

ЗВУКОВАЯ СРЕДА СОВРЕМЕННОСТИ
Сборник статей памяти М.Е. Тараканова



Государственный институт искусствознания

ЗВУКОВАЯ СРЕДА СОВРЕМЕННОСТИ

Сборник статей
памяти М.Е. Тараканова

МОСКВА
2012

УДК 78.07
ББК 85.31
З-44

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

доктор искусствоведения *Э.П. Федосова*
кандидат культурологии *В.А. Кузьмина*

Ответственный редактор-составитель:
кандидат искусствоведения *Е.М. Тараканова*

Звуковая среда современности. Сборник статей памяти
М.Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова –
М.: ГИИ, 2012. – 520 с.

ISBN 978-5-98287-038-4

Сборник посвящен памяти выдающегося музыковеда, создателя концепции «фоносферы», исследователя современной отечественной и зарубежной музыкальной культуры, музыкального критика, педагога, общественного деятеля. Среди авторов статей – ведущие музыковеды России, ближнего и дальнего зарубежья, молодые ученые. Сборник предназначен для музыкантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся актуальными вопросами современной музыкальной культуры.

The contemporary sound space. In memory of M.E. Tarakanov
(1928–1996).

ISBN 978-5-98287-038-4

The collective study is devoted to the memory of the great musicologist Michael Tarakanov, the creator of the “Phonosphere” concept. He was a researcher on the contemporary Russian and foreign musical culture, a musical critic, a lecturer and a public worker. There are prominent musicologists and young scholars from Russia and abroad among the authors. The edition is addressed musicians and wide range of readers, interested in the contemporary musical culture.

ISBN 978-5-98287-038-4

© Коллектив авторов, текст,
2012

© Государственный институт
искусствознания, 2012

Содержание

- 7 От составителя
- 9 *Е.М. Тараканова*. Творческий путь М.Е. Тараканова
- 27 *Е.М. Тараканова*. Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий
- Синтетические жанры: опера**
- 42 *Ю.Н. Холопов*. Тональность в атональной опере: «Воцек» Альбана Берга
- 58 *Н.И. Дегтярева*. Опера-сказка Франца Шрекера «Кладоискатель»: метаморфозы жанра в пространстве модерна
- 71 *М.В. Белорусова*. Опера Дж. Фр. Малипьеро «Дон Джованни» (1962): неисследованные страницы зарубежной пушкинианы
- 88 *И.М. Ромашук*. Тургеневские образы в опере «Ася» М.М. Ипполитова-Иванова
- 103 *М.Г. Раку*. Об одном незавершенном проекте «советской комической оперы», или Квартирный вопрос в Москве-столице
- 132 *Е.Е. Дурандина*. Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке
- 143 *Е.Е. Дурандина*. Три взгляда на русскую оперу XX века
- 154 *Е.В. Эйкерт*. К вопросу о жанрово-семантических средствах закрепления смысла в опере
- Синтетические жанры: балет**
- 166 *В.П. Варунц*. Вокруг «Весны священной»
- 206 *А.А. Баева*. Ориентальный опус И. Стравинского в интерпретации К. Шаде
- 222 *Е.Н. Куриленко*. Жанровые тенденции балетного театра России последней трети XX века
- Синтетические жанры: театр и кино**
- 251 *Г.В. Заднепровская*. Сюжет и время (об отечественной опере рубежа XX–XXI веков)
- 260 *М.С. Высоцкая*. Театр абсурда в театре инструментов: музыкально-сценические произведения Фараджа Караева
- 269 *Л.С. Бакши*. Искусство контрапункта (театр на рубеже веков)

- 284 *Т.К. Егорова*. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности»

Современная музыка: теория, история, культурология

- 295 *Е.В. Назайкинский*. Модусы ожидания
- 307 *Е.И. Чигарева*. От «умолчанного слова» к «умолчанной» музыке (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века)
- 322 *Е.В. Дуков*. Любопытное пространство музыки
- 331 *М.А. Румянцева*. Актуализация старинных видов композиторской техники
- 340 *З.А. Имамутдинова*. К явлению фоносферы и музыкально-звукового мира мусульманского города
- 358 *С.А. Филатов-Бекман*. К вопросу о компьютерном моделировании некоторых положений теории зонной природы абсолютного слуха Н.А. Гарбузова

Зарубежная музыка

- 374 *Л.М. Кокорева*. Концепция симфонической музыки Дебюсси
- 390 *Л.В. Бражник*. Феномен бесполутоновой ладоинтонационности в произведениях Клода Дебюсси
- 409 *И.И. Никольская*. Симфонизм Витольда Лютославского

Музыка советского и постсоветского пространства

- 418 *Н. Кравец*. Левон Атовмья. Забытые страницы истории
- 437 *В.Н. Холопова*. Плоды свободы: Родион Щедрин 1990-х годов
- 452 *Р.И. Сергиенко*. У истоков белорусского музыкального авангарда

Приложения

- 468 *Е.М. Тараканова*. Очень личное
- 474 *М.Е. Тараканов*. Ожидание
Авторский синопсис и фрагменты романа
- 506 Основные труды М.Е. Тараканова
- 513 Об авторах
- 518 Принятые сокращения

От составителя

Творчество М.Е. Тараканова было тесно связано с работой в Государственном институте искусствознания, Московской консерватории, Союзе московских композиторов. Когда ученый ушел из жизни, представители этих трех организаций, коллеги и ученики, люди, питавшие глубочайшее уважение и почтение к памяти М.Е. Тараканова, трижды собирались на научных конференциях «Фоносфера – человек – сообщество» (1998, 2003, 2008). Был издан сборник «М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера»¹. Настоящее издание включает ряд материалов второй и третьей конференций из цикла «Фоносфера – человек – сообщество», а также статьи, специально написанные для сборника.

«Звуковая среда современности» – такое название носила одна из первых лекций, которую читал М.Е. Тараканов в рамках спецкурса по музыкальной критике в Московской консерватории в 1990-е годы². В лекции он подробно касался концепции фоносферы, выдвинутой им в 1980-е годы. Вполне естественно, что авторы настоящего сборника уделили внимание вопросам фоносферы, а также темам, которые соприкасались с кругом научных интересов М.Е. Тараканова. Сам Тараканов представлен не только как музыковед, но и как автор литературных произведений, теснейшим образом связанных с его профессией музыканта³. С. Слонимский писал: «Помню

¹ М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. Е. Тараканова. СПб., 2003.

² Лекция опубликована. См.: *Тараканов М.Е.* Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научные труды Московской государственной консерватории. Сборник 42. М., 2002; Теоретическое музыкознание на рубеже веков. Сборник статей. Минск, 2002.

³ М.Е. Тараканов написал три неопубликованных романа – см. ниже: «Основные труды М.Е. Тараканова».

приезды Михаила Евгеньевича ко мне в летний домик в Дубну в 70-е и 80-е годы и авторское чтение его своеобразного романа – чтение, продолжавшееся не один и не два часа, а более, и притом без малейшего ослабления интереса и внимания к этому чтению! В нем лихо и дерзко запечатлен абсурдно-чуждый музыкальный быт целых десятилетий. Это своего рода продолжение темы “Бесов” Достоевского в ту эпоху, когда Шигалев, Петр Верховенский, Липутин, Лямшин, Толкаченко, Федька и капитан Лебядкин стали большими лидерами, а Ставрогин вождем, учителем и знаменем масс. Смешная и кошмарная картина жизни в этом романе написана той же кистью, что и внешне академическое исследование о театре Берга. Этот роман – оборотная сторона его книги о Берге, всех его научных трудов, всей его напряженной жизни неравнодушного, непокорного человека. Роман стоило бы напечатать»¹.

Сборник содержит ряд посмертных публикаций. Лекцию Ю.Н. Холопова подготовила к печати незадолго до своей кончины В.С. Ценова. Особая благодарность О.В. Лосевой, которая предоставила одну из последних работ Е.В. Назайкинского (он писал ее специально для настоящего сборника). Посмертной публикацией является также статья В.П. Варунца.

¹ *Слонимский С.М.* Композитор о музыкальном писателе // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. С. 10.

Е.М. Тараканова

Творческий путь М.Е. Тараканова

Для меня Михаил Евгеньевич Тараканов – это любящий и заботливый отец, всегда готовый помочь, безотказный, чуткий и внимательный, добрый друг и наставник. Только когда он ушел из жизни, стало ощутимым в полной мере, какой это был уникальный человек – из плеяды замечательных представителей своего времени. Они пережили Вторую мировую войну, научились сострадать, пламенно отстаивать идеалы, беззаветно служить любимому делу, которым для папы было музыкальное искусство. Дать объективную оценку его наследию (книгам и статьям), его деяниям как человека, находящегося в гуще художественных событий – задача для меня, наверное, неисполнимая, по крайней мере сейчас. Поэтому его творческий портрет наметим эскизно, обращаясь непосредственно к текстам, запечатлевшим его живое слово. При этом очень многое остается за скобками. Особую благодарность хочу высказать Н.Ф. Резяпкиной-Родиной, защитившей в 2001 году в Казанской консерватории дипломную работу о научном наследии М.Е. Тараканова¹. Это было первое глубокое исследование по указанной теме, выполненное под научным руководством Л.В. Бражник. Выражаю искреннюю признательность Г.Р. Консону, инициатору многотомного издания «Музыковеды России. Портреты мастеров»², который привлек меня в качестве автора статьи о М.Е. Тараканове (материалы данной работы включены в настоящую публикацию).

М.Е. Тараканов был универсальным специалистом. Его интересовало музыковедение во всех аспектах: теоретическом,

¹ *Резяпкина-Родина Н.Ф.* Научное наследие М.Е. Тараканова. Дипломная работа. Казанская государственная консерватория. Казань, 2001 (рукопись).

² *Музыковеды России. Портреты мастеров* / Ред.-сост. Г.Р. Консон. В настоящее время рукопись готовится к изданию.

историческом, культурологическом, социологическом. И здесь для него характерна необычайная широта познаний – практически без географических, временных и жанровых ограничений. При этом приоритетной областью изучения был XX век: Берг, Прокофьев, композиторы-современники из Москвы, Ленинграда, других городов СССР (позднее СНГ и «ближнего зарубежья»), а наиболее притягательными сферами исследования стали музыкальный театр (опера, балет, мюзикл) и симфонические жанры.

Чтобы понять эту неординарную, духовно сильную и благородную личность, можно вспомнить о его любимых композиторах, с которыми он чувствовал особое эмоциональное и ментальное сродство. Это Моцарт, Вагнер, Берг, Прокофьев. У папы была тонкая и ранимая душа ребенка, пылкость и бескомпромиссность, глубокое философское понимание жизни. Он подходил к себе с самой высокой творческой планкой, не щадил сил, целиком и полностью отдаваясь профессии. Он верил в силу и безграничные возможности человеческого разума, который способен переделать жестокий, абсурдно и несправедливо устроенный мир, победить человеческие недуги и саму смерть¹.

Неуемный и яркий общественный темперамент сделал Тараканова одним из ведущих музыкальных критиков своего времени. Беспокойство за судьбу музыковедения и музыки в целом послужило стимулом для преподавательской деятельности, для руководства многочисленными научными аспирантскими и студенческими работами.

Тараканов возглавлял Комиссию музыковедения и музыкальной критики Московского союза композиторов, проводил

¹ В последние месяцы жизни в ряде личных бесед папа сочувственно упоминал высказывание великого русского философа А.Ф. Лосева, появившееся в одном из интервью, о том, что могучий интеллект не дает болезням и смерти шансов одержать верх. Мысль, которую Лосев относил к себе, соответствовала собственным взглядам Тараканова: он несколько лет существовал с вшитым искусственным стимулятором сердца, но не сбавлял напряженного ритма жизни. Люди, окружавшие его, даже не догадывались, что он, возможно, испытывает физические страдания: отекали ноги, сердце не справлялась с тем бешеным темпом, без которого он просто не мог существовать.

заседания и конференции в Доме композиторов и Московской государственной консерватории, многочисленные семинары и круглые столы по актуальным вопросам современного музыкального искусства, в том числе в рамках фестиваля «Московская осень», возглавлял выездные семинары оперных критиков по линии Союза театральных деятелей (хотя членом СТД не был, не заботился он и о получении почетных званий и регалий). Он был сопредседателем приемной комиссии Союза композиторов Москвы, входил в редсоветы издательств «Музыка» и «Композитор». Многие годы Тараканов был членом экспертного совета ВАКа: изучал и готовил для скорейшего прохождения музыкаловедческие диссертационные дела, писал экспертные заключения, работал с картотекой по систематизации тематики диссертационных исследований. Несколько лет он был председателем приемной комиссии Московской консерватории, лично контролируя приток молодых, талантливых, увлеченных профессией музыкаловедческих кадров; если требовалось, говорил веское слово в поддержку одаренных абитуриентов и студентов. К нему прислушивались, его любили ученики, которым он отдавал часть своей души, он вникал в их проблемы, деятельно помогал. Заниматься у него стремились. Около тридцати человек под руководством М.Е. Тараканова защитили кандидатские и докторские диссертации, многие из них сейчас занимают ключевые позиции в современном художественном процессе, работают в различных городах России (Магнитогорск, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Самара, Тольятти и др.), странах ближнего и дальнего зарубежья (Армения, Азербайджан, Беларусь, Молдавия, Великобритания, Египет, Израиль, Китай и др.). Среди его учеников доктора и кандидаты наук: А.А. Баева, Л.В. Бражник, С.С. Гончаренко, К.А. Джагацпаян, Е.В. Дуков, Т.К. Егорова, А.В. Ивашкин, З.А. Имамудинова, Н.Я. Кравец, Т.А.-оглы Мамедов, К.Л. Мелик-Пашаева, Э.П. Месхишвили, Н.С. Миловидова, Н.П. Савкина, А.Я. Селицкий, Р.И. Сергиенко, С.Ф. Стоянов, Р.А. Тертерян, А.Н. Якупов и др. Бесчисленное количество раз Тараканов выступал официальным оппонентом на защитах кандидатских и докторских диссертаций. Часто выезжал в различные города и республики СССР как председатель экзаменационных комиссий, внимательно читая все дипломные

работы. Львиная доля этой фантастической творческой нагрузки не оплачивалась (за исключением руководства аспирантами и выступлений на защитах), велась на общественных началах. Часто Тараканов вкладывал свои личные средства, чтобы оплатить работу машинистки во время подготовки многочисленных музыковедческих сборников, ответственным редактором которых он был.

Папа был идеалистом во всех смыслах этого слова. Он не был практичным, не был искусен в закулисных интригах, ему не всегда хватало дипломатии. Еще в студенческие годы он выступил на обсуждении оперы Хренникова «Фрол Скобеев», где наряду с положительной оценкой позволил себе некоторые объективные, достаточно мягкие и корректные критические замечания. Шлейф от этого события тянулся за ним всю жизнь, делая его профессиональное существование не самым комфортным. Но и в последующие годы, если возникали ситуации, когда он как честный и бескомпромиссный человек не мог молчать, никакие ранги и регалии оппонентов не могли его остановить.

О значении творчества Тараканова в отечественной и мировой музыкальной культуре говорится в редакторском послесловии к первой посмертной публикации ученого в журнале «Музыкальная академия»: «...Михаил Евгеньевич <...> был профессионалом уникальным... Не накопительство многих и разных сведений, не внешняя тяга к энциклопедичности отличали его, а именно то, чего так многим живым и ушедшим музыкантам недостает: точка зрения, взгляд, оценка, аргументация. Это позволило ему успешно работать в двух вроде бы родственных, а на деле так часто разделяемых областях музыкального знания – фундаментальной науки и живой повседневной критики. Его книги о Прокофьеве, Берге, Щедрина пронизаны темпераментной внутренней полемикой, а выступления на бесконечных творческих обсуждениях – в Москве ли, «на гастролях» ли – всегда несли в себе элемент научной основательности. Многие он сказал, сформулировал, обозначил как тенденцию, развернул как концепцию – *первым*. Это касается как сложных и объемных творческих процессов (не забыть, например, его веского слова в нашем журнале о Скрипичном концерте К. Караева и Второй симфонии Р. Щедрина в 1964 году –

в самый разгар приснопамятных дискуссий о “новых средствах”), так и осознания эстетической и, если угодно, исторической роли отдельных творцов – скажем, Н. Каретникова. <...> Его труды в отечественных и зарубежных изданиях – солидный фонд солидной искусствоведческой библиотеки. С чем-то можно спорить, чего-то можно не принимать – так всегда бывает с живой работающей мыслью. Вот именно это он и оставил прежде всего следующему поколению специалистов – *живую мысль о музыке, которую любил пожизненной и верной любовью*»¹.

* * *

Михаил Евгеньевич Тараканов родился 20 февраля 1928 года в Ростове-на-Дону в семье врачей: отец – Евгений Иванович Тараканов, вначале практикующий хирург, затем крупный невропатолог-эндокринолог (играл на скрипке и мандолине), мать – Арфения Михайловна Степанян-Тараканова (мечтала о карьере оперной певицы); оба впоследствии профессора, доктора наук. Младший брат Валерий – в будущем доктор математических наук и профессиональный композитор, член Союза композиторов Москвы. В Москве Михаил с 1936 года. До войны занимался в виолончельном классе Леопольда Ростроповича². В 1945 году окончил среднюю школу-десятилетку (среди одноклассников – Сергей Капица). С 1945 по 1948 год учился на теоретико-композиторском отделении Музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (курс пройден досрочно – три года вместо четырех), с 1948 по 1952 год – на историко-теоретическом отделении МГК (закончил досрочно). Среди преподавателей – Р.И. Грубер, А.Ф. Мутли, В.В. Протопопов, И.В. Способин, В.А. Цуккерман. Будучи студентом, принят в члены Союза композиторов (1950). С 1952 по 1955 год – учеба в аспирантуре при МГК под руководством С.С. Скребкова. Женитьба на Галине

¹ *Генина Л.С.* Послесловие // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 18.

² Л. Ростропович в 1930-е годы работал в музыкальной школе им. Гнесиных и в одной из районных музыкальных школ. Может, папа брал частные уроки? Точных сведений не имею. В Музыкальное училище при консерватории он поступил уже как теоретик.

Левтоновой, сестре сокурсницы, музыковеда Ольги Левтоновой, рождение дочерей: Арфении (впоследствии композитор)¹ и Екатерины (впоследствии музыковед, автор этих строк). С 1955 по 1960 год преподает теоретические дисциплины в МГК². Защищает кандидатскую диссертацию «Вопросы тематического развития в симфониях Н.Я. Мясковского первого периода творчества (с первой по шестую включительно)» (М., МГК, 1957). С 1960 года работает в Институте истории искусств (впоследствии – ВНИИ искусствознания, Государственный институт искусствознания). В 1971 году защищает докторскую диссертацию на основе книги «Стиль симфоний Прокофьева» (М., 1968). С 1980 года (параллельно с работой в институте) – преподаватель кафедры теории музыки МГК, с 1986 года – заведующий кафедрой советской музыки и музыкальной критики (истории современной отечественной музыкальной культуры) МГК. 26 сентября 1996 года – смерть от сердечной недостаточности.

Характеризуя стиль Тараканова, следует говорить о развитии асафьевских традиций, что проявляется на многих уровнях. Прежде всего, это язык, опирающийся на лучшие традиции русской художественной прозы. Не случайно Сергей Слонимский назвал Тараканова «музыкальным писателем»³. (Заметим, что в архиве музыковеда три неопубликованных романа.) В книгах и статьях непременно присутствует широкий культурный контекст музыкальных явлений, развиваются идеи и темы, разработанные Асафьевым⁴: Асафьев первый открыл для русского слушателя музыку Берга, Тараканов создал первую фундаментальную монографию на русском языке об оперном

¹ Закончила две консерватории: Московскую и Ереванскую (класс композиции Л.М. Сарьяна), член Союза московских композиторов, автор симфонической, камерной, хоровой и оперной музыки.

² Среди учеников – С. Губайдуллина, О. Крыса и др.

³ *Слонимский С.М.* Композитор о музыкальном писателе // М.Е. Тараканов: человек и фоносфера. С. 9.

⁴ Упомянем краеугольные камни теории Асафьева, которые определили пути отечественного музыковедения в целом: обобщающая разные жанры, идея симфонизма как своего рода философского претворения диалектики жизни; учение о музыкальной интонации как выразителе «словаря» меняющейся эпохи; учение о музыкальной форме как процессе и многое другое.

творчестве великого австрийского экспрессиониста¹. Живое авторское слово Тараканова нередко искрится юмором, парадоксальность и неожиданность суждений сочетаются с железной логикой аргументации: «Размышляя о будущем научном труде, он всегда был конструктивен и потому представлял себе целостную модель сочинения о музыкальном направлении или конкретном композиторе, в котором содержалось открытие, непривычный взгляд на тот или иной феномен»². Готовился ли он к краткому устному выступлению или задумывал масштабное научное исследование, Тараканов обычно составлял краткий, а затем нередко и развернутый план, в котором выверялась четкая логика повествования. И.А. Барсова отмечает у Тараканова сочетание строго объективного анализа и субъективности слышания музыки, точности профессиональной речи и личной речевой интонации: «Эта интонация, живая и изменчивая, точно реагирует на тонус самой музыки»³.

В 1986 году, опираясь на теорию ноосферы П. Тейяра де Шардена и В.И. Вернадского, Тараканов выдвинул идею глобальной «фоносферы» Земли⁴. Он сам считал концепцию фоносферы своим важнейшим вкладом в отечественную и мировую науку. Тараканов подчеркивал, что музыка «стала наиболее весомой, наиболее сложной и структурно организованной частью звуковой среды. При помощи же средств массовой информации она приобрела поистине тотальное распространение. Благодаря им, как показывают исследования, многократно возрос космический фон радиоизлучений нашей планеты. И львиную долю таких радиоизлучений составляют закодированные музыкальные звучания. С помощью современных радиотехнических устройств они могут быть переведены в акустические звучания практически в любой точке земного шара. Музыка <...> играет решающую роль в сложении принципиально нового феномена, который я определяю понятием

¹ *Тараканов М.Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

² *Шилова И.М.* Близкие не умирают // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера. С. 33.

³ *Барсова И.А.* Книга о Берге // Советская музыка. 1978. № 8. С. 112.

⁴ *Тараканов М.Е.* Фольклор и «фоносфера» // Курьер ЮНЕСКО. 1986, май. С. 17.

фоносфера. Последняя становится важной, органической частью ноосферы, некоей социально-природной целостностью, находящей выражение в структурно-организованных звуковых колебаниях в их акустической, непосредственно воспринимаемой форме и в форме неслышимой, где звуковые колебания преобразованы, модулированы в радиоизлучения. Подчеркиваю, что понятие фоносферы имеет в виду не просто звуковой фон Земли, а фон, создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей»¹. Его волновала экология культуры: «Загрязнение звуковой среды обитания, ее воздействие на слух и музыкальное сознание массы людей приобрели угрожающие размеры. Наша задача – положить этому конец, предоставив тем самым больший простор музыке высокого интеллектуального потенциала, требующей вслушивания, музыке глубокого смысла. Только усилив в глобальной *фоносфере* роль разумного начала, предложив музыке “новый образ жизни”, человечество обретет дорогу к высшим духовным ценностям предсказанной *ноосферы*»².

Как сказал С.М. Слонимский, «Тараканов принадлежал к той блестящей плеяде музыковедов, которая в тесном сотрудничестве с композиторами-шестидесятниками осуществила важный образно-стилевой перелом в истории русской музыки нашего века»³. В годы сталинской диктатуры и железного занавеса Тараканова интересуют запрещенные темы и композиторы. Центральной книгой в творчестве ученого стала монография «Музыкальный театр Альбана Берга». Он писал ее по велению сердца, не зная, будет ли его труд когда-либо напечатан. Психологический и поведенческий феномен «ожидания» здесь рассмотрен как универсальная эстетическая категория. Дан детальный анализ литературных первоисточников обеих опер Берга, их музыкальных концепций, образно-интонационного строя, особенностей драматургии. Тараканов доказывает, что «Воцтек» прежде всего «трагедия психологическая, потом уже социальная»⁴. Анализируя оперу «Лулу», он

¹ Тараканов М.Е. Звуковая среда современности. С. 76–77.

² Тараканов М.Е. Фольклор и «фоносфера». С. 17.

³ Слонимский С.М. Композитор о музыкальном писателе. С. 10.

⁴ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. С. 87.

приходит к выводу, что «музыка не просто окрасила, оттенила по-новому сценические образы пьесы – она развернула самостоятельную музыкальную концепцию драмы»¹.

Важной темой было творчество Прокофьева, начиная от монографии «Стиль симфоний Прокофьева»², где разрабатывалась теория «ладового ритма» Яворского, заканчивая обобщающей статьей «Прокофьев: многообразии художественного сознания», опубликованной посмертно³. Между этими вехами – подготовка прокофьевского симпозиума в Дуйсбурге (материалы изданы на немецком языке под редакцией Г. Данузера, Ю.Н. Холопова и М.Е. Тараканова в 1990 году), юбилейный сборник 1991 года, включающий первую публикацию дневника С.С. Прокофьева 1927 года с комментариями М.Е. Тараканова и Н.П. Савкиной⁴, главы в многотомной «Истории музыки народов СССР» и в учебнике по истории современной отечественной музыки, разделы в авторских популярных брошюрах и научных монографиях, книга «Ранние оперы Прокофьева»⁵, многочисленные статьи. Тараканов исследует параллели: Прокофьев и модернизм, Прокофьев и авангард, Прокофьев и символизм, Прокофьев и неоклассицизм, сопоставляет музыку с литературой и живописью. Ученый делает следующий вывод: «Один из парадоксов Прокофьева заключается в том, что он стал зачинателем ряда, казалось бы, совершенно исключających друг друга творческих направлений. Но, достигнув на избранном пути не просто заметных, а даже выдающихся успехов, он быстро сворачивал с намеченной трассы и пролагал новый путь по бездорожью»⁶.

Тараканов – автор первой крупной монографии о Родионе Щедрина, охватывающей все жанры трех десятилетий

¹ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. С. 285.

² Тараканов М.Е. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.

³ Тараканов М.Е. Прокофьев: многообразии художественного сознания // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997.

⁴ Сергей Прокофьев: 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Сост. М.Е. Тараканов. М., 1991.

⁵ Тараканов М.Е. Ранние оперы Прокофьева. М., 1997.

⁶ Тараканов М.Е. Прокофьев: многообразии художественного сознания. С. 188.

творчества композитора. Исследователь отмечает, что Щедрин «не замкнул себя в жестко очерченные рамки облюбованной им манеры, а попытался найти пути к синтезу той многосоставной звуковой реальности, которая определяет музыкальное сознание человека наших дней»¹. При этом композитор стремится «не столько зафиксировать конфликты времени бурных перемен, ломки барьеров, пестрого потока информации, но обрести в этом кажущемся хаосе “точку опоры”, уловить внутреннюю гармонию»². Характеризуя изощренную композиторскую работу в опере «Мертвые души», Тараканов пишет об «интонационных масках» персонажей, к речевой манере которых всякий раз приравнивается Чичиков. Исследователь замечает, что песенные мелодии оперы разворачиваются на свободной 12-тоновой основе, диатонические попевки слегка деформируются введением ладовых хроматизмов: «Такие усложняющие ладовую основу штрихи, в сочетании со своеобразной, “обнаженной” гетерофонией льющихся мелодий и фоном, создающим пространственную перспективу, и рождают представление о подлинной, “неотшлифованной” народной интонации»³.

Тараканов – один из крупнейших историков и теоретиков советской музыки. Он писал: «В выражении “советская музыка” заключено непримиримое противоречие между понятием чисто художественным (музыка) и сугубо политическим (советская), говорящим о роде государственного устройства, сложившегося в послереволюционной России»⁴. Тараканов подчеркивал, что под титулом «советская музыка» на деле «скрывался противоречивый конгломерат явлений, нередко взаимоисключающих»⁵. Перестройка в обществе освободила исследователя от внешней цензуры, от необходимости цитировать идеологические штампы, говорить языком иносказаний, позволила опубликовать материалы 1960-х годов

¹ *Тараканов М.Е.* Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. С. 325.

² Там же. С. 14.

³ Там же. С. 287.

⁴ *Тараканов М.Е.* Последствие неравного брака. Музыка и государственная власть в Советской России // Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам. М., 1993. С. 28.

⁵ Там же.

о творчестве Н. Каретникова, исследовать темы, о которых приходилось прежде молчать. Отсюда своеобразные социологические, культурологические (при этом всегда тонко психологически мотивированные) ракурсы некоторых музыковедческих работ последних лет жизни Тараканова. Вместе с тем статьи о творчестве композиторов-современников – К. Караева, С. Слонимского, Б. Тищенко и др., написанные в разные годы, не теряют своей ценности и поныне, фиксируя взгляд чуткого современника.

Тараканова интересовали композиторы, творчество которых «замалчивалось», оставалось «в тени». Приведем его оценку музыки Н. Каретникова: «Над ним нависла зловещая тень непризнания, а его сочинения и поныне остаются не востребованными. <...> Музыка Каретникова не поражает своей необычностью... Вместе с тем, она и не традиционна до такой степени, чтобы апеллировать к привычным, чувственно-открытым излияниям в духе новомодного “ретро”. Она трудна и серьезна в высшем смысле этого слова и требует определенных усилий для своего постижения. <...> Но коль скоро барьер непонимания будет преодолен, в этой музыке для непредвзято настроенного восприятия откроются ранее неразгаданные смыслы и скрытые глубины»¹.

Когда Тараканов писал о каком-либо композиторе, для него было важно найти со своим героем общие философские, эстетические, психологические основания. Творчество понималось им как акт веры. В этом плане его интересует музыка В. Артемова, аргументированную оценку которой Тараканов также дает первым: «Артемов неизменно сохранял верность тем традициям русской духовной культуры, которые отразились в творчестве русских художников Серебряного века, стремившихся обрести религиозный смысл искусства, войти в соприкосновение с мирами иными... Вот почему он так и не смог принять установок послевоенного музыкального авангарда на полный разрыв с романтической традицией, не смог согласиться с идеей самоценности звука и звучания как такового, очищенных от всякого внемзыкального смысла, не принял

¹ Тараканов М.Е. Драма непризнанного мастера. О творчестве Николая Каретникова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. М., 1994. С. 106, 107.

стремления к красоте самой звуковой конструкции, утверждающей свою самодостаточность»¹.

Тараканов глубоко знал и ценил музыку мусульманского Востока. Его интересовали особенности и общность музыкальных культур различных народов Российской Федерации: «В истории музыки народов мира никогда еще не встречалось подобного рода единства, сложившегося в результате усилий мастеров музыки разных народов, где каждый сохранил свое неповторимое лицо»².

Возвращение Тараканова в Московскую государственную консерваторию³ стало мощным стимулом для развития новых направлений в творчестве ученого. Это, прежде всего, разработка коллективом под его руководством концепции много-томного учебника истории современной отечественной музыки для студентов музыкальных вузов, начиная с 1917 года до наших дней. Под редакцией Тараканова были подготовлены два выпуска, охватывающие сорокалетний этап развития отечественной музыкальной культуры, им был написан ряд основополагающих разделов для этого труда. Задачей коллектива было дать по возможности объективное и непредвзятое освещение сравнительно близких по времени, не во всем «отстоявшихся» и незавершенных процессов: «На очередь дня встала упорная работа по пересмотру многих сложившихся мнений с той целью, чтобы добиться объективного освещения истории советской музыки во всей ее многосложности и в ее внутренних противоречиях»⁴. При этом коллектив авторов придерживался убеждения, что музыка в нашей стране интенсивно и активно развивалась вопреки давлению конъюнктуры, вопреки некомпетентному вмешательству в творческий процесс

¹ *Тараканов М.Е.* Вячеслав Артемов: в поисках художественной истины // Там же. С. 156.

² *Тараканов М.Е.* Музыкальная культура РСФСР. М., 1987. С. 8.

³ Из консерватории он ушел в 1960 году в связи с переходом в Институт искусствознания. Кажется, в те годы не разрешали совместительство или были с этим какие-то сложности. Кроме того, преподавание сильно отвлекало тогда от научной деятельности.

⁴ *Тараканов М.Е.* Предисловие // История современной отечественной музыки. Вып. 1 (1917–1941). Учебник для студентов музыкальных вузов / Под ред. М.Е. Тараканова. М., 1995. С. 3.

властных структур и господствующей идеологии, в отдельные положения которой многие музыканты искренне верили, мечта о строительстве нового общества, организованного на началах социальной справедливости.

