минуты, как эпоха.
 — Взрыв света и музыки.
 И ураганная открывается работа. <...>

³² Гастев А. Манифестация // Грядущее. 1918. №9. С. 5–6.; Гастев А. Поэзия рабочего удара. С. 190–194.

Котлы-музыканты гремят «Зеленые всходы». <...>
 — Тысячетрубный паровоз — наш привет! <...>
 — Трубы, дымите. Ваш смрадный труд не потерян. Дымите.
 — Котлы, продолжайте ваш гимн.
 — Мастерская композиторов! — немедленно симфонию пушкам!
 <...>
 Котлы, гремите «Победный»!
 Гремите победный, но незаметно перейдите в «Тревожный». <...>
 — Котлы, «Победный»!
 Трубы, маршем!
 Церемониальным!
 Дым к небесам! Руки, земли машите черными жестами.
 Заводы в хоровод!
 Ударяйте в нефтяные баканы,
 Паровыми молотами бейте!
 Манифестанты, на отдых.

Сходство очевидно. Тут и «хор гудков», и «музыка, рассчитанная на города», и почти как в «Наказе» Авраамова «Церемониальный марш», тревога и победа: «Как видно из „наказа“, Бакинская симфония была звуковой картиной тревоги, разворачивающегося боя и победы армии „Интернационала“»³³. Авраамов, безусловно, знал Гастева и был поклонником не только его литературного творчества. Когда Гастев перестал заниматься поэзией, полностью посвятив себя Центральному Институту Труда, композитор стал ярким сторонником его идеи оптимизации труда. Ко всему прочему, они печатались в одних пролеткультовских журналах.

Подобные идеи в то время витали в воздухе, о чем свидетельствуют также строки из манифеста Б. Кушнера «Революция материалов»³⁴ во втором номере пролеткультовского журнала «Наш путь» за 1918 год, в котором также была напечатана статья Авраамова «Нечто о „стиле“ и его „профанации“»³⁵. Кушнер заявлял:

Музыка будущего должна будет звучать для обширных народных собраний. Быть может, для целых городов сразу.

А средства ее до сих пор были приспособлены лишь для небольших замкнутых и сжатых концертных помещений. На их размеры рассчитана сила звуков современных музыкальных инструментов. Характер и краски звучаний подобраны так, что мо-

³³ Авраамов А. Симфония гудков. С. 116.

³⁴ Кушнер Б. Революция материалов // Наш путь. 1918. № 2. С. 165–170.

³⁵ Авраамов А. Нечто о «стиле» и его «профанации» // Наш путь. 1918. № 2. С. 174–177.

гут достигать должной степени выразительности только в определенной обстановке. <...>

Там же, где есть нужда в звуках, которые были бы слышны в условиях городской жизни — на улицах, в мастерских, на многотысячных народных гуляниях, — там приходится прибегать к помощи специальных аппаратов, дающих возможность извлекать исключительно пронзительные и отчетливые шумы. <...>

Нет риска пророчествовать о том, что современные музыкальные инструменты и издаваемые ими звуки не долго удержатся в обиходе социалистической музыки <...>

Уже первый пролетарский праздник Петроградской Коммуны, — 1 мая 1918 года — наглядно показал, насколько изменились задачи в этом направлении³⁶.

Проект симфонии возрос на идеях Пролеткульта и характеризуется как направленность на специфическую (и в значительной степени воображаемую) аудиторию, так и практической невыполнимостью грандиозного замысла, что можно сравнить с попыткой воплотить в жизнь литературные фантазии Гастева.

* * *

Чем же является «Симфония гудков»: музыка ли это или звуковое оформление революционного праздника? Румянцев в своей ранней статье, посвященной «Симфонии гудков», утверждает:

Первая неожиданность: никакой «футуристической симфонии», музыки из «еще неведомых элементов» не обнаруживается. Во всех редакциях «Симфония гудков» задумывалась и осуществлялась как звуковое оформление празднеств в масштабе целого города³⁷.

В следующих работах, посвященных «Симфонии гудков»³⁸, Румянцев более сдержан в оценке, хотя и не сильно отклоняется от уже сложившейся точки зрения. Румянцев считал, что «Симфония» — не произведение, потому что, во-первых, ее исполнение неизбежно подвержено случайности.

³⁶ Кушнер Б. Революция материалов. С. 167.

³⁷ Румянцев С. «Коммунистические колокола» [Электронный ресурс].

³⁸ Румянцев С. Арс Новый; Румянцев С. Книга Тишины.

(Однако это можно трактовать не как отсутствие композиторской работы, а как один из первых опытов мобильной композиции, где недетерминированность или импровизационная составляющая заложена автором.) Во-вторых, нет определенной точки, с которой слушатель может оценить звуковую картину. (Однако такого рода произведения в XX и XXI веке называют пространственной музыкой.)

Очевидно, что и автор, и публика (судя по уже упомянутым отзывам прессы) относились к «Симфонии» как к музыкальному произведению, пусть даже не удавшемуся в исполнении. В неопубликованной статье «Тонкино-практика», посвященной возможностям только что появившегося звукового кино, Авраамов рассматривает «Симфонию» как современный этап исторической эволюции музыкального искусства:

...В развитие этой темы можно пойти и гораздо дальше <...> на экране может — в целой серии — быть показана вся «история музыки с древнейших времен до нашего времени» — в захватывающе интересных и зрительных кадрах на фоне развертывающейся культурной и экономической истории человечества — до «симфонии гудков», «Терменвокса и Сонады», радиовещания и самого тонкино на экране. ...³⁹

При этом партитуры в ее традиционном понимании Авраамов не создал. По всей видимости, это обусловлено следующими обстоятельствами. Во-первых, набор инструментов в каждом городе менялся. А во-вторых, прочтение партитуры требует профессиональных навыков, что является дополнительной преградой в осуществлении проекта. Поэтому композиция «Симфонии гудков» была зафиксирована в виде наказа. И о форме «Симфонии гудков» мы можем судить только благодаря этой записи, которая существует, как было сказано выше, в двух вариантах. Первый напечатан в 1922 году в Баку, второй — в Москве в 1923 году, и этот вариант представляет собой отредактированную версию бакинского сценария⁴⁰. Разли-

³⁹ Авраамов А. Тонкинопрактика. Архив ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф.473. Ед.хр.47. Л.6.

⁴⁰ Вполне возможно, Авраамов писал версию 1923 года по памяти. Доказательством этому служит письмо Ревекке Жив от 16 октября 1923 года, в которой он просит прислать ему бакинский «Наказ», так как ему нужны доказательства бакинской премьеры для ЦК. Есть вероятность, что письмо не пришло в срок или не было отправлено вовсе. (См. Румянцев С. Арс Новый. С. 123.)

чия между бакинским наказом и напечатанным в «Горне» минимальны, но ощутимы в рамках анализа формы.

Рассмотрим «Наказ» 1923 года⁴¹. Авраамов выделил основные события «Симфонии гудков» отдельными абзацами, что значительно облегчает задачу. Сначала отметим все музыкальные события цифрами (с 1 по 12) и сведем их в общую таблицу (см. *Табл. 1*). Потом рассмотрим более крупные фрагменты. Цифры с 1 по 6 (I раздел), на наш взгляд, представляют собой единое «крещендирующее» построение, которое заканчивается кульминацией, длящейся с 18 по 25 пушку.

Попробуем представить, чем является этот отрезок в фактурном плане. Постепенное наслаивание гудков разных заводов создает соответственно постепенно усиливающееся сонорное звучание, которое дополняется с 15 пушки «Варшавянкой» в исполнении духового оркестра и шумовыми эффектами (артиллерия, гидропланы).

Таблица 1

Раздел	Наказ по «Гудковой симфонии» (журнал «Горн» 1923)	Описание
I	<ol style="list-style-type: none"> 1. По первому салютному залпу с рейда вступают с тревожными гудками Зых, Белый Город, Биби-Эйбат и Баилов. 2. По 5-й пушке — 1 и 2 р-н Черного города. 3. По 10-й — гудки Товароупрления Азнефти и доков. 4. По 15-й — горрайон. Взлетают гидропланы. Колокола. 5. По 18-й — гудок железнодорожного депо и оставшихся на станции паровозов (в то же время 1 рота 4-х армавирских конкурсов, предводительствуемая соединенным духовым оркестром и «Варшавянкой», уходит с площади к пристани). 6. Тревога достигает максимума и обрывается с 25 пушкой. 	1 раздел. Крещендирующее сонорное построение
II	<ol style="list-style-type: none"> 7. Пауза. 8. Тройной аккорд сирен. «Ура» с пристани. «Отбой» с магистрали. 	Связка с предыдком

⁴¹ Авраамов А. Симфония гудков. С. 115–116.

III	9. «Интернационал» (4 раза). На 2-й полустрофе вступает соединенный духовой оркестр и автомобильный хор с «Марсельезой». При повторении вступает хором вся площадь празднования. В конце 4-й строфы на площадь возвращаются курсанты и пехота, встречаемые ответным «ура» с площади.	2 раздел. «Интернационал». Сонорно-мелодическая фактура 5'20"
IV	10. По окончании — общий торжественный аккорд всех гудков и сирен в течение 3-х минут, сопровождаемый колокольным звоном.	3 раздел. Сонорная фактура 3'00"
V	11. Отбой с магистрали.	Предыкт
VI	12. Церемониальный марш. Артиллерия, флот, автотранспорт и пулеметы получают сигналы непосредственно с дирижерской вышки. Красный с белым полем флаг — батарее, желтый с синим — сиренам, 4-хцветный — пулеметам. Красный сольным судам и паровозам в направлении сигнала и автомобильному хору. «Интернационал» повторяется еще дважды во время заключительного шествия по сигналам батареи.	4 раздел. Сонорно-мелодическая фактура 2'40"

Следующий раздел, обозначенный ц. 8, по всей видимости, не самостоятельный и играет связующую роль.

Фрагмент, названный Авраамовым «Интернационал» (ц. 9), повторяется четыре раза. «Интернационал» исполняется на Магистрали. Через некоторое время к нему добавляется контрапунктом духовой оркестр с «Марсельезой» в сопровождении автомобильных гудков. И это суммируется с хором, который вторит Магистрали «Интернационалом».

В данном случае мы имеем сонорно-мелодическую фактуру, разнородную по звуковому материалу. Гудки имеют сонорную окраску, но в то же время несут мелодическую функцию, которая через некоторое время усиливается хором с площади. Контрапунктом звучит объединенный духовой оркестр с «Марсельезой», сопровождаемой сонорным звучанием автомобильных гудков. Таким образом, мы получаем микст, состоящий из сонорного звучания, сквозь которое просвечивают мелодические темы, разнородные по звуковому материалу. Несмотря на то, что Авраамов составил контрапункт «Интернационала» и «Марсельезы»⁴², звучание его,

⁴² Авраамов А. Симфония гудков. С. 116.

по всей видимости, будет, даже при самом идеальном исполнении, диссоциирующим из-за акустических особенностей гудков.

Следующий трехминутный фрагмент (ц. 10) можно также выделить в самостоятельный раздел. Этот фрагмент очевидно сонорен и статичен на протяжении всего звучания.

«„Отбой“ с Магистральной», который появляется уже второй раз, на наш взгляд, является предыктом к «Интернационалу», который тоже исполняется Магистралью. «Отбой» звучит всякий раз перед началом фрагмента с «Интернационалом». Во втором случае он выделен Авраамовым абзацем, что, вероятно, отделяет его от предыдущего фрагмента. В точности неизвестно, что представлял собой «отбой» Авраамова, но можно предположить, что это был сигнал, подобный военному сигналу «отбой», состоящему из трех нисходящих звуков: «до – соль – до».