Другим итогом последнего десятилетия жизни Тараканова была разработка двух оригинальных лекционных спецкурсов для студентов-музыковедов, где помимо лекций были предусмотрены практические задания для студентов: семинары, доклады, письменные работы, прослушивание и обсуждение музыкальных произведений, просмотр видеозаписей. Это спецкурс музыкальной критики и спецкурс оперной драматургии (большинство материалов не опубликовано).

Тараканов сам был блистательным критиком. Его беспокоила ситуация, что у большинства музыковедов нет интереса к новой музыке и ее освещению в прессе. Об этом, в частности, его статья «Музыкальной критике – конец?!» (лирические размышления), написанная еще в 1960-е годы¹. Предмет «Музыкальная критика», как правило, направлен на привитие студентам журналистских навыков. Такой целевой установкой придерживался в своей педагогической деятельности и М.Е. Тараканов. При этом получаемые студентами эмпирические, прикладные знания были поставлены на прочный фундамент *музыкальной социологии* – оригинальной концепции Тараканова, охватывающей современный музыкальный процесс в теснейшей взаимообусловленности социальных и художественных явлений. Музыкальная критика, таким образом, понималась не только как род журналистики, но как своеобразная междисциплинарная область, возникшая на стыке обществоведения и музыковедения. Опубликованные посмертно работы «Музыкальная культура в нестабильном обществе»² и «Звуковая среда современности» дают некоторое представление о том, как молодые критики-эксперты, вырабатывающие профессиональную оценку рассматриваемым явлениям, вооружались не только общественным темпераментом и эстетическим

¹ Тараканов М.Е. Музыкальной критике – конец? // Советская музыка. 1967. № 3. С. 26–30.

² Тараканов М.Е. Музыкальная культура в нестабильном обществе // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 15–18.

чутьем, но получали необходимые научные ориентиры, чтобы избежать чистого импрессионизма суждений. Учитывая то, что было создано отечественной социологической мыслью (в том числе отрицательный опыт вульгарного социологизма), ученый нашел опору в трудах зарубежных исследователей – классиков социологии П. Сорокина и Т. Парсонса.

Присущая Тараканову вера в торжество разумного начала причудливо соединилась в его позднем творчестве с пессимистической оценкой многих явлений современной культуры. Рациональное (неотделимое от науки) и иррациональное (имманентное искусству) начала, марксизм (гегелевская диалектика), впитанный со школьной скамьи, и органический идеализм сплелись здесь в парадоксальное, но логически выверенное единство. Студентам Московской консерватории преподносилась не просто готовая сумма знаний, но открывался доступ в лабораторию ученого, мозг которого непрестанно генерировал новые идеи; сложившиеся концепции получали дополнительную шлифовку и дальнейшее развитие.

Опера в понимании Тараканова – синтез искусств, управляемый музыкой. Исследователь неоднократно подчеркивал воздействие музыки Вагнера на искания композиторов XX века в рамках музыкального театра и в сфере чистого, «абсолютного» звуковотворчества¹. В процессе преподавания оперной драматургии, анализируя сюжетную канву оперы, Тараканов вводит новое понятие «сюжетных лейтмотивов»² и составляет их систематизацию. При этом целостная картина складывается из пересечения разных классификационных рядов, выстроенных на едином основании. Он сопоставляет сюжетный лейтмотив и «оперную ситуацию» (понятие, обоснованное в кандидатской диссертации Т. Ниловой³): «Сюжетный лейтмотив определяет лишь логическую основу оперной ситуации, причем

¹ См.: *Тараканов М.Е.* Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер. Сборник статей. М., 1987, а также многие другие работы.

² Обоснование этого понятия можно найти в посмертной публикации ученого: *Тараканов М.Е.* Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации // М.Е. Тараканов: человек и фоносфера. С. 45–100.

³ *Нилова Т.* Типология сценических ситуации в русской классической опере. Методика морфологического анализа. М., 1993.

лишь в одном, вполне определенном отношении. Он ни в коей мере не исключает основополагающего значения других лейтмотивов подобного рода, восходящих к иным классификационным рядам. Он сообщает ситуации внутренний смысл, но не совпадает с ней, не исчерпывает ее содержания без остатка»¹. Настаивая на своей терминологии, Тараканов проводит размежевание с понятием «сюжетного мотива», который представляет собой единичную категорию и не подразумевает возможности повторяемости таких мотивов: «Тогда как понятие сюжетного лейтмотива имеет в виду не только необходимость многократных воспроизведений, но и вариантность смыслов и смысловых оттенков в зависимости от контекста использования»². Тараканов выделяет следующие ряды: 1) простое сообщение, информация (безотносительно к содержанию), устанавливающие связь событий во времени; 2) события, проистекающие из активных действий персонажей оперы, либо отражающие последствия их поступков; 3) события, возникающие в силу стечения обстоятельств, независимо от воли, желаний, конкретных действий отдельного персонажа; 4) эмоциональные состояния, зависимые от конкретных ситуаций и представляющие реакцию на произошедшие, происходящие и предчувствуемые (предугадываемые) события; 5) сюжетные лейтмотивы, возникающие в области любовных отношений»³.

М.Е. Тараканов виртуозно пользовался универсальной схемой «конфликтного треугольника», которая может быть предельно проста, но и усложнена путем наслоения сопутствующих «геометрических фигур»⁴. Возникают такие «треугольники» не всегда в сфере любовных отношений. Движущей силой конфликта может стать, например, борьба за власть: «Опера Мусоргского “Борис Годунов” основывается на противостоянии трех сторон – царя Бориса, Самозванца, претендующего

¹ Тараканов М.Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре. С. 47.

² Там же. С. 48.

³ М.Е. Тараканов обосновывал специальное выделение пятого по счету классификационного ряда основополагающим значением для оперы любовной интриги.

⁴ Пример в статье: Тараканов М.Е. Превратности судьбы в комедийном жанре («Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта) // Моцарт: пространство сцены. М., 1998. С. 33.

на трон, и народа, выступающего не только в роли высшего арбитра, но и активно действующего лица»¹. Третья сторона конфликтного треугольника не всегда персонифицирована².

Данный круг идей нашел свое отражение в последней монографии «Ранние оперы Прокофьева»³. На очереди стояли книги «Зрелые оперы Прокофьева» и учебник по оперной драматургии. Жизнь ученого оборвалась на пике интенсивной творческой работы, унося в Лету множество нереализованных планов.

Труды Тараканова обогащают методологию анализа современного художественного процесса, отдельных жанров музыки и конкретных произведений, помогают постижению сложных процессов психологии художественного творчества. Его работы отражают диалектику субъективного и объективного в ситуации «стилистического плюрализма» (термин Тараканова); ученый призывает творцов к поиску синтеза, в котором «превращение звучаний многоголосного хора жизни осуществляется во имя высокой цели»: «Пути такого синтеза накопленных достижений столь же разнообразны и неповторимы, как сама жизнь в ее изменчивом, непредсказуемом течении»⁴. Тараканов подчеркивал, что «как замысел композитора, так и пути его воплощения – явления подвижные, изменчивые, труднопредсказуемые, а то и вовсе не поддающиеся строго научному анализу.

¹ *Тараканов М.Е.* Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре. С. 96.

² М.Е. Тараканов замечает: «Очень важно указать, что третьей стороной конфликтного треугольника в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» становятся предрассудки светского воспитания и, в частности, боязнь связать себя с наивной простушкой, взвалить на свои плечи тяготы семейного существования. В последних картинах оперы роли переменились, наступает возмездие, но теперь препятствием на пути к соединению любящих становится, по существу, не какая-то конкретная личность (князь Гремин) и даже не обостренное сознание супружеского долга, а глубокое понимание полной бесперспективности союза с внутренне опустошенным героем, на время попавшим под власть наваждения...» – Там же. С. 97.

³ *Тараканов М.Е.* Ранние оперы Прокофьева. М., 1996.

⁴ *Тараканов М.Е.* Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Общая ред. М.Е. Тараканова. М., 1982. С. 51.

Первоначальный замысел при его реализации может быть преобразован до неузнаваемости, сама же реализация связана с выбором из множества равноценных возможностей. И оценка решения композитора как единственного и наилучшего очень часто не отражает действительного положения вещей. Поэтому и наши попытки поставить анализ творческого процесса в музыку на научную основу, найти в нем сколько-нибудь надежные ориентиры потерпят неудачу и дадут лишь иллюзию решения, если не будет принят в расчет момент вероятности, не будет учтена мера непредсказуемого в творческом процессе, одним словом – все то, что диктует нам самый объект художественного творчества в музыке»¹.

Тараканов исследовал новую тональность в музыке XX века, определяя ее как «тональность с рассредоточенной тоникой»: «...рассредоточение тоники – это лишь тенденция, которая допускает множество проявлений, подобно бесконечному числу оттенков цветов спектра»². Он выделяет характерные признаки новой тональности: «Опора на 12-ступенный звуко-ряд, вместо 7-ступенной гаммы; строгий порядок интервальных соотношений между тонами; тесная координация горизонтали и вертикали, восходящих к единому интонационному комплексу»³.

Тараканов изучает «линейную» гармонию Прокофьева: «Она исходит не от аккордовой вертикали, а от горизонтали, и поэтому опорные созвучия имеют мелодическое происхождение»⁴. Анализируя музыку Берга, он вводит понятие «вариантно-комплексной», «полихромной» гармонии: «Она всегда внутренне единый замкнутый в себе комплекс, тонко дифференцированный и разработанный в подробностях, но оставляющий впечатление целостности даже в тех

¹ Тараканов М.Е. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 138.

² Тараканов М.Е. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Сборник статей. Вып. 1. М., 1972. С. 29.

³ Там же.

⁴ Тараканов М.Е. Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. Сборник статей. М., 1963. С. 146.

случаях, когда Берг сознательно хочет создать политональное расслоение»¹.

В монографии «Стиль симфоний Прокофьева» Тараканов выдвигает и обосновывает понятие «динамической контрастно-вариантной формы». Подобные формы он анализирует также в музыке Берга и Щедрина.

Открытия Тараканова, как частные, специфически музыкальные, так и междисциплинарные и глобальные, значительны. Многие еще предстоит осознать потомкам. Менялись режимы: тоталитаризм, «оттепель», «застой», «перестройка», но что бы ни происходило, он неизменно служил «идеалу красоты, хранимому просветленными человеческими душами, – красоты, неразрывно слитой с нравственной чистотой и непорочностью, в эпоху гигантских социальных разочарований в смысле человеческого существования, когда слишком многое подвергалось презрительному осмеянию»².

¹ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. С. 236.

² Перефразированы слова Тараканова о Прокофьеве. См.: Тараканов М.Е. Прокофьев: многообразие художественного сознания. С. 208.

Е.М. Тараканова

Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий

Музыкальная наука постоянно развивается, плодотворные идеи, научные теории подхватываются новыми поколениями, получая порой различные толкования. Это живой, неизбежный процесс. Одна из таких относительно новых идей – идея *фоносферы*, предложенная в 1980-е годы моим отцом, М.Е. Таракановым. Концепция Тараканова имеет фундаментальное методологическое значение для музыковедения и для научного знания о мире в целом.

Разработка теории фоносферы необычайно увлекала М.Е. Тараканова. В пылу научного азарта в личной беседе он как-то сказал приблизительно следующее: «Даже если бы я не написал ни строчки, а только выдвинул одну идею фоносферы, мое имя следовало бы внести во все энциклопедии». Не написал ни строчки! А ведь им было создано тогда около десяти крупных монографий, сотни статей в научных и публицистических изданиях по актуальным проблемам современной музыки, и его имя уже фигурировало в энциклопедиях и словарях в России и за рубежом, в том числе в многотомном «The New Grove Dictionary of Music and Musicians»¹. Отец долго вынашивал свой замысел, боясь преждевременно обнародовать его, чтобы кто-то не присвоил себе столь драгоценную идею, обсуждая ее только с самыми близкими людьми. Наконец представился случай. Отцу была заказана статья для журнала «Курьер ЮНЕСКО»². Он получил слово на международной трибуне и не преминул воспользоваться возможностью во всеулышание заявить о волновавшей его теме. Нужна была статья о фольклоре: она была написана, но помимо этого миру была подарена великая идея, которая начала свое вхождение в человеческий менталитет.

¹ *Keldish Y. Tarakanov // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Lim., 1980. Vol. 18. P. 575.*

² *Тараканов М.Е. Фольклор и «фоносфера» // Курьер ЮНЕСКО. 1986, май. С. 17.*

Жаль, что вопрос о фоносфере не получил широкого обсуждения при жизни М.Е. Тараканова. Много хотелось бы спросить, вступить в дискуссию. Сейчас вспоминается, что в непосредственном научном диалоге с его участием «фоносфера» часто возникала спонтанно, например, этим словом, как чем-то само собой разумеющимся, пользовались члены кафедры советской музыки и музыкальной критики (Истории современной отечественной музыкальной культуры) Московской консерватории, которую он возглавлял десять последних лет жизни. Насколько мне известно, вопрос о фоносфере входил в билеты к зачету (или экзамену) по музыкальной критике для студентов-музыковедов, обучавшихся у М.Е. Тараканов в Московской консерватории. Попробуем разобраться в этой достаточно непростой теме, рассмотреть ее истоки и проследить жизнь идеи после смерти ее автора.

* * *

Основу современной научной картины мира составляет учение о *геосферах*. Планету Земля, ее внутренние и внешние оболочки, живую и неживую материю описывает стройная система понятий, за которыми стоят фундаментальные научные концепции. Общее у этих понятий – греческие корни, второй составной частью которых является слово «сфера», отсылающее к сфероидной форме Земли. Их не надо переводить: они одинаково звучат на подавляющем большинстве языков. Данная система понятий восходит к античности как колыбели европейской культурной традиции, к идеям древнегреческих философов, которые обобщили и развили древнейшие представления о мироустройстве. Однако большинство терминов, о которых мы говорим, молоды, как молодо и большинство наук, стоящих за ними. Многие концепты и связанные с ними научные дисциплины имеют своих «отцов-основателей» в XIX–XX веках.

Рассматривая строение Земли, ученые выделяют совокупность внутренних геосфер (т.н. «твердую» Землю): окружающую земное ядро мантию и земную кору описывают понятиями астеносфера и литосфера. Внешние геосферы – водная

и воздушная – это гидросфера и атмосфера. Последняя включает тропосферу, стратосферу, мезосферу, термосферу, экзосферу и переходные между ними слои. По химическому составу атмосферу разделяют на гомосферу и гетеросферу. Ионизированную часть верхней атмосферы называют ионосферой. Самой внешней и протяженной оболочкой Земли является магнитосфера. Концентрически расположенные слои-геосферы могут быть непрерывными и дискретными. Ряд сфер объединяют несколько слоев. Например, географическая (ландшафтная) сфера суммирует три геосферы: нижние отделы атмосферы, гидросферу и земную кору.

Термин «биосфера» ввел в 1875 году австрийский геолог Э. Зюсс, а общее учение о биосфере было создано в 1920–1930-е годы В.И. Вернадским, развившим идеи В.В. Докучаева. Биосфера – оболочка Земли, состав, структура и энергетика которой обусловлены прошлой и современной деятельностью живых организмов; она охватывает атмосферу, гидросферу и верхнюю часть литосферы, которые взаимосвязаны сложными биохимическими циклами миграции веществ и энергии (см. специальную литературу).

Концепция ноосферы – сферы разума – также сложилась в начале XX века в трудах П. Тейяра де Шардена и В.И. Вернадского (термин ввел Э. Леруа в 1927 году). Сходные понятия – техносфера, антропосфера, социосфера – подчеркивают разные грани одного и того же явления. Шарден говорит об идеальной «мыслящей» оболочке Земли, формирование которой связано с возникновением и развитием человеческого сознания. Само название техносфера (от греч. *téchne* – искусство, мастерство, умение) говорит о материальном преобразовании природы, ее окультуривании. Антропосфера отсылает к наукам о человеке, тогда как социосфера делает акцент на общественных явлениях, формациях, коммуникациях¹. В энциклопедии мы находим следующие определения ноосферы: «...сфера взаимодействия природы и общества, в пределах

¹ Д.С. Лихачев выдвигает сходное понятие «гомосферы» (в нем соединились греческий и латинский корни) и говорит о необходимости ее гуманизации. См.: *Лихачев Д.С.* Память истории священна. М., 1986.

которой разумная человеческая деятельность становится главным, определяющим фактором развития. <...> Ноосфера – новая, высшая стадия биосферы, связанная с возникновением и развитием в ней человечества, которое, познавая законы природы и совершенствуя технику, становится крупнейшей силой, сопоставимой по масштабу с геологическими, и начинает оказывать определяющее влияние на ход процессов в охваченной его воздействием сфере Земли (впоследствии и в околоземном пространстве), глубоко изменяя ее своим трудом»¹. Историческое развитие позволяет говорить о том, что ноосфера – «особый структурный элемент космоса, выделяемый по социальному охвату природы. В понятии ноосферы подчеркивается необходимость разумной (т.е. отвечающей потребностям развивающегося человечества) организации взаимодействия общества и природы в противоположность стихийному, хищническому отношению к ней, приводящему к ухудшению окружающей среды»². Концепции ноосферы Тейяра де Шардена, Вернадского и их последователей заключают в себе возможность двойственного истолкования: констатацию самого факта появления «человека разумного» и утопическую веру в грядущее торжество разума (нечто сложившееся и находящееся в непрерывном становлении).

Теория ноосферы, ставшая особенно актуальной в связи с ухудшением состояния окружающей среды и необходимостью воспитания экологического мышления, была одной из духовных, философских предпосылок возникновения концепции фоносферы. Но были и материально-технические предпосылки: изобретение радио (1895), перевод технического изобретения из военной сферы в повседневный быт, становление и развитие системы массовых коммуникаций, объединившей человечество после Второй мировой войны, создание спутниковых технологий, в последние десятилетия

¹ Трусев Ю.П. Ноосфера // Большая советская энциклопедия. М., 1974. Т. 18. С. 103.

Мы ссылаемся на издание, которым мог пользоваться М.Е. Тараканов в своей работе.

² Там же.

XX века охвативших мир глобальной коммуникативной сетью без цензуры, каких-либо запретов и ограничений. Наконец, духовно-психологической предпосылкой стало осознание все возрастающей роли музыки в тотальном воздействии на человека.

Журнал «Курьер ЮНЕСКО», в котором была опубликована статья Тараканова о фоносфере, – ежемесячное издание ООН по вопросам образования, науки и культуры выходил в 1986 году на 32 языках. От главной редакции в Париже был следующий комментарий: «Развитие электронных средств коммуникации (кино, телевидения, грамзаписи, радио) способствовало расширению доступа к музыке во всем мире. Благодаря этому можно говорить о “фоносфере” как о новом феномене, порождающем свои экологические проблемы. О нем идет речь в статье Михаила Тараканова»¹. Жанр журнальной статьи требовал предельной лаконичности. Изложению присуща некоторая тезисность. Как мне вспоминается, статья подвергалась редакторским сокращениям, так как несколько превысила предложенный объем. В изложении заметны «швы». В личном архиве М.Е. Тараканова сохранились материалы, предшествующие и сопутствующие статье «Фольклор и “фоносфера”». Например, небольшой рукописный фрагмент, который можно расценить как один из первых эскизов будущей статьи. Несколько вариантов названия перечеркнуто («Производство, воспроизводство и потребление музыки и среда в СССР... Среда обитан... Музыка и форм... Дея... Освоение...»). Название найдено: «Формы бытования музыки в СССР». А вот другой фрагмент: «Пути освоения музыкального пространства». Существует и развернутый машинописный текст, озаглавленный «Музыкальное пространство и звуковая среда обитания в СССР», который мы предлагаем к публикации. Сравнение со статьей, изданной в 1986 году в журнале «Курьер ЮНЕСКО», дает нам право предположить, что это был один из ее первых вариантов, который был впоследствии сокращен и видоизменен. Следовательно, текст можно датировать приблизительно 1985 годом.

¹ Курьер ЮНЕСКО. 1986, май. С. 3.

Михаил Тараканов

Музыкальное пространство и звуковая среда обитания в СССР

Испокон веков само существование музыки было немислимо вне условий ее пространственного бытия. Но XX век радикально изменил сложившееся положение вещей – реальностью стало новое ощущение музыкального пространства как его наглядных, чувственно воспринимаемых проявлений, так и тех воображаемых форм, которые конструирует человеческое сознание под воздействием музыкально организованных звучаний. Представление о музыке как выражении длящегося времени, будто бы протекающего вне всяких пространственных координат, наглядно обнаружило свою несостоятельность. Именно в наше время особенно стало очевидно, насколько часто само музыкальное движение связывается с действиями, имеющими пространственную конфигурацию вплоть до прямого отражения звуковыми средствами пластики человеческого тела, эффекта перемещения воображаемых предметов.

Нет смысла глубоко вникать в философскую сущность проблемы – вопрос о пространственной природе музыки спорен, потому как всегда найдутся люди, которые станут всерьез уверять, будто при слушании так называемой «чистой» инструментальной музыки у них не возникает никаких пространственных образов и они переживают ее всего лишь как длительность, неотягощенную даже воображаемой предметностью. Бесспорно, однако, одно – рождение музыки как звучащего феномена немислимо без определенного рода действий музицирующих артистов, расположенных в некоем замкнутом, либо незамкнутом объеме. В каком-то смысле музыка была, есть и всегда будет зрелищем, вписанным в определенный интерьер либо развешиваемым на открытом воздухе. И по здравому размышлению оказывается, что внутреннее, идеальное выражение пространственных явлений в самой музыкальной материи теснейшим образом связано с реальным, зрительно воспринимаемым действием, чаще всего разыгрываемым на концертной эстраде.

Если обратиться к тем формам, в которых предстает производство, воспроизводство и слушание музыки в нашей стране, то, на первый взгляд, ни о какой особой специфике говорить не приходится. И в Советском Союзе важны привычные, традиционные

формы потребления музыки в концертных и театральных залах. Наряду с ними получили широчайшее распространение также и новые способы, рожденные прогрессом техники записи и воспроизведения звука. Тем самым сложились и новые условия пространственного бытия музыкального произведения – симфонический оркестр, звучание которого исходит из миниатюрного кассетника, проникает в человеческое жилище, любая музыка может быть призвана к действию там, где окажется подходящее радиотехническое устройство (радиоприемник, проигрыватель, магнитофон и т.п.). Наконец, и у нас начинает входить в повседневный быт прослушивание музыки через стереонаушники, что позволяет не беспокоить окружающих людей нежелательными и непрошенными звучаниями.

Специфика открывается лишь при учете социальных условий бытия производимой и воспроизводимой музыки, в частности, также в характере использования тех помещений, которые либо специально приспособлены для слушания музыки, либо могут быть приспособлены для таких целей. Казалось бы, музыкальное творчество – есть выражение свободного действия, чистая реализация замысла, возникающего в сознании мастера, вне прямой зависимости от того, в каком именно пространственном окружении он находится. Однако мы знаем, что музыка может рождаться также как свободная импровизация, рассчитанная на сиюминутное, коллективное восприятие, что немислимо вне определенных пространственных условий. В нашей стране роль подобного рода импровизационного звукотворчества весьма велика, потому как у нас сохранился фольклор, а в ряде обширных регионов (Средняя Азия, Закавказье) сохранилось также профессиональное искусство устной традиции. Но формы бытования такого рода культуры, дошедшей до нас из глубин веков, существенно изменились. Традиционная музыка вышла на концертную эстраду, зазвучала по радио и телевидению, стала распространяться через грампластинку. Она вошла в государственную систему потребления музыки, что, однако, не исключило прежних форм ее общественного бытия.

Если же принять в расчет музыку, создаваемую деятельностью небожителей, то можно говорить о сосуществовании разветвленной системы производства и распространения музыки, подчиненной контролю творческих организаций и официальных ведомств, и о свободной деятельности людей, музицирующих, как говорится, на свой страх и риск. И это отразилось на распределении помещений, предназначенных для производства и потребления музыки, и на

характере их использования. Только государственные и общественные организации могут обеспечить планомерную работу филармоний и музыкальных театров, располагающих концертными и театральными залами, специально приспособленными для высококачественного звучания музыки в силу акустических и иных условий, недостижимых в человеческом жилище, клубе, зале заседаний, на открытых площадках и прочих неспециализированных помещениях. Они не располагают современными студиями, оснащенными современной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратурой. Но все это ни в коей мере не исключает функционирования музыки в обход системы государственных и общественных учреждений, музыки, рождающейся свободным творчеством отдельных людей и спонтанно возникающих коллективов, пользующихся общедоступными музыкальными инструментами и бытовой радиотехнической аппаратурой.

Более того, поддержка такого творчества масс – есть краеугольный камень культурной политики нашего государства. Речь идет, в частности, и о музыкальной самодеятельности, о творчестве необученных любителей музыки. Они могут включиться в систему организаций, обеспечивающих доступ любительского музицирования до широкой аудитории и предоставляющих необходимые помещения для его фестивальных и иных показов. Но никто не препятствует им ограничиться музицированием в своем жилище, в кругу близких друзей и знакомых.

Было бы иллюзией представлять, будто любительское, самодеятельное творчество развертывается у нас вне всяких связей со звучащей продукцией, доносимой до слушателя посредством организованных способов потребления музыки в системе государственных и общественных учреждений. Включаясь в их работу, самодеятельное творчество тем самым вступает на путь профессионализации – оно, в частности, находит свое место в и в помещениях, предназначенных для производства музыки в ее окончательно отработанном, акустически сбалансированном виде. Без этого немыслима не только практика фестивальных показов фольклорных и любительских коллективов на радио и телевидении, но и простая демонстрация музицирования «на пленэре». Разучивание музыки, корректировка нюансов исполнения, многочисленные предварительные пробы – все это становится делом фольклорного и любительского творчества, коль скоро оно попадает в специализированные помещения – студии, репетиционные залы, на концертные эстрады, площадки на открытом

воздухе, оборудованные радиотехнической аппаратурой (микрофонами, репродукторами, усилителями).

В этом, однако, сказывается и обратная связь, поскольку профессиональные организации, располагающие помещениями для воспроизводства и слушания музыки, используют ресурсы народного творчества, подвергают фольклор (равно как и продукцию самодеятельного «нефольклорного» музицирования) направленной обработке, дабы сделать ее пригодной для концертного исполнения либо для радио и телепередачи. Подобного рода проявления профессионализации фольклора, сказывающиеся, в частности, в деятельности государственных ансамблей народной песни и пляски, получили чрезвычайно широкое распространение в нашей стране. В этом проявляется огромная, все возрастающая роль фольклоризма – роль освоения народного творчества, которое теряет при этом спонтанность своего действия, прямую связь с исторически сложившимися формами его бытования, становится предметом изучения и обучения. В то же время таким путем становится доступным широкой аудитории фольклорное действо, сочетающее в целостном единстве пение, игру на музыкальных инструментах, хореографически организованное движение, развертывающееся в соответствии с издревле сложившимся ритуалом.

Перенесение такого действия в специализированные помещения, предназначенные в основном для воспроизводства и потребления музыки европейской традиции, порождает трудные проблемы. Разрывается тесная связь носителей традиции и воспринимающего их искусство сообщества заинтересованных людей – ценителей и знатоков, готовых поддержать корифея, включиться в действие на правах равноправного партнера. Вместе тем шедевры фольклора доносятся до несравненно более широкой, а в случае телевидения даже и многомиллионной аудитории, соприкасающейся с искусством разных областей и регионов нашей страны, знакомящихся с разными национальными стилями. Фольклоризм становится эффективным средством межнационального общения, что особенно важно именно в Советском Союзе, представляющем содружество равноправных наций, вступивших на социалистический путь развития.

Такое межнациональное общение складывается и в развитии, условно говоря, серьезной, профессиональной музыки концертно-филармонических и музыкально-сценических жанров, которая также может проникать к потребителю через радиоприемные и телевизионные устройства. Причем речь идет не только о радио- и телеконцертах

либо трансляциях, но и о звучании музыки, используемой в ее прикладной функции – в роли ведущего компонента фонограммы кино- либо телефильма, вплоть до применения музыки во внехудожественных контекстах (в хроникально-информативных передачах, в спорте и т.д.). Тем самым открываются новые возможности охвата музыкой различных пространств – от гигантских стадионов, дворцов спорта, кинотеатров до скромной жилой комнаты.

Таким образом, выясняется, что по сути дела нет ни одного помещения, предназначенного для самых разных родов человеческой деятельности, где звучание музыки было бы в принципе исключено. Можно даже говорить о тотальном охвате музыкой реальной среды обитания. А в перспективе наша планета будет окружена глобальной «фоносферой» непрерывно производимых осмысленных музыкальных звучаний. Такая «фоносфера» станет одним из слагаемых «ноосферы», возникновение которой столь пророзливо было предугадано Тейяром де Шарденом и Вернадским.

Известно, что уже сейчас возрос до астрономических размеров фон радиоионизации нашей планеты. Отнюдь не секрет, что значительную долю такого радиоионизации составляет закодированная музыкальная информация, способная преобразиться в живое, акустически воспринимаемое звучание практически в любой точке земного шара. Не удивительно поэтому, что музыка становится важной составной частью звукового фона земли, и это порождает нелегкие экологические проблемы.

Решающую роль тут играет не самый факт агрессивного вторжения музыки в наш быт, не освоение ею различных родов замкнутых и открытых пространств, а качество и художественный смысл той производимой человеком музыкальной информации, которая звучит в общественных местах, вторгается в частную жизнь людей через средства массовой коммуникации. Иными словами, речь идет о загромождении звуковой среды обитания, о вольном, либо невольном воздействии на слух и музыкальное сознание массы людей, захлестнутых потоком разноголосых звучаний, порой воспринимаемых как своего рода ритмизованный шум, остающийся за порогом осмысленного восприятия. В складывающейся ныне «фоносфере» планеты доля музыки высокого интеллектуального потенциала, музыки, требующей вслушивания, максимального сосредоточенного внимания, умения распознавать ее сложный, не лежащий на поверхности смысл, сравнительно невелика. И если некий воображаемый сторонний наблюдатель вздумал

бы судить о культуре мыслей и чувств современного человечества по расшифрованным им радиосигналам, «снятым» с произвольно выбранной точки земли, то возможно он пришел бы к неутешительным выводам.

Не случайно советскую музыкальную общественность так беспокоит резкое нарушение баланса между двумя родами музыки в пользу бездумной и бездуховной, но способной подчинить своему грубо примитивному ритму миллионы людей, неискушенных в настоящем искусстве. Проблема эта не решена у нас по сей день – мы этого не скрываем и ясно понимаем, какая нелегкая работа сопряжена с борьбой за сохранение среды обитания, в том числе и звуковой среды, где также сказывается напор неумной и столь часто неразумной деятельности преобразователя природы. Но важно, что проблема эта осознана в нашей стране и намечены способы выправить создавшееся положение усилиями людей, отдающих себе отчет в серьезности грозящей опасности и готовых ей противостоять.

* * *

На этом машинописный текст (судя по качеству копии, третий, не подвергавшийся правке экземпляра) обрывается. Возможно, было еще какое-то продолжение, но оно утрачено. Сравнивая этот материал, со статьей «Фольклор и “фоносфера”», мы обнаруживаем множество перекличек, но также и существенное различие: «Уместно говорить о полном охвате музыкой реальной среды обитания: наша планета окружена глобальной “фоносферой”. Однако вопрос не в том, будет или не будет существовать “фоносфера”, а в том, чтобы сделать ее гармоничной. Загрязнение звуковой среды обитания, ее воздействие на слух и музыкальное сознание массы людей обрели угрожающие размеры. Наша задача – положить этому конец, предоставив тем самым больший простор музыке высокого интеллектуального потенциала, музыке, требующей вслушивания, музыке глубокого смысла. Только усилив в глобальной “фоносфере” роль разумного начала, предложив музыке новый “образ жизни”, человечество обретет дорогу к высшим духовным ценностям предсказанной “ноосферы”»¹. Оба текста

¹ Тараканов М.Е. Фольклор и «фоносфера». С. 17.

(опубликованный в «Курьере ЮНЕСКО» и неопубликованный) трактуют «ноосферу» как грядущее царство разума. Утопия? Конечно. Но если не верить в нее, можно прийти к пессимистическим, эсхатологическим прогнозам: у человечества нет будущего, если сообщество не одумается. Разница: «...наша планета будет окружена глобальной “фоносферой”...» (машинопись); «...наша планета окружена глобальной фоносферой» (статья в «Курьере ЮНЕСКО»). О фоносфере в опубликованной статье говорится как о сложившемся факте.

Джинн был выпущен из бутылки. Термин начал самостоятельную жизнь. В архиве М.Е. Тараканова мне попалось большое количество текстов с упоминаниями о фоносфере. Это были лекции, доклады, которые он делал во множестве музыкальных и научных центров бывшего СССР. Наиболее интересной и подробной мне показалась рукописная лекция, прочитанная в ходе преподавания музыкальной критики в Московской государственной консерватории, которая была мной опубликована¹.