Следующий, заключительный раздел, названный «Церемониальный марш», по всей видимости, является двукратным (или, как в бакинском варианте, трехкратным) повторением «Интернационала». Никаких дополнительных указаний по введению других инструментов Авраамов не делает. А флаги, о которых он здесь пишет, относятся ко всему произведению, как описание действий дирижера⁴³. Вероятно, в этом фрагменте должны были присутствовать ритмические элементы (пушка, пулеметы), генерирующие пульс марша.

При рассмотрении формы «Симфонии гудков» возникает вопрос, насколько правомерно определен жанр сочинения. Возможно, слово «симфония» отсылает к первоначальному значению этого слова — от греч. «созвучие», то есть в нашем случае созвучие гудков. Можно трактовать его также как указание на значительность, масштабность произведения («Симфонические танцы» Рахманинова, «Симфонические этюды» Шумана) или на большой исполнительский состав (симфонический оркестр).

Ближайшим аналогом из сферы классических музыкальных форм здесь может быть двухчастная форма $A B A_1 B_1$, где A_1 — это сокращенный и измененный первый сонорный фрагмент, B_1 — сокращенный вариант «Интернационала» с измененной фактурой.

Аналогичным образом можно разобрать форму «Симфонии гудков» по описанию в «Наказе», опубликованном в «Бакинском рабочем» в 1922 году⁴⁴. В бакинском варианте форма отличается, поскольку вторая кульминация (ц. 10) не определена по времени, как в московском, и, по всей видимости, является кульминацией предыдущего раздела (см. Табл. 2). В данном случае мы получаем 2-частную форму с кодой, объединяющей материалы первой и второй частей: $A B$ Кода

⁴³ В бакинском наказе аннотация флагов была написана в первой половине текста.

⁴⁴ Наказ по «Гудковой симфонии». С. 3.

Таблица 2

Раздел	Наказ по «Гудковой симфонии» (газета «Бакинский рабочий» 1922)	Описание
I	<p>1. По первому салютному залпу с рейда вступают с тревожными гудками Зых, Белый Город, Биби-Эйбат и Баилов.</p> <p>2. По пятой пушке вступают гудки Товароуправления Азнефти и доков.</p> <p>3. По десятой — II-я и III-я группа заводов Черногородского р-на.</p> <p>4. По 15-й — I-я группа Черного города и сирены флота. В то же время 4-я рота армавирских комкурсов, предводительствуемая объединенным духовым оркестром, с «Варшавянкой» уходит к пристани.</p> <p>5. По 18-й пушке вступают заводы горрайона и взлетают гидропланы.</p> <p>6. По 20-й — гудок железнодорожного депо оставшихся на вокзале паровозов. Пулеметы, пехота и паровой оркестр, вступающие в то же время, получают сигналы с дирижерской вышки непосредственно.</p> <p>7. В течение пяти последних выстрелов тревога достигает максимума и обрывается с 25-й пушкой.</p>	1 раздел. Крещендирующее сонорное построение
II	<p>8. Пауза. Отбой (сигнал с магистрали). Тройной аккорд сирен. Снижаются гидропланы. «Ура» с пристани. Исполнительный сигнал с магистрали.</p>	Связка
III	<p>9. «Интернационал» (4 раза) На 2-й полустрофе вступает соединенный духовой оркестр с «Марсельезой».</p> <p>При повторении (первом) вступает хором вся площадь (ее словами «Вставай, проклятьем...») и поет все три строфы до конца.</p> <p>В конце последней строфы возвращаются армавирцы с оркестрами, встречаемые ответным «ура» с площади. Во все время исполнения «Интернационала» районные заводские гудки, вокзал (депо и паровозы) молчат.</p> <p>10. По окончании — дают общий аккорд, сопровождаемый залпами и колокольным звоном.</p>	2 раздел. «Интернационал» Сонорно-мелодическая фактура, заканчивающаяся сонорной кульминацией. (5'20")

IV	11. Церемониальный марш «Интернационал» повторяется еще дважды по сигналам во время заключительного шествия. После 3-го (последнего) исполнения по сигналу сирен снова общий аккорд всех гудков Баку и районов.	Кода. Сонорно-мелодическая фактура. (4'00")
----	---	--

Анализ формы осложняется отсутствием временных указаний, но мы все же можем судить о временных пропорциях. «Интернационал» с тремя куплетами и припевами длится около 4'. Таким образом, 2-я и 4-я части в варианте 1923 года будут длиться 16' и 8' соответственно. Но если исходить из текстонот, где указан только один куплет и припев, то время уменьшается ровно втрое, то есть 5'20" во 2-й части и 2'40" в последней.

Еще менее ясна продолжительность 1-й части. Можно рассчитать минимальную ее продолжительность, исходя из перезарядки артиллерийского орудия (при условии, что орудие было одно). Например, 3-дюймовое орудие могло делать от десяти до двенадцати выстрелов в минуту, 107-миллиметровая пушка образца 1919 года, так же, как и 152-миллиметровая гаубица, могла делать по шесть выстрелов в минуту. У более крупных орудий скорость стрельбы была меньше.

«Симфония гудков» имеет четкую драматургию, обозначенную автором: «Бакинская симфония была звуковой картиной тревоги, разворачивающегося боя и победы армии „Интернационала“»⁴⁵. В бакинском варианте «Симфонии» I раздел (А) является «тревожным», II (В) можно представить как бой «а» с возникшей угрозой, а третий (кода) — победный марш «Интернационала». В московском варианте происходит чередование сонорных и сонорно-мелодических фрагментов, и звуковая картина представляется следующей: А — появление и возрастание тревоги (сонорный раздел), В — появление противодействующей силы («Интернационал», сонорно-мелодический раздел), А₁ — снова тревога (сонорный раздел), В₁ — победное шествие «Интернационала» (сонорно-мелодический раздел). Нужно отметить, что в тревожных разделах (А, А₁) присутствует колокольный звон, который можно трактовать как символ дореволюционной России, то есть именно тот старый мир — «мир насилия», о котором идет речь в тексте «Интернационала», и на месте которого должен быть построен новый мир. Именно он — старый мир — представлял угрозу («Корниловские авангарды») для революционеров.

⁴⁵ Аврамов А. Симфония гудков. С. 116.

Временные пропорции разделов Авраамов выписывает по убывающей, увеличивая концентрацию событий: I раздел \approx ?; II раздел \approx 5'20"; III раздел \approx 3'00"; 4 раздел \approx 2'40". По всей видимости, продолжительность I раздела больше, чем II, который, по нашим расчетам, составляет не менее 5'20". Слишком много крупных событий должно произойти в I разделе: взлет и полет гидропланов, «оркестр... уходит с площади к пристани», двадцать пять пушечных залпов, на перезарядку которых уходит немало времени.

Судя по наказам, «Симфония гудков» представляла собой цельное музыкальное построение, в отличие от музыкального оформления революционных праздников, где музыкальное сопровождение — революционные песни, выстрелы, гудки — могли быть разделены большими промежутками времени, в зависимости от идеи режиссера⁴⁶.

В итоге, в обоих случаях мы имеем довольно мобильную форму «пленэрной» прикладной музыки, в которой звуковая драматургия праздничного действия переосмыслена и концентрирована до уровня музыкального произведения, со своей структурой, подчиненной логике развития музыкального материала.

Авраамов вписывает «Симфонию гудков» в контекст революционного праздника, понимая невозможность организации подобного проекта вне этих событий. Это подтверждает несостоявшийся повтор «Симфонии гудков» после московской премьеры, о котором писал Авраамов в письме к Ревекке Жив:

...по ходатайству наркомпроса она [«Симфония гудков»] еще раз будет повторена в Воскресенье ночью в «академических» целях.

<...>

Повторение, увы, не состоится, за отсутствием специально отпущенных средств — на нем настаивал «Гимн» и «Акмузо» Наркомпроса (Красин).

Слушал нас и приходил рассматривать конструкцию М. Ф. Гнесин. Он лично считает многие моменты исполнения изумительными по красоте звучания — его отзыв: «коммунистические колокола»⁴⁷.

Действительно, напрашивается ассоциация «Симфонии» с неким сакральным действием — коммунистическая литургия, объединяющая всех: здесь практически нет разделения на участников и зрителей, в качестве

⁴⁶ Лензон В. М. Музыка советских массовых революционных праздников. М., 1987.

⁴⁷ Румянцев С. Арс Новый. С. 131, 133.

канонического песнопения выступает «Интернационал». И здесь присутствует не только звуковая, но и визуальная символика, иконостасом служат фабрики с «колокольнями» труб, порт, паровозы, образ рабочего и т. д.

Несмотря на то что «Симфония гудков» задумывалась Авраамовым как прикладная музыка, как видно, была предпринята попытка повторить ее вне праздничного контекста, т. е. как самостоятельное музыкальное произведение, в чем были заинтересованы ГИМН (Государственный институт музыкальной науки) и АКМУЗО НАРКОМПРОСа (Академический музыкальный отдел при народном комиссариате просвещения).

Идея возобновления «Симфонии гудков» не оставляла композитора до конца жизни. О ней он упоминает в автобиографии, написанной 1943 году⁴⁸. А в неопубликованной рукописи, посвященной практике радиовещания, Авраамов написал о возможности модернизации «Симфонии гудков», используя громкоговорители:

...организовать на улицах и площадях сверхмощную музыку путем трансляции ее на летящих над городом дирижаблях, оборудованных мощными репродукторами, т. е. продолжить опыт с «симфонией гудков» в 6^ю годовщину Октября в Москве, заменить отживший «пар» — электричеством⁴⁹.

* * *

«Симфония гудков» представляет собой один из первых опытов так называемой пространственной музыки⁵⁰, когда местом размещения и перемещения звуковых масс является пространство современного индустриального города. Местоположение слушателей в данном случае играет принципиально важную роль, но этот вопрос, к сожалению, не был обозначен и проработан Авраамовым.

Тем не менее, «Симфония гудков» Авраамова демонстрирует обилие новаций: они лежат в области пространственной музыки, мобильной композиции или алеаторики, в области формы и нотации, использования сонорного материала, а также в звукошумовом переосмыслении тра-

⁴⁸ Румянцев С. Арс Новый. С. 10–36.

⁴⁹ Авраамов А. Экспериментальное вещание. Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 473. Ед. хр. 45.

⁵⁰ См. Теория современной композиции. С. 450–464.

диционных звучаний⁵¹, и тем самым опережают композиторскую мысль своей эпохи⁵².

* * *

Автор данной статьи в 2009 году осуществил электроакустическую реконструкцию «Симфонии гудков» с возможностью трансляции в пространственных форматах. Основным материалом для воссоздания «Симфонии гудков» послужили семплы гудков из архива Ленфильма и Мосфильма. Реконструкция была выполнена по «Наказу» 1923 года и исполнялась в Санкт-Петербурге (на Нарышкином бастионе Петропавловской крепости⁵³), Перми и Киеве в формате 8.0.

Литература

1. *Авраамов А.* Симфония гудков // Горн. 1923. №9. С. 109–116.
2. *Авраамов А.* «Симфония гудков» // Художник и зритель. 1924. №1.
3. *Авраамов А.* Экспериментальное вещание. Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 473. Ед. хр. 45.
4. *Воробьев И.* Русский Авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х — 1930-х годов. СПб.: СПбГК, 2001. 291 с.
5. *Гастев А.* Манифестация // Грядущее. 1918. №9. С. 5–6.
6. *Гастев А.* О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. №9–10. С. 35–45.
7. *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М.: Художественная литература, 1971. 303 с.
8. *Гастев А.* Пачка ордеров. Рига, 1921. 8 с.
9. *Горький М.* Рассказы и очерки. Мать. Л.: Лениздат, 1973. 720 с.
10. *Демьянов Н.* К вопросу о музыкальном оформлении массовых демонстраций // Музыка и революция. 1929. №5. С. 7.
11. *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. М.: Культура, 1992. 429 с.
12. *Крусанов А. В.* Русский авангард. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.
13. *Крусанов А. В.* Русский авангард. Т. 2, кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 808 с.

⁵¹ См. выше об отношении Авраамова к колоколам.

⁵² Существует реконструкция «Симфонии гудков» на компакт-диске Noises and Whispers in Avant-Gardes, записанном в Испании в 2005 году звукозаписывающей компанией Allegro Records. Испанские коллеги перевели «Симфонию гудков» как «Симфонию сирен», что кардинальным образом искажает первоначальный замысел. Вероятно, что здесь сыграла свою роль ошибка, допущенная Л. Ивановой.

⁵³ Впервые — в программе однодневного фестиваля в честь 10-летия Фонда Про Арте в 2009 году, затем — в рамках выставки «Поколение Z» в выставочном зале Про Арте в 2010. Реконструкция «Симфонии гудков» вошла в шорт-лист премии Сергея Курёхина — 2009 в номинации Гран-при — «Поп-механика». *Прим. ред.*

14. Крусанов А. В. Русский авангард. Т. 2, кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 704 с.
15. Кушнер Б. Революция материалов // Наш путь. 1918. № 2.
16. Кушнер Б. Нам музыка // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля.
17. Л. Д. Симфония гудков // Рабочая газета. 1923. 9 ноября. С. 4.
18. Лензон В. М. 1917–1932. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. М.: Музыка, 1984.
19. Лензон В. М. Музыка советских массовых революционных праздников. М.: Музыка, 1987. 80 с.
20. Наказ по «Гудковой симфонии» // Бакинский рабочий. 1922. № 250. С. 3.
21. Октябрьская симфония гудков // Рабочая Москва. 1923. 26 октября.
22. Румянцев С. Арс Новый или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М.: Дека-ВС, 2007. 252 с.
23. Румянцев С. Книга Тишины. Звуковой образ города. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 246 с.
24. Румянцев С. «Коммунистические колокола» [Электронный ресурс] // Термен Центр. URL: <http://www.thereimn.ru/archive/avraamov2.htm> (дата обращения: 27.01.2009)
25. Румянцев С. Шумное начало // Советская музыка. 1987. № 2.
26. Симфония гудков // «Известия» ВЦИКа. 1923. 9 ноября. С. 6.
27. Симфония гудков // Правда. 1923. 14 ноября. С. 5.
28. Углов А. Звуки Москвы в Октябрьскую годовщину // «Известия» ВЦИКа. 1923. 11 ноября. С. 5.

Документы

Из истории французских связей Петербургской консерватории: Два письма Полины Виардо к Карлу Юлиевичу Давыдову

В публикации представлены два письма певицы Полины Виардо-Гарсиа, хранящиеся в отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. Они относятся к 1885 году и адресованы Карлу Юлиевичу Давыдову, выдающемуся виолончелисту, профессору и директору консерватории.

Ключевые слова: П. Виардо, К. Ю. Давыдов, Петербургская консерватория, Франция, письма, русская церковная музыка, Е. П. Нурок, С. Моттэ.

Первая русская консерватория с самого начала была связана с европейской музыкальной культурой. Здесь преподавали немецкие, итальянские, французские профессора. Петербургский музыкальный мир был неотъемлемой частью единого европейского культурного пространства: иностранные исполнители участвовали в концертах Русского музыкального общества, русские музыканты, хорошо знакомые с европейским искусством, регулярно выступали перед зарубежной публикой, встречались и переписывались со своими европейскими коллегами.

В 2010 году, который в России был Годом Франции, а во Франции — Годом России, в Петербурге прошло множество музыкальных мероприятий, еще раз напомнивших о многообразных и прочных русско-французских контактах. Настоящим событием стала выставка «Петербургская консерватория и Франция», подготовленная научной музыкальной библиотекой СПбГК¹.

¹ Кураторы выставки — сотрудники Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории Е. В. Гончарова и В. А. Сомов.

Среди экспонатов на ней были представлены рукописи, печатные издания, афиши, фотографии, здесь можно было увидеть документы из личных архивов А. Г. Рубинштейна, К. Ю. Давыдова, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, ноты из фондов Русского музыкального общества, рукописи из личных собраний инспектора консерватории Г. А. Демидова и директора консерватории М. П. Азанчевского (например, указы французских королей Людовика XIV и Людовика XV)². Экспонировались ноты, выпущенные петербургским издателем французом О. Ж. Дальма-сом, а также редчайшие парижские издания музыки XVII–XVIII веков — ответный подарок Парижской консерватории за рукописи русских музыкантов, присланные из Петербурга³. Рядом с ними были выставлены материалы о связях с Францией фирмы «М. П. Беляев в Лейпциге» и Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, созданного великим меценатом М. П. Беляевым. Бумаги из архива Г. Э. Андерса, музыкального журналиста и библиографа, отразили факты из истории парижских хранилищ: Королевской библиотеки (ныне Национальной библиотеки Франции), библиотеки Св. Женевьевы — и представили деятельность крупнейших фирм — производителей музыкальных инструментов «Кавайе-Коль», «Эрар», «Плейель»⁴. Особое внимание привлекли автографы: ноты и письма (Буальдьё, Керубини, Берлиоза, Сен-Санса, Петипа, Массне, Гуно, Франка).

Среди автографов — два письма Полины Виардо-Гарсия (1821–1910), великой певицы, оставившей яркий след в истории русско-французских связей. Она часто бывала в России, неоднократно выступала на русской сцене, общалась со многими музыкантами, литераторами, была вхожа в дома русской знати⁵. Виардо пела и говорила по-русски, написала десят-

² *Сквирская Т.З., Сомов В.А.* Материалы зарубежных музыкантов в отделе рукописей библиотеки С.-Петербургской консерватории // Русские музыкальные архивы за рубежом: Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международной конференции. М., 2000. С. 217–230; *Миллер Л.А., Сквирская Т.З.* Альбом-футляр — коллекция документов по истории музыкальной культуры в отделе рукописей Петербургской консерватории // Источниковедение истории культуры. Сб. статей. Вып. 1. СПб., 2006. С. 48–54.

³ *Поляков Э.Л.* О библиотеке Русского музыкального общества. URL:<http://biblio.conservatory.ru/History/RMS/Polyakov.htm> (дата обращения: 19. 06. 2011); *Сомов В.А.* Из истории библиотеки Русского музыкального общества // Русское музыкальное общество. Константиновские чтения — 2009: К 150-летию со дня основания Русского музыкального общества. СПб., 2010. С. 67.

⁴ *Сомов В.А.* Парижский библиотекарь и музыковед Г.Э. Андерс (1795–1866) и его бумаги в Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. Сб. ст. и материалов. Вып. 3. СПб., 1999. С. 66–82.

⁵ Подробнее о П. Виардо см: *Розанов А.С.* Полина Виардо-Гарсия. 3-е издание, исправленное, дополненное. Л.: Музыка, 1982.

ки романсов на тексты русских писателей. Близкая многолетняя дружба с И. С. Тургеневым также связывала ее с Россией⁶. Виардо была знакома с создателями РМО графом Матв. Ю. Виельгорским и А. Г. Рубинштейном, а также со многими профессорами и выпускниками консерватории. Ее романсы были в программах симфонических собраний петербургского отделения РМО⁷. В 1878 году Полина Виардо прислала в консерваторию несколько собственных вокальных сочинений⁸. Ее дочь, Луиза Эрит (1841–1918), преподавала здесь пение в 1868–1870 годах⁹. Сама Виардо как педагог много сделала для вокального развития русских певиц, давая частные уроки. В начале 1880 года, вскоре после смерти замечательного педагога певицы Г. Ниссен-Саломан, она была даже приглашена занять место профессора пения в консерватории, но отказалась от этого предложения¹⁰.

Материалы о Виардо, ее письма находятся во многих русских архивах. Большая часть документов еще не издана¹¹. Два письма, хранящиеся в научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории, адресованы Карлу Юлиевичу Давыдову (1838–1889), знаменитому виолончелисту, который в 1862–1887 годах был профессором, а в 1876–1887 годах — директором консерватории. Они были приобретены Консерваторией у Алексея Леонтьевича Давыдова в 1928 году в Москве

⁶ Жекулин Н. Г. Духовно-интеллектуальные взаимоотношения Тургенева и Полины Виардо // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. II. И. С. Тургенев и мировая литература. (К 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 160–187.

⁷ См.: Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. С. 9, 20 (вторая пагинация).

⁸ См.: ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 11. № 85. Л. 91 «Опись нотам, пожертвованным Полиною Виардо для библиотеки С.-Петербургской консерватории 13 мая 1878 года. Музыка П. Виардо. № 1. Флорентийская серенада. № 2 Бывало я тобою говорила. № 3 Не удивляйтесь. № 4 Бедняжка я. № 5 Влюбленная. Означенные ноты получил Гунке». Документ составлен библиотекарем консерватории И. К. Гунке. Краткое упоминание об этом даре содержится в Отчете С.-Петербургского отделения ИРМО и консерватории за 1878–1879 г. (СПб., 1880. С. III). Ноты содержали обработки тосканских народных песен. Эти сочинения П. Виардо неоднократно издавались в России в 1870-х — 1880-х гг. (Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа... С. 214–215). Неизвестно, были это рукописи или печатные издания. В фондах НМБ СПбГК ноты, подаренные П. Виардо, не обнаружены.

⁹ ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. № 199. Л. 7–8; Ф. 361. Оп. 11. Ед. хр. 4; См. также: Французы в Петербурге: Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей; Palace Editions, 2003. № 238. С. 230.

¹⁰ Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа. С. 152.

¹¹ См., например: Письма зарубежных музыкантов: Из русских архивов. Л.: Музыка, 1967. С. 147–155, 320–325; Зелов А. С. Документы зарубежных музыкальных деятелей в Государственном архиве Российской Федерации // Русские музыкальные архивы за рубежом: Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций. М., 2008. Вып. 4. С. 221–223.

вместе с бумагами из архива К. Ю. Давыдова¹². Оба письма относятся к 1885 году.

Виардо уже давно была знакома с Давыдовым; в 1875 году русский музыкант во время своих европейских гастролей бывал в ее парижском доме¹³ и даже участвовал в благотворительных концертах, организованных Виардо и Тургеневым в пользу читальни для русских студентов¹⁴. Именно Давыдов в 1880 году предложил Виардо преподавать в Петербургской консерватории¹⁵.

Сразу обращает на себя внимание внешний вид писем: траурная бумага с черной каймой. Известно, что после смерти мужа, Луи Виардо, и И. С. Тургенева, скончавшихся один за другим в 1883 году, певица до конца своих дней использовала в своей переписке лишь траурную бумагу. В верхнем правом углу типографской печатью нанесен ее парижский адрес «243, Boulevard St Germain», куда она переехала в 1884 году¹⁶.

В первом письме от 20 февраля 1885 года Виардо просит Давыдова оказать услугу «одному молодому музыканту» из числа ее друзей. Она разыскивает «древние церковные, действительно русские, песнопения», те, что «употреблялись во времена Екатерины II», и просит прислать копии «песнопений обряда бракосочетания». Попутно она сообщает об успехах своей ученицы «мадемуазель Нурок». Речь идет, вероятно, о Елене Павловне Нурок (Нурок-Пиотровской)¹⁷. До своих занятий в Париже с Виардо Елена Павловна училась в Петербургской консерватории, которую закончила в 1884 году по классу фортепиано у проф. Р. Ф. Аменды с малой серебряной медалью¹⁸. Одновременно в консерватории училась

¹² Гончарова Е. В., Сомов В. А. Рукописный фонд Петроградской-Ленинградской консерватории в 1917–1938 годах // *Musicus* 2009. № 2 (15). С. 55–58; Грушевая А. В. Письма К. Ю. Давыдова в фонде рукописного отдела библиотеки Петербургской консерватории // ПМА. СПб., 1998. Вып. 2. С. 124.