Концепции фоносферы – четверть века, и большую часть этого времени она развивается уже без участия М.Е. Тараканова. Написаны книги, статьи, защищены диссертации, прочитаны доклады на конференциях...² Широка география: Россия, Украина, Беларусь, Узбекистан и др. Область применения – государственная культурная политика, стратегии средств массовой информации, театрально-концертная практика, образование, наука.

¹ *Тараканов М.Е.* Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научные труды Московской государственной консерватории. Сборник 42. М., 2002; а также в сборнике: Теоретическое музыкознание на рубеже веков. Минск, 2002.

² Назовем книгу: *Мельникас Л.* Экология музыкальной культуры. М., 2000; доклады: *Чернова Е.В.* Массовая музыкальная культура и фоносфера современного Магнитогорска // Международная научно-практическая конференция «Музыкальное искусство в современном мире». Магнитогорск, 2006; *Коровина Е.М.* Экология современной музыкальной фоносферы // Международная научно-практическая конференция и семинар «Инновации в современном музыкально-художественном образовании». Екатеринбург, 2007, и др.

Фоносфера как новая геосфера – гетерогенна. Она содержит определенные слои – «верхний», «средний» и «нижний», она допускает *социальные* градации (городская – деревенская, молодежная, детская, массовая – элитарная), она способна влиять на *национальные* культурные приоритеты и др. Различные слои (определяемые в современных исследованиях все тем же термином «фоносфера» – с добавлением конкретизирующих слов) формируют структурно многомерное явление, делимое вплоть до «элементарной частицы» – «индивидуальной фоносферы» конкретного сочинения. В последнем случае речь идет уже о явлении, аналогичном «фонике»¹. Это понятие традиционного литературоведения (фоника) было переименовано в некоторых работах представителей литературоведческой семиотической школы в «фоносферу», которая в данном случае рассматривается как часть семиосферы (термин Ю. Лотмана) – гетерогенного семиотического пространства². Представители семиотической школы говорят, например о «фоносфере человеческой речи». Можно было бы заменить этот термин «фоникой человеческой речи» или поэтически – «музыкой человеческой речи».

Подчеркнем, что Тараканов, говоря о фоносфере, имел в виду прежде всего музыку. Но музыку, взятую в аспекте ее тотального распространения и воздействия на человечество в целом и на каждого отдельного индивида в частности. Музыку как структурный элемент космоса, на который влияет разумная человеческая деятельность и который оказывает обратное влияние на человека в индивидуальном и планетарном масштабе.

С нашей точки зрения, нельзя отделять человека от фоносферы, нельзя говорить только об «окружении», о «сопутствии» человеку в его жизни и деятельности. Так как

¹ «Фоника – звуковая организация художественной речи, а также отрасль поэтики, ее изучающая» – определение М.Л. Гаспарова (см.: *Гаспаров М.Л.* Фоника // Большая советская энциклопедия. М., 1977. Т. 27. Ст. 1578–1579).

² См.: *Топоров В.Н.* О евразийской перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М., 2003.

фоносфера – часть ноосферы, высшей формы биосферы, и сам человек ее (фоносферы) неотъемлемая часть, активный формирующий фактор и объект воздействия. Добавим, что локальная «звуковая среда обитания» человека, которая в каждом конкретном случае зависит от определенного времени и места, определяется иногда «географическим» концептом «звукового ландшафта»¹. Скрипнула дверь, зашелестела листва, взревел мотор – это ли фоносфера? Нет, до тех пор пока те или иные звуки и шумы не будут осознаны человеком как музыка, то есть ритмически организованные и упорядоченные вибрации и волны, пробуждающие эстетические чувства. М.Е. Тараканов справедливо указывал, что фоносфера в ее современном виде сформировалась в XX веке. Однако сегодня можно встретить употребление термина по отношению к явлениям более ранним (например к XIX веку). Вряд ли стоит возражать против этого. Ведь, например, краеугольное понятие отечественного музыковедения «симфонизм», обоснованное в трудах Асафьева, его современников и продолжателей, приложимо не только к симфониям и не только к произведениям, датированным, начиная от второй половины XVIII столетия, но и к сочинениям других жанров и времен (назовем Торжественную мессу И.С. Баха).

Ученики и коллеги М.Е. Тараканова, знакомые с идеями фоносферы, живут и работают во всех уголках Земли. О фоносфере говорится в последнем издании энциклопедического словаря Гроува². В середине 1990-х годов композитор Тарас Бувеский написал пьесу для бельгийского кларнетиста Мишеля Моранга, которую назвал «Тропы фоносферы». Она многократно звучала в России и за рубежом, в том числе на международных фестивалях³. Само слово «фоносфера», витая

¹ Термин «звуковой ландшафт» представлен в статье шведского музыковеда Нильса Л. Валина. См.: *Валин Н.Л.* Звуковая среда и шумовое загрязнение // Курьер ЮНЕСКО. 1986, май. С. 31–33.

² *Shakhmazarova N. Tarakanov* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition.* London, 2001 (Digital Media Reviews)

³ Пьеса прозвучала также в феврале 1998 года в Рахманиновском зале Московской консерватории на концерте памяти М.Е. Тараканова.

в воздухе, стало привлекательным для творцов музыки. Оно появляется в названиях музыкальных альбомов, время от времени «всплывает» в интернете, в том числе на форумах, где обсуждаются проблемы современного искусства. На новом витке истории «фоносфера» воплощает древнюю идею «мировой гармонии», она вновь напоминает о неразрывном единстве музыки *mundana, humana, instrumentalis*.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: ОПЕРА

Ю.Н. Холопов

Тональность в атональной опере: «Воцтек» Альбана Берга¹

Слово «атональность» образовано отрицательной приставкой «а» («не», «без», «вне») и словом «тональность» и означает буквально «нетональность», «внетональность». Таким образом, смысл термина «атональность» оказывается зависимой величиной от другого, отрицанием которого он является – «тональность». Но, как уже хорошо известно, понятие тональность в музыке после венских классиков разветвилось, перестало быть единым, образовало много различных видов, состояний. В XX веке этот процесс резко усилился. Вместо видов или состояний, различных, но всё же как-то типизируемых, образовалось множество *индивидуализированных* структур, число которых именно вследствие индивидуализированности не поддается никакому учету. И возникает закономерный вопрос: отрицанием какой из этих структур является «а»тональность? Что здесь подразумевается под «тональностью» – бетховенский до мажор? гликинский ре мажор? вагнеровский ля минор? прокофьевский b (в Седьмой сонате), хиндемитовский H (в канонической фуге из цикла *Ludus tonalis*)? скрябинский Fis (в «Прометее»)? штокхаузеновский B (в «*Stimmung*»)? денисовский D в Виолончельном концерте? Если тональность многолика, то каково позитивное содержание негативного термина «атональность»?

Приведем несколько высказываний:

1867–1868 Г.А. Ларош о «Марше Черномора» Глинки: «Он не принадлежит ни к какому тону»², то есть никакой тональности.

¹ На основе материалов Ю.Н. Холопова текст подготовлен В.С. Ценовой.

² Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки. Статья третья и последняя // Ларош Г.А. Избранные статьи: в пяти выпусках. Вып. 1: М.И. Глинка. Л., 1974. С. 147.

- 1880 С.И. Танеев пишет (Чайковскому) о слышанной им в Париже музыке Форе и д'Энди: в их музыке «одно общее свойство» – «гамма перестает иметь семь нот, а заключает в себе целых двенадцать, и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет»¹.
- 1885 Ф. Лист сочиняет пьесу для фортепиано «Багатель без тональности».
- 1911 А. Шёнберг пишет, что, согласно «сегодняшнему чувству формы», «тон, от которого все исходит, может даже спокойно парить в воздухе», а не быть подчеркнутым, притом «без того, чтобы утверждать, что новейшая музыка в самом деле атональна». «Атональное могло бы только обозначать: нечто, что вообще не соответствует сущности звука» [тона]. «Музыкальная пьеса всегда, по меньшей мере до тех пор будет оставаться тональной, пока возможно констатировать связь от звука к звуку». «Тональность может быть не ощутимой либо недоказуемой, эти связи могут быть темны и труднопознаваемы, даже вовсе непонятны. Но отношения между звуками так же не могут быть названы атональными, как отношения цветов – спектральными или некомплементарными». «К тому же еще совсем не исследовано, не является ли то, что охватывает эти новые созвучия, самой тональностью двенадцатитонового ряда»². Кулуарно Шёнберг посмеивался над «атональностью» и говорил, что «атональная» музыка – это музыка без звуков (по-немецки звук – der Ton).
- 1917 Из «Записной книжки» И.Ф. Стравинского: «Я замечал, что те, кто больше всего говорят об атональности, имеют очень маленькое представление о самой тональности и тональной системе».

¹ Письмо С.И. Танеева П.И. Чайковскому от 6.VIII.1880 // П.И. Чайковский – С.И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М., 1951. С. 54.

² См.: Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1911.

- 1930 В интервью для Венского радио «Что такое атональность» А. Берг сказал, что старая тональность для нововенцев «свята»; и если бы это было не так, то как бы они могли «верить в новое искусство, для которого и сам Антихрист не мог бы выдумать более сатанинского названия, чем это слово “атональное”!»¹. И.Ф. Стравинский заявил: «Моя музыка не атональна – атональности в ней так же мало, как нет в ней и дьявола».
- 1932–1933 А. Веберн в лекциях «Путь к Новой музыке» утверждает, что «системе мажора и минора пришел конец». «Подобно тому, как исчезли церковные лады, уступив место лишь двум ладам, так потом исчезли и эти два лада, уступив место одному-единственному звукоряду – хроматической гамме. Опора на основной тон – тональность – была утрачена»². «Это событие <...> произошло где-то в 1908 году»³. Но связи с прошлым у нововенцев остались очень тесными: «...и у нас, несмотря ни на что, имеется основной тон»⁴, но только он не является фундаментом целого, как прежде. Как раньше писали в *C-dur*, так теперь по методу додекафонии пишут в сорока восьми серийных рядах, реализующих избранную для сочинения серию. «Эту музыку называют страшным словом “атональность”. <...> От чего здесь отказались? – не стало тональности»⁵.
- 1937 П. Хиндемит в книге «Руководство по композиции»⁶ доказывает абсурдность самого понятия «атональность». Тональность есть природная сила, подобная притяжению

¹ Berg A. Was ist atonal? Ein Radio-Dialog. Wien, April 1930; первая публикация в журнале: Berg A. Was ist atonal? Ein Radio-Dialog / Hsbg. W. Reich // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Wien, 1936, № 26/27. S. 1–11.

² Веберн А. Лекции о музыке // Веберн А. Лекции о музыке, письма / Пер. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 51.

³ Там же. С. 55.

⁴ Там же.

⁵ Веберн А. Путь к композиции на основе двенадцати тонов // Веберн А. Лекции о музыке, письма. С. 61.

1942

земли, и избавиться от нее так же невозможно, как нельзя преодолеть этот закон природы.

И.Ф. Стравинский в «Музыкальной поэтике» говорит о необходимости ладового устоя в музыке (Стравинский обозначает понятие «устой» термином «полюс», подразумевая под ним центр притяжения, тяготения.) Тональность же по Стравинскому – «лишь способ ориентации музыки к этим полюсам»⁷. Устой в этом смысле есть «главная ось музыки», которая всегда складывается из чередования тяготения (стремления) и покоя, составляющих «дыхание музыки». В наше время устои, центры притяжения, «не находятся более в центре замкнутой системы», «мы можем их достичь и без подчинения церемониалу тональности». Тональность в классическом смысле господствовала с середины XVII до середины XIX века. «С того момента, когда аккорды уже не служат только для того, чтобы выполнять функции, возложенные на них тональным планом, а освобождаются от всяких уз, дабы стать новыми сущностями, свободными от всяких принуждений, процесс завершен: тональная система умерла»⁸. «Параллельная последовательность нонаккордов достаточна для доказательства этого. Именно здесь открывается дверь к тому, что называют сомнительным словом атональность <...> Привативное (устраняющее, отрицающее) *a* означает состояние безразличия к термину, который оно отрицает, не дезавуируя его при этом. Так понятая атональность не соответствует тому, что под ней понимают те, кто ее употребляет»⁹. «Так, может случиться, что я выдерживаю <...> тональный порядок, затем сознательно разрушаю его, чтобы установить иной порядок. В этом случае я не *атонален*, но *антитонален*»¹⁰.

⁶ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil (Teil 1). Mainz, 1937.

⁷ Стравинский И.Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 29.

⁸ Там же. С. 30.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 30–31.

- 1951 Статья Йозефа Руфера «12-тоновый ряд – носитель новой тональности»¹.
- 1959–1963 Тот же Стравинский, но уже автор *серийно-додекафонной* музыки, вновь говорит о тональности: «Интервалы в моих сериях тяготеют к тональности; я сочиняю вертикально, и это значит, по меньшей мере в одном смысле, что я сочиняю тонально»². По мнению Стравинского, серийность составляет своего рода тональную основу произведения: «Без тональности нет музыки».

В приведенных мнениях крупнейших музыкантов проглядывают ключевые мысли для понимания «атональности»:

1. В популярном словоопределении «атональность» происходит от *неслышания* новой гармонии и представляет собой своего рода способ отмахнуться от необходимости определить то, что *есть*, ограничившись констатацией того, чего *нет*; всегда неудовлетворительное своей бессодержательностью научное *недоразумение* («музыка без звуков»).

2. Ощущение музыки XX века *существенно расходится* с аналогичным явлением XVIII века, отождествляемым с тональностью вообще; в этом смысле гармония XX века «атональна» (см. выше идеи Стравинского 1942 года: гармонии высвобождаются от основной роли тяготения к тонике и наделяются другими значениями). В действительности же это *новая гармоническая система*, правомерно наследующая классической тональности, обусловленная исторически сложившейся практикой свободного применения диссонанса, неустоя, – *новая тональность*.

3. Среди этой новоинтонационной музыки выделяются несколько различных явлений, уже не негативного, а позитивно-определения:

а) атоникальность, даже «атональность» (то есть снятая тональность) как средство высшей гармонической *неустойчивости*, контраста тому, что в контексте полагается тональностью;

¹ В следующем году появилась книга: *Rufer J.L. Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin, 1952.

² *Стравинский И.* Диалоги. Л., 1971. С. 242.

б) *разноцентровая и ацентрическая* гармоническая структура как тип разомкнутой «процессуальной» композиции, где конец развития принципиально отличен от начала. Притом характер структуры также может быть типа снятой тональности;

в) сама центральная ячейка может не быть концентрированной в едином основном тоне, а распределяться между разными звуками – *пантональность*;

г) с учетом четырех уровней структуры гармонии¹ музыка *тональна* до тех пор, пока сочинение осуществляется в традиционных *формах* (песня, рондо, соната, fuga). Только в новых техниках композиции это будет *новая тональность* (лучшего термина пока не найдено).

Опера Альбана Берга «Воцтек» обычно относится к «атональности». Не отрицая содержательного момента в *негативной* констатации, которую содержит термин «атональность» (действительно, нельзя объединять под общим наименованием «тональность» музыку Моцарта, Прокофьева и Веберна), нельзя и ограничиваться лишь достоверностью установленного факта отсутствия (старой) тональности. Этим ничего не говорится о том, что же *есть* в музыке. Обычно ограничение установлением отсутствия тональности свидетельствует о неслышании музыки; естественно следствие его – неумение проанализировать гармонию и форму «атонального» произведения.

С проблемой «атональности» связан и еще один вопрос – о том, имеет ли сочинение единый центр (начало и конец – на одном комплексе, центральном тоне, в одной «тональности») или не имеет. Таким образом, здесь *четыре* разные ситуации:

1. Основной (центральный) тон, звуковой комплекс *есть*, он выявлен сильно.

2. Основного тона (комплекса) *нет* или он выявлен очень *слабо*.

3. Начало и конец пьесы (части) – на *одном* комплексе (одноцентровость).

¹ Четыре структурных уровня гармонии: 1) уровень аккорда с основным тоном; 2) уровень малой формы (триединство: тема + тональность + песенная форма); 3) уровень группировки секций, гармонико-функционального и структурно-функционального действия гармонии, соотношения устойчивых и неустойчивых разделов; 4) целостная форма как гармоническая структура.

4. Начало и конец – на *разных* комплексах (разноцентровость).

Так как высшим и притом специфически художественным слоем музыкального содержания является красота, то столь же важнейшая необходимая художественная функция гармонии – по-прежнему ее роль в построении логического и слаженного музыкального целого – *музыкальной формы*. В той мере, в которой музыкальное целое облекается в форму классического типа, для нее полностью остаются действительными *законы гармонической структуры*: господство единой сильной тоники в главной теме, модуляционный переход в связующей части и в разработке, разные типы устойчивого изложения в главной и побочной темах, различие в гармонических структурах разных форм (в частности – малых и крупных) и так далее. Эти фундаментальные законы гармонии являются необходимой предпосылкой *красоты музыки*, какое бы эмоциональное состояние она ни выражала. И все эти требования необходимо предъявляются к «атональной» музыке. Одно из двух: или в гармонии находятся средства для артикуляции музыкальной формы – и тогда полноценное произведение получается, или не находятся – тогда хорошего произведения не получается.

С такими требованиями нужно подходить к оценке «атональных» сочинений. Эстетическая высота классических форм музыки оказывается здесь решающим каллистическим критерием (мерилом красоты).

Разбирая оперу «Вощек», М.Е. Тараканов справедливо указывает на то, что в любой музыке существуют «отношения высотности тонов – тональные связи (в широком смысле)», причем «гармония» представляет явление более высокого порядка, чем просто тональные связи. «Она предполагает осознание системы связей как отдельных тонов, развернутых по горизонтали, так и звуковых комплексов, сменяющих друг друга во времени»¹.

Сам Берг в знаменитом докладе об опере «Вощек» (Ольденбург, март 1929), характеризуя стиль оперы как «атональ-

¹ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 221.

ный» (он имеет в виду, что в опере большей частью нет старой тональности в смысле *dur – moll*), вместе с тем говорит о роли «тоники», которую выполняют у него определенные созвучия. О возвращении шестизвучия (III акт, картина 4) на исходное высотное положение Берг говорит: возвращается, можно сказать, «к своему тональному центру»¹. Однажды Берг даже специально выступал по вопросу «что такое атональность?» (этот текст уже цитировался выше)²; он говорил не о своей музыке, а как бы от имени всей нововенской школы («мы из “атональной” венской школы»).

То, что мы находим в «Воццек», есть *новая тональность*, где устой большей частью – не основной тон (центр тяготения, хотя такие структуры тоже есть³), а *центральный тон* (например в начале Колыбельной Марии, I акт, картина 3, т. 372, центральный тон – звук *a*, но невозможно представить его старотональным основным тоном; им скорее является звук *b*). Этим объясняются и некоторые терминологические противоречия в текстах Берга: как композитор он мыслит в категориях новой тональности, а как музыковед – не может полностью выйти из представлений, что «тональность» – это мажор и минор.

Применение новых *устоев* вместо классического основного тона позволило Бергу построить поразительно богатую новотональную структуру в масштабах всей оперы. Особенно удивительно, что в знаменитой «атональной» опере есть «лейттоны-лейттональности» (новые *тональности* в качестве *лейтмотивов*), причем за ними закреплена определенная семантика:

¹ *Тараканов М.Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. С. 233.

² См. прим. 1 на с. 44.

³ На этой основе в «Воццек» есть редкостный чистый пример политональности: II акт, тт. 425–429, где халтурщики-музыканты в кабаке «разошлись» и закончили в разных тональностях: часть их кадансирует в *Es-dur*, а часть в *g-moll*, то есть в главной тональности (ср. с тт. 424–425). Образное содержание политональной гармонии здесь – фальшь, дисгармония (Берг: «Так называемая “политональность” есть, скорее, средство примитивного гармонического музицирования»).

<i>лейттоны</i>	<i>семантика лейттонов</i>
<i>G</i>	Основной тон оперы (подобно тому, как некоторые оперы Моцарта имеют единую тонику и могли бы называться «опера D-dur»). Значение тоники – серые будни, беспросветное бездуховно-плотское существование (см. начало и окончание каждого из трех актов).
<i>Cis (Des)</i>	Тон главного героя – Воццека.
<i>A</i>	Тон главной героини – Марии (часто вместе со звуком <i>e</i> – «квинты Марии»).
<i>Fis</i>	Тон Капитана.
<i>Es</i>	Тон Доктора; также крови и смерти.
<i>C</i>	Тон денег и пошлой, дешевой жизни («Как можно было бы яснее передать вещественность денег, о которых здесь идет речь!» – Берг о сцене из II акта, где Воцек дает Марии деньги – «зарплата и кое-что от Капитана и Доктора» – на фоне трезвучия C-dur, тт. 116–123).
<i>H</i>	Висящая смертельная опасность (в сцене убийства Марии, III акт, картина 2).

С этой точки зрения можно проанализировать всю музыку оперы. По-видимому, Берг во многих местах имел в виду «говорящее» значение отдельных звуков и даже смысловое, образное содержание определенных сочетаний высот (см., например, картины 3 и 5 из II акта). Вне семантики *тональностей* «атональной» оперы подчас нельзя понять основных мыслей автора. Одну из них мы раскроем, ибо она имеет исключительное значение – идейного вывода.

Наивная, беззаботная песня детей заканчивает оперу уже после «Реквиема» [in *re*] – оркестровой интерлюдии между 4 и 5 картинами III акта, после гибели обоих главных героев. *Только тональность* (!) обнаруживает идею Берга. У песни есть главная тональность – *cis-moll* (с т. 372), то есть тональность главного героя: играющие и шумящие детишки – это маленькие Воццеки! И тут же – предначертанный им путь страдания и смерти (*dis = es* – кровь и смерть).

Пример 1. III акт, 5 картина (детская песня)

(нотация изменена)

Можно продлить семантический ряд и дальше. Например усечение формы темы (т. 379) с «квинтами Марии» и с ее аккордами (см. в конце Колыбельной из I акта, тт. 412–416, 417–419 и др.). А при «расшифровке» последней гармонии 5-й картины, «тоники оперы» G (т. 390), в ее мерцающих триольными восьмыми «обертонах» прослушиваются основные образы оперы: *fis, h, cis, a, es*.

Пример 2. Последний аккорд оперы

G

В каждой картине оперы с большей или меньшей отчетливостью прослеживается развитие сквозных идей оперы. 3-я картина II действия – тяжелое объяснение Воццека с Марией. В предшествующей картине Капитан и Доктор глумятся над Воццеком, гнусно намекая ему на измену Марии. Вздвигнутый их речами Воццек приходит к Марии, чтобы узнать, правду ли говорили ему Капитан и Доктор. Отсюда две группы образов:

1. первоначальное противостояние мучительных подозрений Воццека и притворство Марии, пытающейся уклониться от объяснений;

2. вторжение образов финальной картины I акта, сцены измены Марии.

Связанное с этим построение сцены входит в авторскую концепцию II акта, по структуре представляющего собой пятичастную симфонию (см. таблицу далее). Соответственно этой концепции, 3-я картина – Largo для камерного оркестра – имеет форму адажио (по нововенской традиционной терминологии) или форму малого рондо (по терминологии А.Б. Маркса).

Психологическое противоборство героев составляет главную тему и переход, вторжение образов измены – контрастный эпизод (на материале финала I акта), который ведет к динамизированной репризе:

такты:	367–383	383–387	387–397	398–405	406–411
части	Главная	ход	Побочная	Главная	Кода
формы:	тема		тема (Agitato) + ход	тема	

Остановимся на гармонии главной темы. Она написана в полифонизированной песенной форме:

такты:	367–369	370–373	373–376	377–378	379–380	381–383
форма:	1-е предло- жение	2-е предло- жение	1-я середина	1-е предло- жение	2-я середина	2-е предло- жение

Гармонические элементы темы весьма разнородны. Начальный «покачивающийся» аккорд имеет сильно выраженный основной тон A (пример 3). Типичная черта гармонии Берга – нагруженность звуковых элементов семантическими значениями. Аккорд *a-c-e-gis* (тт. 366–368) – это тематическая гармония, то есть мелодический мотив, свернутый в вертикаль. И полуарпеджированная форма аккорда разлагает его по горизонтали ровно настолько, чтобы была хорошо слышна «речь» аккорда, произносящего слова из знаменитого ариозо Воццека «Wir arme Leut!» («Мы бедный люд») из 1-й картины I действия (с т. 136).

**Пример 3. II действие, 3-я картина,
первое предложение главной темы**

The musical score consists of three systems. The first system, starting at measure 367, is marked 'Largo' and 'f molto espr.'. It features a circled 'cis' note in the bass clef. The second system, starting at measure 366, is marked 'pp' and '(quasi Sextole)'. It shows a melodic line with a circled 'a' note. The third system, starting at measure 369, is marked 'p' and contains circled notes 'es' and 'fis'.

Непрерывное звучание аккорда с сильным основным тоном А дает хорошее закрепление его как гармонического устоя. Со вступающей в т. 367 мелодией гармонический слой соединяется в полигармоническом расслоении ткани. Хотя действие на сцене начинается поднятием занавеса в т. 372, музыкально оно начинается вступлением главной темы со звука *cis* в т. 367. Головной звук *cis* резко перечит гармонии «Wir arme Leut!» с ее минорной терцией. И вся мелодия – суровая, резкая – явно выражает характер Воцтека. В условиях вседозволенности нужна особая мотивировка созвучий и последований. Здесь-то и оказывается, что главная тема выражает «перечащее» психологическое сопоставление «Мария» (= *a*) – «Воцтек» (= *cis*). Верхний слой полигармонии имеет свои основные тоны, разной степени слышимости. Начальное *a* и его «доминанта» (в т. 368) служат рамкой для полигармонии тт. 367–368.

Пример 4



Резкие и «нервные» мотивы такта 369 вносят свои основные тоны (см. пример 3). Выразительно испуганное «отскакивание» основного тона *Fis*, стоящего на месте кадансового в окончании первого предложения. В контексте лейтзначений высот собой напрашивается семантико-драматургическое объяснение гармонии основных тонов *A*, *Cis*, *Es*, *Fis*, занимающих почти все пространство первого предложения. Смысл их внемузыкальный: Воцтек (*Cis*) приходит к Марии (*A*); он хочет разрешить мучительный вопрос – правда ли то, что наговорили ему те двое, Доктор (*Es*) и Капитан (*Fis*), или нет. У Воцтека есть и свои подозрения, но он хотел бы прогнать их (как он «отгоняет» основной тон *Fis*, повисающий в воздухе).

Явное продолжение и завершение этой драматургической линии содержит реприза (см. тт. 402–405 и далее). Издевательски-иронические слова Марии (тт. 390–394 и др.) в ответ на вопросы Воцтека подтвердили худшие подозрения: версии Капитана и Доктора оказались правдой. И в репризе тон *Es* звучит с гораздо большей силой и открытостью (т. 402), а *Fis* не только не «отскакивает», но, наоборот, с огромной силой и надолго «вонзается» (т. 403), соперничая с центральным тоном всей картины *A* (тоном Марии). И здесь центральный и основные тоны имеют «говорящий» семантический наполненный характер. Они словно говорят: «да, все сказанное Доктором (*Es*) и Капитаном (*Fis*) о Марии (*A*) подтвердилось. «Wir arme Leut!».

Приведем далее сводку музыкальных форм оперы «Воцтек» (определения исходят от ее автора).

Музыкальные формы оперы «Воцек»

I – экспозиция

I акт – 5 характерных пьес

Картины 5	Формы 6
1	1. Сюита в 6 частях
2	2. Рапсодия на 3 аккорда
3	3, 4. Марш и Колыбельная
4	5. Пассакалия (тема и 21 вариация)
5	6. Andante. Quasi Rondo

II – перипетии

II акт – Симфония в 5 частях

Картины 5	Формы 6
1	1. Сонатное аллегро
2	2, 3. Фантазия и тройная fuga
3	4. Largo для камерного оркестра
4	5. Скерцо с тремя трио (вальс-лендлер)
5	6. Интродукция и рондо

III – катастрофа

III акт – 6 инвенций

Картины 5	Формы 6
1.	1. Инвенция на тему (6 вариаций и двойная fuga)
2.	2. Инвенция на ноту (<i>h</i>)
3.	3. Инвенция на ритм (Полька)
4.	4. Инвенция на аккорд (шестизвучие)
Интерлюдия	5. Инвенция на тональность (d-moll)
5.	6. Инвенция на ровное движение восьмыми

Общая структура оперы – по типу АВА: II акт – цельная симфония, I и III – циклы не сонатного, а сюитного типа. В инвенциях – формы с центральным элементом разного типа.

Приведем общий план всей оперы на сей раз с указанием форм и тональностей каждой сцены.

Тональные формы в опере «Воццек»

Тоника всей оперы – \boxed{G} = серые будни, бездуховное существование
 = начало и конец каждого акта

Лейттоники: cis = Воццек; a($\frac{e}{a}$) = Мария; Fis = Капитан;

Es = Доктор (кРОВЬ; СМЕРТЬ); C = пошлая жизнь; деньги;

h = висящая смертельная опасность

Акт I: Сюита в 5 картинах

I-1

Барочная сюита с рефреном \boxed{G}

1.1. Рефрен \boxed{G} ; 1.2. Павана Ges; 1.3. Рефрен \boxed{G} ;

1.4. Жига (F^{ds})¹; 1.5. Гавот (F^{ds}); 1.6. Ария cis; 1.7. Рефрен \boxed{G}

I-2

Охотничья песня \boxed{G} с ритурнелем

(= вариации на 3 аккорда, in Des)

R-1 Des, I куплет \boxed{G} ; R-2 Des, II куплет \boxed{G} ; R-3 Des,

III куплет \boxed{G} , R-4 Des

I-3

Марш C и Колыбельная a. Сцена [→ G]

3.1. Марш C dur (трио As dur); 3.2. Колыбельная (2 куплета) a

I-4

Пассакалия Доктора Es. Тема и 21 вариация (все in Es)

I-5

Финал: (малое) рондо \boxed{G}

Акт II: Симфония в 5 частях

II-1

Сонатное allegro \boxed{G}

II-2

Фантазия и фуга (Fis –)

¹ d – densitas – плотность (во времени), частая повторяемость, s – solus, singulus – единичный, одинокий, ds – часто повторяемая единица. См.: Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс. Учебник для специальных курсов консерваторий. Ч. II. Гармония XX века. 2-е изд. М., 2005. С. 533, 534 (Прим. ред.-составителя).

- II-3 Largo. Малое рондо [a] (→ G → a) (fa#)
- II-4 Лендлер с 3 трио [g moll]
- (Трио: I — e moll, C 024579, II — sol, III — кластер)
- II-5 Финал: Интродукция и рондо = [g] [A] (кода G^{ds})
- Акт III: Цикл инвенций в 5 картинах**
(разнопараметровые центральные элементы)
- III-1 Инвенция на тему: вариации [g] и fuga [g]
- III-2 Инвенция на звук: педаль на H₂ — h³
- III-3 Инвенция на ритм: Полька [C dur], Сцена – Песня [Des],
финал «Кровь» [es]
- III-4 Инвенция на аккорд: (малое) рондо [cis] (e – cis)
- Актракт к 5-й картине: Requiem [d moll] [= инвенция на тональность] =
= малое рондо (in Re, с 1b при ключе)
- III-5 Финал: Инвенция на moto perpetuo –
Детская песня [cis[moll]], речитатив [a] и кода [G]

Таким образом, знаменитая «атональная» опера Берга на поверку оказалась насквозь тональным сочинением. Но только тональность эта почти везде – новая.

Н.И. Дегтярева

Опера-сказка Франца Шрекера «Кладоискатель»: метаморфозы жанра в пространстве модерна

Оперы Франца Шрекера (1878–1934) пользовались значительной популярностью в первые десятилетия XX века. Они шли на сценах европейских столиц (Вена, Берлин, Берн, Стокгольм, Прага), были в репертуаре крупнейших дирижеров – Б. Вальтера, О. Клемперера, В. Фуртвенглера, Л. Блеха, Э. Клайбера. Известность пришла к композитору в 1912 году, после триумфальной премьеры оперы «Дальний звон» во Франкфурте-на-Майне.

Судьба оперного творчества Шрекера наполнена неожиданными поворотами. Выросшее на культурной почве Вены рубежа веков, пронизанное идеями, близкими эстетике венского модерна, особое распространение оно приобрело в Германии 1910–1920-х годов. Можно почти без преувеличения сказать, что произведения Шрекера в эти годы составляли одну из основ немецкого оперного репертуара. Существует любопытная статистика: в период до 1921 года состоялось в общей сложности 250 представлений трех самых популярных опер Шрекера («Дальний звон», «Отмеченные», «Кладоискатель»), только в сезоне 1920/21 года их было свыше 150; в течение 1927 года «Кладоискатель» шел на пятидесяти немецких сценах, «Дальний звон» – на двадцати пяти, «Отмеченные» – на восемнадцати.

Ситуация коренным образом изменяется на рубеже 1920–1930-х годов, и не в последнюю очередь по причинам политического характера. В 1932 году композитор вынужден уйти с поста директора берлинской Высшей школы музыки, которой он руководил с 1920 года. В 1933 году последовало увольнение с должности руководителя класса композиции в Прусской академии искусств. В конце октября 1932 года на премьере последней оперы Шрекера «Гентский кузнец» в берлинской Городской опере (Die Städtische Oper) пронацистскими кругами был спровоцирован громкий скандал. Этим судьба музыки Шрекера в Германии была предрешена. Композитор строил

планы эмиграции, но их осуществлению помешала его ранняя смерть.

К середине XX века творчество Франца Шрекера было прочно забыто. Но после 1978 года (100-летия со дня рождения композитора) началось что-то вроде шрекеровского ренессанса. На протяжении двух десятилетий конца XX века на крупных европейских сценах были поставлены все девять опер Шрекера (включая юношескую оперу «Пламя»)¹. Возвращение творчества Шрекера в европейский контекст «резонирует» более общим процессам, ибо современная культура заново открывает те направления и фигуры музыки XX века, которые в ходе истории оказались в тени более ярких художественных явлений либо по каким-то причинам были надолго исключены из живой музыкальной практики. Среди австрийских и немецких современников Шрекера в этой связи можно назвать А. Цемлинского, Э.В. Корнгольда, Э. Кшенека, Г. Пфиднера... В отношении же Шрекера нужно отметить, что новое обращение к его творчеству происходит на фоне бурной вспышки интереса к художественным идеям модерна. В последние десятилетия XX века этот интерес приобретает характер устойчивой тенденции.

В нашей стране Шрекер известен почти исключительно как автор «Дальнего звона», единственной его оперы, увидевшей

¹ Из последних постановок выборочно можно назвать следующие: «Дальний звон» – Венеция, 1984, дир. Г. Ферро, реж. Дж. Марини; Брюссель, 1988, дир. И. Метцмахер, реж. Й. Шаф / Г. Моргье; Вена, Staatsoper, 1991, дир. Г. Альбрехт, реж. Й. Флимм; «Игрушка и принцесса» – Киль, 2003, дир. У. Виндфур, реж. К. Хармс; «Отмеченные» – Франкфурт-на-Майне, 1979, дир. М. Гилен, реж. Х. Нойенфельс; Цюрих, 1992, дир. Э. Инбал, реж. Дж. Миллер; Штутгарт, 2002, дир. Л. Загрошек, реж. М. Кушей; Зальцбург, 2005, дир. К. Нагано, реж. Н. Ленхофф; «Кладоискатель» – Гамбург, 1989, дир. Г. Альбрехт, реж. Г. Кремер; Франкфурт-на-Майне, 2002, дир. Й. Альбер, реж. Д. Альден; «Иррелое» – Вена, Volksoper, 2004, дир. Д. Бернет, реж. О. Тамбози; «Христофор, или Видение оперы» – Фрейбург, 1978, дир. К. Вайзе, реж. У. Мельхингер; Киль, 2002, дир. У. Виндфур, реж. К. Хармс; «Гентский кузнец» – Берлин, Staatsoper, 1981, дир. Р. Ройтер, реж. Э. Фишер. Можно упомянуть также концертные исполнения «Дальнего звона» (Токио, 2002, дир. К. Оно), «Отмеченных» (Амстердам, 1990, дир. Э. де Варт; Париж, 2002, дир. А. Жордан).

свет российской рампы¹. Черты стиля модерн различимы уже и в ней, но в опосредованном варианте, в сплаве с другими эстетическими тенденциями. В отечественном музыкознании «Дальний звон» традиционно рассматривается как образец оперного натурализма, открывшего новые перспективы в немецком послевагнеровском оперном искусстве. При этом в качестве важнейшего критерия новой оперной эстетики выступает современная тема.

В подобном ракурсе обращается к «Дальному звону» и М.Е. Тараканов в книге «Музыкальный театр Альбана Берга»: «Первый шаг, который надо было сделать на пути высвобождения из пут вагнеровского наследия, был связан с обращением к новым сюжетам, где действовали бы живые люди, каких можно встретить на улице. Старый призыв вернуть оперу к жизни, повернуть ее к современной теме вновь обрел актуальность»².

Но после «Дального звона» (1910) Шрекер обратился к современности только однажды, в посвященном Арнольду Шёнбергу «Христофоре» (1929). Воображение композитора занимали иные сюжеты и образы, мифологизированная история и символистская сказка – сфера тематики его последующих опер. Карл Дальхауз в одной из своих статей замечает, что немецкая сказочная опера в послевагнеровский период открывала возможность «ускользнуть от тягостных притязаний музыкальной драмы»³. Эту возможность Шрекер реализует в пространстве модерна. Поворот от «романтической драмы в реальном мире»⁴ к сказке совершился в опере «Игрушка и принцесса»

¹ Поставлена в 1925 году в Ленинградском академическом театре оперы и балета (Мариинский театр), дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. В. Дмитриев. Партию Греты исполняла В. Павловская, партию Фрица – Н. Печковский.

² Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 34.

³ Dahlhaus C. Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des Fernen Klanges // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. v. O. Kolleritsch. Graz, 1978. S. 15.

⁴ Так характеризует «Дальний звон» В. Эльманн (см.: Ohelmann W. Schreker und seine Opern // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Ohelmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. XVII. Wien, 1970. S. 63).

(1912). Сказка об игрушке и принцессе рассказана «на языке символов», причем символика корнями своими уходит в мир метафор и образов Ницше, а эпитафией к произведению служит заключительное двустихие «Полночной песни» Заратустры.

«Кладоискатель», последняя венская опера Шрекера¹, – еще одна примечательная метаморфоза сказочной тематики. Если «Игрушку» можно было бы назвать сказкой «по Ницше», то «Кладоискатель» – это сказка «по Фрейдю». Но не только! Как истинный художник модерна Шрекер свободно движется в пространстве культуры, вступая в диалог с теми образами, идеями, ситуациями, которые необходимы ему для решения собственных художественных задач. Направляющие линии диалога в «Кладоискателе» помимо Фрейда связаны с именами Вагнера, Траляя, отчасти Вейнингера². Попытаемся проследить за движением этих линий.

Поскольку во всех своих операх (за исключением «Пламени») композитор выступает как автор и музыки, и литературного текста, рассмотрение «Кладоискателя» надо начать с либретто. Оно, как это характерно для Шрекера, свободно соединяет в себе многообразные, подчас весьма далекие жанрово-стилистические элементы.

Действие оперы происходит в средневековом немецком королевстве. Среди действующих лиц – король, королева, шут, молодые герои – красавица Эльс, дочь трактирщика и странствующий певец Элис. Основной сюжетный мотив – поиск похищенных драгоценностей королевы, дарующих человеку юность и красоту. Эльс одержима желанием владеть сокровищем королевы. Один за другим, ее женихи добывают для нее части сокровища и погибают. Их убивает по приказанию Эльс ее слуга Альби – странный, дикого вида мальчик, влюбленный в хозяйку и безгранично преданный ей. Когда же Эльс встречается странствующего певца, волшебная лютня которого способна отыскать любой клад, она отказывается от своих притязаний и ради любви к нему возвращает сокровище. Преступление Эльс

¹ С начала 1920-х годов композитор живет в Берлине.

² Отто Вейнингер (1880–1903) – австрийский философ, автор знаменитой работы «Пол и характер», касающейся вопросов психологии, биологии, метафизики полов.

раскрыто, все покидают ее. Уходит и Элис. Несмотря на безуспешные попытки шута спасти ее, Эльс умирает, не в силах перенести утрату любви и сокровища.

Как видим, на поверхности лежат ясно выраженные (и даже подчеркнутые) связи с жанром сказки. К ней отсылают сюжетные ходы, место действия, образы героев, предметный мир. Но сказка в «Кладоискателе» сама по себе неоднозначна. С одной стороны, в ней ощутима фольклорная основа, с другой стороны, «фольклорное» весьма рафинировано, претерпевает в либретто значительные смысловые метаморфозы. Народно-сказочно начало дает о себе знать в традиционной, наивно-непритязательной сюжетной формуле: герой, благодаря волшебству или личным качествам, исцеляет страждущую королевскую дочь, на которой, обычно, впоследствии и женится. Но сказочная формула подвергается инверсии: исцеляется не «принцесса» (она, Эльс, погибает), а королева, герой же не получает вознаграждения, а терпит катастрофу.

Заметную роль играют в «Кладоискателе» мотивы романтической поэзии. Странствующий певец Элис – двойник поэта-подмастерья романтиков, художник, идеалист, мечтатель. Аллюзия на романтизм подкрепляется соответствующей фразеологией, в тексте всплывает образ Новалиса – «голубой цветок»¹.

Особой плотностью и разнообразием отличается в «Кладоискателе» слой вагнеровских ассоциаций. Дело здесь не ограничивается «Тристаном», к которому постоянно в своем творчестве апеллирует Шрекер, в ассоциативный круг вовлекается целый ряд других опер Вагнера. Примечательна своим художественным контекстом баллада Элиса о сказочной Ильзе и ее чудесных драгоценностях (IV д.). В сюжетном отношении она представляет собой весьма свободную парафразу некоторых мотивов вагнеровского «Золота Рейна»: уродливый карлик, влюбленный в прекрасную Ильзе и с насмешкой отвергнутый ею, украл сокровище, и Ильзе умерла. Здесь обращает на себя внимание не только сюжетный параллелизм, но также символика обозначений и имен. В тексте баллады карлик поименован двояко – *der Zwerg* и *der Alb*. Последнее, альб, –

¹ Реплика Шута в первой сцене II действия: «Мы попусту ищем его по всей стране как голубой цветок».

недвусмысленное указание на имя Альбериха и на производное – Альби – имя звероподобного слуги Эльс. Отмеченные связи имеют глубинную, внутреннюю природу, направлены в символическое пространство оперы, ибо сокровище королевы (как и золото Рейна) – это не только и не столько вещь, предмет, сколько воплощение сверхидеи замысла – идеи вечной юности и красоты.

В образе Элиса сквозь незамысловатый облик простодушного бурша из немецкой народной сказки на момент проступают рыцарские черты – в его мечте о подвиге спасения ощутим слабый отблеск «Лоэнгина» или «Парсифаля» (по-видимому, не случайно в тексте мелькает слово «*der Tor*»). Есть и прямая отсылка к «Лоэнгину» – мотив запрета, правда, звучит он в речах Эльс: «*du sollst mich nicht fragen*», «*mich nie zu fragen, wie alles kam*»¹.

Х. Штуккеншмидт, говоря об Эльс, характеризует ее как «причудливую смесь Изольды и альрауна». Он же отмечает в тексте «Кладоискателя» тристановское: «*Schlage zusammen, Welt, über uns!*»², а также напоминающее о Вельзунгах: «*Dann ströme hin in tosendem Wallen, blühendes, rotes, tobendes Blut!*»³.

Столь настойчивое обращение к вагнеровским текстам вряд ли могло быть случайным. Возможно, что после скандального сюжета «Отмеченных» (1915), Шрекеру необходимо было некое ограничение, опора на прочную художественную традицию, живущую в культурном сознании нации⁴. Вагнеровские

¹ «Ты не должен меня спрашивать», «ты никогда меня не спросишь, как все это произошло». Ср., Лоэнгин: «*Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!*».

² «Пройди сквозь нас, мир, и сделай нас единым!».

³ «Тогда устремится туда, в бурлящее кипение, цветущая, красная, бушующая кровь!». См.: *Stuckenschmidt H.H. Schreker und seine Welt // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Ohelmann W. Op. cit. S. 44.*

⁴ Желание подчеркнуть немецкие черты в новой опере могли внушить Шрекеру и внешние обстоятельства. Итальянский сюжет «Отмеченных», создававшихся в годы Первой мировой войны, вызвал, по словам композитора, волну нападок и обвинений в «интернационализме», предательстве национальных культурных идеалов. См. об этом: *Schreker-Bures H. Franz Schreker und seine Zeit // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H.H., Ohelmann W. Op. cit. S. 22.*

«лексемы» (при этом употребленные в сходных ситуациях) могли служить опознавательными знаками такой традиции.

В связи с Георгом Траклем хотелось бы обратить внимание на символику ряда имен, который Шрекер выстраивает в опере: Ильзе – Эльс – Элис (Ilse – Els – Elis). Кажется, что все они произведены одно из другого или же представляют собой одно и то же имя в разных его формах. Эта внутренняя связь реализована в движении сюжета. Эльс (в балладе Элиса) предстает земным воплощением сказочной Ильзе. И чрезвычайно любопытен круг ассоциаций, которые вызывает этот ряд в литературе о Шрекере. М. Бжоска усматривает здесь автобиографический аспект, а Х. Майер в статье «Франц Шрекер и литература» прямо заявляет, что имя «Элис» заимствовано из стихотворений Георга Тракля¹. Элис – сквозной образ творчества Тракля, в каком-то смысле alter ego автора. В стихотворениях о нем характерные для Тракля видения смерти, тлена, распада воплощены в особой, неизъяснимо прекрасной и поэтически изысканной форме. Если даже совпадение это случайно и речь не идет о прямом заимствовании, то впечатляет количество сходных деталей, которыми окружен образ Элиса в шрекеровском тексте. Они рассыпаны по всему тексту либретто, но большинство из них сосредоточено в загадочной песне о чудесной стране – колыбельной Элиса из эпилога оперы. Это и цветовая гамма – голубой, зеленый, серебряный, золотой цвета; и прозрачное сияние – хрустальных слез, хрустального лба Элиса (у Тракля), сказочного стеклянного дворца (у Шрекера); и инверсия названия одного из тех стихотворений Тракля, где звучит имя Элиса, – «Abendland» (у Тракля) и «Morgenland» (у Шрекера). М. Хайдеггер называет Элиса Тракля «пришельцем, позванным в закат». Элис Шрекера тоже пришелец; он чужой в этом мире, и он зовет Эльс в рассветную страну, в страну сновидений и сказок – домой.

Возникает вопрос, насколько сознательны у Шрекера эти аллюзии, заимствования, параллели? Скорее всего, однозначный ответ на этот вопрос невозможен, необходим анализ каждого конкретного случая. Но как раз по поводу одного из

¹ Mayer H. Franz Schreker und die Literatur // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik. S. 39.

таких случаев существует любопытное свидетельство автора. В одном из писем, адресованных Шрекеру, П. Беккер замечает, что эпилог «Кладоискателя» напоминает ему сцену смерти Озе из ибсеновского «Пера Гюнта». В ответном письме Шрекер соглашается: «То, что созвучие эпилога и смерти Озе, к сожалению, имеет место, приходило мне на ум, но я рад, что это Вам не очень мешает. Все же в своей основе это представляет собой нечто другое, вытекающее из естественной последовательности предшествующего развития, из взаимосвязи целого, которое тем самым переводится в сказочную сферу. И мне кажется, что это истинно немецкая и при этом сказочная мысль – этот “дворец в свете вечерней зари”, который является здесь чем-то вроде “Spielwerk”¹, то есть тем, к чему мы все стремимся в глубине души»². Хочется обратить внимание на красноречивую оговорку Шрекера: «Morgenrot» оперы (утренняя заря) превращается в письме в «Abendrot» (вечернюю зарю); ср. «Abendland» Георга Тракля.

В эссе ««Сокровище – его хранители и его оркестр»³ Шрекер дает героине «Кладоискателя» такую характеристику: «Эльс, женщина-дитя; в ее образе не без оснований можно усмотреть воздействие идей Вейнингера. В ней есть что-то от Манон; в ней борются между собой и переплетаются две силы – зов пробудившейся чувственности и представление о святости собственного тела. Поэтому прежде всего она заботится о своей красоте и охраняет свое целомудрие. И именно для этого стремится она <...> завладеть сокровищем, которое обещает ей вечную юность и красоту, ибо с ужасом думает о том времени, когда ее красота превратится в ничто. Поэтому она не терпит рядом с собой мужчин. Когда она появляется в сказочном сне Элиса в образе серны, истребляющей нелюбимых ею женихов, то это следует понимать как оборону, уничтожение всего того, что не соответствует ее представлениям о чистоте – картинам фантастических детских сновидений, навеянных сказками.

¹ Das Spielwerk – игрушка мастера Флориана, многозначный символ из оперы «Игрушка и принцесса».

² Цит. по: *Brzoska M.* Franz Schrekers Oper «Der Schatzgräber» // Archiv für Musikwissenschaft. Bd. XXVII. Stuttgart, 1988. S. 21.

³ Датировано 1922 годом.

Но такое мироощущение сохраняется в ней лишь до встречи с тем, кого она полюбила. В этот момент обращаются в прах все ее предрассудки. Она больше уже не думает о вечной красоте и юности, которыми, как она верила, должно было одарить ее сокровище; она все приносит в жертву тому, кого она любит. Художественная одаренность, в определенной степени присущая ее натуре, соединяется с охватившим ее чувством любви, и из этого соединения, а также из ее тоски по сказке, красоте, счастью рождается новое единство: любовь – истинное предназначение Эльс»¹.

Воздействие идей Вейнингера в образе Эльс, конечно, ощутимо, но характерная для него разрушительная антифеминистская тенденция никак не проявлена ни в самой опере, ни в приведенном выше психологическом портрете героини. Напротив, Эльс, если можно так выразиться, самый гармоничный из женских образов Шрекера (при том, конечно, условии, что речь идет о единственно возможном для Шрекера варианте «гармонии», то есть о своего рода «гармонии психологического диссонанса»). А что до отношения к Эльс автора, то трудно отрицать, что оно проникнуто сочувствием и состраданием.

Яснее, чем идеи Вейнингера, проступают в цитированном выше отрывке мотивы, идущие от Фрейда. Они пронизывают в «Кладоискателе» разные уровни оперной концепции – от деталей текста до общей идеи.

В некоторых случаях почти непосредственно апеллирует к Фрейду символика оперы. Воздействие Фрейда, однако, глубже и, безусловно, не ограничивается тяготением к определенному типу символов. С ним связан характерный интерес к сфере подсознания, стремление исследовать эту сферу художественными средствами, проявившееся с первых шагов Шрекера-драматурга. В «Кладоискателе» это стремление сопровождается особенным вниманием к теме сновидений, которая является сквозной для оперы. Более двадцати раз повторяется слово «сон» (*der Traum*) в тексте либретто (и еще около двадцати раз звучат родственные ему слова «спи», «засни», «снится»), а картины сновидений встречаются едва ли не в каждом акте. Теме

¹ *Schreker F. Der Schatz – seine Hüter und sein Orchester*. Цит. по: *Brzoska M.* *Op. cit.* S. 205.

сна сопутствует в «Кладоискателе» жанр колыбельной. Но как фольклорные сказочные мотивы в опере Шрекера оказываются на поверку материалом для построения сложных символических конструкций, так и жанр колыбельной выступает здесь не только в своем прямом значении. Если сказать точнее, композитор обозначает и даже подчеркивает одни жанровые свойства и намеренно опускает другие, замещая их чертами, несвойственными колыбельной, а подчас и противоречащими ее жанровой природе. Так, в песне Эльс (из III д.) текст носит ясно выраженный характер романтической баллады: повествовательное начало, сюжет, отмеченный драматизмом, мрачный колорит (речь идет о благородном происхождении героини, о гибели настоящего – родного – отца, который никогда не увидит своего ребенка, о страданиях матери). При этом указание на жанр содержится в тексте либретто (Эльс напевает колыбельную песню, которую когда-то пела ей мать), а музыкальный материал вполне соответствует характеру жанра. Иначе обстояло дело со сказкой Элиса (Эпилог). Она, собственно говоря, колыбельной и не является, но выступает в ее функции. Связь с колыбельной определяется почти исключительно ситуацией. Рассказу певца о сказочной стране предшествует обширная вводная реплика: «...поспи еще <...> И пусть приснится тебе прекрасный сон! О городе с высокими стройными башнями. О вечно голубом небе. О темных, глубоких лесах и шумящих источниках, о цветущих лугах и одинокой роще, где баюкает тебя тихий певучий шепот, где окутывает тебя сонная дремота. Туда отправимся мы завтра рано утром...». Рассказ Элиса весьма пространен, наполнен сменяющимися друг друга картинками, разнообразен по составу и характеру музыкального материала, но в этом внутренне контрастном повествовании время от времени мелькают «баюкающие» интонации, ритмо-мелодические обороты колыбельной. Смешивая разнонаправленные жанровые элементы, Шрекер создает здесь удивительный гибрид. Колыбельная трактована не только как традиционная, устойчивая жанровая форма, но и как своеобразный «код», музыкальная метафора сна, способ передачи смутных видений, скрытых в глубинах подсознания тайных движений психики (в духе знаменитого афоризма Фрейда «Сновидение – осуществленное желание»).

Символический план текста был для Шрекера предметом особой, тщательной проработки. Более того, возможно он имел для него большее значение, чем та реальная система событий, которая организует сюжет. С чем-то подобным встречаемся мы и в области музыкальной драматургии. В одном из писем Паулю Беккеру композитор замечает: «Единственное, что меня огорчает: столь многое в тематическом отношении я возложил на симфоническую разработку. Но, кажется, Вы этого не почувствовали? Я охотно бы провел с Вами когда-либо пару часов за клавиром. Если мои мотивы и не имеют родства (его обнаружили бы мои объяснения в анализе), то существуют все же разветвленные связи, развитие, а также изменение тем, при этом такое, какое до настоящего времени не было свойственно опере, даже и у Вагнера. <...> Во многих случаях мотивное развитие <...> отвечает событиям внутренней жизни или даже – как должен я сказать, событиям, всплывающим в подсознании»¹.

Музыкальный материал оперы содержит разнообразные аллюзии, намеки и quasi-цитатный тематизм. Эти своеобразные музыкальные символы также отвечают «событиям внутренней жизни».

Так, в музыке любовного дуэта героев (III д.) мелькают отголоски «Тристана» и малеровских *Adagio*. Особенно впечатляет явление вагнеровского мотива томления на переломе сцены, перед тем как Эльс, снимая с себя драгоценность за драгоценностью, начинает прощаться с сокровищем королевы. Мотив звучит в «цитатном» изложении – без тристан-аккорда (но с аккордом, по структуре аналогичным его разрешению: *fh-dis-a* у Вагнера, *es-a-cis-g* у Шрекера), в другой, чем во вступлении к «Тристану», высотной позиции, но с отчетливо прорисованным движением крайних голосов. Есть в музыке дуэта и декоративный слой, подкреплённый словесным и визуальным рядом. Он дает о себе знать в изысканных орнаментах оркестровой ткани, в гедонизме пейзажа и настроения – слегка наивный Эдем модерна, внутренне гармоничный и омраченный лишь сюжетным контекстом, ситуацией, в которую он помещен.

¹ Письмо от 9.08.1918. Цит. по: *Brzoska M.* Op. cit. S. 192.

Невольно вспоминается одна из ранних картин Густава Климта «Любовь» (1895), последняя из серии «Аллегии и символы»: целующаяся юная пара, туманное ночное небо, парящие над влюбленными таинственные – зловещие и ангельски-прекрасные – лики.

Тематический материал «Кладоискателя» развертывается в двух стилистических плоскостях. Одна из них демонстрирует характерный для Шрекера гармонически сложный, «на грани тональности», внефункциональный процесс с подвижным, изменчивым фактурным рисунком, с текучей, нестабильной структурой. Другой стилистический пласт, связанный преимущественно с характеристикой главных героев, достаточно необычен для Шрекера и представляет, условно говоря, чистую диатонику. «Диатонический» тематизм оперы производит впечатление цитатного материала. Это лексика сказки, «язык братьев Grimm», на который временами сбивается речь персонажей. Для него характерна ясная гармоническая структура, четкий синтаксический план с симметрией элементов, с периодичностью и повторностью фраз и мотивов, стабильная и относительно простая, лишенная орнаментальности фактура, интонационно рельефная песенная мелодика. Проведения такого материала пунктиром рассыпаны по всему пространству оперы, но они не образуют самостоятельного лексического поля ибо выступают как знаки, ключевые слова, коллажные вставки, внедренные в контрастную интонационную среду.

Смысловая и жанровая многозначность «Кладоискателя» не стала препятствием для понимания оперы. Напротив, возможно, именно это балансирование на грани смыслов, переплетение разных культурных кодов сделало ее внятной для различных слоев публики и обеспечило ее широкое распространение. «Кладоискатель» стал самой популярной из опер Шрекера. М. Бжоска справедливо называет его последней успешной оперой модерна¹.

Идея юности и красоты, являясь одной из генеральных составляющих модерна, несет в себе надежду на обновление жизни и веру в его возможность. В «Кладоискателе», как и в

¹ Brzoska M. Op. cit. S. 146.

других произведениях Шрекера, эта идея терпит крах – и в своем реальном воплощении (в сюжете оперы), и в качестве метафоры художественной деятельности, искусства как вечного символа прекрасного. Более того, ее протагонисты, носители идеи, весьма сомнительны в этическом отношении. Элис, нашедший наконец свое сокровище – любовь Эльс – добровольно отказывается от него; Эльс выбирает путь, ведущий ее к гибели. И только шут морально безупречен, но плата за это – утрата молодости, безмятежности и иллюзий¹.

Насколько общая концепция оперы, ее идейная парадигма, соответствует художественным, эстетическим, культурно-социальным параметрам модерна? На первый взгляд, историко-культурный пессимизм Шрекера далек от устремлений этого искусства. Однако явленный в нем образ мира таил в себе и другие измерения. Х. Холландер, рассуждая о парадоксах стиля, сложившегося на переломе эпох и содержавшего в себе как жест поворота от «умирающего общественного порядка», так и попытку удержать его, заклиная идеей красоты, замечает: «"Юность", эмансипация и обновление соответствовали эйфории, которая в действительности основывалась на настроениях заката»².

В «Кладоискателе», работу над которым композитор начал в годы Первой мировой войны, не могли не отразиться «настроения заката». Но для Шрекера в этой опере, возникшей на излете времени модерна, мир красоты, который он сам, казалось бы, разрушает или, по крайней мере, ставит под сомнение, все же реален. Он существует так, как существует «дальний звон», «игрушка» мастера Флориана, как существует Элизиум в «Отмеченных» – в виде возможности, в виде цели, одухотворяющей творческий порыв.

¹ Приводим красноречивый обмен репликами из эпилога оперы:

Элис: Я бы не узнал вас. Вы стали седым.

Шут: Видишь ли, господин, я так долго носил шапку, шутовской колпак и платье с бубенчиками, что с улыбкой и насмешкой выскальзывал из всех скорбей, всех страданий этого мира. Мое платье было моей сущностью, мое Я было мертво. И это сохраняло меня молодым. Но теперь... этот год, один год, прожитый с ней...

² *Hollander H.* Musik und Jugendstil. Zurich – Freiburg, 1975. S. 14.

М.В. Белорусова

Опера Дж. Фр. Малипьеро «Дон Джованни» (1962): неисследованные страницы зарубежной пушкинианы

Среди итальянских музыкантов «поколения восьмидесятых» Дж. Фр. Малипьеро (1882–1973) исследователи аттестуют как самого оригинального и изобретательного автора; не случайно Луиджи Даллапиккола назвал его «ярчайшей фигурой в музыкальной жизни Италии после смерти Верди»¹.

В гигантском наследии композитора наиболее плодотворной сферой творчества, включающей более сорока опер, оказался театр. Именно в этой жанровой области Малипьеро, по мысли Л. Кириллиной, «...сумел предложить итальянской музыке XX века <...> такой щедрый выбор потенциальных художественных возможностей, что брошенные им семена поистине дали богатый и порою неожиданный результат»². Наконец, именно в музыкальном театре наиболее полно и ярко раскрылся артистизм творческой индивидуальности Малипьеро, его богатый и сложный внутренний мир. «A wayward genius» – «непредсказуемый гений», – недаром такое определение фигурирует в названии монографии Джона Уотерхауса, крупнейшего эксперта в области современного малипьероведения.

Многоликий театр Малипьеро поражает разнообразием тем – от классики до современности; в его операх получают необычное художественное воплощение произведения Еврипида («Гекуба», 1940) и Шекспира («Юлий Цезарь», 1935; «Антоний и Клеопатра», 1937), Мольера («Господин Тартюф», 1966) и Гольдони («Три комедии Гольдони», 1922), Гофмана («Каприччио Калло», 1942) и Мериме («Донна Уррака», 1954), д'Аннунцио («Сон осеннего заката», 1913) и Пиранделло

¹ Цит. по: *Waterhouse J.C.G. Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. London, 1999. P. XVIII.*

² *Кирилина Л. Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А.А. Баева, Е.Н. Куриленко. М., 2004. С. 44.*

(«Легенда о сыне-подкидыше», 1933). Но даже в рамках столь пестрой сюжетики кажется неожиданным обращение итальянского композитора к А.С. Пушкину: свою оперу «Дон Джованни» в 1962 году Малипьеро написал по «маленькой трагедии» «Каменный гость».

Итальянские премьеры оперы оказались очень неравнозначными. Первую постановку, осуществленную осенью 1963 года в Неаполе, музыкальная общественность практически проигнорировала¹. Зато год спустя в Венеции спектакль «Дон Джованни» был приурочен к открытию престижного культурного форума – 27 Международного фестиваля современной музыки, в рамках которого в 1950-е годы состоялись мировые премьеры таких оперных шедевров XX века, как «Похождения повесы» И. Стравинского и «Поворот винта» Б. Бриттена. Представление «Дона Джованни» 6 сентября 1964 года на сцене знаменитого театра «Ла Фениче» под управлением известного итальянского композитора, ученика Малипьеро Б. Мадерны прошло с большим успехом². Под знаком венецианской биеннале весть о новой опере Малипьеро быстро распространилась по европейским странам, проникнув и за «железный занавес»: о существовании итальянского сочинения на пушкинский сюжет узнали в СССР³.

Сравнительно недавно в Пушкинском кабинете Института русской литературы (Пушкинском доме) АН РФ мною были обнаружены уникальные материалы, в свое время полученные от Малипьеро и адресованные членам Пушкинской комиссии. Как удалось выяснить, в конце 1960-х годов российские ученые обратились к итальянскому композитору с просьбой откомментировать появление уникального сочинения. Малипьеро

¹ Точную дату неаполитанской премьеры пока указать невозможно, поскольку данные из разных источников противоречат друг другу: 21 сентября и 22 октября 1963 года.

² Режиссер А. Бриссони, художник М. Сканделла.

³ Сведения о венецианской премьере оперы были предоставлены композитором Л.В. Вишкаревым. См. об этом: *Ступель А.М.* «Каменный гость» в трактовке итальянского композитора // Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л., 1971. С. 113.

незамедлительно откликнулся и прислал клави́р оперы¹, а также выдержки из итальянских и французских периодических изданий о венецианской премьере «Дона Джованни». Скорее всего, в посылке, пришедшей в Ленинград из Италии, находилось и письмо Малипьеро, но, к сожалению, найти его пока не удалось: папка с материалами, полученными от Малипьеро, не была зарегистрирована по факту прибытия и как единица хранения фонда библиотеки Пушкинского дома не числится².

Итак, сорок лет назад итальянская версия «Каменного гостя» прибыла в Россию, однако это событие не имело значительного резонанса. Единственным откликом на него стала статья ««Каменный гость» в трактовке итальянского композитора», написанная Александром Моисеевичем Ступелем (1898–1985) и изданная во «Временнике Пушкинской комиссии» за 1969 год. Публикация осталась почти незамеченной – вероятно, потому что возникла не столько в музыкальной, сколько в литературоведческой среде и была адресована узкому кругу специалистов-пушкинистов.

Между тем наряду с вокальным циклом Б. Бриттена «Эхо поэта» (1965) «Дон Джованни» Малипьеро представляет одно из интереснейших явлений зарубежной музыкальной пушкинианы.