¹³ Грушевая А. В. Письма К. Ю. Давыдова ... С. 129.

¹⁴ Герашко Л. В. Тургенев и К. Ю. Давыдов: Новые материалы (Дополнения к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева) // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература. (К 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 359–360.

¹⁵ Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа. С. 152.

¹⁶ Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа. С. 165.

¹⁷ Афанасьева Н. С., Блюмкина М. С. Страницы музыкальной летописи Орловского края. Орел, издатель Светлана Зенина, 2007. С. 23–24.

¹⁸ ЦГИА СПб. Ф. 362. Оп. 11. № 166. Л. 17–18 об. В книге Н. С. Афанасьевой и М. С. Блюмкиной (Страницы музыкальной летописи Орловского края ...) указывается, что Елена Павловна Нурок-Пиотровская была ученицей выдающейся пианистки А. Н. Есиповой. Вероятно, такие сведения сохранились благодаря свидетельствам современников. Вполне возможно, что Е. П. Нурок общалась с А. Н. Есиповой, и даже брала у нее уроки, но официально она училась в классе профессора Р. Ф. Аменды.

Евгения Павловна Нурок¹⁹, возможно, сестра Елены. Она также занималась по классу фортепиано, но у профессора Г. Г. Кросса, и закончила консерваторию в 1885 году²⁰. Вероятно, обе они приходились сестрами Альфреду Павловичу Нуроку (1860–1919), музыкальному критику, публицисту, сотруднику журнала «Мир искусства», который был одним из основателей «Вечеров современной музыки» в Петербурге. Известно, что в начале XX века Елена Павловна Нурок-Пиотровская преподавала фортепьяно и пение в музыкальных классах при орловском отделении РМО²¹. Любопытно, что она обосновалась именно в Орле, в родных местах И. С. Тургенева (здесь находилось его наследственное имение Спасское-Лутовиново), где хранили память о нем и где помнили Виардо. Например, в 1897 году орловское Общество изящных искусств организовало концерт для сбора средств на сооружение памятника писателю, на который была приглашена и Полина Виардо. Певица не смогла приехать, но ее ответное письмо было опубликовано в газете «Орловский вестник»²².

Как явствует из второго публикуемого здесь письма (от 12 сентября 1885 года), Давыдов исполнил просьбу Виардо и отправил ей необходимые ноты, причем бесплатно. Между двумя письмами было еще одно, видимо, утраченное письмо Виардо с благодарностью за полученную копию. На него Давыдов не ответил, Виардо предполагает, что он не получил ее письма. В письме от 12 сентября речь главным образом шла об ученице Виардо, молодой оперной певице, сопрано, Селин Моттэ (186?–1907), которая была приглашена работать в Харьков. Моттэ занималась у Виардо в Париже с 1882 по 1885 год, а с осени 1885 по рекомендации своей наставницы устроилась преподавать пение в харьковское музыкальное училище РМО. Немного позже, 14 сентября 1885 года, Виардо написала по поводу С. Моттэ другому своему петербургскому знакомому, А. Г. Рубинштейну: «У нее восхитительный голос, и это превосходная певица. Кроме того, дайте ей возможность выступить в симфонических концертах. Надеюсь, Вы останетесь ей довольны»²³. Давыдову она также сообщает о желании Моттэ выступить в концерте. Мечта молодой певицы осуществилась:

¹⁹ См., например: «Алфавитный список учеников и учениц консерватории. Учебный курс 1883–1884 год. <...> Комплектные ученицы <...>. 126. Нурок 1-я Евгения. 127. Нурок 2-я Елена» (Отчет РМО за 1883–1884. СПб., 1884. С. 111).

²⁰ ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 2. № 4939.

²¹ *Афанасьева Н. С., Блюмкина М. С.* Страницы музыкальной летописи Орловского края ... С. 23–24.

²² *Розанов А. С.* Полина Виардо-Гарсия. С. 172.

²³ Письма зарубежных музыкантов. С. 150.

29 ноября 1886 года она участвовала в первом симфоническом собрании петербургского отделения РМО под управлением А. Г. Рубинштейна²⁴.

Публикация двух писем Полины Виардо — дань памяти великой певицы, столетие со дня смерти которой отмечалось в 2010 году.

1. НИОР СПбГК № 150
243. Boulevard S' Germain
20 Fev^r. 1885.

Mon cher monsieur Davidoff

Permettez moi d'avoir recours à votre grande amabilité pour un service que je désire extrêmement pouvoir rendre à un jeune musicien de mes amis.

Y a-t-il moyen d'avoir des chants d'église anciens vraiment russes, de ceux employés du temps de Catherine II ? Je vous serai très reconnaissante de vouloir bien me donner le plus de renseignements possibles là-dessus — et au besoin, de me faire copier les chants de la cérémonie du mariage — Je paierai les frais de copie, cela va sans dire. Pardon, mille pardons, et autant de remerciements.

Mad^{lle} Nurok fait du progrès — elle est très intelligente et très zélée. J'espère, avec le temps, en faire quelque chose de bien.

J'attends votre bonne réponse et, quelle qu'elle soit, j'en serai sincèrement reconnaissante.

Recevez, cher monsieur Davidoff, mes compliments bien empressés et affectueux

Pauline Viardot

Перевод:

243. Бульвар Сен-Жермен
20 февраля 1885
Дорогой мой господин Давыдов

Позвольте мне воспользоваться Вашей большой любезностью для одной услуги, которую я необычайно стремлюсь быть в состоянии оказать одному молодому музыканту из числа моих друзей.

Есть ли способ получить древние церковные, действительно русские, песнопения, из тех, что употреблялись во времена Екатерины II? Я буду Вам очень признательна, если Вы сообразите дать мне как можно больше сведений об этом и, в случае необходимости, распорядились бы копировать для меня песнопения обряда бракосочетания. Я, разумеется, оплачу

²⁴ Письма зарубежных музыкантов. С. 151.

243 Boulevard St Germain
20 Fev. 1845.

Mon cher monsieur Davidoff
Permettez moi d'avoir recours
à votre grande amabilité
pour un service que je
desire extrêmement pou-
voir rendre à mon jeune
marisien de mes amis.
Y a-t-il moyen d'avoir
des chants d'église anciens
vraiment russes, de ceux
employés au temps de
Catherine II? Je vous

manuscrits de la bibliothèque de la ville de Paris

Serai très reconnaissant de vouloir bien me donner
le plus de renseignements possibles, ~~à l'usage~~ - et au
besoin, de me faire copier les chants de la cérémonie
du mariage - Je prierais les frais de copie, ~~cela~~
va sans dire. Pardon mille pardons, et autant
de remerciements.

Mme de Werck fait des progrès - elle est très
intelligente et très zélée - Espérons, avec le temps,
en faire quelque chose de bien.

J'attends votre bonne réponse et, quelle qu'elle
soit, j'en serai sincèrement reconnaissant.
Monsieur de Davidoff, mes compliments
sont empreints et affectueux
Stanislas Werck 2

12 Sept. 1865.

Mon cher Monsieur Davidoff
 Permettez-moi de vous prése-
 -ter et de vous recommander
 instamment mon élève,
 Mad^{lle} Céline Mattet, qui, après
 avoir terminé ses études avec
 moi, se rend à Charokoff où
 elle est engagée comme profes-
 -sionnaire en Conservatoire.
 C'est une enfant de grand

talent avec une voix admirable. Entendez-la, et vous me direz
 comment, je n'en doute pas. Elle ambitionnerait de se faire
 entendre dans l'un de vos beaux concerts symphoniques.
 Elle en est digne. Je vous remercie donc par avance de toute
 vos amabilités pour elle, car je lui porte intérêt et affection
 tout à la fois.

Croyez, cher Monsieur Davidoff, à mes sentiments
 d'admiration et de sympathie.

Pauline Viardot

Vous n'avez jamais répondu à ma question s'il fallait
 vous envoyer le volume de musique turque, et à
 combien s'élevait ma petite dette pour la musique
 copier? n'avez-vous donc pas reçu ma lettre? j'en suis
 sûr, car elle vous portait mes remerciements.

расходы на копию. Простите, тысячу раз простите, и примите столько же благодарностей.

М-ль Нурок делает успехи, она очень умна и очень усердна. Надеюсь, со временем, сделать из нее что-нибудь хорошее.

Жду Вашего благожелательного ответа, и каким бы он ни был, я буду за него искренне признательна.

Примите, дорогой мой господин Давыдов, мои почтительные и сердечные приветствия

Полина Виардо

2. НИОР СПбГК № 151
243. Boulevard St Germain
12 Sept. 1885

Mon cher Monsieur Davidoff

Permettez moi de vous présenter et de vous recommander instamment mon élève, Mad^{lle} Celine Mottet, qui, après avoir terminé ses études avec moi, se rend à Kharkoff, où elle est engagée comme professeur au Conservatoire.

C'est une cantatrice de grand talent avec une voix admirable. Entendez la, et vous en serez content, je n'en doute pas. Elle ambitionnerait de se faire entendre dans l'un de vos beaux concerts symphoniques. Elle en est digne. Je vous remercie donc par avance de toutes vos amabilités pour elle, car je lui porte intérêt et affection tout à la fois.

Croyez, cher Monsieur Davidoff, à mes sentiments d'admiration et de sympathie.

Pauline Viardot

Vous n'avez jamais répondu à ma question s'il fallait vous renvoyer le volume de musique religieuse, et à combien s'élevait ma petite dette pour la musique copiée ? n'auriez vous donc pas reçu ma lettre ? j'en serais désolée, car elle vous portait mes remerciements.

Перевод:
243. Бульвар Сен-Жермен
12 сентября 1885

Дорогой мой господин Давыдов

Позвольте Вам представить и настоятельно рекомендовать мою ученицу М-ль Селин Мотэ, которая, завершив свои занятия со мной, направляется в Харьков, куда она приглашена как профессор Консерватории.

Это певица большого таланта с восхитительным голосом. Послушайте ее, и Вы ею останетесь довольны, я не сомневаюсь в этом. Она стремится быть услышанной в одном из Ваших прекрасных симфонических концертов. Она этого достойна. Итак, я заранее благодарю Вас за всю Вашу любезность по отношению к ней, так как я отношусь к ней с участием и нежностью одновременно.

Примите, дорогой мой господин Давыдов, уверения в чувствах моего восхищения и симпатии.

Полина Виардо

Вы так и не ответили на мой вопрос, нужно ли отослать Вам том церковной музыки, и каков мой должок за копирование. Значит, Вы не получили моего письма? Я была бы этим огорчена, так как оно несло Вам мою благодарность.

Литература

1. *Афанасьева Н. С., Блюмкина М. С.* Страницы музыкальной летописи Орловского края. Орел: издатель Светлана Зенина, 2007. 143 с.
2. Тургенев и К. Ю. Давыдов: Новые материалы (Дополнения к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева) / публикация Л. В. Герашко // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. II. И. С. Тургенев и мировая литература. (К 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 352–361.
3. *Гончарова Е. В., Сомов В. А.* Рукописный фонд Петроградской-Ленинградской консерватории в 1917–1938 годах // Musicus. 2009. № 2 (15). С. 55–58.
4. *Грушевая А. В.* Письма К. Ю. Давыдова в фонде рукописного отдела библиотеки Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив / [отв. ред. Т. З. Сквирская]. СПб.: Канон, 1998. Вып. 2. С. 124–133.
5. *Жекулин Н. Г.* Духовно-интеллектуальные взаимоотношения Тургенева и Полины Виардо // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. II. И. С. Тургенев и мировая литература. (К 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 160–187.
6. *Зелов А. С.* Документы зарубежных музыкальных деятелей в Государственном архиве Российской Федерации // Русские музыкальные архивы за рубежом: Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций / [сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина]; Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева. М.: Дека-ВС, 2008. Вып. 4. С. 221–223.
7. *Розанов А. С.* Полина Виардо-Гарсия. 3-е издание, испр., доп. Л.: Музыка, 1982. 238 с.
8. *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности с.-петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб.: Тип. Глав. управления уделов, 1909. С. 9, 20 (вторая пагинация).
9. Французы в Петербурге: Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей; Palace Editions, 2003. № 238. С. 230.