А. Ступель назвал оперу Малипьеро «первым музыкальным произведением на текст «Каменного гостя» после замечательного новаторского опыта Даргомыжского и, вместе с тем, первой оперой на пушкинский текст в зарубежной музыкальной литературе»³. Эта оценка требует коррективов как в первой своей части, так и во второй. Во-первых, еще в 1941 году в России появилась опера «Каменный гость» Ю. Бирюкова. Во-вторых, к сюжетам Пушкина зарубежные композиторы обращались и до Малипьеро: это неосуществленный проект «Мазепа» на сюжет «Полтавы» И. Пиццетти, а также законченные оперы – «Цыганы» Р. Леонкавалло (1912, по пушкинской

¹ *Malipiero G.F. Don Giovanni. Milano: Ricordi, 1964.*

² Пользуясь возможностью, сердечно благодарю за содействие заведующую Пушкинским кабинетом Института русской литературы (Пушкинский дом) АН РФ Любовь Анатольевну Тимофееву.

³ *Ступель А.М. Указ. соч. С. 107.*

«южной поэме») и «Почтмейстер Вырин» Ф. Ройтера (1947, по повести «Станционный смотритель»)¹.

Чрезвычайно интересна история возникновения замысла «Дона Джованни». В 1926 году Малипьеро приобрел книги из собрания, некогда принадлежавшего знаменитой итальянской актрисе Элеоноре Дузе (1859–1924). В коллекции оказался изданный в Париже в 1862 году сборник драматических произведений А.С. Пушкина на французском языке в прозаическом переводе И.С. Тургенева и Л. Виардо². Неясно, когда Малипьеро познакомился с творчеством Пушкина-драматурга – в 1920-е годы или позже; во всяком случае, он признавался, что «восхищался Пушкиным, зная “Бориса”». Но «Каменный гость» был для итальянского композитора, как «удар грома»³. Малипьеро не подозревал о существовании оперы Даргомыжского, между тем, по его собственному утверждению, «даже если бы знал ее, все равно написал бы музыку на этот сюжет, настолько он ему нравился»⁴.

Что заставило Малипьеро обратиться к «маленькой трагедии» Пушкина? Ведь, начиная с XVIII века, итальянские оперы о сеvilьском обольстителе базировались на романских литературных образцах мифа – и «Дон Жуан» Дж. Альбертини (1783), и «Дон Джованни» Дж. Гаццаниги (1787), и примыкающий к итальянской традиции «Дон Жуан» В. Моцарта (1787). Эта линия в итальянской опере возродилась полтора столетия спустя, когда появились «Тень Дона Джованни» Фр. Альфано

¹ Примечательно, что в списке сочинений на пушкинские сюжеты в последней версии словаря Гроува упоминаются все эти оперы, кроме «Дона Джованни» Малипьеро. См.: Cooper M., Fitzlyon A. Pushkin Aleksandr Sergeevich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001. Digital Media Reviews.

² Луи Виардо (1800–1883) – французский писатель, художественный критик, муж Полины Виардо.

³ Цит. по: *Ступель А.М.* Указ. соч. С. 109. Источник цитаты неясен, возможно, это и есть письмо Малипьеро, отправленное в Ленинград в 1960-е годы. По предположению И.Г. Райскина, оно может находиться в закрытых фондах (спец. хран.) РНБ – именно там в советское время оседала бóльшая часть иностранной корреспонденции подобного рода.

⁴ Там же.

(1914) и «Дон Джованни» Ф. Латтуады (1929). Однако Малипьеро обращает взор на Восток.

В начале XX века внимание молодого Малипьеро, как и многих его итальянских и европейских коллег, было приковано к дягилевским «Русским сезонам» и музыке Стравинского; по словам самого венецианского мастера, премьеры «Весны священной» в 1913 году «пробудила его от долгой и опасной летаргии»¹. Итальянский композитор высоко ценил произведения русского периода творчества своего коллеги, от которого воспринял некоторые элементы композиторской техники. Общение двух музыкантов продолжалось на протяжении многих десятилетий – выдержки из их переписки, а также статьи и воспоминания вошли в книгу Малипьеро «Игорь Стравинский»². Возможно, интерес Малипьеро к «Каменному гостю» явился оригинальным отголоском увлечения русской экзотикой, вновь ставшей актуальной для итальянского композитора в 1960-е годы. (Кстати, имя Пушкина в «мире Стравинского» служило мерилom эстетических ценностей и олицетворением «русской европейскости».)

«Дон Джованни» Малипьеро родился в результате неповторимого взаимодействия романской и славянской художественных культур. В пушкинском «Каменном госте» – одном из шедевров «болдинской осени», отчетливо читается связь с романской традицией в трактовке мифа, истоки которой в европейской литературе восходят к пьесе Тирсо де Молина «Севильский оболъститель» (1629). Выбор эпиграфа к «Каменному гостю» не случаен:

Leporrello: O statua genitilissima del gran' Commendatore!

... Ah, Padrone! («Don Giovanni»).

Намеренно цитируя фрагмент либретто Л. да Понте к мопартовской *dramma giocoso*, поэт едва уловимой линией соединяет две «маленькие трагедии» – «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери». Возможно, для Малипьеро этот «музыкальный» (и итальянский!) эпиграф послужил своего рода камертоном, приглашением к творческому сотрудничеству «на расстоянии»:

¹ Цит. по: *Waterhouse J.C.G. Gian Francesco Malipiero // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 11. London, 1980. P. 579.*

² *Malipiero G.F. Igor Stravinskij. Venice: Cavallino. 1945.*

отталкиваясь от французского перевода «Каменного гостя», он создал итальянское оперное либретто. Таким образом, оперу «Дон Джованни» можно рассматривать как уникальный образец «маятниковой» миграции мифа о Дон Жуане: из южноевропейской культуры в русскую и обратно (от Пушкина, через Тургеневу и Виардо – к Малипьеро).

После венецианской премьеры оперы в прессе было опубликовано множество положительных отзывов. «Трагедия Дон Жуана воплощена в музыке с такой впечатляющей силой, что опера в целом остается в памяти как одно из интереснейших созданий венецианского музыканта», – писали критики¹. Многие из них ставили знак равенства между литературным источником и оперой: «Выбор композитора, продиктованный его внутренней убежденностью и полной созвучностью с замыслом поэта, явился превосходной предпосылкой для создания произведения, соответствующего содержанию трагедии»². Попытаюсь установить, настолько ли верным замыслу Пушкина оказалось сочинение Малипьеро.

Составляя либретто «Дона Джованни», Малипьеро старался не слишком отклоняться от оригинала. Он оставил в неприкосновенности количество персонажей, сюжет и общую композицию, подразумевающую деление одноактной пьесы на четыре сцены. Однако, в отличие от Даргомьжского, который в своем «Каменном госте» буквально следовал за Пушкиным, Малипьеро предпринял значительное количество текстовых изменений. Замечу, что некоторые отступления от пушкинского оригинала неизбежно возникли в процессе двойного перевода – с русского на французский, а затем с французского на итальянский. Более принципиальными являются расхождения (как вставки, так и сокращения), которые иллюстрируют специфику оперного сценария.

Что касается немногочисленных дополнений, то во вторую сцену оперы Малипьеро включил песни Лауры, стихотворная форма которых оттеняет основной прозаический текст оперы. Напомню, что, по замыслу Пушкина, Лаура

¹ Цит. по: *Ступель А.М.* Указ. соч. С. 112.

² Там же. С. 113.

исполняет две песни. Поскольку автор не выписывает слова, а ограничивается лишь ремаркой «поет», Даргомыжский решает эту проблему путем включения двух своих романсов на слова Пушкина: «Оделась туманом Гренада» и «Я здесь, Инезилья». В опере Малипьеро Лаура поет трижды: добавленная итальянским композитором песня открывает сцену. Источник, из которого заимствованы слова песен, не указан, однако Уотерхаус предполагает, что Малипьеро опирался на тексты старинных итальянских поэм¹, поскольку примеров подобного цитирования в его оперном творчестве немало. Композитор обращался к поэтическим текстам XIII–XVII веков (Я. да Тоди, А. Полициано, П. Тальпи) в монологах персонажей «Семи канцон», в представлении Доктора Баланцона из «Смерти масок», в песне о времени Беззаботного из «Ночного турнира».

В версии Малипьеро пушкинский текст трансформирован не только благодаря поэтическим вставкам, но и за счет сокращений. Приведу примеры некоторых купюр, предпринятых композитором с целью динамизации сценического и музыкального действия (здесь и далее купюры обозначены квадратными скобками).

СЦЕНА I

Дон Гуан и Лепорелло

Дон Гуан:

Дождемся ночи здесь. [Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита!] скоро
Я полечу по улицам знакомым,
[Усы плащом закрыв, а брови шляпой.
Как думаешь?] узнать меня нельзя?

Лепорелло:

Да! Дон Гуана мудрено признать!
[Таких, как он, такая бездна!]

Дон Гуан:

[Шутишь?]
Да кто ж меня узнает?

¹ См. об этом: Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero. P. 333.

СЦЕНА III

(Памятник командора)

Входит Дона Анна

Дона Анна:

[Опять он здесь.] Отец мой,
Я развлекла вас в ваших помышленьях –
[Простите.]

Дон Гуан:

[Я просить прощенья должен
У вас, сеньора.] Может, я мешаю
Печали вашей вольно изливаться.

Дона Анна:

Нет, мой отец, печаль моя во мне,
При вас мои моления могут [к небу
Смиренно] возноситься – я прошу
И вас свой голос с ними съединить.

Главное сокращение коснулось финала трагедии. Развернутый диалог со Статуей (в пушкинском варианте) Малипьеро устраняет практически полностью и превращает в немую сцену, сохранив лишь одну фразу Дон Гуана: «О, тяжело пожатье каменной его десницы!».

СЦЕНА IV

Входит статуя командора.

Дона Анна падает.

Статуя:

[Я на зов явился.]

Дон Гуан:

[О Боже! Дона Анна!]

Статуя:

[Брось её,
Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.]

Дон Гуан:

[Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.]

Статуя:

[Дай руку.]

Дон Гуан:

[Вот она...] о, тяжело

Пожатье каменной его десницы!

[Оставь меня, пусти – пусти мне руку...

Я гибну – кончено – о Дона Анна!]

Эта купюра носит концепционный характер – Статуя в опере безгласна. Погрузив призрак Командора в полное молчание, композитор усилил «суровость и нечеловеческую мрачность этого “потустороннего” образа»¹. Созданный Малипьеро «каменный» музыкальный портрет примыкает к череде непоющих оперных персонажей-монстров – от веберовского Самьеля до глинкинского Черномора и корсаковского Ивана Грозного.

Зловещему образу немой Статуи противостоят остальные персонажи, наделенные вокальными партиями: Дон Джованни, Лепорелло, Лаура, Донна Анна², Монах, Дон Карлос и Гость³ – их семеро. Этот факт весьма примечателен, поскольку число семь в творчестве Малипьеро стало своего рода символом. Набор из семи действующих лиц типичен для опер композитора: достаточно вспомнить семь масок из «Смерти масок», поющих персонажей «Мнимого Арлекина» или героев второй и третьей частей оперы «Метаморфозы Бонавентуры». Кроме того, цифра семь играет особую роль в композиционной логике многих сценических опусов Малипьеро. Так, вторая часть «Орфеид» носит название «Семь канцон» и состоит из семи сцен. Семь «сценических ноктюрнов» складываются в оперу «Ночной турнир» (1929). Семь картин «Небесных и адских миров» (1949) Малипьеро назвал не иначе как «семь ожиданий семи женщин». Одну из поздних театральных работ, оперу «Герои Бонавентуры» (1968), которую по праву называют «реквиемом композитора самому себе»⁴, составляют семь сцен – обширных автоцитат, символизирующих ностальгическое путешествие автора по ранее написанным им произведениям.

¹ Цит. по: *Ступель А.М.* Указ. соч. С. 111.

² В варианте Пушкина – Дона Анна.

³ Один вместо трех пушкинских.

⁴ См.: Реквием самому себе // Музыкальная жизнь. 1969. № 24. С. 18.

Возвращаясь к «Дону Джованни», прежде всего стоит судить основные принципы общего музыкального решения сочинения. Симфонизированная музыкальная драма «Дон Джованни» является идеальной «оперой в прозе», по терминологии И. Стравинского. Наличие относительно законченных песен Лауры, служащих, по словам Уотерхауса, «необходимыми лирическими передышками»¹ в непрерывном музыкальном действии, напоминает о синтетическом типе драматургии, который сложился в оперном творчестве Малипьеро еще на экспериментальном этапе (1917–1929). И все же в «Доне Джованни» доминирует вагнеровская модель, хотя Малипьеро интенсивно модернизирует ее, учитывая как достижения европейского театра XX века, так и особенности пушкинской пьесы. Тяготение к камерности, афористичность высказывания, стремительность общего темпоритма – вот характерные черты симфонического мышления автора «Дона Джованни», созвучные строю «маленькой трагедии» «Каменный гость».

Итак, опера далека от вагнеровских масштабов; итальянский композитор реализует свой проект в рамках одноактной композиции из четырех небольших сцен².

«Самым важным аспектом в произведении является оркестровое письмо»³, – справедливо полагает Уотерхаус. Малипьеро отказывается от гигантского позднеромантического оркестрового аппарата в пользу парного состава (без «тяжелой» меди с расширенной группой ударных). Однако роль инструментального начала в драматургии «Дона Джованни» велика и разнопланова. Многочисленные инструментальные фрагменты – вступление, заключение, интерлюдии между сценами, а также «вставки» внутри сцен – способствуют особой спаянности целостной музыкальной формы. Функцией тематического предвосхищения наделена интерлюдия на границе 1-й и 2-й сцен, а интерлюдия между 2-й и 3-й сценами, передающая реакцию на убийство Дона Карлоса, выполняет функцию тематического обобщения.

¹ *Waterhouse J.C.G. Gian Francesco Malipiero. P. 333.*

² Согласно ремарке на с. 50 клавира, в постановочной практике Малипьеро допускал и двухактный вариант оперы (по две сцены в каждом акте).

³ *Waterhouse J.C.G. Gian Francesco Malipiero. P. 334.*

Драматически выразительная инструментовка играет важную психологическую роль и несет особый эмоциональный подтекст. Яркими примерами «комментирующего», «ситуационного» (М.С. Друскин) оркестра являются предельно лаконичные инструментальные эпизоды внутри сцен. Так, семитактовый (!) фрагмент, сопровождающий роковой поединок Дона Джованни с Доном Карлосом (во 2-й сцене), имитирует звучание оркестра *militare* (тревожно пульсирующий сигнал трубы, бой большого барабана, приглушенный звон тарелок). Смертельный удар, который наносит сопернику Дон Джованни, обозначен жестким аккордом *ff*; этот инструментальный «воплъ отчаяния» сменяется эмблемой траурного марша.

(Molto calmo) 2 сцена

Piatti 435

Cassa

Tromba

ff *ff*

ff Pesante *mf*

В сцене гибели главного героя оперы монотонные удары-кластеры фортепиано и арфы в низком регистре создают эффект погребальных колоколов.

4 сцена

(Si abbracciano) Battono forte alla porta **Agitato un poco**

Sal - va - ti Gio. van - ni.

Cassa *f*

mp *f* *f* → *p*

P. Forte e Arpa

840 Don Giovanni va verso la porta ma indietreggia con un grido

Образная и конструктивная функции совмещаются в единственном лейтмотиве оперы, зарождающемся уже в инструментальном вступлении к 1-й сцене. Этот лейтмотив условно можно назвать *лейтмотивом возмездия*.



Его экспрессивный мелодический контур образуется сочетанием уменьшенных интервалов – квинты и кварты. Инструментальное решение лейтмотива возмездия закономерно: Малипiero выделяет его медными тембрами (валторнами и трубами), отдаленно напоминающими о моцартовской теме рока из «Дон Жуана».

Комплекс тонов, из которых складывается лейтмотив, образует не что иное, как трехзвучную микросерию, проводимую во всех четырех модусах.

Mosso **1 сцена**

Lep. *Tre - me - si*
ракоход

(Molto calmo) **3 сцена**

D. Giov. *ab - bra - im - ra - re*
инверсия

Mosso **1 сцена**

Lep. *A Don Gio - van - ni, e fa - ci - le tra - ve - stir - si.*
ракоход инверсия

(Calmo) **1 сцена**

D. Giov. *Stra - no,*
ракоход инверсии

(Композитор пользуется элементами серийной техники не только в работе с лейтмотивом: в свободном процессе мелодического развития возникают подобию полных (додекафонных) и усеченных рядов, как в горизонтальном движении, так и в вертикальных соединениях).

Лейтмотив возмездия, наподобие фатального символа, пронизывает звуковую ткань оперы – от прелюдии до финальной постлюдии; чаще всего он проводится в оркестре, но нередко проникает и в вокальные партии.

Что касается вокальной стороны, работая с прозаическим текстом либретто, Малипьеро создает речитативную оперу. Как и в «Каменном госте» Даргомыжского, в «Доне Джованни» основой вокальных партий является речитатив, построенный на свободном соединении различных типов вокального интонирования (от коротких декламационных реплик до небольших ариозных фрагментов).

Отклоняя традиционные для номерной структуры оперные формы (хоровые, ансамблевые и сольные), Малипьеро формирует композицию преимущественно из диалогов. С целью активизации музыкально-сценического действия композитор устраняет и единственный монолог пушкинского Дон Гуана из 3-й сцены «Все к лучшему...». Именно в стремительных диалогах раскрываются характеры персонажей.

Музыкальная характеристика каждого героя неповторима. В трактовке пушкинских персонажей наблюдаются необычные нюансы: композитор намеренно «снижает» их образы и подчеркивает не столько достоинства, сколько человеческие пороки, например беспомощность Донны Анны перед греховным искушением или «циничность и даже аморальность поведения Лауры»¹.

Наиболее предсказуем портрет Монаха (баритон). Этот эпизодический персонаж появляется лишь в 1-й сцене, его вокальная партия, сопровождаемая ремаркой «*sempre gregogiano*», строится на интонациях средневековой псалмодии и поддержана призрачно холодным, бесплотным тремоло струнных и челесты.

¹ Цит. по: *Ступель А.* Указ. соч. С. 112.

Образ Лепорелло исторически связан с масками дзанни из комедии dell'arte. В опере Малипьеро его комический облик в целом сохранен: проворный слуга Дона Джованни, подобно Бригелле или Арлекину из «Смерти масок», характеризуется моторными мотивами с намеком на танцевальную ритмику. Однако Малипьеро, в отличие от Моцарта и Даргомыжского, поручает эту партию тенору. Снимая с Лепорелло клише баса-buffo, композитор акцентирует пугливость и суеверность героя.

Пушкинская Лаура, юная красавица-актриса, низвержена итальянским композитором до уровня сомнительной «дамы полусвета». Ее песни лишены подлинной лирической экспрессии. Нарочито блеклая вокальная партия Лауры (меццо-сопрано), изрезанная диссонансирующими скачками (в 1-й и 3-й песнях) или складывающаяся из однообразно повторяющихся мотивов (во 2-й песне), практически тонет в красочном оркестре: пунктирный и синкопированный ритм кастаньет и баскового барабана придает музыке яркий испанский колорит.

Molto più mosso e accelerando



The first system of the score shows a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand plays a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Castagnets (Castagn.) are indicated with a rhythmic pattern of eighth notes.

Meno mosso



The second system features Laura's vocal line (soprano) with a dynamic marking of *ff*. The piano accompaniment includes a tambourine (Tamb. basco) and castagnets (Cast.). The dynamic marking for the piano accompaniment is *p*.

Портрет Донны Анны неоднозначен. Встреча с Доном Джованни преобразует смиренную вдову: постепенно ее вокальную партию заполняют хроматизированные импульсивные фразы с все нарастающей экзальтацией, и от ее первых мягких диатонических реплик в невесомом хоральном облаке инструментального сопровождения не остается и следа.

Самым сложным и многомерным оказывается образ главного героя. Пушкинский Дон Гуан словно сходит со страниц оперного шедевра Моцарта, суть его характера, по Аберту, «заключается не в том, что ему удается соблазнить ту или иную женщину <...>, а в стихийном чувственном стремлении жить и любить, бушующем, подобно вырвавшимся на волю силам природы»¹. Опоэтизированный Дон Гуан Пушкина наделен даром глубокой и бескорыстной любви – неслучайно в момент гибели, когда, по мнению Ахматовой, «о притворстве не могло быть и речи»², герой, словно испугавшись потерять впервые обретенное счастье, восклицает: «Я гибну – конечно – о Дона Анна!».

В отличие от пушкинского текста, в последних словах и мыслях Дона Джованни нет места имени новой возлюбленной. Таким образом, мотив искупления греховности истинной любовью Малипьеро устраняет. Расставаясь с жизнью, Дон Джованни испытывает лишь ужас.

Разрабатывая образ героя, Малипьеро подчеркивает его протеистическую сущность, склонность к искусным внешним и внутренним перевоплощениям. В «театре масок» Малипьеро Дон Джованни неуловим: он то скрывается под плащом и шляпой (в 1-й сцене), то переодевается монахом, то представляется вымышленным именем (в 3-й сцене).

Как следствие музыкальная характеристика героя чрезвычайно подвижна и гибка. Так, в 1-й сцене ироничный, беспечный и жаждущий новых приключений Дон Джованни напоминает Дон Жуана Р. Штрауса с его девизом «Вперед! К новым победам! Пока еще горит в сердце огонь молодости!». Здесь музыкальная речь Дона Джованни изобилует краткими

¹ Аберт Г.В. А. Моцарт. Ч. II. Кн. II. М., 1985. С. 29–30.

² Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л., 1958. С. 190–191.

восклицательными интонациями. В одеянии священнослужителя он начинает «говорить языком» Монаха – отрешенными интонациями грегорианской монодии. А в сцене с Донной Анной Дон Джованни превращается в пылкого Amogoso – в вокал проникают взволнованные фразы широкого дыхания.

В артистической игре Дона Джованни реализуется один из компонентов орфического комплекса оперы. Нельзя забывать и о том, что Дон Джованни – поэт, «импровизатор любовной песни», ведь именно его стихи, положенные на музыку, поет Лаура – еще одна героиня «орфического типа» (Л. Кириллина). Но орфизм у Малипьеро лишен креативного начала и сознательно девальвирован. Более того, как это часто бывает в творчестве Малипьеро, орфическая тема в «Доне Джованни» тесно сплетена с темой смерти¹, звучание которой в опере усилено. Неповторимую призрачную атмосферу действию сообщает кладбищенский антураж, а своеобразным символом смерти становится Статуя. Узловыми моментами сюжета оказываются три убийства – от свершившейся в прошлом гибели Командора через расправу Дона Джованни над Доном Карлосом действие неотвратимо движется к трагической сцене кончины главного героя, на которую приходится кульминация сочинения.

Дон Джованни Малипьеро не лишен генов моцартовского Дон Жуана, он несет груз романтической рефлексии Дон Жуана Р. Штрауса – Н. Ленау, в то же время этот образ пропущен через пессимистическое сознание композитора – свидетеля современных социальных и духовных трагедий. Именно так Малипьеро прочел «Каменного гостя» Пушкина во второй половине XX века.

¹ Достаточно вспомнить такие оперы, как «Семь канцон» (1919), «Орфей, или Восьмая канцона» (1920), «Смерть масок» (1922), «Филемела и Одержимый ею» (1925), «Мерлино, органный мастер» (1927).

И.М. Ромащук

Тургеневские образы в опере «Ася» М.М. Ипполитова-Иванова

«Странный Тургенев» – так назвал свое исследование В.Н. Топоров, опубликованное в 1998 году.

Не «аполлонический», «ясный» Тургенев, но художник с внутренним надломом, предпринимавший колоссальные усилия для того, чтобы обрести душевную гармонию – таким предстает крупнейший русский писатель послегоголевской эпохи уже в конце XX века.

«Ценой таких побед, – отмечает В.Н. Топоров, – нередко были разочарования, тоска, депрессия, живое и горькое переживание своих “скверн”»¹. Ему были свойственны резкие и внезапные переходы от учтивости к вспышкам гнева, от доверительной откровенности к «мазурочной болтовне». Он увлекал собеседника «необычайным блеском и талантом передачи разных воспоминаний», – пишет Н.М. Минский². В то же время Тургенев не умел, что называется, подстроиться под собеседника и взять нужный тон. Его жизнь, да и внутренние импульсы сюжетных перипетий позволили А.Л. Бему назвать «жизнь и творчество Тургенева» «подлинной трагедией», «до сих пор не осознанной надлежащим образом» потомками³.

И главный момент переживания писателем судеб своих героев обозначен через тему «одинопства», которая постепенно оформляется и в повести «Ася», созданной писателем спустя несколько лет после своего первого романа «Рудин» (1855).

¹ *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (четыре главы). М., 1998. С. 11.

² *Минский Н.* Встреча с Тургеневым // Новое литературное обозрение. 2005. № 2. С. 20.

Николай Максимович Минский (настоящая фамилия Виленкин; 1856–1937) – поэт, религиозный философ и публицист, переводчик, критик, драматург; автор трактата-исповеди «При свете совести: мысли и мечты о цели жизни» (1890), публицистической книги «Религия будущего» (1905).

³ *Бем А.Л.* Мысли о Тургеневе // *Бем А.Л.* Письма о литературе. Прага, 1996. С. 125.

Летом 1858 года, сорока лет от роду, Тургенев попадает в маленький немецкий городок Зинциг и словно бы с натуры описывает в повести «Ася» поэтический пейзаж местности – с виноградниками, липами, живописными домиками, трактирами. Главные персонажи повести – Анна Николаевна (Ася) и господин NN, как и сам писатель, оказываются на левом берегу Рейна, в городке З. Оба они – суть воплощение определенных свойств разных натур, определившихся в условиях конкретного исторического времени. И в то же время герои повести словно бы вобрали в себя черты характера самого писателя. Особенно ярко это выражено в характеристике портрета Аси.

Тургеневские портреты – особые. В них главное – движение, изменчивые состояния. «Цель этого портрета, – пишет в своем исследовании Алексей Владимирович Чичерин, – уловить то мгновение наивысшего сияния, в котором, именно на миг и всего один раз в жизни, раскрывается наиболее сокровенное и ценное в человеке»¹.

Все точно так открывается в портрете Аси – семнадцатилетней девушки невысокого роста в соломенной шляпе, закрывающей всю верхнюю часть ее лица. Деталь немаловажная для первых штрихов к «загадочному» портрету милостивой, грациозно сложенной смугловатой барышни с почти детскими щечками, «черными светлыми глазами» и волосами, остриженными, как у мальчика.

«Я не видал существа более подвижного. Ни одно мгновение она не сидела смирно; вставала, убегала в дом и прибегала снова, напевала вполголоса, часто смеялась, и прстранным образом: казалось, она смеялась не тому, что слышала, а разным мыслям, приходившим ей в голову. Ее большие глаза глядели прямо, светло, смело, но иногда веки ее слегка щурились, и тогда взор ее внезапно становился глубок и нежен»².

Весьма важным оказывается почти поэтическая метафора, которую вкладывает писатель в уста Аси: «Вы в лунный столб

¹ Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. Изд. 2-е. М., 1985. С. 214.

² Здесь и далее текст повести цитируется по изданию: Тургенев И.С. Ася // Тургенев И.С. Повести. Рассказы. Стихотворения в прозе. М., 2005. С. 33–76.

въехали, вы его разбили», – закричала Ася, когда лодка понеслась по быстрой реке.

В новом эпизоде портрет Аси вырисовывается на уступе стены старых развалин, прямо над пропастью («На одном опасном месте она нарочно вскрикнула и потом захохотала»). И вновь неожиданная реплика: «...тут есть цветы на стенах, которые непременно полить надо». Лицо Аси господин NN разглядел не сразу и отметил, что оно самое изменчивое из всех виденных им лиц.

Писатель подчеркивает, что в ее натуре много детского: она шалит, часто хохочет, но может сыграть роль, по словам Тургенева, и «приличной, благовоспитанной барышни».

Но вот перед нами иной образ Аси: она похожа на горничную. «На ней было старенькое платьице, волосы она зачесала за уши и сидела, не шевелясь, у окна да шила в пальцах, скромно, тихо, точно она век свой ничем другим не занималась».

«Что за хамелеон эта девушка!» – слова NN словно бы четко определяют ее изменчиво-капризный нрав.

Однако портрет начинает раскрываться все более полно. «По природе стыдливая и робкая, она досадовала на свою застенчивость, и с досады насильственно старалась быть развязной и смелой, что ей не всегда удавалось». Но главным оставалось то спокойствие, которое чувствовалось во всех ее движениях. «Словом, она являлась мне загадочным существом», – вспоминает NN.

Еще один штрих возникает тогда, когда мы как бы случайно, вместе с NN, застаем ее вместе с братом в беседке из акаций и слышим поразивший юношу голос, с жаром и сквозь слезы произносивший следующие слова: «Нет, я никого не хочу любить, кроме тебя, нет, нет, одного тебя я хочу любить – и навсегда».

Портрет Аси – дочери дворянина и крестьянки – дополняет Гагин, повествующий о ее детстве в деревне. Барышне с пылким воображением, образованной, зачитывающейся французскими романами, ей, по словам Гагина, «...нужен герой, необыкновенный человек – или живописный пастух в горном ущелье».

От внешнего описания портрета – к внутреннему: именно так разворачивается дальнейшее повествование. «Я загля-

нул в эту душу: тайный гнет давил ее постоянно, тревожно путалось и билось неопытное самолюбие, но все существо ее стремилось к правде». Асю тревожит образ Лорелеи. В то же время она «хотела бы быть Татьяной» (из «Евгения Онегина»). Или «пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг. А то дни уходят, жизнь уйдет, а что мы сделали?».

Как и в «Онегине», здесь также герой получает письмо-записку: «Я непременно должна Вас видеть...». Сцена свидания – кульминационная в раскрытии образа Аси. «Ваша... – прошептала она едва слышно». И после отповеди-обвинения NN упала на колени, уронила голову на руки и зарыдала, потом вдруг резко вскочила, с быстротою молнии бросилась к двери и исчезла.

Последний штрих – прощальная записка: «...мы не увидимся более. Не из гордости я уезжаю – нет, мне нельзя иначе. Вчера, когда я плакала перед вами, если б вы мне сказали одно слово, одно только слово – я бы осталась. Вы его не сказали. Видно, так лучше... Прощайте навсегда!».

Своего рода эпилог – воспоминание NN об утраченном: «...ни одни глаза не заменили мне тех, когда-то с любовью устремленных на меня глаз...». Проза превращается в поэзию, романтическим ореолом окружен образ Аси, олицетворяющей собой первую любовь.

История, запечатленная в повести, – своего рода вариация на тему «Онегина», но в образе Аси соединились черты Татьяны и Ольги¹.

В «Асе» Тургенева есть что-то от эскизности, наброска, начала повествования. Но можно ли предположить, что героев повести, как и в романе Пушкина, спустя время ждет встреча? Вряд ли. Тургенев стремился, очевидно, запечатлеть не только первые лучи чувства, но и все оттенки любви – до горечи и разочарования, как бы спрессованные в одно мгновение жизни.

¹ Интересно, что поэма «Параша», опубликованная Тургеневым в 1843 году, была своеобразной «переделкой» «Евгения Онегина» (хотя имя героини – отсылка к другому произведению, поэме «Домик в деревне»). Параша выходит замуж за Виктора, уже основательно разочаровавшегося в жизни скептика и эгоиста, не способного на сильное чувство. О таком ли счастье мечтала она?..

В этой «теме для двоих» явственен мотив сожаления: иллюзии исчезают слишком быстро; не успев начаться, роман, может быть, придуманный начитанной юной девушкой, обрывается. Здесь скорее тема стихов в альбом прекрасной даме или сюжет любовного романа.

Романсовый строй тургеневской лирики подчеркнут упоминанием музыки Глинки («Я здесь, Инезилья» на стихи Пушкина) и Гурилева («Матушка, голубушка» на стихи Мокринского).

М. Ипполитов-Иванов и либреттист Н. Манькин-Невструев¹ усилили именно эту – лирико-романсовую – линию внутреннего сюжета «Аси», выветив те грани характера главной героини, которые едва намечены И.С. Тургеневым. В результате образ стал и более цельным, и более возвышенным. За образом юной девушки словно бы угадывается символ недосягаемой чистоты, своего рода вечной мечты о неземной любви.

И это согласовано с общим настроением эпохи, с мечтой об идеале Вечной Женственности, с мерой ценности вещей «в их символической связи с душевными муками и радостями человека»². В мерцании недосягаемого есть особая прелесть, мотив «лунных ночей» выводит реальность мнимого, как у Иннокентия Анненского: «И эмблемы разлуки / В обманувшем свиданьи...». Кажется, будто эти строки обращены непосредственно к таинственной стране чувств, движущих сюжет в опере «Ася» Ипполитова-Иванова.

Пожалуй, именно желанием раскрыть весьма современную тему «хрупкой внутренней жизни» продиктовано стремление авторов этой оперы осмыслить по-новому саму психологическую тональность тургеневской повести.

Все внимание в опере оказалось сосредоточено на воплощении элегического образа-портрета Аси и расцветающего нежного чувства первой любви.

Музыкальный образ главной героини – юной мечтательной девушки – воссоздан уже в оркестровой Прелюдии, основная

¹ Николай Александрович Манькин-Невструев (1869 – ?), поэт, композитор, секретарь главной дирекции РМО, правитель дел в Московской консерватории.

² Гинзбург Л. О лирике. М., 1997. С. 314.

тема которой живо напоминает о теме Татьяны из вступления к опере Чайковского (полутоновые интонационные ходы, мягкие «перекрашивания» аккордов, пастельные краски деревянных инструментов и «романсовое» пение струнных).

Два ариозо, характеризующие главную героиню, помещены композитором почти рядом: в конце первого акта и в начале второго действия.

Сцена и ариозо «А ночь так прекрасна» (№7, Moderato) основаны на развитии темы Аси из вступления к опере. В лаконичной сцене письма («Я непременно должна вас видеть», №8, Allegro appassionato) подчеркнуты активные речевые обороты, секстовые мотивы, выразительные мотивы-опевания. (Явственна и здесь параллель с лирическими сценами Чайковского.)

Два ариозо дополняют друг друга и в целом создают лирический образ главной героини, имя которой искусно «прочитывается» через основную тональность пленэрного ариозо – As-dur, тогда как пылкая, с многозначительными паузами «речь Аси» во втором ариозо окрашена тональностью Des-dur, вызывая в памяти, прежде всего, сцену письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин».

В каждом из трех действий оперы есть ансамблевые сцены, в которых участвует Ася. Встреча героев происходит на фоне вальса (опять логическая связь с оперой «Евгений Онегин»), который также становится характеристикой мечтательной юной девушки. Симптоматично, что и здесь композитор напрямую отсылает слушателя к Татьяне Пушкина – Чайковского: и тонально (D-dur), и своим характером вальс живо напоминает о бале в доме Лариных.

Во второй картине первого действия появление ариозо Аси подготовлено ее сценами с Гагиным. Их две, они составляют №№ 5 и 6 и их тональное движение направлено к утверждению тональности As-dur.

Во втором действии сцена и дуэт Аси и Гагина непосредственно примыкают к сцене письма и являются ее продолжением. «Да, я люблю», – признание Аси становится лирическим центром третьей картины (Des-dur).

Завершается опера дуэтом Аси и господина NN. Начало здесь напоминает традиционные любовно-лирические сцены:

выразительно звучит, постепенно разворачиваясь, восходящая мелодия на фоне трепетного триольного аккомпанемента струнных. «О, миг блаженства» высоко парят слова-признания. Однако поэтика любовной сцены, ее лирический пафос снижены включением тональности первой встречи героев – D-dur. И так как тональные краски имеют в опере важное выразительное, смысловое и даже символическое значение (As – как монограмма «Ася»), то возникает своего рода внутренний музыкальный «разлад», напоминание о случайности встречи героев, несбыточности грез.

Совершенно очевидно, что Ася в опере другая, чем в повести. Она более женственна, живет ожиданием любви, мечтает о счастье. Через ее облик словно бы раскрывается мир души, устремленной навстречу неизведанному, прекрасному, недостижимому.

Не столько даже образ Аси, сколько тема ожидания любви становится в опере основной. Кажется, что все подчинено ее цветению. Общий элегический настрой музыки, оттеняемый пылкими признаниями, как нельзя более соответствует жанру «лирических сцен», как назвал Ипполитов-Иванов оперу «Ася», подчеркнув тем самым ее безусловное родство с «Евгением Онегиным» Чайковского.

Отчего же Ипполитов-Иванов столь настойчив в своем желании приблизиться к поэтике лирических сцен Чайковского?

Вероятно оттого, что композитора, как и многих его современников, влекла в этот период идея нового обретения традиций с реальным выходом к стилизации, как и Андрея Белого, В. Брюсова, О. Мандельштама, М. Кузмина, Александра Бенуа, К. Сомова. (Здесь явно сказались идеи русского модерна в его национально-романтическом преломлении.)

Возможно, был и иной мотив, связанный с духовным началом в творчестве Ипполитова-Иванова, а значит, с особым свойством его натуры воссоздавать идеи – образы – настроения, обращаясь к воспроизведению канона, к своего рода работе «по модели».

Перефразируя слова В. Шкловского из его работы о В. Маяковском, можно сказать, что Ипполитов-Иванов «вдвинул образ в образ»¹. Композитор словно бы «подтвердил» вневременной

¹ Шкловский В. О Маяковском. М., 1940. С. 37.

характер темы, запечатленной Чайковским, и общность многих позиций в раскрытии мира человеческих чувств. Помимо всего прочего мотив «сходства» задан и в самой повести Тургенева, и согласован со стремлением Аси подражать Татьяне Лариной.

Что же другие персонажи?

Избранник Аси, герой повести Тургенева – 25-летний юноша, без особых дел и занятий путешествующий по Германии. «Струны его сердца» могут задрожать в ответ на пленительные напевы. Воспоминание о русской земле повергает в жгучее волнение.

И вот одна из ключевых фраз, словно бы спрятанная в неоторопливым движении текста: «Я отдал себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям». Он с удовольствием вальсирует с Асей, и, по словам писателя, в нем «зажглась жажда счастья».

Но во время свидания он, словно чего-то испугавшись и чувствуя свою вину, начинает обвинять Асю: «Вы не дали развиться чувству, которое начинало созревать, вы сами разорвали нашу связь, вы не имели ко мне доверия, вы усомнились во мне...».

Но так ли это?!

«У счастья нет завтрашнего дня», – комментирует автор.

Ася уехала, навсегда исчезла из жизни NN, и он не слишком долго грустил о ней.

«Мы все больше рассуждали, – скажет о себе герой повести, – довольно умно и тонко рассуждали...»

В статье, написанной Чернышевским по поводу «Аси» Тургенева («Русский человек на rendez-vous») отмечены слабыхарактерность, малодушие, несостоятельность NN, способного даже на подлость. Важная деталь: человек, которого полюбила Ася – наблюдатель, не решающийся на какой-либо шаг. Воля случая все определяет в его жизни. Если момент озарения для Аси – ее осознание любви и готовность на поступок, то NN именно на свидании с юной девушкой показывает, что более всего боится изменить жизнь, сделать выбор.

На первый взгляд кажется, что NN – «другой Онегин», еще один разочарованный в жизни человек, который, возможно, пока еще не встретил свою любовь. Однако уже с самого

начала оперы (первая картина первого акта, №3) NN предстает как увлекающийся, запечатлевший в своей душе облик юной Аси. Словно про себя он произносит: «Люблю я этот смех». В его репликах, в частности в разговоре с Гагиным и Асей (вторая картина первого действия, №№5, 6), ощутима взволнованность, вызванная если не бурей, то пробуждением чувств в его душе, что передано прежде всего благодаря напряженным контурам интонационного рисунка, составляющего «узоры» из уменьшенного трезвучия и уменьшенного септаккорда. В заключительной сцене первого действия (Прощание с Асей, ремарки – «Темный вечер. Луна», №7) в партии NN появляются мотивы «зова» (с акцентировкой на интонациях тритона), которые словно бы перечат словам прощания.

Его портрет возникает крупным планом довольно поздно, в четвертой картине второго действия (№13). Это обусловлено рядом причин: во-первых, NN все же остается некоей неразгаданной фигурой, а потому авторы оперы не спешат его показать. Во-вторых, он важный, но не столь значимый персонаж, как Ася, скорее, NN (как Гремин в опере Чайковского) дополняет характеристику главной героини. «Люблю в тебе я бледные черты», – за этими словами ариозо NN приоткрывается «тайна» расставания героев, ибо Ася для него – словно романтическое видение, готовое исчезнуть с первыми лучами солнца.

Ариозо не случайно отмечено «мигрирующей» тональностью *Es-dur*, которая определяла атмосферу массовой сцены финала первой картины (№4), становилась связующим началом между первой и второй картинами первого акта и выразительно звучала в сцене и ариозо Гагина со словами «Как хорошо кругом» (№5). Однако в тональной логике здесь можно усмотреть и скрытую внутреннюю линию «темы любования» NN Асей, ибо во всех названных сценах присутствуют и Ася, и NN, который с искренним волнением наблюдает за юным прелестным созданием.

Ариозо – тот центр, в котором сходятся интонационные лучи, высвечивающие натуру романтическую, способную восхищаться красотой, каким предстает в опере NN. Здесь, в ариозо, открывается звуковой «мираж», создаваемый иллюзорной нитью мелодических наонаккордов, тритонов, малых секунд,

поддерживаемых пульсирующими аккордами. И в этом движении напряженных мотивов будто бы прочерчиваются контуры той, о которой слагает свой необычный романс мечтатель NN.

В последующей сцене и дуэте с Гагиным (№14) происходит закрепление интонационных опор, образующих уменьшенную септиму, малые секунды, свойственные речи NN, однако рельефно выделены и монодийные фразы, повторы одного звука, приостанавливающие и сковывающие движение. Тень драматизма возникает и в связи с появлением тональности *c-moll*: тонкими штрихами композитор намечает тему «несбыточной мечты», определяющую атмосферу последнего действия.

Завершение оперы – сцена и дуэт Аси и NN «О, миг блаженный» (пятая картина третьего действия, №17) и краткая (35 тактов) сцена NN, по сути – кода, в которой звучат слова-признания, слова-сожаления человека, не сумевшего понять и принять идеальное как реальность: «Безумец...», «Люблю, люблю тебя...» (№18). В последний раз, как в зеркале эпох, отражаются здесь контуры «Евгения Онегина» Чайковского. Мотив сожаления смягчен Ишполитовым-Ивановым благодаря мажорной краске (*B-dur*), которая в опере возникает прежде всего в массовых сценах, живописующих атмосферу студенческого быта (хор «Веселою гурьбою» из первой картины первого действия, хоровой эпизод «Отраден отдых наш» и песня с хором «Сижу в прохладном погребке» из четвертой картины второго действия). Однако эта тональность *B-dur* является и «ответом» на минорное завершение письма Аси (*b-moll*).

Финальная сцена «Аси» подготовлена и оттенена и благодаря иносказательному эпизоду – Песне о Лорелее, которую поет фрау Луизе (№16)¹. Трагический сюжет здесь переведен композитором в повествование о любви, презревшей смерть. Отсюда – мерцание мажора (*C-dur*), правда, значительно усложненного. Отсюда – тихое завершение (*a-moll*) песни, а по сути притчи о стремлении к вечной земной любви и нереальности этой вековой мечты.

Еще один персонаж заслуживает особого внимания – это Гагин, обаятельный, милый, «говорил он так, что, даже не видя

¹ Текст песни «Лорелея» Г. Гейне дан в переводе А. Майкова.

его лица, вы по одному звуку его голоса чувствовали, что он улыбается».

Гагин – художник по призванию и по характеру, он видит, понимает и любит красоту и гармонию мира природы: «...посмотрите, какое утро. Свежесть, роса, жаворонки поют...», – обращается он к NN.

Именно Гагин открывает историю жизни Аси ее избраннику, ему же он говорит о вспыхнувшей в ее сердце любви, и он на правах брата принимает решение увезти Асю, понимая, что для нее любовь может обернуться настоящей трагедией.

«Это была прямая русская душа, правдивая, честная, простая, но, к сожалению, немного вялая, без цепкости и внутреннего жара. Молодость не кипела в нем ключом; она светилась тихим светом».

В опере образ Гагина выписан в элегических тонах. Он своему оттеняет и дополняет портрет Аси, раскрывая непростую историю ее жизни. Как и NN, Гагин раскрывается прежде всего через отношение к своей юной сестре, о которой говорит с нежностью и любовью.

Знакомство с Гагиным происходит в первой картине (вальс и сцена встречи, №3), но его портрет крупным планом возникает в начале второй картины первого действия (№5), в сцене и ариозо «Как хорошо кругом». Пантеистический настрой передан здесь нежным касанием звуков, создающих мелодио-пастораль, причем тональное движение в рамках Es-As (тональности главных героев оперы) фиксирует внимание и на NN, и на Асе. Прямым продолжением ариозо становится сцена и рассказ Гагина «Покойный отец был женат по любви» (№6), в котором дана косвенная характеристика Аси и раскрывается еще одна тема любви – тайна отца, о которой он поведал сыну только на смертном одре. Здесь, единственный раз в опере, возникает элегическая краска – g-moll, которая вместе с As-dur, (но и A-dur, a-moll – напомним, что полное имя главной героини Анна) имеет символическое значение, раскрывая суть характера главной героини.

Во втором действии музыкальный портрет Гагина дополняют сцена и дуэт с Асей (№9, Des-dur) и сцена и дуэт с NN (№14, d-moll – F-dur). Симптоматично, что в третьем действии Гагин уже не появляется.

Из второстепенных персонажей наиболее заметна Фрау Луизе – это ее Песня о Лорелее символически предвосхищает развязку отношений Аси и NN.

Сосредоточив основное внимание на элегических мотивах сюжета, композитор слегка приоткрывает и общую атмосферу времени: в каждом из трех актов есть своего рода фоновые (массовые) эпизоды. К ним относятся хоровые сцены, обрамляющие эпизод встречи героев во время вальса, с куплетами Сеньора «Собрался, о други, наш хор» (№2) и студенческими старинными песнями (№4) «Landesvater» («Отец земли») и «Gaudeamus» («Будем веселиться»).

Два хоровых эпизода открывают четвертую картину второго действия: здесь вновь, как и в начале оперы, перед нами сад, столики, за которыми проводит время молодежь. «Отраден отдых наш» – с этой яркой картины-зарисовки начинается большая сцена, включающая в себя речитатив и песню с хором «Сижу в прохладном погребке» (Песня старого бурша).

Особой красотой отмечена музыка Антракта и Вечерней песни в начале третьего акта (№15): возникает выразительная лирическая мелодия (E-dur), напоминающая о Песнях без слов Мендельсона, которая становится темой прощания с любовью, вспыхнувшей и оставившей след в жизни каждого из персонажей оперы.

Об этой опере трудно писать, точнее, трудно передать ее своеобразный колорит, мелодическую привлекательность, «тихий» внутренний свет, поскольку множатся ассоциации, постоянно возникают параллели, причем не только с «Евгением Онегиным» Чайковского, но и с «Пиковой дамой», «Снегурочкой»... Отдельные ее страницы овеяны красотой музыкального слога европейских романтиков, другие – направляют слух к поэтическим бытовым романсам и песням русских композиторов.

Все в «Асе» знакомо и неожиданно. Само соприсутствие второго плана – образов «Евгения Онегина» – необычно. Здесь словно бы происходит прощание с теми романтическими идеалами, которые окажутся развенчаны в XX веке.

И все же в «Асе» Ипполитова-Иванова сохраняется тайна бытия и жизнеспособности традиций русской оперы, вокальной, хоровой музыки, в которой раскрывались волнующие мотивы русской литературы, поэзии самой жизни.

Необходимое послесловие

М.М. Ипполитов-Иванов посвятил оперу «Ася» А.Э. фон Глену¹.

Премьера оперы состоялась 28 сентября 1900 года в Москве, в Частной русской опере (в арендованном помещении театра Солодовникова – ныне московского театра оперетты) под управлением автора. Партию Аси исполняла Елена Яковлевна Цветкова (урожденная Барсова) – лирико-драматическое сопрано, одна из блистательных певиц в созвездии труппы Частной русской оперы; в роли Гагина выступил Александр Михайлович Шубин – «очень милый лирический тенорок», по словам Ипполитова-Иванова².

В письме к Н.А. Римскому-Корсакову от 27 апреля 1900 года Ипполитов-Иванов сообщает: «Главными якорями на нашем корабле для будущего плавания в будущем сезоне будут пять новинок, это: “Салтан”, “Ася”, “Ратклиф”, “Чародейка” и “Калашников”, если добьемся разрешения, или “Нерон” Рубинштейна. Перечисляю их в том порядке, как предполагаем их ставить»³. В другом письме, В.И. Ребикову, Ипполитов-Иванов пишет: «Сдал Юргенсону для печатания клавиур своей оперы “Ася” и теперь на всех парах ее инструментую»⁴.

Клавиур и партитура оперы были изданы Юргенсоном в 1905 году.

Опера «Ася» позже была поставлена и на сцене Большого театра (с декорациями М. Врубеля).

¹ Альфред (Константин) Эдмундович Глен (1858–1927) – виолончелист, профессор Московской консерватории; он выступал в квартетных собраниях РМО, играл сочинения П.И. Чайковского вместе с И.В. Гржимали, Д.С. Крейном, Н.Н. Соколовским. Судя по всему, Ипполитова-Иванова связывали с Гленом теплые дружеские отношения. Известно, что именно с Гленом Ипполитов-Иванов передал письмо Обществу друзей Дома-музея П.И. Чайковского, не имея возможности лично быть на открытии общества, которое состоялось 31 мая 1920 года в Клину.

² Письмо М.М. Ипполитова-Иванова Н.А. Римскому-Корсакову от 27 апреля 1900 // М.М. Ипполитов-Иванов. Письма. Статьи. Воспоминания / Сост. Н. Соколов. М., 1986. С. 113.

³ Там же.

⁴ Письмо М.М. Ипполитова-Иванова В.И. Ребикову от 5 июля 1900 // Там же. С. 115.

Приложение

Действие оперы «Ася» разворачивается в небольшом немецком городке на берегу Рейна в первой половине XIX века.

Опера «густо населена»: среди действующих лиц – ряд мимических (в том числе хозяйка дома, где живут Гагины, хозяин пивного буфета); второстепенные персонажи, такие как сеньор студенческой корпорации «Ренария» (тенор), посетитель пивного буфета (бас), служанка Ганген (сопрано), фрау Луизе (меццо-сопрано), Фриц, мальчик из дома Гагиных (прозаическая речь); появляются также студенты, бурши, горожане, дети, музыканты, прислуга.

И в то же время, в рамках большой оперы открываются лирические сцены камерного плана, в которых все внимание сосредоточено на образах Аси (лирическое сопрано), Гагина (тенор), NN (баритон).

Действие оперы разворачивается в саду гостиницы «Солнце» (1 к.), вечером у дома Гагиных (2 к.), в комнате у Аси (3 к.), в небольшом загородном саду (4 к.) и в саду у Луизы (5 к.). Таким образом, возникает двойная пейзажная рамка, обрамляющая сцену-объяснение Аси и NN (1 к.–5 к.; 2 к.–4 к.). В опере выдержана номерная структура, причем каждая картина включает в себя три или четыре номера (всего – восемнадцать номеров).

Открывает оперу лирическая прелюдия (fis-moll), по ходу развития сюжета возникают романсовые эпизоды, элегия, лирический вальс. Они и определяют общую атмосферу действия, в котором свежо звучат тональные и оркестровые краски, привлекают выразительное пение струнных, живописные мотивы деревянных духовых инструментов.

Каждая сцена тщательно выверена, ее конструкция глубоко продумана, формы ясны и соответствуют смысловой, жанровой структуре (строфическая композиция, репризные формы, сквозная сцена).

В опере действуют законы накопления интонаций, характеризующих того или иного персонажа, тональной символики.

Партитуру отличает особая «воздушность», легкость и та исчезающая красота, в которой соединилась классическая

стройность, строгость и романтическая приподнятость, взволнованность.

Музыка чувств возвышенных, благородных – так можно охарактеризовать оперу «Ася», забытую ныне страницу русского музыкального искусства начала минувшего столетия.

М.Г. Раку

Об одном незавершенном проекте «советской комической оперы», или Квартирный вопрос в Москве-столице

Существование современной гуманитарной науки отличает постоянство напряженной полемики вокруг методологических проблем. Тон в этом отношении на протяжении последних 30 лет задают философия, филология, история. От них поступают те обостренные импульсы к изменению ракурсов и подходов рассмотрения материала, которые заставляют по-новому взглянуть на сами основополагающие смыслы существования привычных дисциплин и научных направлений.

Между тем в последнее время создается впечатление, что отечественное музыковедение в этом отношении вяло продвигается вперед. Есть целый ряд уже не новых методологических положений в области гуманитарного знания, которые так и не отрефлексированы музыковедческим сообществом. Повидимому, основанием для этого служит оценка самого феномена музыки как чрезвычайно специфичного, не подвластного тем способам анализа, которые действенны в других областях искусства. При этом неизбежно игнорируется плотная вписанность музыкального искусства любой эпохи в исторический контекст.

В данной статье я предлагаю взглянуть на некий артефакт музыкальной истории с позиций «нового историзма» или «поэтики культуры»¹.

Суть этого методологического направления может быть сформулирована в положении, согласно которому художественное творчество рассматривается как историческое свидетельство о различных исторических генерациях людей, в том числе и в аспекте «истории обыденностей», «истории ментальностей». С этой позиции художественное творчество как предмет анализа перестает классифицироваться в соответствии с оценкой его качеств (как мы понимаем, тоже вполне истори-

¹ См. об этом, в частности, специальный выпуск журнала «Новое литературное обозрение» № 47 за 2001 год.

чески обусловленной) и получает статус «научного объекта» в качестве исторического документа. И тогда произведения так называемого «второго и третьего ряда» оказываются не менее, а порой и более значимыми свидетельствами об эпохе, чем шедевр гения, «выламывающийся» за ее пределы, в значительной степени адресованный будущему или, по крайней мере, лучше вписанный в культуру будущего с его структурой понимания, чем в современность.

Речь пойдет об одном незавершенном проекте советской оперы, предпринятом в конце 1920-х годов и дошедшем до нас в виде рукописного клавира, случайно обнаруженного мною в архивах Музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки¹.

Сразу же ответу на несколько само собой разумеющихся вопросов, которые неизбежно возникают в подобных случаях:

Является ли этот незавершенный опус подготовкой к появлению шедевра или этапом творческого пути кого-то из крупных художников? Известно, что интерес академической науки к незавершенным сочинениям в истории музыки традиционно провоцируется именно подобными обстоятельствами.

Нет, речь пойдет об опере, в попытке создания которой принимали участие забытые авторы, точнее – «заслуженно забытые». Музыкально-драматический опус под предварительным названием «Молодость» создавался коллективом авторов: либреттистами А.М. Арго, Бернацким², Я.М. Галицким и композитором К.А. Корчмарёвым. Вероятно, завершение он получил уже в 1942 году в Ашхабаде, где композитор находился с 1939 по 1947 год³. Но сравнить первый, незаконченный вариант и второй, по некоторым сведениям оконченный⁴, пока не удалось.

¹ Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Фонд 210 (К. Корчмарёва). № 26.

² Инициалы на титульном листе клавира не указаны, и в отношении Бернацкого их установить пока не удалось, так же как и прояснить факты биографии этого либреттиста.

³ См.: *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов / Пер. с нем. и общая ред. Н. Власовой. М., 2006. С. 116.

⁴ Естественно предположить, что под комической оперой «Счастливая молодость» 1942 года, указанной в ряду сочинений Корчмарёва, имеется в виду именно вариант опуса конца 1920-х. См.: *Григорьев Л.Г., Платек Я.М.* Советские композиторы и музыковеды. Справочник в трех томах. Том 2. М., 1981. С. 91.

Имеют ли сохранившиеся наброски какую-либо художественную ценность сами по себе (с точки зрения нашего времени)?

Не только не имеют, но и не способны дать полного представления о возможном эстетическом результате ввиду своей фрагментарности. Однако очевидная политическая ангажированность этого текста, не оставляющая «зазоров» для проявления самостоятельной творческой инициативы авторов (да и в условиях сознательно избранной тактики коллективного творчества такое проявление весьма затруднено!), не позволяет даже предположить в этих фрагментах какой-либо собственно художественной ценности.

Тогда чем же сегодня может быть интересен этот текст?

Ответ содержится в начальных постулатах статьи: этот, со всей очевидностью несостоятельный в художественном отношении фрагмент сочинения имеет для нас чисто исторический интерес. Но не с точки зрения истории музыки, а с точки зрения исследования исторического человека, его повседневности: как свидетельство особой исторической ментальности конца 1920-х годов.

Прежде всего остановимся на биографическом контексте событий, напрямую связанных с идеологическим. Опера «Молодость» была задумана, по-видимому, в тот момент, когда Климентий Корчмарёв перешел из РАПМ, или ВАПМ (Российской ассоциации пролетарских музыкантов, в 1924 году переименованной во Всероссийскую) в ОРКИМД (Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей) – организацию, возникшую в 1925 году, ответственным секретарем которой он был избран. ОРКИМД был связан в основном с деятельностью Агитотдела Музсектора Госиздата. Именно агитационным целям, как покажет дальнейшее, этотopus отвечает сполна.

Однако уже в 1928 году ОРКИМД стало подвергаться планомерным атакам со стороны идеологов ВАПМ, сначала Л.Н. Лебединского, затем Ю.В. Келдыша. Попав в число осуждаемых ими «общественных группировок музыкантов в РСФСР» ОРКИМД оказалось в опасной близости к еще одному (и фактически главному) оппоненту ВАПМ: Ассоциации современной

музыки – АСМ¹. И оркимдовцы, и асмовцы являлись, конечно же, соперниками рамповцев на художественном рынке, ситуация которого в значительной мере регулировалась, если прибегнуть и в дальнейшем к экономической терминологии, «госзакупками». Именно в сфере «госзакупок» «художественной продукции» ОРКИМД, целенаправленно специализировавшееся на «агитационном искусстве», стало серьезным конкурентом ВАПМ. В 1929 году Ю. Келдыш, проводя идеологическое размежевание в рядах создателей пролетарского творчества, давал характеристику агитмузыке как «обывательской, мещанской продукции на революционные тексты» и отказывал ее создателям – К.А. Корчмарёву, М.И. Красеву и Н.К. Чемберджи – в праве называться пролетарскими художниками. «Агитмузыка» враждебна пролетарскому искусству – утверждал он².

К началу 1929 года прекратил свое существование печатный орган ОРКИМДа «Музыка и революция», а появившийся тогда же новый журнал ВАПМ «Пролетарский музыкант» опубликовал первую серию покаянных писем бывших ОРКИМДовцев, «признающих свои политические ошибки и просящих восстановить их членство в ассоциации»³. В числе их был и Корчмарёв. А к началу сезона 1930/1931 года Корчмарёв в числе ряда других «пионеров музыкального радиовещания» был вынужден оставить музыкально-концертную редакцию радио⁴.

«Молодость» Корчмарёва была начата, судя по пометам в клави́ре, в 1927 году и «заброшена» автором в 1930-м. Таким образом, начало работы над этим театральным опусом и ее неожиданное завершение напрямую обусловлены виражами биографии композитора. Но одновременно и биографии страны...

Обнаруженный клави́р комической оперы относится к тому периоду истории отечественного оперного театра, когда вопрос о комическом жанре встал в советской культуре особенно остро.

¹ См. об этом: *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010. С. 89.

² *Келдыш Ю.* Проблема пролетарского музыкального творчества и попутничества // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 19.

³ *Власова Е.С.* Указ. соч. С. 92.

⁴ Там же.

В искусстве советских 1920-х годов комические и сатирические жанры развивались чрезвычайно интенсивно. В русской литературе первой половины этого десятилетия появляются такие сатиры, как «Крушение республики Итль» Б. Лавренёва, «Город Градов» Андрея Платонова, а за границей, в кругу «попутчиков», «Хулио Хуренито» И. Эренбурга (1922) (а также ряд других сочинений этого направления) и «Похождения Невзорова, или Ибикус» А.Н. Толстого (1924). К концу 1920-х наряду с другими сочинениями написаны такие шедевры сатирического романа, как «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931) И. Ильфа и Е. Петрова, россыпь рассказов и повестей М. Зощенко, произведения А. Платонова «Государственный житель», «Усомнившийся Макар» (оба 1929) и «Впрок» (1931). К сатире на протяжении 1920-х годов постоянно обращался М.А. Булгаков («Роковые яйца», 1924; «Собачье сердце», 1925; «Зойкина квартира», 1925; «Багровый остров», 1927). Драматургия помимо сочинений Булгакова пополнилась пьесами «Мандат» (1925) и «Самоубийца» (1928) Н. Эрдмана, «Баня» (1928) и «Клоп» (1929) В. Маяковского. В театрах помимо них шли и другие советские комедии, а также классика жанра (Грибоедов, Островский и др.), зачастую в перелицовках на современный лад. Особую известность, порой скандального толка, приобрели спектакли Вс. Мейерхольда, поставленные в этом ключе. С 1923 года и до начала 1930-х годов ярким событием в эстрадном искусстве стала деятельность театральных коллективов, осуществлявших инсценировки сатирических «живых газет», получивших прозвище «Синей блузы».

Поток комедийной продукции поставляло кинопроизводство. Так, исследователь советского кинематографа пишет: «Принято считать, что советское кино 1920-х гг. – это поэтический эпос Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко. Но и они, и многие другие художники – Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Абрам Роом, Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич, Марк Донской, Сергей Герасимов, Николай Экк – дебютировали именно комедиями. Иные из этих лент – например, “Шахматная горячка” (реж. Пудовкин и Н. Шпиковский, 1925) – были истинными шедеврами. Комедий в те годы вообще снималось гораздо больше, чем

монументальных эпопей. Режиссеры относились к этому жанру без всякого снобизма – комедии ставили едва ли не все мастера “первого ряда”, от авангардиста Льва Кулешова до “традиционалиста” Якова Протазанова. 1920-е гг. стали истинным “Золотым веком” советской комедии, и это было вызвано счастливым соединением многих закономерностей»¹.

Первой из них автор называет то, что «смех в СССР был сразу поставлен “на службу революции”»². Прямым следствием этого стало появление на советском экране «агиткомедий». Но не менее существенно и другое обстоятельство: «Эпоха революций обострила интерес к пластам народной культуры – “смеховому” фольклору и “искусству площадей” с их карнавалами и балаганными действиями. Демонстративный культ “низких” жанров – важная составная любого авангардистского мифа, и в любви к комической картине вкусы широких масс сошлись с пристрастиями самых “элитарных” творцов, видевших в ней “свое”»³.

Таким образом, комедийный жанр был осознан в это время как один из важнейших для становления новой культуры. Перефразированное высказывание К. Маркса о человечестве, которое смеясь расстается со своим прошлым, стало поистине крылатой в это время⁴.

Однако в музыкальном театре становление «советской сатиры» и поиски «советского комизма» проходили трудно.

¹ Ковалов О. Комедия в советском кино // Энциклопедия ответственного кино. Россия / СССР / СНГ. Глоссарий / Под ред. Любови Аркус [Интернет-ресурс: http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=44].

² Там же.

³ Там же.

⁴ В первоисточнике (во введении статьи Маркса 1843 года «К критике гегелевской философии») фраза звучит следующим образом: «Богам Греции, которые были уже раз – в трагической форме – ранены в “Прикованном Прометее” Эсхилом, пришлось еще раз – в комической форме – умереть в “Беседах” Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым» (см.: Маркс К. К критике гегелевской философии // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. Изд. 2-е. Т. I. М., 1955. С. 418.

Оперетта на советской сцене продолжала двигаться в традиционном драматургическом и стилистическом русле «венской оперетты», как правило, безуспешно пытаясь втиснуть в него новую тематику и образы. Удаchi на этом поприще случались редко – среди них «Женихи» И.О. Дунаевского (1927) и «Холопка» Н. Стрельникова (1929).

Опера испытывала трудности иного плана, отчасти связанные и с общемировой ситуацией. Остановимся на этом моменте.

Кризис комической оперы на мировой оперной сцене выразился, начиная со второй половины XIX века, в том, что комический жанр частично ушел в русло опереточного театра, а оперный жанр потерял традиционно свойственные ему четкие жанровые критерии. Тематические и стилистические предложения западного театра в первые десятилетия XX века оказались в этой сфере чрезвычайно многообразными. На советской же сцене 1920–1930-х годов это направление оказалось в тени, хотя попытки разработать его спорадически возникали в разных контекстах развития российского оперного театра.

В начале 1920-х годов направление комической оперы развивается лишь в искусстве русского зарубежья. Две линии, обозначенные здесь, находят себе продолжение и в дальнейшем уже в Советской России. Первая связана с попытками завершения неоконченных сочинений русских классиков. Так, Н. Черепнин в эмиграции заканчивает партитуру «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, которая была показана в Париже в 1922 на французском языке, а в Барселоне в 1924 – на русском. То же название в редакции Ю. Сахновского 1913 года было возобновлено в Москве в 1925 году на сцене Большого театра. В 1931 и 1932 годах ленинградская премьера редакции В. Шебалина и московская Ламма-Шебалина предложили новые версии завершения «Сорочинской ярмарки».