Рецензии

Екатерина Ручьевская.

«Работы разных лет»

Сборник статей: В 2 т. / Редколлегия: Н. И. Кузьмина, Н. Ю. Афонина, Л. П. Иванова, В. В. Горячих (отв. ред.). Том I. Статьи. Заметки. Воспоминания. Том II. О вокальной музыке. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. 488 с., нот.; 504 с., нот.

Вот уже полтора года, как закончила свой земной путь Екатерина Александровна Ручьевская — исследователь, педагог, музыкант от Бога. Но ее голос, голос Ученого с большой буквы, продолжает звучать и сегодня. В прошлом, 2010 году была опубликована завершенная Екатериной Александровной в последние месяцы жизни монография о «Войне и мире» Л. Толстого и опере «Война и мир» С. Прокофьева; чуть позже увидело свет и пятое, исправленное издание книги «П. И. Чайковский».

Ее труды продолжают жить, и вот сейчас в свет выходят два тома статей, заметок и воспоминаний Е. А. Ручьевской под общим заглавием «Работы разных лет». Это работы о творчестве композиторов нескольких поколений (преимущественно отечественных) от Глинки до «современных классиков» ленинградско-петербургской композиторской школы: Гаврилина, Слонимского, Тищенко, Фалика и других. Здесь же представлены теоретические работы по вопросам музыкального анализа, очерки-воспоминания об учителях, выдающихся коллегах по Петербургской консерватории и целая серия трудов о столь любимой Екатериной Александровной вокальной музыке (том II так и назван — «О вокальной музыке»).

Размеры и жанр каждого из входящих в этот двухтомник произведений различны: короткая газетная заметка, крупная статья из сборника, текст выступления на радио, отзыв о диссертации, мемуарный очерк. Время их создания и поводы, по которым они возникли, тоже весьма разнообразны. Часть текстов, представленных в «Работах разных лет», опубликованы впервые. Однако собранные вместе, эти материалы — одновременно и неожиданно, и предсказуемо — начинают «корреспондировать» друг с другом, — вопреки всему, что их разделяет. Ведь сквозь тексты двухтомника явно или косвенно проходят важнейшие, ключевые для Ручьевской-мыслителя идеи и темы: о «встречном ритме» в вокальных произведениях, об особенностях воплощения речевой интонации в различных музыкальных жанрах — («изображение» речи в музыке, «включение»

речи в музыку), о соотношении динамических и статических качеств музыкальной формы.

Работы, собранные в этих томах, дают возможность проследить научную биографию самой Екатерины Александровны Ручьевской. Заметно, как в статьях 1960-х – начала 1970-х годов («Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века», «Интонационный кризис и проблемы переинтонирования») кристаллизуются положения ее докторской диссертации «Функции музыкальной темы» (она опубликована в 1977 году под тем же названием в виде монографии), как работы о вокальных жанрах (особенно «Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века», «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века», «О методах претворения и выразительном значении речевой интонации») готовят почву для блестящих оперных монографий 1990-х – 2000-х годов — о «Руслане и Людмиле», «Снегурочке» и «Тристане и Изольде», о «Хованщине», о «Воине и мире».

Положения и установки статей из «Работ разных лет» были развиты, в более академическом, «обучающем» виде, в соответствующих главах коллективного кафедрального учебного пособия «Анализ вокальных произведений» (Л., 1988) и в авторском учебнике по музыкальному анализу — «Классическая музыкальная форма» (СПб., 1998).

Сказанное, однако, отнюдь не означает, что статьи из «Работ разных лет» — только «подготавливающие». Как постоянно свидетельствуют многие из знавших Екатерину Александровну, учившихся у нее, общавшихся с нею, одним из главных принципов Ручьевской-исследователя было стремление постоянно, конкретными результатами, подтверждать свой научный уровень, отстаивать завоеванные вершины, двигаться дальше и выше. Именно поэтому в этих двух томах так много ее работ, относящихся уже к «постдиссертационному» периоду деятельности, к 1980-м – 2000-м годам. Несмотря на различие направлений и объектов исследования все эти статьи объединяет своеобразная научная разведка боем.

Одним из направлений этой деятельности становится у Е. А. Ручьевской исследование возможностей и границ собственно музыки как искусства (наряду с аналогичным испытанием и соответствующего аналитического «инструментария») — в условиях множественности стилей и техник XX столетия, бесчисленных творческих экспериментов, на фоне все более и более расширяющейся пропасти между «серьезной» и «развлекательной» музыкой. В рамках этого исследования — ее работы, связанные с изучением логики взаимодействия элементов музыкальной ткани — той «системы соподчинений», которая позволяет музыке оставаться музыкой при сколь угодно широком раздвижении ее границ («Мелодия сквозь

призму жанра», «Об анализе содержания музыкального произведения», «Цикл как жанр и форма»).

В книге представлены также работы, в которых показана применимость в исследовании современной музыки фундаментальных положений классических трудов 1930-х — 1960-х годов — работ Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, М. С. Друскина, Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана: «Б. В. Асафьев и Ю. Н. Тюлин (их роль в становлении и развитии теоретической школы Ленинградской-Петербургской консерватории)», «Концепция оперной драматургии М. С. Друскина: взгляд из XXI века», «Целостный и стилевой анализ», «Целостный анализ — за и против».

Другое направление, представленное в поздних работах Е. А. Ручьевской, — это создание, в контексте искусства рубежа XX–XXI столетий, «портретов произведений» выдающихся ленинградско-петербургских композиторов второй половины XX века, тех мастеров, музыка которых прошла «испытания современностью» и завоевала свое место в культуре нашей эпохи («Песни Бориса Тищенко», «О Реквиеме С. Слонимского», «Симфоническое творчество Ю. Фалика», «„Петр Первый“. Музыкально-драматические фрески»).

Еще одно направление в научном творчестве Е. А. Ручьевской 1980-х – 2000-х годов — исследование не увядающей и не подвластной ветрам времени музыкальной классики («„Дон Жуан“ Моцарта и „Пиковая дама“ Чайковского», «К стилистике ранних романсов Глинки», «Глинка и романтизм», «Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского», «Заметки о стиле Прокофьева», «Классические черты творчества Шостаковича»).

В этом исследовании особую группу образуют работы, посвященные творческой преемственности в отечественной музыке и теме новаторского претворения Традиции в творчестве Г. В. Свиридова и В. А. Гаврилина («Поэма „Отчалившая Русь“ в контексте авторского стиля Свиридова», «Свиридов и Мусоргский», «„О, память сердца...“ (О Валерии Гаврилине)»). Эти статьи раскрывают «сложную простоту» музыки — такую простоту, благодаря которой произведения, не теряя качества и высоты идеи, обретают доступность для самой широкой аудитории и тем самым уменьшают разрыв между музыкой «серьезной» и музыкой «легкой».

Можно предположить, что в работах последних лет произошел эмоциональный «прорыв» автора — очень строгого, скромного и предельно сдержанного в бытовом общении, — к читателю. Венцом его стало послесловие из монографии о «Воине и мире», где она открыто обращается к своему настоящему и будущему читателю-единомышленнику со словами доверия, надежды на понимание, нравственной поддержки и тем самым как бы протягивает ему (а фактически — всем нам) свою дружескую руку.

Или, возможно, такая особенность изложения в поздних работах Е. А. Ручьевской просто связана с тем, что именно в 1990-х — 2000-х годах она расширила диапазон своей деятельности, обратившись к просветительству (радиопередача о ее учителе, Ю. В. Кочурове, выступления в консерватории на музыкальных собраниях, посвященных памяти ушедших) и к воспоминаниям. В двухтомнике «Работы разных лет» Екатерина Александровна предстает неординарным мемуаристом: воспоминания о блокаде Ленинграда, заметки об учителях и коллегах по работе: С. Н. Богоявленском, Ю. В. Кочурове, Е. М. Орловой, А. Г. Шнитке.

Публикация «Работ разных лет» Е. А. Ручьевской — заметное событие в мире музыкальной науки. Оно стало возможным благодаря подвижническому труду ее коллег по кафедре теории и истории музыкальных жанров Санкт-Петербургской консерватории (в большинстве своем — учеников Екатерины Александровны).

Юрий Васильев

Vassilis Tsabropoulos. Melos.

ЕСМ 2048-1757980. 2008.

«В России в 1913 году, сначала в Москве, а позднее в Санкт-Петербурге, появился загадочный человек — Георгий Иванович Гурджиев...»¹.

Этими словами открывается книга *Our life with Mr Gurdjieff*² (в русском переводе вульгарно-претенциозно озаглавленная «Книга о господине Гурджиеве») Фомы Александровича Гартмана, или, как он «латинизированно» себя называл — Томаса де Гартмана. Казалось бы, какое нам дело до жизни шарлатана и «духовного учителя» (пользовавшегося изощренными эмоционально-садистскими методами набора и обработки прозелитов), каких развелось целое множество в эпоху перемен — духовного разброда начала XX века? А между тем именно с его появления в России начинается наше музыкальное путешествие. Дело в том, что бывший царский офицер, написавший эту книгу, Фома Гартман (1886–1956) был еще и композитором, выпускником Санкт-Петербургской консер-

¹ *Томас де Гартман*. Книга о господине Гурджиеве. СПб., 2003. С. 7.

² *Thomas de Hartmann*. *Our life with Mr. Gurdjieff*. New York. Cooper Square Publications. INC, 1964.

ватории — не путать с немецким композитором Карлом Амадеусом Хартманном (1905–1963). А Георгий Гурджиев (1877–1949), сам того не зная, — фольклористом-любителем (и, быть может, это было самое полезное из его занятий)... Но начнем по порядку.

В стародавние времена в большом армянском городе Александрополе родился мальчик Георгий. Он был ребенком талантливым и честолюбивым. По достижении совершеннолетия Георгий отправляется в путешествие, посещает Афганистан, Монголию, Тибет, Индию, бывшую территорию Ассирии, Палестину, Эфиопию, Судан, Египет, Турцию, Крит, Грецию, Италию, Германию, Англию и Францию. Во время странствий он изучал религиозные ритуалы и духовные практики, но также, будучи музыкально одаренным, впитывал всю звучащую вокруг народную музыку — такую яркую и характерную. Вернувшись домой, он почувствовал, что духовно созрел, и, применив свои организаторские таланты, основал собственное учение — смесь из элементов разных религий. Мистические учения были популярны в XX веке, и увлечение ими не обошло стороной и музыкантов: Скрябин и его последователи Вышнеградский и Обухов творят под действием своих эклектичных религиозных концепций, и даже тихий композитор Гречанинов в 1936 году пишет «Экуменическую мессу».