Параллельно в русском зарубежье возникают две комические партитуры, полностью отвечающие понятию шедевра, – «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (1921) и «Мавра» И. Стравинского (1922).

Но понятию «советской комической оперы», дебаты о которой начали разворачиваться еще с середины 1920-х годов, а к концу десятилетия приобрели особую остроту, оба эти сочинения, как и оперы Мусоргского, никак не соответствовали.

Время выдвигает свою альтернативу этим предложениям. Идеи самодеятельного театра, который неизбежно должен вытеснить театр профессиональный, распространились и на музыкальный жанр. Синтетизм театра 1920-х годов делал возможным предположение об оперных опытах в театральных студиях при клубах. Требование создания «клубной оперы» становится насущным. Но вопреки ожиданиям жанр, отмеченный лишь редким появлением новых названий («Бабий бунт» М. Чулаки, «Гармонь» Рукина: обе – 1928) и преимущественной ориентацией самодеятельных коллективов на постановки классики, все никак не оформлялся в заметное театральное явление. В течение 1920-х годов возникали отдельные попытки комической оперы проложить русло «народного лубка». Традиции синеблузной сатиры обещали появление «клубной оперы». Но ее напряженное ожидание никак не приводило к утверждению нового жанра.

Оперные пародии Прокофьева и Стравинского, с одной стороны, и краткий расцвет синеблузной сатиры, с другой, обозначили два полюса в подходе к проблеме комизма на музыкальной сцене. Советские композиторы продолжали склоняться к примеру своих коллег с их стилизаторскими предпочтениями, игнорируя требование обращения к актуальной тематике в комическом жанре, звучавшее со страниц прессы и с высоких трибун. Первым из советских композиторов попытался предложить соответствующее новым запросам жанровое решение К. Корчмарёв в опере 1925 года «Иван-солдат». В 1927 году Корчмарёв, как было сказано, начинает работу над следующей комической партитурой (под рабочими названиями «Молодость», или «Счастливая молодость»¹), а Л. Книппер над оперой-балетом «Кандид» по Вольтеру, которая так и не будет исполнена ввиду явной несообразности сюжета идеологическим приоритетам дня. А в 1929 году на комическую стезю сворачивает Пашенко во второй своей опере «Царь Максимилиан» (по русской народной драме в обработке А. Ремизова). Однако его «народное скоморошье действие» прозвучало лишь

¹ Которая, по-видимому, найдет себе применение лишь в военные годы для создания туркменской оперы.

в концертном исполнении (1929, Ленинградская академическая капелла). Бесплодной окажется и попытка «улучшить» этот опус, внося изменения и дописав 3-й акт (1930). Все эти особые жанровые предложения не нашли для себя подходящей сцены, как и титанический труд М. Ипполитова-Иванова, дописавшего три действия «Женитьбы» М. Мусоргского. Опус прозвучал лишь по радио в 1931 году, хотя журнал «Советская музыка» в год своего открытия отметил: «Крайняя потребность в сатирико-юмористической опере делает для нас ценной постановку “Женитьбы” Мусоргского, законченной Ипполитовым-Ивановым (на Радио)»¹.

К этому времени ленинградская публика уже познакомилась с «Любовью к трем апельсинам» (1926, ГАТОБ) и «Маврой» (1928, ЛГК). Но времени требовался другой комизм, не связанный с тонкой пародийностью или изящным стилизаторством. И то, и другое предполагает знание прототипов, между тем адресатом комического жанра должен был стать слушатель, не имеющий богатого культурного опыта. Искусство оперной пародии удалялось вместе с культурой кабаре и отголосками породившего их Серебряного века.

На фоне этих разнонаправленных поисков новой концепции комического жанра, отвечающего требованиям советской эпохи, возникает сочинение, которое наряду с двумя «эмигрантскими» опусами Стравинского и Прокофьева через десятилетия займет свое место в классическом оперном репертуаре: «Нос» Д. Шостаковича (1928). Еще до премьеры, с самого момента кулуарных прослушиваний оно вызывает ожесточенные споры, исход которых предreshen дальнейшим развитием событий. В противовес оптимистичным прогнозам Соллертинского («“Нос” – орудие дальнобойное» называлась его известная статья) время показало правоту предсказания Д. Житомирского: «Своей оперой Шостакович несомненно отделился от столбовой дороги советского искусства»².

¹ *Иорданский М., Козлов П., Тифануценко В.* К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет) // Советская музыка. 1933. № 1. С. 38.

² *Житомирский Д.* «Нос» // Пролетарский музыкант. 1929, № 7–8. С. 39.

В партитуре молодого композитора, принадлежавшего к рядам АСМ – «Ассоциации современной музыки», противопоставлявшей себя РАПМ, видят «произведение искусства для “избранных”». Действительно, этому сочинению с его авангардистским языком и абсурдистским гротеском, «избыточностью» композиторской фантазии и «хаотичностью» многоуровневого сюжета было не по пути с советским театром. Невзирая на все попытки приписать «Носу» значение социальной сатиры (сопровождаемые «дисциплинированными» высказываниями самого композитора), опера не утвердилась на советской сцене, сойдя после 16 представлений. В ней оставался некоторый «зазор» между попыткой социальной трактовки сюжета и его метафизическим смыслом, «комической стороной вещей и их космической стороной», как писал о гоголевской повести Набоков. Поистине, «Шостакович создал одну из самых загадочных опер в истории музыки»¹. Эта «загадочность» делала ее чужеродным явлением в советской культуре.

Вообще обойдет советскую музыкальную сцену другой гротескно-абсурдистский опыт этого времени, также вышедший из недр «современничества»: одноактная опера А. Мосолова «Герой», написанная для фестиваля «Немецкая камерная музыка» в Баден-Бадене (июль 1928), но не исполненная из-за неприбытия вовремя партитуры². Сравнивая мосоловскую оперу с «Носом», И.А. Барсова отмечает, что опера Шостаковича «...перестает быть единственной советской оперой 1920-х годов, написанной для камерного оркестра»³. И однако она же констатирует, что «...в рамках оперы для камерного оркестра “Нос”, состоящий из трех актов и десяти картин – масштабная композиция, поистине “большая опера”. “Герой” же, одноактная опера из трех сцен (она длится 30 с небольшим минут) – сугубо камерное сценическое произведение, род скетча; его сила в однолинейном развитии, в стремительном сценическом темпе»⁴.

¹ Аюрян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. С. 78.

² См. об этом: Барсова И. Опера «Герой» Александра Мосолова. История создания и судьба рукописи // Российская музыкальная газета. 2003, апрель. №37. С. 2.

³ Там же.

⁴ Там же.

Но можно ли назвать оперу А. Мосолова «советской оперой»? Даже на фоне становящегося понятия «советский стиль» она демонстративно выпадает из отечественного контекста, и эта чуждость еще более разительна, чем в случае «Носа». Опера Шостаковича с ее экзистенциальными глубинами все же может быть трактована в духе «социального обличения», к которому начинает в те годы сводиться интерпретация гоголевского наследия. Сатирическое начало можно приписать этому сочинению с его галереей пародийных социальных типажей, скрупулезно расставленных на ступеньках общественной иерархии. И, конечно, она прочно вписана в контекст советского авангарда, дни которого к этому времени уже сочтены.

Сочинение Мосолова гораздо определеннее соотносится с другим – западным контекстом, что вполне естественно для одного из лидеров АСМ. На это особенно отчетливо указывает именно хронометраж сочинения. Оперная «миниа-тюра», «одноактовка» совершенно исчезает с горизонта советского искусства, которое повсеместно тяготеет к монументализму, «ампирности». Жанр «оперы-скетча», «оперы-минутки» – вот генеалогическое древо оперы Мосолова, естественно вырастающее из ситуации «немецкого» заказа. Пародирование гётевского «Фауста», на которое указывает И. Барсова, подчеркивает эту «западническую» ориентацию сочинения. Гротесково-комические эпизоды прокофьевского «Огненного ангела», созданного за рубежом и для западной сцены в том же 1928 году, адресуют к тому же источнику. Подобные аллюзии становятся непозволительной «роскошью» для советского театра, сознательно нацеленного на восприятие новой неискушенной аудитории.

На следующие опыты создания комической оперы советские композиторы отважатся нескоро. Невзирая на призывы идеологов рапмовского движения: «...дружной работой пролетарских писателей и музыкантов должна быть создана новая комическая опера»¹ судьба этого жанра на советской сцене никак не складывалась. Сбывалось предсказание А.Н. Толстого первых лет революции: «Театр, очевидно, станет примитивным

¹ Л. [Лебединский Л.] О комической опере // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 19.

в том смысле, что он не будет утонченным. Излишне утонченным психологически, – поясню я еще. <...> Появится спрос на пьесы исторические, но зато не явится материала для создания комедии. Комедия возникает из быта отстоявшегося, крепкого, выкристаллизовавшегося. Из хаоса же рождается трагедия. К ней, пожалуй еще и исторической комедии, лежит путь драматургии»¹.

С 1930 по 1936 год (до памятной премьеры комической оперы Бородина «Богатыри», послужившей одним из поводов для начала разгромной кампании 1936 года) на театральных афишах не появилось ни одного нового комического названия. Многообещающий замысел написания новой комической оперы Д. Шостаковичем при участии А.Н. Толстого по заказу Большого театра, относящийся к 1932 году, также не состоялся².

Оперный замысел Корчмарёва представляется весьма симптоматичным для анализируемого периода. Расскажем о нем подробнее.

Действие открывается Прологом, в котором на просцениум выходит хор, «выступающий от имени театра»: «Халтурное, вредное, пошрое, вздорное бей с плеча. / Мещанство и косность во всем обличай». Подобный манифест является несомненной отсылкой к прологу прокофьевской «Любви к трем апельсинам», за год до того представленной впервые в России ЛГАТОБом. Однако здесь замышляется явное пародийное оппонирование: прокофьевский пафос был направлен на обновление и «омоложение» искусства, его языка и образов, «Молодость» Корчмарёва провозглашает судилище над устаревшим бытом и, как покажет развитие событий, «обслуживающим» его «вредным» искусством. Образ этого искусства дан сразу же

¹ Толстой А.Н. Пути русского театра // Вечерняя жизнь. 1918. 5 апреля (№ 13). Цит. по: Толстая Е. «Деготь или мед». Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М., 2006. С. 106.

² Об обстоятельствах проекта под названием «Оранго» – опера-буфф в 5 действиях на либретто А.Н. Толстого и А. Старчакова см: Дигонская О.Г. Незавершенные оперы Шостаковича: по неизвестным автографам. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. СПб., 2008.

после открытия занавеса – некая обучающаяся пению девица Ляля «упражняется у фортепиано». Ее ариозо – пародийный вокальный экзерсис на столь же пародийно упрощенном итальянском.

Темой, избранной композитором и его либреттистами для комической оперы, является «самоопределение» пролетарского художника. Эта коллизия разворачивается на фоне «драмы уплотнения»: рабочего-композитора и его друга рабфаковца вселяют в квартиру «омещанившейся» рабочей семьи. Материал для сюжета предоставила сама жизнь: в конце 1927 года в Советской России возобновился «квартирный передел», приостановленный годами НЭПа¹. Выбор героев тоже весьма актуален. Здесь срабатывает то «общее правило», которое исследователь наблюдает на примере драматического театра этого периода: «Если образы старой интеллигенции – это типажи инженеров (“спецов”) и профессуры, то образы интеллигенции новой – это прежде всего фигуры художественной интеллигенции и молодых инженеров, вчерашних студентов (часто учившихся скверно из-за перегрузки общественными делами, либо недоучившихся вовсе, но восполняющих недостаток знаний энтузиазмом). Художественная интеллигенция – поэты, актеры, режиссеры, художники – оказывается в первых рядах приспособляющихся к новым условиям»².

¹ «По постановлению ВЦИК и СНК РСФСР с 1 августа 1927 года все граждане СССР <...> стали обладателями загадочного права на “самоуплотнение”. Оно и явилось юридическим основанием существования и успешного развития коммунальных квартир. Согласно этому удивительному праву, владельцы или съемщики квартиры и комнаты могли вселять к себе на излишки площади любого человека, даже не родственника. Излишком считалось все, что превышало санитарную норму – 8 метров. Вселенный жилец обретал право на площадь в данном жилище. <...> “Право на самоуплотнение” необходимо было реализовать в течение трех недель. Затем вопрос о вселении на излишки площади решал не ее съемщик, а домоуправление!» (См.: *Льбина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999. С. 189).

² *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М., 2008. С. 136–137.

Фактический «захват квартиры» сопровождается в оркестре мотивом из «Варшавянки». Завладев «буржуйским роялем», композитор Макар провозглашает, что будет играть на нем не «Бетховена или Шопена», а собственную «историческую оперу». Ее сюжет: «Мечь. Парижская коммуна. Время 71-й год».

Тема будущей «пролетарской оперы» идеально отвечает интересам момента. К 1927 году тема Парижской коммуны, ее музыки и искусства, организующего «широкие массы трудящихся», как комментирует выбор сюжета рабфаковец Мишка, является предметом заинтересованного и постоянного внимания деятелей искусства. Не обходит ее и музыкальная сцена. Еще в 1918 году сюжет о Парижской коммуне нашел воплощение в опере В.Н. Цыбина «Фленго»¹. В 1924 году предпринимается получившая одиозную известность попытка «перелицовки» «Тоски» Дж. Пуччини в «Борьбу за коммуну»². Революционная тематика продолжает оставаться в моде на протяжении 1920-х годов. Так, в пьесе В. Шкваркина «Лира на прокат» между новоявленным драматургом и его подругой происходит следующий разговор:

«Саша: Я уже пьесу сочиняю.

Люба: Революционную?

Саша: До того революционную, что когда пишу – даже сам краснею»³.

Но и сюжет для комической оперы самого Корчмарёва тоже «попадает в десятку». Еще в 1924 году его «старший товарищ» по ВАПМ Л. Лебединский упоминал сюжет об «уплотнении» среди самых подходящих для создания советской комической оперы: «Возьмите такую громадную область, как “страдания” буржуазии во время ее экспроприации, “центрострах” московского буржуа во время октября (сидение в погребах, устройство домовыми комитетами баррикад и т.д.). Наконец, наша деятельность: бумажная волокита в советских учреждениях с их

¹ «Музыкально-драматический эпизод из времен Парижской коммуны» в 1 действии и эпилоге по мотивам В. Гюго». Либреттисты В.Ф. Плетнев, Тышко (Москва, театр «Эрмитаж»).

² Либреттисты Н.Г. Виноградов и С.Д. Спасский (Ленинград, Малый оперный театр).

³ Цит. по: *Гудкова В.* Указ. соч. С. 111.

раздутым канцелярским аппаратом, уплотнения “несчастной” буржуазии, квалификация рабисовских безработных и т.д.»¹.

То, что «уплотнение» вкупе со «страданиями буржуазии» может составлять область комического, не является, конечно, единоличным открытием Л. Лебединского: «Так, картины “Запуганный буржуй” (реж. М. Вернер, 1919) и более поздняя комедия “В когтях советской власти” (реж. П. Сазонов, 1927) глумливо изображали злключения карикатурного “буржуя” после революции. Его апартаменты “уплотняли” шумными пролетарскими семьями, его гоняли на принудительные работы, он чистил конюшни и даже попадал в концлагерь. По сути, фильмы эти изображали круги ада “военного коммунизма”. Парадоксальным образом именно “буржуй” оказывался здесь тем “маленьким человеком”, на которого шишки сыплются на каждом шагу и которому сострадала гуманистическая культура»².

Два сюжета, соотносящиеся в опере по принципу «театра в театре», закономерно пересекаются. Насильственное вселение по смыслу «рифмуется» с темой мести революционного народа. Друзья в дуэте напутствуют новых жильцов: «Все прекрасно в этом мире, / Кто бы что ни говорил. / Мы мечтаем о квартире, / Ты квартиру получил. / Не сдавай позиций, Мишка, / Своих хозяев дожимай. / А ты, Макар, с утра до ночи их игрою истязай». Подобное поведение вполне согласуется с новой бытовой нормой «коммунистической молодежи», которая моделируется и в драматургии этого времени. Как констатирует на примере одной из пьес на сюжет «уплотнения» В. Гудкова, «образ повседневной бытовой жизни комсомольцев трудно соединим с традиционными нормами и привычками. Они с легкостью нарушают чужое пространство, не принимая во внимание права и интересы другого: как только в большую квартиру “по уплотнению” вселяется группа комсомольцев <...>, из их комнаты тут же “раздается хоровое пение”. Выразительна ремарка: “Комната, занятая вузовцами. Всюду сор и грязь. Полвторого ночи. <...> Шумно, весело”»³.

¹ Л. [Лебединский: Л.]. Указ. соч. С. 19.

² Ковалов О. Указ. соч.

³ Гудкова В. Указ. соч. С. 65.

История побежденной Парижской коммуны излагается в опере Корчмарёва в трагическом ключе, тогда как победивший рабочий класс в его социальном оптимизме обрисован в красках лирической комедии. «Молодость», водившая это поколение «в сабельный поход», и в мирной жизни выступает как захватчица и победительница: I акт завершает Ариозо Макара о Москве: «В такую ночь мне кажется Москва какой-то новой, сказочной столицей». В конце его звучит вызов «новых растений», брошенный столице: «Эй, Москва, берегись! Мы тебя покорим!».

Заметим, что «покорение Москвы» есть следующая цель после покорения жилплощади. «Квартирный вопрос», поднимаемый в искусстве 1920-х годов, как правило, увязывается с темой Москвы («Собачье сердце», «Зойкина квартира», «Мастер и Маргарита», «Самоубийца»)¹. С развитием темы «внутреннего врага» в советском искусстве 1930-х годов мотив «овладения» Москвой во всей противоречивости его коннотаций будет усиливаться². Герой фильма «Партийный билет» (1936, реж. И. Пырьев) – скрывающийся под чужим именем убийца-кулак из Сибири, который ради выполнения задания «вражеского руководства» женится на москвичке и члене партии, проникает в ее номенклатурную семью, получает прописку и квартиру, стремительно поднимается по карьерной лестнице, вступает в партию и получает доступ к военным тайнам. В сцене новоселья он, обнимая ничего не подозревающую молодую жену, восклицает: «Москва, ты моя!». И его бурная радость, выражающаяся в откровенном и пугающем героино эротическом порыве, зловеще контрастирует с приподнятым лиризмом песни о Москве, во время разучивания которой разворачивался роман этих героев в начале фильма. Эта характеристика «врага» представляется лишь чуть более жесткой, чем родственное ей в идеологическом контексте времени

¹ Картина К. Петрова-Водкина из собрания ГТГ «Новоселье (Рабочий Петроград)» (1937) характерна как исключение из этого правила.

² См. об этом: *Нехлюдов С.* Тело Москвы. К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Г.И. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005.

обвинение, выносившееся прессой «карьеризму» как таковому: «Некоторые интеллигенты обладают эгоцентризмом, индивидуализмом, непомерным болезненным самолюбием, замкнутостью, мечтами о славе, о том, чтобы выделиться, завоевать Москву. Это заставляет их совершать резкие, иногда непоправимо ошибочные поступки. Они “болезненно путаются в дебрях мещанского индивидуализма”»¹. Так, «тема Москвы» в тексте оперы «Молодость» пересекается с мотивами обличения индивидуализма, враждебной психологии. «Москва», следовательно, трактуется как образ «светлого будущего», который нельзя уступить врагу, человеку с чуждыми ценностями.

Москва – не просто место действия; к началу 1930-х она превращается в один из наиболее устойчивых «топосов» советской культуры. Это сопровождалось различными идеологическими акциями, среди них, например «Литературная Москва ждет своего художника»². Движение в этом направлении неуклонно нарастает и в музыкальном искусстве. Наиболее явной его приметой становятся, конечно, «песни о Москве» – лирические или маршевые, они в равной мере отвечают критерию «массовой». В 1928 году возникает проект написания коллективного балета «Четыре Москвы» для Большого театра при участии членов Ассоциации современной музыки Ан. Александрова, Л. Половинкина, Дм. Шостаковича, А. Мосолова. Замысел театра-заказчика состоял в показе Москвы в разные исторические эпохи – от Ивана Грозного до футуристической столицы XXII века³. В панораму оперного мифа «Москвы-столицы» вписывается замысел М.М. Ипполитова-Иванова, относящийся предположительно к первой половине 1930-х годов.

Либретто этой незавершенной оперы Ипполитова-Иванова⁴ состоит из четырех действий: три первых происходят

¹ Цит. по: *Чуйкина С.* Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–1930-е годы). СПб., 2006. С. 100.

² См. об этом: *Корниченко Н.В.* «Москва во времени». Об одной литературной акции 1933 года // Октябрь. 1997. № 9.

³ См. об этом: *Барсова И.* Миф о Москве-столице (20-е – 30-е годы) // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Т. I. Нижний Новгород, 1997. С. 67–81.

⁴ Название в рукописи не указано. Либретто хранится в ЦГММК. Ф. 2. № 115–117.

в деревне в начале революции, четвертое завершается на Красной площади, где бывший батрак с «перековавшейся» дочкой своего бывшего хозяина наблюдают в толпе парад пионеров и шествие рабочих. «Общее ликование», согласно ремарке, венчает оперу¹.

Но вся эта мифология кульминировала в предвоенный период в двух знаменательных акциях: установке в 1937 году «кремлевских звезд» и знаменитой постановке в 1939 году переименованного «Ивана Сусанина» в Большом театре, финальную сцену которого на Красной площади «режиссировал» сам Сталин, дававший после генерального прогона указания постановочной группе. Здесь прогнозируются многие дальнейшие художественные решения в разных областях советского творчества, как например, заветные московские адреса судьбоносных встреч пырьевских героев («Свинарка и пастух», «Шесть часов вечера после войны»).

Между тем в рамках движения за пролетарское творчество «топос» Москвы-столицы был унаследован Корчмарёвым от Мусоргского, «назначенного» лидерами этого движения своим «прародителем». Обе великие оперы Мусоргского – московские не только по топографии, но и по своей идеологии. Заметим, что от второго, зарубежного прародителя – Бетховена, пролетарский композитор – герой оперы Корчмарёва – публично отрекается. И не удивительно: на страницах прессы множатся нападки на незначительную избирательность ВАПМ, оставившего из всего музыкального наследия только двух гениев: западного Бетховена и русского Мусоргского. Но «покаяние» бывшего рапповца Корчмарёва на страницах своей оперы, демонстративный отказ от Бетховена – чистая формальность. На самом деле за образами «революционной музыки» восставшего Парижа угадывается его тень: эпоха Французской революции, с которой Бетховен накрепко увязан в представлениях этого времени, приравнена в них же к событиям Парижской коммуны. В рассуждениях об историческом опыте «революционной

¹ Напомним также, что в 1925 году Ипполитов-Иванов, заступив на пост дирижера Большого театра, предпринял новую постановку «Бориса Годунова» с восстановленной версией сцены у Василия Блаженного в собственной инструментровке.

музыки» они неизменно подменяют друг друга. Так и Мусоргский незримо присутствует в московской мифологии сочинения Корчмарёва.

Схождение ревнителя агитационной музыки Корчмарёва с последним «наследником кучкизма» Ипполитовым-Ивановым в точке мифа о «Москве-столице» представляется, таким образом, совсем не случайным. Симптоматично и другое пересечение: в 1933 году Ипполитов-Иванов завершает в партитуре оперу «Последняя баррикада» с подзаголовком «Четыре эпизода Парижской коммуны 1871 года». Речь не о сходстве личных вкусов двух весьма далеких друг от друга индивидуальностей, а о том, как спрямляются непреклонным временем творческие пути, как сужаются возможности личного выбора. В определенном смысле здесь можно говорить, конечно, и о выработке некоего жанрового канона, по которому пятнадцать лет «то-сковала» советская музыкальная сцена. Однако то, что канон этот не вполне устойчив, подтверждают судьбы этих неоконченных или не поставленных – в любом случае, не востребованных временем сочинений.

Первое действие оперы Корчмарёва предлагает некий «конспект» образцовой «советской исторической оперы». Прием, использованный здесь, невероятно интересен: «опера в опере» не просто сыграна (как это происходит в «Паяцах» Леонкавалло, вероятно, знакомых много гастролировавшему за рубежом и получившему солидное консерваторское образование Корчмарёву, но и в «Ариадне на Наксосе» Штрауса, которая могла остаться ему неизвестной): композитор Макар как бы «показывает» ее друзьям, иллюстрируя на рояле фрагменты. Неизвестно, как решалась бы инструментовка этого фрагмента, но в существующем виде сцена рождает прямые аналогии с ситуацией «приемки» оперного проекта худсоветом. В роли же последнего показательно выступает «пролетарский» слушатель – друзья-рабфаковцы.

В комментариях Макара сделан исчерпывающий набросок основной сценарной и музыкально-драматургической схемы «советской исторической оперы»: «Значит, это опера про Парижскую коммуну. Сначала вступление: тревожная музыка, крик отчаянья, паденье, взлет. Измена, предательство, армия в ловушке, голод, бред! Уходит с фронта пушечное мясо. Армии

нет, правительства нет. Есть только революционная масса. Так, чтоб это напоминало наш семнадцатый год.

Первое действие: враги все ближе, / народная сцена волненья в Париже. / Народ разбирает оружие украдкою. / Личная интрига: офицер с аристократкою. / Мотив проходит здесь скользья. / Любовь, без которой в опере нельзя.

Дальше действие второе: в лагере буржуазии, / попытка одержать размах стихии. <...> На площадях толпой веселой / проносят красные знамена. / Париж танцует карманьолу, / предместье и районы. <...> Трубы сигнал! И на окраинах слышатся впервые слова команды боевые. / Забыта страсть, любовь изувечена / натиском первых атак... / это еще только намечено, / но будет приблизительно так».

И хотя опера Корчмарёва нацелена на создание «советской комической оперы», в драматургии каждого из действий проступает ориентация на другие жанры: в I действии – на советскую «историческую» оперу, во II действии – на «клубную оперу».

Для «исторической оперы» важна ее прямая соотнесенность (акцентированная в монологе Макара) с темой Октября, который к 1927 году начинает оформляться в важнейший символ новой мифологии, хотя само устойчивое словосочетание «Великая Октябрьская революция» сформируется позже. Для Ипполитова-Иванова опера «Последняя баррикада» также является, по свидетельству композитора, лишь «первой частью оперной трилогии от Парижской коммуны до наших дней»¹. Вторая часть – «переход от Коммуны до наших дней», финал 3-й части завершается на Красной площади в Москве (об этом замысле Ипполитова-Иванова было сказано выше).

Неотъемлемая черта «исторического жанра» в представлении творцов «советской оперы», как видим, массовость. Но и введение «личной интриги», любовной линии кажется необходимым. Это же мнение высказывается и в прессе тех лет: «Любовная интрига (и это подтверждается сюжетами огромного большинства опер на революционную тему) все еще не

¹ Из интервью композитора газете «Советское искусство» от 5 июля 1934 года.

потеряла авторитета главного стержня сюжета, движущего его развитие начала»¹.

Намечен в клавире и музыкальный материал, который будет использован в «исторической опере». «Тревожная музыка» вступления предполагает оркестровое начало, к которому должен присоединиться хор. Хоровые эпизоды следующей сцены с необходимостью должны быть оттенены сольными, причем музыкально-жанровая лексика офицера и аристократки вполне предсказуема в контексте оперной практики 1920-х годов, где в таких случаях стилиевой опорой становятся традиционные оперные формы и жанры «придворных танцев». В свою очередь «стихия» народного веселья сопровождается «Карманьолой» – достоянием предыдущей французской революции, которое, однако, воспринимается как обобщенный символ любого восстания². Еще в 1923 году в своей Шестой симфонии Н.Я. Мясковский использовал ее мотив как музыкальную эмблему народного бунта с очевидным трагическим подтекстом ее восприятия. Но в культуре 1920-х годов эта старинная песня приобретает поистине всепобеждающее звучание. Сам Корчмарев пишет в 1924 году «Фантастический карнавал» для фортепиано – Вариации на тему «Карманьолы». Несколькими годами позже широкую известность получает пьеса В. Киршона «Наша Карманьола» (названная по стихотворению Киршона, подложенного под музыку оригинальной французской песни). Тот же музыкальный символ использован и Асафьевым в балете «Пламя Парижа, или Триумф Республики» (1932).

¹ Малков И. Советская опера – на переломе // Рабочий и театр. Л. 1927, 30 июля. С. 2–3.

² Интерес к «Карманьоле» сразу же после Октябрьской революции был подогрет публикацией перевода книги Ж. Тьерсо «Празднества и песни Французской революции» (Пг., 1918). Первый русский перевод был сделан Вл. Василенко (Антология революционной поэзии / Под ред. В. Казина и С. Обрадовича. М., 1924). Следующая попытка перевода нескольких куплетов предпринята через три года Л. Остроумовым (Революционная поэзия на Западе / Под ред. и с предисл. Л. Гроссмана. М., 1927). Затем в конце 1920-х годов появился перевод Д. Усова в нотном издании «Карманьолы» (М., 1929). К этому же времени принадлежит и стихотворение В. Киршона «Наша Карманьола».

Танцы бунтующего люда в предполагаемой опере о Французской революции сменяются «военной музыкой». Музыкальными эпизодами борьбы и трагико-оптимистического апофеоза, очевидно, и должно заканчиваться будущее сочинение, хотя автор обрывает свой рассказ на победной кульминации.

Эта драматургическая схема обнаруживает свое родство с основополагающими принципами «большой французской оперы», получившей в нашем музыкознании обозначение «гранд опера», а на ее родине именуемой «исторической». Главный из этих принципов – смена сценических картин, живописных «tableaux», предлагающих зрителю разные места действия, чей «couleur locale» (местный колорит) предполагает разнообразие зрительной и звуковой изобразительности. Влияние французской исторической «большой оперы» на оформление проекта советской исторической оперы не покажется удивительным, если принять во внимание два важных обстоятельства. Во-первых, в отличие от послевоенной ситуации, когда сочинения этого жанра сошли не только с советской музыкальной сцены, но покинули и сцену мировую (куда возвращаются сейчас), в 1920-х годах они находились едва ли не в центре оперного репертуара. «Гугеноты» Мейербергера, «Фенелла, или Немая из Портичи» Обера, наконец, «Риенци» Вагнера – это фавориты послереволюционного русского театра. Они давали возможность поднять тему «народного восстания» в обрамлении высококачественной, хорошо известной и горячо любимой публикой музыки. Во-вторых, современным авторам они давали в руки безотказно действующую драматургическую схему «хорошо сделанной вещи» (прославившей одного из главных создателей этого жанра в качестве либреттиста – Э. Скриба), которая была приспособлена именно к исторической тематике и ставила в центр действия необыкновенно выигрышное с театральной точки зрения соотношение любовной интриги с коллизией социальных потрясений. Последняя удовлетворяла главному требованию, предъявляемому к историческому сочинению цензурой. На этом пересечении удовлетворялись сразу и надежды театра на зрительский успех, и расчеты на прохождение либретто через соответствующие инстанции.

Воздействие драматургии французской большой оперы, воспринятое также и через ряд других, опосредовавших на

русской почве этот жанр названий оперной классики, мы сможем наблюдать и в последующие годы.

Обратимся к двум другим оперным жанрам, возникающим на страницах оперы Корчмарёва. «Клубная опера», о которой мечтали рапмовские ораторы, показана здесь внутри главного сюжета «комической оперы» в качестве еще одной модели советского оперного жанра. Второе действие оперы Корчмарёва как документ времени представляет исключительную ценность. Здесь дано не просто фрагментарное описание «клубного вечера» конца 1920-х годов, но полный его сценарий, представленный в лицах, сыгранный и пропетый.

В «афишу» вечера включены выступления оратора, духового оркестра, который звучит за сценой как оркестровая banda (поскольку действие развернуто как бы «спиной» к реальному зрителю, тогда как концерт проходит за кулисами для «воображаемого» зрителя), затем оркестра народных инструментов с обработкой народной плясовой, потом – женского народного хора а саpелла. Балерина исполняет «героический танец», а следующая за ней «хоровой кружок» новую революционную песню «Воля коллектива», формулирующую вывод из центрального конфликта. Романс любовно-поэтического настроения, написанный Макаром для выступления Ляли, оказывается отвергнут устроителями.

«Перерождение» Макара в политически сознательного члена коллектива ознаменовано его поворотом от романсовой стихии, куда его завела любовь к «социально чуждому элементу», к песне: «Когда песни мои запоет деревня, / Их петь будет каждый завод. / <...> Я стану тогда настоящим певцом / Своего трудового народа». Смычка города и деревни, рабочего и колхозника закрепляется союзом с «бойцом музыкального фронта».