Итак, в 1913 году в Петербурге появляется этот необычный человек, с которым — уже в 1917-м — знакомится молодой композитор Фома Александрович Гартман, автор тепло принятого царем и публикой балета «Аленький цветочек» (поставленного при участии Фокина и Нижинского), потомок философа Эдуарда фон Гартмана, искатель новых и необычных звучаний, в общем, один из тех, кто должен был сбросить прошлое с корабля современности, призвав к жизни скрытые стремленья (утонувшие в темных глубинах Духа творящего). Только-только умер Скрябин, еще что-то дописывал Дебюсси, молодой Николай Обухов уже изобрел свою двенадцатитоновую «абсолютную гармонию» и новую нотацию и по весне уехал отдыхать в Крым (не зная, что в Петербург уже не вернется никогда), еще появлялся в Петербурге молодой Иван Вышнеградский, пишущий свою мистерию «День Браммы» (потом переименованную в «День Бытия») и трактаты типа «О сущности сверхискусства», также, как и Гартман, царскосел (казармы Гартмана находились в Царском Селе; у Вышнеградских был там дом), уже оттремели «Формы в воздухе» Лурье, первые опусы пишет Фейнберг, недавно умер Станчинский, — вот какое это было время.

После двух революций, скитаний и многочисленных путешествий группа почитателей Гурджиева, в числе которых был и Фома Александрович с супругой Ольгой Аркадьевной, вместе со своим вождем осела во Франции, где Гурджиев на жертвования этих самых почитателей

покупает замок и основывает Институт гармоничного развития человека (1922). Вот тогда-то и понадобились — для «духовной гимнастики» (некто вроде «ритмопластики» Жака Далькроза) — знания и умения Гартмана-композитора и мелодии, запомнившиеся Гурджиеву в поездке по Востоку. Одним пальцем мэтр наигрывал на фортепиано или напевал (часто варьируя в повторах, чем значительно осложнял Гартману работу) мелодию, а Фома должен был ее записать и подобрать или использовать сопровождение или гармонию. Эти «расшифровки» были впоследствии изданы в четырех томах издательством «Шотт».

Надо сказать, что подход Гартмана к записи мелодий был достаточно прогрессивным — он не всегда точно выписывает ритм, оставляя как бы алеаторические квадраты для органных пунктов ритмической фигурации (подобно Римскому-Корсакову в «Шехеразаде»), не заполняет гармонию до правильного количества удвоений, а одну из пьес (№ 11, первая тетрадь) записывает и вовсе полиметрически: мелодия не содержит тактовых черт, а аккомпанемент изложен в переменном размере $\frac{6}{8} | \frac{3}{4}$.

Нехитрые пьески, написанные для фортепиано, иногда с сопровождением бубна (или какого-либо другого ударного инструмента без определенной высоты звука), сохраняют все очарование народных произведений. Здесь целая панорама народностей от Индии до Армении, от Египта до Греции. Хотя, конечно, мы не можем доверять точности записи и подлинности мелодий, записанных Гартманом с подачи Гурджиева.

Вообще, Гартман кажется совершенной *figura incognita* в нашей стране, а между тем именно Гартман был ближайшим сподвижником Василия Кандинского, создал музыку к его сценической композиции «Желтый звук» (1913; сохранилась только фрагментарно) и написал статью для альманаха Кандинского «Синий всадник», для которого писали Сабанеев и Шёнберг. Статья Гартмана имела звучное название «Об анархии в музыке», и в ней композитор излагал свои взгляды на понимание свободы творчества: «... Итак, в искусстве должно приветствовать принцип анархии. Только этот принцип может привести нас к сияющему будущему, к возрождению»³. К сожалению, я не нашел сведений о том, были ли какие-либо из многочисленных произведений Гартмана (а список его сочинений охватывает внушительное количество жанров, включая и балеты, и симфоническую, и вокальную, и фортепианную музыку⁴) выпущен-

³ Гартман Ф. Об анархии в музыке // Синий всадник / Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. М., 1996.

⁴ Подробнее со списком его сочинений можно ознакомиться на сайте архива Йельского университета: URL: <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/Music/ht-d.htm> (дата обращения: 11.11.2010).

ны на CD. Также я не нашел упоминаний и об исполнении оригинальных сочинений Гартмана в России. А сам Гартман почти повторил судьбу героев булгаковского «Бега» — он уехал из Петербурга вслед за белой армией на юг России, где переболел тифом, а затем, после остановок в Константинополе и Берлине, перебрался в Париж.

Музыка Гурджиева — Гартмана неоднократно записывалась — существуют как аутентичные «строгие» записи пьес в исполнении Сесила Литла и Алена Кремски⁵ (Cecil Lytle, Alain Kremski), так и записи исполнения самого Гартмана. Один диск (тоже «строгий») с музыкой Гурджиева — Гартмана записал выдающийся джазовый пианист Кейт Джаррет (духовный поиск приводил многих джазовых музыкантов к различным религиозно-философским учениям, так, «Чик» Кория стал сайентологом, Джон Колтрейн изучал чуть ли не все основные религии, включая и буддизм, и индуизм, а вот Кейт Джаррет стал последователем Гурджиева и его «четвертого пути»). И вот, наконец, диски, в том числе с вольными интерпретациями пьес Гурджиева — Гартмана записал греческий пианист Василис Цабропулос. И один из этих дисков является объектом нашей рецензии.

Василис Цабропулос — пианист и композитор, родился в 1966 году в Афинах. Музыкаой он начал заниматься с самого раннего детства. Закончил Афинскую консерваторию, после чего совершенствовал свое мастерство в консерватории Парижа, Зальцбургской академии и Джульярдской школе, где брал уроки у Рудольфа Серкина и Татьяны Николаевой. Он часто выступает с сольными концертами, играет музыку XIX–XX веков, но также нередко выступает в камерных ансамблях и исполняет сольные партии в концертных произведениях. Цабропулос сотрудничал с такими коллективами, как Оркестр Чешской филармонии, Симфонический оркестр Юты, Будапештский камерный оркестр, Филармония Софии и Оркестр радио Италии. Он ведет активную деятельность и как джазовый пианист. Цабропулос — также автор оркестровой музыки, струнных квартетов, фортепианных сочинений.

С начала 1990-х годов пианист выпустил более десяти компакт-дисков различной стилистической направленности: диски и с академической музыкой (Шопен, Мусоргский), и с современной академической музыкой — чудесный вокальный цикл *The Face Of Love* (1995–1999) греческого композито-

⁵ Композитор, пианист и перкуссионист Кремски в 1992 г. даже приезжал в Петербург с концертом, в программе которого были также и пьесы Гурджиева — Гартмана.

ра Каллиопы Цупаки⁶, записанный с певицей Неной Венетсану⁷), и достаточно стандартный, вписывающийся в мейнстрим, джаз в традиции Билла Эванса — диск Images, а также диски, где он играет в трио с известным норвежским контрабасистом Арилдом Андерсеном⁸ и английским ударником Джоном Маршаллом⁹: Achirana, Triangle. Но самые интересные диски Цабропулоса — с записями музыки этноджазового¹⁰ направления: Akroasis — 2002, Chants, Hymns and Dances — 2003, Melos — 2008, Promise — 2009. Двум дискам пианист дает греческие названия, возможно, связывая себя с европейскими композиторами греческого происхождения, у которых одним из главных выражений национального начала было обращение к греческой тематике (Яннис Ксенакис, Яни Христу).

На дисках, которые мы отнесли к этноджазовому направлению, основу составляют мелодии Гурджиева — Гартмана и оригинальные пьесы Цабропулоса, созданные по образу первых. Таковы, например, удивительные *Trois morceaux après des hymnes byzantins* (Три пьесы по византийским гимнам), записанные на диске Chants, Hymns and Dances (Песнопения, гимны и танцы) и основанные на греческом православном литургическом пении. Эта музыка очень похожа на «православные» фортепианные пьесы Джона Тавенера (например, Уракое), с тем отличием, что музыка Цабропулоса еще более доступна и... более пронзительна.

Диск Chants, Hymns and Dances пианист записал в 2003 году в сотрудничестве с немецкой виолончелисткой Аньей Лехнер¹¹. Этот, несомненно

⁶ Calliope Tsoupanaki (р.1963). Обучалась в Афинской консерватории, продолжила обучение в Королевской консерватории Гааги под руководством Луи Андриссена, которую окончила в 1992 г. Автор более 70 произведений, в числе которых оркестровые и вокальные сочинения, две камерные оперы. Подробнее: URL: <http://www.calliopetsoupanaki.com> (дата обращения: 11.11.2010).

⁷ Nena Venetsanou (р.1955). Родилась в Афинах, впоследствии жила во Франции, где изучала историю искусств в Безансоне и брала уроки пения. По возвращении в Грецию начала активно выступать, исполняла преимущественно греческих композиторов — Х. Леонтиса, М. Теодоракиса.

⁸ Arild Andersen, (р.1945). Начал свою карьеру в квартете Яна Гарбарекка (1967–1973). Впоследствии сотрудничал со многими известными джазовыми музыкантами, среди которых Сонни Роллинс, «Чик» Кория, Томаш Станько.

⁹ John Stanley Marshall (р.1941). Первые шаги на большой эстраде делал с джаз-рок группой Nucleus, затем был членом многих джазовых коллективов, среди которых Jack Bruce Group, Soft Machine, Eberhard Weber's Colours.

¹⁰ С большими оговорками, так как собственно элементы джазовой гармонии присутствуют только в альбоме Melos, от джаза остается лишь импровизационность, основанная на варьировании мелодических рисунков, на повторе определенной гармонической последовательности.

¹¹ Anja Lechner (р.1961, Кассель). Была ученицей Г. Шиффа. Основала квартет Rosamunde, с которым исполняла музыку различных эпох. Первая исполнительница ряда произведений Т. Мансуряна и Г. Бьяласа. Сотрудничает со многими академическими

удачный, диск, большей частью с медленными пьесами восточного колорита, имел колоссальный успех в узких кругах, вызвал восторженные отклики прессы и принес весьма и весьма неплохой доход.

При этом, вероятно, главной находкой Цабропулоса был способ обращения с пьесами Гурджиева — Гартмана: пьеса проигрывалась целиком (в переложении для виолончели и рояля), а затем следовал квазиимпровизационный раздел (не имея нот, по одному варианту каждого произведения мы не можем судить о характере исполнительской свободы пианиста на этом диске), основанный на материале первой части (часто базирующийся на повторении какой-либо фактурно-гармонической фигуры в басу, или ряда гармоний), после которого иногда шел третий, репризный раздел, приближающий форму к сложной трехчастной. При этом безупречное и проникновенное исполнение добавляло образности и убедительности пьесам.

Пианист захотел, чтобы новый диск, *Melos*, превзошел успехом *Chants, Hymns and Dances*, для чего к дуэту виолончели и рояля в нескольких пьесах была добавлена перкуссия (итальянский музыкант У.Т. Ганди¹²). Как и на *Chants, Hymns and Dances*, на этом диске представлены пьесы как Гурджиева, так и Цабропулоса.

Диск *Melos* получился более разнообразным по содержанию, нежели *Chants, Hymns and Dances*. Характерная, в бартоковском духе пьеса Цабропулоса *Reflections* (Отражения), афористичная и сыгранная дважды, вначале с ударными, а потом без них, но с варьированными финальными кадансами, *Tibetan Dance* Гурджиева; более джазовая, иронично-меланхоличная *Promenade* (Прогулка), снова Цабропулоса, с рельефными «бульканьями» аккомпанирующей таблы или вдохновенная *Gift of Dreams* (Дары грез) вносят и стиливое разнообразие. Общее для большинства пьес — лады с увеличенной секундой и остинатность (но ненавязчивая) или репетитивность. В чем они заключаются? Например, в повторении и неспешном варьировании или смене у фортепиано какого-либо паттерна (например, арпеджированного аккорда, как в заглавной пьесе *Melos*). Или в перегармонизации фактурной ячейки (*Tibetan Dance*, *Gift of Dreams*), перегармонизации, часто звучащей почти по-свиридовски проникновенно.

и джазовыми музыкантами бывшего советского пространства, включая В. Сильвестрова, А. Любимова, А. Шилклопера.

¹² У.Т. Ганди (р. 1960) — музыкант-самоучка, с 1978 г. выступает с разнообразными джаз-, этник- и уорлд-мюзик коллективами. Сотрудничал с Д. Завинулом, М. Витусом, Д. Салуцци. Дает мастер-классы.

Тихой кульминацией диска явилась предпоследняя пьеса *Evocations* (Воспоминания, Воскрешения), музыка по-своему хрупкая и сдержанно-отчаянная.

Все сыграно очень ровно и аккуратно, и ансамбль слаженный. Отдельно хочется сказать о партии ударных инструментов. Ганди часто весьма тонко добавляет удары, как мазки, на уже готовый холст фортепианно-виолончельного звучания, одним-двумя звуками, расцвечивает ткань, добавляя ей объемность. Но при этом в большинстве пьес у него остается и вполне традиционная роль ритмической пульсации с ее непременно ударами по тарелкам.

В итоге — перед нами аудиодорожка, основанная на народной мелодии, веками выкристаллизовавшейся, которую:

- услышал, запомнил и исполнил Гурджиев (со своими вариациями),
- обработал Гартман,
- вновь обработал Цабропулос (отталкиваясь от обработки Гартмана),
- сыграло интернациональное трио, состоящее из греческого пианиста, немецкой виолончелистки и итальянского перкуссиониста.

Получая на выходе такой — не продукт — результат, начинаешь видеть и в глобализации положительные черты.

Но все-таки бесконечно паразитировать на успехе одного диска невозможно, поэтому, к сожалению, последний диск Цабропулоса — *Promise* (Завет), не только ничего существенно нового не приобретает, но и теряет хрупкую красоту старого. Он составлен целиком из пьес Цабропулоса (одна из них, *Promenade*, уже была записана на диске *Melos* в версии для трио), со старыми приемами, например, повторами отдельных пьес в конце альбома (как это было на диске *Chants, Hymns and Dances*), или в середине (как на диске *Melos*). И хотя наползают грустные мысли о том, что все сущее тщетно и что в погоне за успехом все средства хороши, мы им не поддадимся и, вспомнив победы — безусловные победы *Akroasis, Chants, Hymns and Dances, Melos*, — забудем поражения.

Вениамин Смотров

Сведения об авторах

Булычева, Анна Валентиновна — доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, помощник художественного руководителя театра «Геликон-Опера». В 1993 г. окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской государственной консерватории (класс проф. О. П. Коловского), в 1997 г. — аспирантуру (научный руководитель — проф. В. П. Широкова). В 1999 г. защитила кандидатскую диссертацию «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли». В 2001–2003 гг. — завлит Большого театра. В 2004–2009 гг. — старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (отдел музыки). Автор книги «Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко» (М., 2004). Переводчик книги Ф. Боссана «Людовик XIV, король-артист» (М., 2002). Автор научных статей и музыкально-критических публикаций в журналах «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Старинная музыка», «Большой журнал Большого театра», «Жизнь в усадьбе», *Classica*, *Audiomusic*, газетах «Культура», «Мариинский театр» и др. Музыкальный руководитель постановки оперы М. А. Шарпантье «Актеон» (Учебный театр ГИТИСа — «Геликон-Опера», 2006).

alphise@yandex.ru

Васильев, Юрий Вячеславович — доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных. В 1978 г. окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории (музыкально-теоретическое отделение) по классу профессора Е. А. Ручьевской. В 1987 г., после окончания заочной аспирантуры консерватории, защитил кандидатскую диссертацию «Становление художественного текста в произведениях П. И. Чайковского (по материалам авторских рукописей 1890-х годов)»

Contributors to this issue

Anna Bulycheva is an associate professor in the department of history of western music at the Moscow Conservatory and an associate artistic director of the Helicon-Opera. In 1993 she graduated from the St Petersburg Conservatory, where she had studied under Prof. O. Kolovsky, and continued her education with postgraduate studies under Prof. V. Shirokova, which she concluded in 1997. In 1999 she earned a Ph. D. degree with a dissertation on the style and genre of Jean-Baptiste Lully's operas. From 2001 to 2003 she was the literary advisor for the Bolshoi Theatre. From 2004 to 2009 she was a senior researcher in the music department of the State Institute of Art Studies. Bulycheva is the author of a book about French baroque music theatre *Sady Armidy. Muzykalnyi teatr francuzskogo barokko* (Moscow, 2004). She translated into Russian *Louis XIV artiste* by Philippe Beaussant; Russian title *Lyudovik XIV, korol'-artist* (Moscow, 2002). She is the author of numerous scholarly articles and reviews published in *Muzycalnaya Akademiya*, *Muzykalnaya Zhysn'*, *Starinnaya Muzyka*, and *Bolshoi zhurnal Bolshogo teatra* journals, *Zhish' v usad'be*, *Classica*, and *Audiomusic* magazines and *Kultura*, *Mariinskiy teatr* and other newspapers. In 2006, as music director, she took part in staging of the opera *Acteon* by Marc-Antoine Charpentier (the Helicon-Opera — the Russian Academy of Dramatic Art students' theatre).

alphise@yandex.ru

Yuriy Vasilyev is an associate professor in the department of music history at the Gnesins Academy of Music, Moscow. In 1978 he received his first academic degree from the Leningrad Conservatory, where he had studied musicology under Prof. E. Ruchyevskaya. In 1987 he took his doctorate with a dissertation on P. Tchaikovsky (written under the guidance of Prof. E. Ruchyevskaya). He did teaching and research work at the Kazan Conservatory, at the P. Tchaikovsky Memorial House Museum in Klin, and at art schools

(научный руководитель — проф. Е. А. Ручьевская). Работал в Казанской консерватории, в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину, в Клинской и Высоковской школах искусств. С 1994 г. преподает на кафедре истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва). Ю. В. Васильев — автор статей в научных сборниках Академии музыки им. Гнесиных, Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Государственного института искусствознания. Тематика статей — стилистика произведений М. И. Глинки, С. В. Рахманинова, П. И. Чайковского.

magistrenok@rambler.ru

Мищенко, Михаил Петрович — музыковед, органист, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Окончил консерваторию (1993) по специальностям музыковедение (проф. Л. Г. Ковнацкая) и орган (Т. М. Чаусова). Игре на органе учился также под руководством Ю. Н. Семенова (Музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова) и Х. Давидссона (Гётеборгский музыкальный институт в Швеции). Кандидат искусствознания (дисс. «Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен скандинавской музыкальной культуры», науч. рук. проф. Л. Г. Ковнацкая; 1997). Автор книг «Три трактата о Сезаре Франке» (1999), «Из истории моцартоведения» (2005), «Приношение Глазунову» (2006), «Музыкальная историография» (2009); переводчик книг «Парадокс Падеревского» Р. Стивенсона (2003), «Живая музыка» К. Нильсена (2005). Инициатор и исполнитель цикла концертов скандинавской музыки для органа Musica Nordica (Петербург, Москва, 2006), органно-камерно-инструментального цикла «Два века Феликса Мендельсона (1809–2009)» (Петербург, 2009). Исполнитель российской премьеры органной драмы в трех вечерах Messis («Время жатвы») датского композитора Руда Ланггора (Петербург, 2007–2008).

musicus@yandex.ru

in Klin and Vysokovsk. Since 1994 he's been teaching in the music history department at the Gnesins Academy of Music, Moscow. Yu. Vasilyev's articles have appeared in collections published by the Gnesins Academy of Music, the St Petersburg Conservatory, and the National Institute of Art Study. Most of his publications focus on the style of M. Glinka's, S. Rachmaninov's, and P. Tchaikovsky's music and specialised problems of source-study.

magistrenok@rambler.ru

Mikhail Mishchenko is an associate professor at the St Petersburg Conservatory, a musicologist and a performing organist. At the St Petersburg Conservatory he studied musicology (under Prof. L. Kovnatskaya) and organ (under T. Chausova). Among his organ teachers were Yu. Semenov (Rimsky-Korsakov Musical College) and H. Davidsson (High School of Music in Gothenburg, Sweden). In 1995 M. Mishchenko received his doctorate in musicology with a thesis (written under the guidance of Prof. L. Kovnatskaya) on Wilhelm Stenhammar's aesthetics. He is the author of books on Cesar Franck, Mozart, Alexander Glazunov, and music historiography. M. Mishchenko has translated into Russian Carl Nielsen's *Levende Musik* (Living Music) (tr. from the Swedish) and R. Stevenson's *The Paderewski Paradox* (tr. from the English). In 2006 he organised in St Petersburg and Moscow a series of concerts of Scandinavian organ music Musica Nordica, and in 2009 a series of organ and chamber ensemble concerts of Felix Mendelssohn's music in St Petersburg; he performed in both concert series. M. Mishchenko the first artist to perform music of the Danish composer Rued Langgaard in Russia.

musicus@yandex.ru

Сомов, Владимир Александрович — историк, книговед, научный сотрудник отдела рукописей научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. В. А. Сомов окончил исторический факультет Ленинградского университета (1973), аспирантуру Ленинградского отделения Института истории СССР АН СССР (1980) под руководством историка-медиевиста проф. А. Д. Люблинской. С 1977 по 1995 — старший научный сотрудник библиотеки РАН. Преподавал в высших учебных заведениях Франции (Высшая школа практических исследований, Высшая школа социальных наук). Почетный член французского общества по изучению XVIII века. С 1996 г. работает в научной музыкальной библиотеке консерватории; ведет также курсы «Музееведение», «Введение в русскую историю», «История музыкального издательства». В. А. Сомов — автор более 100 научных работ, опубликованных в России и за рубежом (Великобритания, Франция, ФРГ), посвященных истории русско-французских культурных связей, распространению иностранной книги в России, истории консерватории, личным библиотекам П. И. Чайковского, М. И. Глинки, переписке Н. А. Римского-Корсакова, архиву С. М. Ляпунова.

vassom@inbox.ru

Vladimir Somov is a historian, a bibliologist, and a researcher in the manuscript department of St Petersburg Conservatory's library. In 1973 V. Somov received his first academic degree in history from Leningrad University and continued his education with postgraduate studies at the Leningrad branch of the Institute of the History of the USSR under Prof. A. Lyublinskaya, a mediaevalist, which he concluded in 1980. From 1977 to 1995 V. Somov was a senior researcher at the library of the Russian Academy of Sciences. V. Somov taught at the *École des hautes études en sciences sociales* and the *École des hautes études en sciences sociales, France*. He is an honorary member of the *Société française d'étude du dix-huitième siècle* (the French society for eighteenth-century studies). Since 1996 V. Somov has worked at the St Petersburg Conservatory's music library teaching courses in museums studies, the history of Russia, and the history of music publishing. V. Somov is the author of more than 100 articles, published in Russia, the UK, France and Germany, dealing with the history of cultural relations between Russia and France, distribution of foreign books in Russia, the history of the St Petersburg Conservatory, P. Tchaikovsky's and M. Glinka's private libraries, N. Rimsky-Korsakov's correspondence, and S. Lyapunov's archive.

vassom@inbox.ru

Смотров, Вениамин Егорович — композитор, пианист, музыковед, студент Санкт-Петербургской консерватории. Родился в Москве, живет, учится и работает в Петербурге. Окончил музыкальную школу по классам фортепиано и флейты, затем теоретико-композиторское отделение Музыкального училища им. М. П. Мусоргского. В 2007–2010 учился композиции в классе проф. Б. И. Тищенко, с 2011 — в классе А. А. Королева. Лауреат и дипломант различных всероссийских и международных конкурсов и фестивалей, таких, как «Хрустальный камертон», «Путь к мастерству», «Пианофорум», Фестиваль-конкурс

Veniamin Smotrov is a composer, a pianist, a musicologist, and a St Petersburg Conservatory student. He was born in Moscow but lives, studies, and works in St Petersburg. He learned piano and flute at an early age, then studied the theory of music composition at the Mussorgsky Music College. From 2007 to 2010 his composition instructor was Prof. B. Tishchenko, and in 2011 he started learning composition with A. Korolev. V. Smotrov is a prize-winner of national and international competitions and festivals. His compositions have been performed at the festivals *Ot avangarda do nashikh dney* and *Vremya muzyki*, and in such venues as the House of

музыкально-просветительских программ, Конкурс по теории и истории музыки и композиции, «Стам-фестиваль». Сочинения В. Смотровой исполнялись на фестивалях «От авангарда до наших дней», «Время музыки», в Доме композиторов Петербурга, в Малом зале консерватории, культурном центре «Дом» в Москве. Смотров — автор музыкально-критических и научных работ, главным образом, по вопросам фортепианной музыки. Он часто выступает как пианист, исполняет преимущественно музыку XX века. Лидер композиторской группы «Новоневская школа».

smotrov_ven@mail.ru

Тарускин, Ричард — музыковед, критик, профессор Калифорнийского университета в Беркли. Свою карьеру Тарускин начал как музыкант-исполнитель. В 1973 г. он руководил хором Cappella Nova, исполнявшим старинную музыку; с конца 1970-х в составе Aulos Ensemble около десяти лет играл на виоле да гамба. В 1975 г. он защитил в Колумбийском университете докторскую диссертацию по русской опере 1860-х гг., и преподавал в этом университете (1973–1987 гг.), после чего был приглашен в Калифорнийский университет. Научные интересы проф. Тарускина разнообразны: он писал о шансон XV века, движении старинной музыки, русской музыке с XVIII века до наших дней, национализме, различных методологических аспектах анализа. Его критические эссе, посвященные проблемам исполнения старинной музыки, вошли в книгу *Text and Act* (1995). Ричард Тарускин — автор двухтомного труда *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (1996) и шеститомной «Оксфордской истории музыки» (2005). Ричард Тарускин часто выступает на страницах газет и журналов «Нью-Йорк таймс», «Нью репблик», «Опус», «Атлантик мансли» и «Опера ньюс». Среди его наград — премия Ноа Гринберга (1978), премия Альфреда Эйнштейна (1980), медаль Эдварда

Composers in St Petersburg, the Small Hall of the St Petersburg Conservatory, and the Dom cultural centre in Moscow. V. Smotrov is the author of numerous critical works, focused mainly on piano music. As a pianist V. Smotrov specialises in 20th century music. V. Smotrov is the leader of the *Novonevskaya shkola* composers' group.

smotrov_ven@mail.ru

Richard Taruskin is a musicologist, music historian, critic, and professor at the University of California, Berkeley. Earlier in his career Taruskin was a performing artist. In 1973 he directed Cappella Nova, a choral group performing early vocal music; from the late seventies to the late eighties, he played the viola da gamba with the Aulos Ensemble. In 1975 R. Taruskin received his doctorate from Columbia University with a thesis on the Russian opera of the 1860s. From 1973 to 1987 he taught at Columbia University; now he is professor of musicology at the University of California, Berkeley. His research interests are varied and include the 15th-century chanson, early music movement, Russian music from the 18th century to the present, music nationalism, and analysis. R. Taruskin is a prolific author, writing for both scholarly and lay readers, and whose works include numerous articles, of which many have been collected in *Text and Act* (a critique of the 'early music' movement in classical music performance); *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, a massive work in two hefty volumes of incontestable scholarship and fascinating detail; and his unmatched six-volume *Oxford History of Western Music*. He is a regular contributor to *The New York Times*, *The New Republic*, *Opus*, *The Atlantic Monthly* and *Opera News*. He received various awards for his scholarship,

Дента (1987) и две премии Отто Кинкелди (1997 и 2006). Московский издательский дом «Классика XXI» готовит к публикации русский перевод книги Тарускина *Defining Russia musically*.

taruskin@berkeley.edu

Хисматов, Сергей Мусаевич — композитор. Он закончил Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов по специальности звукорежиссура и магистратуру Европейского университета в Санкт-Петербурге (научный руководитель — проф. Б. А. Кац). Работает над диссертацией на тему «Взаимная мобильность источника звука и слушателя в музыке XX века». В 2009 занимался в Германии на курсах Штокхаузена (Кюртен) и музыкальных курсах в Донаушенгене; принимал участие в фестивалях Music Marine Fest (Одесса, 2007), Kiev Music Fest (2007, 2008), «Диалоги» (Минск, 2007), «Время музыки. Fin de siècle» (Санкт-Петербург, 2008, 2009), «Другое пространство» (Москва, 2009). Финалист композиторского конкурса Института Про Арте «Шаг влево» в 2008 и 2009 гг. Специальная отметка жюри на первом композиторском конкурсе Call for Scores группы «Пластика звука» (Москва, 2009); участник «Пифийских игр» (Про Арте, 2011). В 2009 г. Сергей Хисматов осуществил электроакустическую реконструкцию «Симфонии гудков» А. Аврамова; она вошла в шорт-лист премии Сергея Курёхина — 2009. Автор сочинений: «Волны гасят ветер» для ансамбля (2007), «Молекулярная фантазия № 2 — C₂H₅OH» для кнопочного аккордеона (2008), «Супрематический альбом» (2008), to the left для голоса и ансамбля (2008), The Final («Призма») для симфонического оркестра (2009), Cymbals Quartet для 4 тарелок, «unison» для ансамбля (2011).

khismatov@gmail.com

including the Noah Greenberg Prize (1978) from the American Musicological Society, the Alfred Einstein Award (1980), the Dent Medal (1987), and the 1997 and 2006 Kinkeldey Prizes from the American Musicological Society. The Russian language edition of R. Tatuskin's *Defining Russia musically* is currently being prepared for publication by the Klassika XXI publishing house.

taruskin@berkeley.edu

Sergey Khismatov is a composer. He has graduate degrees from the European University in St Petersburg, where he studied under Prof. B. Katz. Currently he is working on his PhD thesis. In 2009 Khismatov attended the Stockhausen music courses in Kürten, Germany and music courses in Donaueschingen, Germany. He's taken part in numerous festivals including Music Marine Fest (Odessa, 2007), Dialogi (Minsk, 2007), Kiev Music Fest (Kiev, 2007, 2008), Vremya muzyki. Fin de siècle (St Petersburg, 2008, 2009), Drugoe prostranstvo (Moscow, 2009). S. Khismatov was among the finalists at the composers' competition Left Step in St Petersburg in 2008 and 2009. In 2009 he received a special jury award at the Call for Scores composers' competition in Moscow organised by the *Plastika zvuka* group. In 2011 he took part in the *Pifyskie igry* competition in St Petersburg organised by the PRO ARTE Foundation. In 2009 S. Khismatov reconstructed and performed A. Avraamov's *Symphony of Industrial Horns*. The reconstruction was shortlisted for the Sergei Kurjochin 2009 Award. Works: *Waves Extinguish a Wind* for flute (piccolo), piano, 2 violin and double bass (2007); *Molecular Fantasy no. 2* — C₂H₅OH for accordion (2008); to the left for contrabassoon, accordion, double bass, voice, tins and bottles (2008); The Suprematic Album visual music (2008); The Final (The Prism) for symphonic orchestra (2009); Spring Relapse for voice and electronic (2009); Cymbals Quartet for 4 cymbals (2009); Unison for ensemble (2011).

khismatov@gmail.com

Abstracts

Richard Taruskin

The History of What?

Originally the preface to the six-volume edition of *The Oxford History of Western Music*, this paper attempts to define the field of study — what used to be called classical music — in a way that both distinguishes it from other musical repertoires and relates it to them. Emphasis is placed on its literate transmission and the social and stylistic consequences that have followed from that. Social and cultural contextualization is stressed as the source of musical meaning. Meaningful history is the history of action and discourse rather than a survey of artifacts. Historical agency is not the exclusive privilege of composers. The history of art is best narrated as a dialectic between agents and conditions that simultaneously enable and constrain their actions and mold their discourse, and between artifacts and those who make and use them.

Keywords: *historiography, literacy, Western music, music history, sociology of music, musical meaning.*

Mikhail Mishchenko

About Heroes of our time

The article, inspired by two recently published books about Mozart and Tchaikovsky, is a reflection on the contemporary musical criticism, the letter and spirit of history, life and creative work (man and artist), and plausibility and truth. Mikhail Mishchenko, a Goetheanist and a fierce opponent of textocentrism and document fetishism, critically reviews the contemporary biographical writings in the light of works by Rudolf Steiner and Karen Swassjan.

Keywords: *Mozart, Mozart studies, Abert, historical criticism, biography, Goethe, Tchaikovsky.*

Anna Bulycheva

A. Borodin's and N. Rimsky-Korsakov's versions of the opera Prince Igor

Anna Bulycheva describes how she restored Borodin's original version of the opera *Prince Igor* and argues that Borodin's opera was all but complete when N. Rimsky-Korsakov and A. Glazunov set about preparing it for publication modifying its style, plot, orchestration, and details of its characters. She also argues that N. Rimsky-Korsakov was influenced by his conception of *opéra féerie* when he made alterations to Borodin's original opera and that he added elements of the Russian revival and nascent art nouveau styles.

As the main source material Anna Bulycheva used the manuscript score prepared by Pavel Lamm and kept in the archives of the National Central Museum of Music Culture in Moscow.

Keywords: *A. Borodin, Prince Igor, version, N. Rimsky-Korsakov, A. Glazunov, P. Lamm.*

Sergey Khismatov

Arsenij Avraamov's Symphony of Industrial Horns

Sergey Khismatov attempts to define the nature of the *Symphony of Industrial Horns* (1922) by Arsenij Avraamov, a Soviet experimentalist composer, whether it is a music piece in its own right or the sound accompaniment to a festival show. S. Khismatov describes events underlying the creation of the symphony and adds some new details to the story of its first performance.

Keywords: *A. Avraamov, Symphony of Industrial Horns, Russian Revolution of 1917, Proletkult, A. Gastev, 'International'.*

Vladimir Somov

*The history of the St Petersburg conservatory's contacts with France.
Two letters from Pauline Viardot to Karl Davidoff*

Vladimir Somov tells the story behind the two letters, kept in the manuscript department of the library of the St Petersburg conservatory, written by Pauline Viardot, a French singer, in 1885 and sent to Karl Davidoff, an outstanding Russian cellist, a conservatory professor, and the director of the conservatory.

Keywords: *Pauline Viardot, Karl Davidoff, the St Petersburg conservatory, France, correspondence, Russian church music, Nurok, Celine Mottet.*

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Мы также просим авторов выслать в редакцию по почте или передать лично один экземпляр статьи в распечатанном виде. Адрес для почтовых отправок: Редакция журнала OPERA MUSICOLOGICA. Научно-издательский отдел. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами); статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Текст должен быть напечатан на белой бумаге формата А4 на одной стороне листа. Поля: верхнее — 20 мм, нижнее — 20 мм, левое — 30 мм, правое — 15 мм. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0; нумерация страниц — в правом верхнем углу. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносков обозначаются арабскими цифрами.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах.

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

С аспирантов плата за публикацию рукописей не взимается.

Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация будут опубликованы в номере журнала.

Все научные статьи, поступившие в редакцию, проходят независимое рецензирование. Решение о публикации принимается на основании рецензии.

Статья направляется на рецензирование специалисту, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению.

Рецензирование проводится анонимно. Рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента.

Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляется текст рецензии с предложением внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 4 [6], 2010