Советская комическая опера в представлениях авторов «Молодости» совмещает черты «клубной оперы», дань которой отдана на страницах этого произведения, и советской «лирической комедии» с сильно выраженным сатирическим началом. Ее опора – реалии становящегося советского быта. Локусы его точно отобраны. Первый – зажиточная квартира советского рабочего. Подробности обстановки, выписанные в ремарках, существенны. Рояль, хорошая мебель, убранство

богатого стола для многочисленных гостей – все служит способом обличения. В 1929 году подобные же «детали быта» станут поводом для «обвинительного приговора», вынесенного Маяковским героям «Клопа»: пролетарий в поисках «культурной жизни» отрывается от своего класса. Это характерное для того времени восприятие постоянно воспроизводилось в драматургии 1920-х годов: «В утопической картине мира не осталось места бытию нейтральному, т.е. нормальной, не экзальтированно-надрывной жизни человека. Повседневность как образ жизни выпадала из авангардистской аксиологии, делаясь негативно маркированным фактором. <...> Быт ассоциировался с образом косной, враждебной энтузиастическому порыву материи...»¹.

В тексте оперы обвинение в «мещанстве» получает дополнительное «музыкальные» обоснования: «Да о чем ты с ней можешь разговаривать, – спрашивает Мишка влюбленного в Лялю композитора, – о преимуществе фокстрота перед чарльстоном, или Вертинского перед Покрасом?» (будущий классик советской песни еще остается одной из самых одиозных фигур легкой, «нэпманской» музыки).

Музыка является важной характеристикой этого «квартирного топоса»: «обуржуазившийся» Макар начинает сочинять для своей возлюбленной романсы. Один из них он пытается исполнить перед жующими за праздничным столом гостями. Осознание творческого кризиса в этот момент помогает ему вернуться в рабочий коллектив.

Жанры непосредственно отождествляются с враждебной или пригодной идеологией, равно как и одежда персонажей, их разговорная лексика, их вокальные амплуа. Пролетарий Мишка – бас – неизменно беспардонен и груб. Музыкальная стилистика его партии базируется на речевых прототипах: по телефону он разговаривает в манере *Sprechgesang*, чтение им «Капитала» дано как декламация на музыке. Ляля – жеманна, как и ее ухажер Анатолий: оба они изъясняются ариозным стилем, она – лирико-колоратурное сопрано, он – тенор. Тенор, по-видимому, вообще вызывает недоверие: «отщепенец» отец

¹ Гифин Ю.Н. Авангард как стиль культуры // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М., 2002. Цит. по: Гудкова В. Указ. соч. С. 397.

Ляли – тоже тенор, вопреки традиционному возрастному амплу оперного «отца». Перерождение Макара иллюстрируется следующим комментарием: «завел себе модную прическу, / купил себе брюки в полоску, / на нос нацепил круглые очки, / на шею крахмальные воротнички, / говорит, что его до сих пор не понимали <...> и целое утро пред Лялькой бренчал / чарльстоны, фокстроты» (заметим, что сам Корчмарёв на фотографиях этих лет неизменно фигурирует в круглых очках).

Вторым локусом становится вузовский клуб. Так, второе действие назидательно противопоставлено первому. В «затхлой» атмосфере «мещанской» квартиры гнездится «старое» искусство и нэпманская музыка, в рабфаковском клубе – искусство «молодое».

И, наконец, третьим локусом служит «физкультурная площадка» (4 к. III д.), естественной музыкальной «иллюстрацией» которой служит песня хора комсомольцев: «Эй, заведи песню бодрюю, веселую».

Между тем помимо эстетики «советской пьесы» и идеи «клубной оперы» в сочинении Корчмарёва прочитывается еще одна традиция. Ее сюжет в новой исторической ситуации воспроизводит типичную коллизию итальянской опера buffa. Всего за три года до начала работы над оперой «Молодость» Л. Лебединский, взывая к необходимости создания советской комической оперы, писал: «Эта же живость, с которой смотрится “Севильский цирюльник” теми, кто знаком с эпохой великой Французской революции, заставляет нас думать, что если бы проводилась современная общественная сатира, она была и воспринята, и оценена, и любима массами»¹. Именно в традиционном оперном жанре поединок «старости» и «молодости» с непрременной победой последней становится оплотом классического комического сюжета. И лучшим образцом такой коллизии, несомненно, является «Севильский цирюльник». Воспринятый на фоне революционных событий, связанных с первоисточником Бомарше, он становится в большей или меньшей степени осознанной моделью для обретения «советского комизма». Комический жанр вновь готов стать апофеозом

¹ Л. [Лебединский Л.]. Указ. соч. С. 19.

всепобеждающей молодости, молодости класса, впервые выходящего на историческую арену.

«Случай» комической оперы Корчмарёва необычайно показателен в разнообразных отношениях.

Прежде всего как пример коллективного сочинительства, характерный для данного периода. По этому поводу можно вспомнить не только известную историю ПРОКОЛЛа – студентов-композиторов Московской консерватории, обосновывавших необходимость подобного подхода, но и всю рапповскую тактику, если так можно выразиться, сочинения единого коллективного текста «пролетарской музыки». Такая практика не являлась исключительно плодом директивных решений, спущенных сверху или принятых некой группой единомышленников. Она была, по-видимому, внушена вездесущим коллективистским духом этой культуры. Как свидетельствует историк театра, советская драматургия настолько тяготела к подобному типу работы, что это нашло даже сатирическое отражение на ее собственных страницах: «Наблюдательный театральный швейцар Галунов о подобных авторах говорит: “Теперь они меньше как по трое с одной пьесой не ходят. <...> Жутко, что ли, поодиночке, либо стыдно, только они, чтобы пьесу сочинить, в шайки собираются”»¹. В. Гудкова присовокупляет к этому красноречивому свидетельству: «В самом деле, распространенное в те годы коллективное творчество соблазняло многих. А. Гладков вспоминал, как участники семинара А. Афиногенова сочиняли коллективную пьесу “Двор”: “Соавторов было восемь. С Афиногеновым девять. <...> Несогласия членов семинара между собой оттеснили нашу коллективную пьесу”»².

Незавершенность подобных коллективных начинаний – такая же характерная черта, как и выбор подобными авторскими коллективами политически ангажированной тематики. К октябрю 1929 года, как констатирует историк Н.Б. Лебина, кампания по уплотнению была завершена³. К 1930 году

¹ Цит. по: Гудкова В. Указ. соч. С. 111.

² Там же.

³ См.: Лебина Н.Б. Указ.соч. С. 190.

оборвалась и работа над оперой «Молодость» – по всей видимости, авторы рассматривали ее как некий социальный заказ острозлободневной направленности, устаревающий со скоростью вчерашней газеты.

Это отношение к художественному опусу определяет и специфику его стиля. Прибегая к классификации Д. Гойови, адресованной именно стилистическим поискам советских композиторов этого периода, можно подтвердить, что язык этого произведения Корчмарёва согласуется с данным немецким исследователем на основании анализа других его сочинений определением – «музыка по моделям», и причисляемой соответственно к «скептическому типу» композиторского творчества¹. Нас не должно при этом смущать, что Корчмарёв попадает в этом случае в группу, представленную столь звучными именами, как Стравинский и Шостакович, – речь для Гойови и в этом, и в других случаях идет не о качестве и уровне мастерства, а о сходных принципах подхода к музыкальному материалу. Он пишет: «Музыку такого типа в гармоническом, ритмическом и композиционно-техническом плане следует рассматривать в двух аспектах: что за модель имитируется и как происходит дистанцирование от нее»². Набор этих жанровых моделей щедро предлагает либретто, и оно же предопределяет откровенную ориентацию на эстетику примитива в этом опусе Корчмарёва, как ранее в его опере «Иван-солдат», которая в ходе работы над ее постановкой на Экспериментальной сцене Большого театра была охарактеризована М. Ипполитовым-Ивановым, одним из тогдашних руководителей ГАБТа, «первым опытом музыкально-сценического примитива»³.

О том, что эти опыты должны были продолжиться и, вопреки широко распространенной современной оценке, были не столько следствием уровня профессионализма авторов такой продукции, сколько сознательным эстетическим заданием, свидетельствует незавершенная рукопись. Недаром двое из трех либреттистов – братья А.М. и Я.М. Гольденберг,

¹ Гойови Д. Указ. соч. С. 87.

² Там же.

³ Власова Е.С. Указ. соч. С. 44.

выступавшие под псевдонимами А.М. Арго и Я.М. Галицкий¹, известные в 1920-е годы своей драматургически-поэтической (а впоследствии и переводческой) деятельностью, были в качестве постоянных соавторов связаны с «синезлупым движением»². «Формат» «живой газеты» был весьма привычен им. Однако попытка «транспонировать» принципы клубного «агитпредставления», включавшего в себя не только сатиру, но и патетику, и героику, на оперную сцену заставляет вспомнить о другой тенденции эпохи, проводником которой была западная культура. В этом неожиданном жанровом предложении слышится парадоксальный ответ на явление «новой вещественности» (или «деловитости»), в качестве лозунга оформившейся в австро-немецком искусстве с 1925 года, а в ближайшие после этого годы освоенной западным драматическим театром в жанре документальной хроники и музыкальным в жанре «оперы времени» («Zeitoper»). Русская премьера «Джонни наигрывает» Крженека в 1928 году свидетельствует своим зрителям о наступлении на Западе новой художественной моды. Естественно, что в первую очередь она вдохновляет «западников» – представителей АСМ. Стремительные темпы «монтажной драматургии», подчеркнутость бытовых реалий при социальной типизации персонажей, жанровой определенности их характеристик, а также буффонная основа действия и музыкального стиля обнаруживают внутреннюю зависимость от образа «новой деловитости» ряда сочинений Шостаковича – с одной стороны, балетов на современный, остро урбанистический сюжет «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931), с другой – исторически дистанцированной оперы «Нос». Последняя даже углубляет это внешнее сходство при несоблюдении требования актуальности сюжета. Сравним характеристику направления, данную немецким историком живописи Дитером Шмидтом, согласно которой «новая вещественность» представляет собой как бы прозаический список действительности, которой человек более не владеет: «Нечто

¹ См. о них биографические статьи на интернет-сайте «Век перевода»: <http://www.vekperevoda.com/1887/argo.htm>.

² См. статью «Синяя блуза» на интернет-сайте «Визуальный словарь»: <http://www.vslovar.ru/cult/4776.html>.

таинственное всегда вибрирует в этих картинах, представляющих природу и человека, предметы и различные сцены в ясном, как стекло, пространстве, как бы в вакууме»¹. Гоголевский персонаж, теряющийся в «прозаическом списке действительности», не владеет даже собственным носом. Трактовка «новой вещественности» как философии «магического реализма», осененной присутствием мистики, выделяет комический опус Шостаковича на фоне его маститых западных современников – Хиндемита, Крженека, Шёнберга, воплощавших «новую вещественность» на оперной сцене.

Проект советской комической оперы Корчмарёва есть попытка рапмовского ответа на эту «западническую» тенденцию с позиций пролетарского искусства в его крайней – «агитационной» форме. «Молодость» – это «новая вещественность» по-советски. Советская реальность, утверждаемая на сцене в образе всепобеждающей бодрости и молодости, перечисление основных примет «нового быта» – от телефона до физкультурного парада, социальность и политизированность характеристик дополняются соответствующей музыкальной стилистикой: фокстротно-джазовым предпочтениям западных авторов противопоставлены живое звучание оркестра народных инструментов и ритмы советской массовой песенности. «Петербургскому тексту культуры» (Топоров), ассоциирующемуся с классикой и с безжалостно отринутым прошлым, – «московский текст», олицетворяющий торжествующую молодость Страны Советов. Но как не смог утвердиться на советской сцене современнический вариант «новой вещественности», так не нашел туда пути и пролетарский «агит»-вариант, сгинувший в архивах вместе с биографиями его создателей.

¹ Цит по: Рейнгардт Л. «Новая вещественность» и риджионализм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1987. С. 218.

Е.Е. Дурандина

Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке

Музыкальный театр Прокофьева как одно из самых ярких явлений мировой культуры XX века притягателен для исследователя всегда. И это несмотря на то, что научные исследования данной сферы творчества Прокофьева многочисленны: работы И. Нестьева и М. Сабининой, М. Тараканова, Л. Поляковой и А. Волкова, Л. Данько, О. Степанова и многих других. Всесторонне изучена проблематика отдельных произведений («Любовь к трем апельсинам», «Война и мир», «Дуэнья», «Семен Котко»). Прерогативой современной науки становится углубленное исследование контекста оперного сочинения (работы Н. Савкиной о раннем оперном творчестве, статьи Л. Кириллиной и Л. Никитиной об «Огненном ангеле», статья Н. Енукидзе о роли пародийности в опере «Любовь к трем апельсинам» и пр.). На первый план выдвигаются связи с эпохой и философия художественного творчества.

Сам Прокофьев, не отличавшийся суеверностью, как-то панически и достаточно болезненно воспринимал «несостоявшиеся» или «отложенные» театральные премьеры («Игрок» в Мариинском театре или медлительное продвижение премьерного спектакля «Апельсинов» в Чикаго). Мысль писать Третью симфонию, используя тематизм «Огненного ангела», как следует из дневника, пришла именно из страха никогда не услышать своей оперы, в непреклонных мечтах о ее постановке на сцене. Можно сказать теперь, что к Прокофьеву музыкальная сцена XX века, и прежде всего отечественная, была крайне несправедлива.

Многие годы во второй половине XX века в России картина оперного творчества Прокофьева оставалась неполной. И только с «открытием» ранней «Маддалены», с пришедшей в конце века возможностью осуществить постановку «Огненного ангела» (в 1980-е годы в театрах Перми и Ташкента, а в 1990-е – в Мариинском театре), наконец, с публикацией клавируров этих опер (1993, 1981), с изданием одноактных балетов

панорама театрального Прокофьева обрела наконец настоящий объем. При этом видимое многообразие не лишает ее целостного единства. Последнее цементируется неизменными авторскими художественными принципами музыкального театра, которые сложились рано и оставались незабываемыми на протяжении всей жизни композитора.

В дальнейшем мы проанализируем черты прокофьевского театрально-оперного универсума. Но прежде остановим внимание на истоках, генезисе феномена «музыкального театра» Прокофьева.

Сергей Прокофьев – сын Петербурга. И в «Автобиографии» и в «Дневнике»¹ родному городу посвящены замечательные страницы. Прокофьев прекрасно знал не только сам город, буквально исходил его вдоль и поперек; он «прошел» и его окрестности, путешествуя с консерваторскими друзьями во время зимних и летних вакаций. В ранних консерваторских записях много упоминаний о разных маршрутах довольно далеких прогулок – на острова, в Териоки и т.д. Архитектура Петербурга, царственное величие его архитектоники, европейскость облика его ансамблей не могли не оказывать благотворного воздействия на художественные вкусы юного Прокофьева. Так формировалась его «классичность».

Прямое упоминание о Петербурге встречаем в дневнике – запись от 9 февраля 1927 года: «За долгие годы странствия за границей я как-то забыл Петербург, мне стало казаться, что его красота была навязана ему патриотизмом петербуржцев и что, по существу, сердце России, конечно, Москва; мне стало казаться, что европейские красоты Петербурга должны меркнуть перед Западом, и что, напротив, «евразийские» красоты иных московских переулков остаются чем-то единственным. Настроенный таким образом я сейчас был совершенно ошеломлен величием Петербурга»².

Но Петербург – не только город царственной архитектуры: здесь традиционны народные гуляния, развлечения, увеселе-

¹ Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. Ч. I–III. Paris, 2002.

² С.С. Прокофьев. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Ред.-сост. М.Е. Тараканов. М., 1991. С. 70.

ния. Зимой открыты катки: «Таврические катания», «Юсуповский сад»¹, «Невские горы» (перед Адмиралтейством), «Охтинские» (против Смольного). «Но все меркло перед праздничным половодьем народных гуляний на масленичной и пасхальной неделях. Накануне этих православных календарных праздников на Марсовом поле и Адмиралтейской площади с фантастической скоростью вырастали пестрые волшебные городки с балаганами, американскими горками, русскими качелями и каруселями. Шумные толпы простого люда с раннего утра тянулись туда со всех концов города. Кареты и экипажи высшей и средней знати, обгоняя пеших горожан, спешили к началу гуляний. Отказаться от посещения этих ежегодных гуляний в Петербурге считалось дурным тоном»².

Особое место среди развлечений петербуржцев занимали балаганы, балаганные представления. Вот, что пишет А. Бенуа: «Мои первые воспоминания о балаганах относятся определенно к Масленой 1874 года ...»³.

То был последний год, когда балаганы устанавливали на Адмиралтейской площади. «Затем, в 1875 г., балаганы были перенесены на Царицын луг, где они устраивались приблизительно до 1896 г. ...»⁴. «Потребности в чем-то чудесном и блестящем (подчеркнуто мной. – *Е.Д.*) вполне ответило зрелище, которое я сподобился тогда увидеть в одном из больших деревянных театров, <...> в котором все еще, по старой традиции, давались арлекинады»⁵. В книге Бенуа «Мои воспоминания», этой своеобразной энциклопедии жизни Петербурга конца XIX – начала XX века в ее культурологическом срезе, в деталях описано самое балаганное представление, с Арлекином (в него Бенуа «просто влюбился»), Пьеро (вымазан мукой, за что прозван «мельником»), чудесной Феей с волшебной палочкой, «сверкающей золотом и драгоценностями». Из подробного описания сценического действия (ссора Пьеро и Арлекина, сцены ревности, беготня, драки и превращения) становятся совершенно

¹ Упомянуется в дневнике.

² *Синдаловский Н.* Мифология Петербурга. СПб., 2002. С. 263.

³ *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн. II. М., 1980. С. 289.

⁴ Там же. С. 290.

⁵ Там же. С. 293.

очевидными основы драматургии народного балаганного театра: динамика, темп, «блеск» костюмов, чудесность превращений...

К сожалению, в дневниках Прокофьева нет прямого упоминания о петербургских балаганных представлениях или, например, о цирке Чинизелли, многие годы находившемся в самом центре Петербурга. Однако интерес к цирковому искусству, открытому зрелищному представлению, к магии театральных превращений видимо присутствовал в составе крови Прокофьева.

Цирк, балаган как зрелище притягивал больших художников. Фейерверки и петарды, летающие акробаты и улыбающиеся мимы – в этом есть нечто изначальное, рождаемое с улыбкой ребенка, детское, поражающее безыскусной искренностью, особой «правдой». Цирковое искусство не обладает своей «системой Станиславского», изложенной в томах теории, заучиваемой наизусть актерами, словно священное писание. Это древняя устная традиция. Но как она крепка! Не случайно один из ранних балетов Прокофьева назван «Трапецией». Очень сильны были традиции цирковой арлекинады, эксцентрики в мировом искусстве XX века: Чаплин, коллажи Анри Матисса (серия «Цирк» – «Похороны Пьеро», «Шпагоглотатель» и др.), спектакли театра Мейерхольда, монтажные, построенные на эксцентриаде, киноэксперименты ФЭКСов и многое другое. Сильнейшее влияние художественных поисков, смыкающихся с экспериментом, испытал и Прокофьев: не случайны множественные «превращения» в «Апельсинах», по сути, близкие к аттракциону, монтажность «стремительной» драматургии оперы.

Опубликованный дневник С.С. Прокофьева (1907–1933) дает обширное поле для изучения разных сфер творчества композитора. Опере и – шире – музыкальному театру посвящены многие фрагменты. На основании документальных материалов, представляющих огромный интерес, можно детально проследить не только процесс работы Прокофьева над текстом либретто, достаточно хорошо представить темпы и последовательность работы над музыкой оперы («Игрок», «Огненный ангел»). Важно, как композитор, автор либретто и музыкального текста, принимает самое активное участие в постановке

своего произведения – Чикаго: премьерный спектакль оперы «Любовь к трем апельсинам» 30 декабря 1921 года. В этом случае Прокофьев не только тщательно «проходил» с оркестром и певцами всю партитуру. Он еще «бегал» с артистами в последнем акте, заставив их проделывать это в нужном ему темпе («беготня»). «Делай, что хочешь, лишь бы весь хор бегал как сумасшедший», – мысленно обращался Прокофьев к чикагскому дирижеру Коини после репетиции 15 декабря 1921, перед премьерным спектаклем¹.

Обратимся к дневнику. 11 июня 1913 года, будучи в Лондоне, Прокофьев с жаром написал: «Я ужасно хочу написать оперу. У меня будет хорошая, настоящая опера!» В этом «ужасно», в восклицании слышен порыв, неудержимый порыв молодости. Чуть раньше (1911) Прокофьев спрашивает совета у Н. Черепнина относительно возможных оперных либретто. «Черепнин назвал, где искать сюжеты: у Фр. Копэ, Порториша, в “Декамероне”, в “1001 ночи”. <...> Штейман, шутя, бросил: “Вот Прокофьев напишет нам оперу, мы ее и поставим!..” А на меня подействовало это как удар электрического тока», – пишет Прокофьев, что вновь говорит об увлечении театром².

Любопытны в дневнике достаточно детальные соображения относительно пьесы М.Г. Ливен «Мадалена»: «Я перечел “Мадалену” еще раз и мне бросилась в глаза одна удивительная особенность: эта то, что “Мадалена” была не пьеса для драматического представления, а самое чистокровное либретто, просящееся на музыку. Объяснюсь точнее: в “Мадалене” была масса мест, которые бы при драматическом представлении прошли бы незамеченными и неинтересными; в опере же, благодаря музыке (подчеркнуто мной. – *Е.Д.*), они приобретают огромный интерес»³.

Один из советов Черепнина относительно оперного сюжета выглядел так: «Надо выбрать сюжет для первого раза по

¹ Прокофьев С. Дневник. Ч. II. С. 185.

² М.О. Штейман – ученик консерватории, дирижер. В оперном классе Н.Н. Черепнина (февраль 1911) обсуждался репертуар будущего года: «...из русского никого из подходящих не находилось». См.: Прокофьев С. Дневник. Ч. I. С. 161.

³ Там же.

возможности простой, обыкновенный и интимный, не задаваясь сразу чем-нибудь особенным. А главное, чтобы в опере были жизнь и движение (! – Е.Д.), чтобы действующие лица не были восковыми фигурами, это самое важное»¹.

В консерваторские годы Прокофьев часто посещал драматические спектакли, всякий раз отмечая это в своем дневнике, точно характеризуя пьесу-спектакль, основное внимание обращая именно на сценическое действие: длинноты, темп, движение и пр. Как и «классичность», «театральность» Прокофьева рождалась в атмосфере Петербурга. «Абсолютный сценический слух» его, сформировавшийся чрезвычайно рано, неизменно служил музыканту при самых различных обстоятельствах. Ранее всего в оперном дирижерском классе Черепнина, который в отношении к оперному театру (спектаклю, действию) давал большой опыт, проходили оперы Моцарта и Рубинштейна, Корсакова, Даргомыжского, Бородина и др. И многие оперные сочинения получали весьма жесткую оценку молодого музыканта.

Показательны более поздние прокофьевские оценки театра Чайковского («Пиковая дама»), Р. Штрауса («Электра»), Вагнера. Как правило, опера интересовала Прокофьева «с сценической стороны», то есть в смысле выражения музыкой сцены и текста»². Не один раз в дневнике упоминается и Вагнер: «Признавая весь гениальный талант Вагнера, я, однако, никогда не перестаю удивляться массе той ненужной музыки, которой разбавлены гениальные эпизоды»³.

Наиболее концентрированно выражены сущностные для Прокофьева идеи относительно «Пиковой дамы». Приведем фрагмент: «Начиная со второй (картины. – Е.Д.) и до последней я наслаждался, хотя последняя нелепа и расхолаживает впечатление. Она должна начаться появлением Германа, выкинув все предшествующее как ненужное и отвлекающее от самой драмы. “Что наша жизнь” – странно и ненужно, равно как

¹ Прокофьев С. Дневник. Ч. I. С. 161.

² Запись от 16 февраля 1913 года об «Электре» Р. Штрауса в Мариинском театре // Там же. С. 227.

³ Запись от 11 марта 1913 года // Там же. С. 244.

и последние страницы оперы. Очень жаль, что первая встреча Германа и Графини мало иллюстрирована музыкой. Вообще же в опере много растянутого и ненужного не только сценически, но и музыкально. Зато сцена у Графини гениальна от первой ноты до последней, да и не одна эта сцена»¹.

Данный фрагмент ярче, чем «тысячи тонн словесной руды» исследований, говорит о принципах театра Прокофьева. Они просты и в то же время универсальны. В традиционное, веками складывающееся двуединство «слово – музыка» Прокофьев привносит обязательное для театра и равноправное (!) среднее составляющее: «слово – действие – музыка». Собственно, именно в этом и заключена суть прокофьевской театральности, его абсолютного «сценического слуха».

Еще одна черта. Прокофьев неизменно декларирует важность скрупулезной работы над либретто, авторской и очень тщательной. Например, замечателен в дневнике эпизод встречи с А.Г. Достоевской, которая высоко оценила работу Прокофьева над либретто «Игрока». «Я думала, что это можно сделать хорошо, но никогда не ждала, что до такой степени!» Мои вольности – усечение конца романа, введение директора рулетки, фраза Алексея, завершающая оперу – она одобрила»².

Или история переводов либретто «Апельсинов» с французского на немецкий, английский, когда Прокофьев неизменно внимательно и тщательно всякий раз вносил изменения: добавлял ноты, дробил длительности и т.д. в соответствии с тем или иным произношением, языковыми особенностями. Очень интересны и страницы дневника, посвященные сюжету, плану, либретто «Огненного ангела». Как мучительно «вытравлялись» в нем неясности, изначально свойственная статичность: для этого Прокофьев умело привлекал советчиков-литераторов (Больш, Демчинский) из числа друзей. Читая дневник, понимаешь, что фактически композитор со многими партитурами проводил большую часть жизни (если не всю жизнь). Композитор постоянно осуществлял изъятия, дополнения, переделки и т.д. и т.п.

¹ Прокофьев С. Дневник. Ч. I. С. 212.

² Там же. С. 633.

В отношении к оперному либретто у Прокофьева сложились жесткие требования, например, с первых шагов на оперном поприще композитор утверждает приоритет прозаического текста, отказываясь от считавшейся обязательной его рифмовки: «Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае (речь об «Игроке». – Е.Д.) проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха»¹.

Принципы работы над либретто и над вариантами оперного спектакля, порою для определенного театра, с определенным переводом текста либретто, влекущим значительные авторские поправки в музыку, говорят нам, что при подготовке оперного спектакля (а ранее – либретто, клавира, партитуры) для Прокофьева не было мелочей.

Мысли об идеале оперы содержит лондонская запись от 22 января 1924 года: «Сидя в поезде, обдумывал судьбы и пути оперы. И Дягилев, и Стравинский кричат, что довольно, пора кончать с декламационным стилем в опере; если уж писать оперу, то в старых формах – с номерами, ариями, ансамблями. Мне стало совершенно ясно, что это совершенно неверно. Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтобы никакой служебной музыки не было <...> Неважно, будет ли опера написана в ариозном или декламационном стиле, но важно, чтобы ария или ансамбль вызывались сценой (подчеркнуто мной – Е.Д.), а декламационный момент требовал музыку для усиления впечатления»². В данном фрагменте, чрезвычайно важном для понимания сути театрального универсума Прокофьева, он признает, что в «Игроке» и «Огненном ангеле» слишком зависел от текста. В дальнейшем композитор полагал бы «брать только идею сюжета, а разрабатывать ее надо гораздо свободнее»³ (и мы видим это в «Войне и мире»).

¹ С.С. Прокофьев. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. С. 205.

² Прокофьев С. Дневник. Ч. II. С. 235.

³ Там же. С. 235–236.

Противоречит ли здесь своим принципам Прокофьев? Думается, что нет – ведь основой для работы над оперой остается либретто, его качественные характеристики.

Именно либретто устанавливает основные параметры драматургии. От него зависимы:

событийная плотность;

зрелищная плотность: («жизнь, движение»);

плотные эмоциональные связи между персонажами («боязнь восковых фигур»).

Либретто устанавливает принцип контрастного чередования сцен с целью выделения эпизодов нарастающего конфликта (финалы действий «Игрока», финал III действия «Котко»). Либретто диктует не только общую динамику действия, но обуславливает перебивки. Последнее всегда отмечал для себя Прокофьев – отзыв о пьесе К. Тренева «Любовь Яровая» и др.

При внешней динамичности, обязательной зрелищности (вспомним историю сочинения финала «Огненного ангела» или финалы III, V актов «Котко») сцены, акты, образы прокофьевских опер «сцеплены» неким внутренним единством, выражаемым, в частности, авторскими ремарками (их много, особенно в сцене рулетки «Игрока», в «Повести о настоящем человеке»). Да и партитура «Апельсинов» насыщена ремарками.

Парадоксальным представляется, что Прокофьев, выступавший как ниспровергатель канонов традиционного музыкального языка, в то же время «классичен» в подходах к выбору сюжета для оперного произведения. Если проанализировать оперные сочинения композитора с точки зрения их типологии, то окажется, что он поразительно верен сложившимся оперным генотипам, но при этом абсолютно свободен. И это самое главное. Например, Прокофьев был единственным, кто в начале XX века в музыкальном спектакле осмелился положиться на возможности зрелищного представления, подобного масочному балагану (Пролог «Апельсинов»), кто рискнул избрать смех динамическим стержнем целого оперного спектакля. Уникальность этой «Гибели богов» среди бенгальских огней и зажигательного смеха» (Б. Асафьев) особенно оценивается в наше время.

Классичность в поисках жанровых направлений оперного творчества Прокофьева предстает как особая черта в сложном контексте оперного искусства первой половины XX века.

Психологическая драма романтической направленности – в раннем творчестве; мистико-романтическая драма – «Огненный ангел».

Комическая опера представлена в двух ипостасях:

а) опера-пародия, феерическое действие, сочетающее наивную сказочность (содержание) и вполне осознанную ироничную проекцию (форма) – «Апельсины»;

б) типичная «комедия положений», изящно-грациозная, полная легкого юмора («Дуэнья»).

Если оперы первого типа и «Апельсины» вполне срастались с эпохой и формировались ею: романтика оперной традиции, поэтика Серебряного века, наконец, Мейерхольд и его «театр представления», то «Дуэнья» по Шеридану явно не соответствовала эпохе (1940). В этом проявлялась глубинность классичности Прокофьева, неизменные для него поиски и стремление в опере и балете к «вечным темам».

Кто еще в то время из советских музыкантов рискнул бы обратиться к Шеридану и «комедии положений»? Композитор Прокофьев настолько внутренне свободен, что он выбирает из многих сюжетов (а поиски были довольно длительными) лишь тот, что ближе по духу, яснее может быть представлен им как музыкальный спектакль.

Третий тип оперного сочинения генезисно связан у Прокофьева с глинкинской традицией – героико-патриотическая национальная опера:

а) с обрядовыми, бытовыми и лирическими сценами («Котко»);

б) героико-патриотическая эпопея («Война и мир»);

в) повесть о войне (камерная опера, психологическая драма – «Повесть о настоящем человеке»)¹.

¹ Как видно, мы не делаем различия между операми «советского» и досоветского периодов – ведь прокофьевские принципы никогда не изменялись.

Итак, мы постарались наметить некие «прямые линии» оперного творчества Прокофьева, столь же несомненные и познаваемые, сколь и детерминированные сутобо внутренним миром художника. Среди великих музыкантов XX века Прокофьева отличало не только глубинное понимание театральности во всех ее аспектах. К опере он подходил как редкостный драматург и режиссер. Подобным даром обладали немногие. Среди русских музыкантов это Даргомыжский, Мусоргский, Шостакович. Широкая трактовка театральности, всестороннее ее осмысление практикой театра к концу XX века позволили сделать ряд выводов, связанных с универсумом оперного музыкального театра Прокофьева. Считая «театральность» общей категорией, А. Эфрос высшим ее проявлением полагал «внутреннюю театральность». Именно в последней, думается, и заключена тайна «мира театра» С. Прокофьева.

Е.Е. Дурандина

Три взгляда на русскую оперу XX века

В многообразии пластов русского музыкального театра XX века можно выделить те, что непреложно свидетельствуют о «непрерывности культуры» (Ю. Лотман).

Наше внимание привлекли оперы композиторов трех поколений – С. Прокофьева, С. Слонимского и К. Волкова: «Семен Котко», «Виринея», «Живи и помни». Созданные в разные периоды советской эпохи (1939, 1967, 1982), эти оперные сочинения оказываются связанными внутренним пространством крестьянского мира, то есть тематически. В то же время эти произведения, мы полагаем, могут представлять существенно важный интерес для исследования определенных исторических процессов в оперном контексте XX века.

Оперы эти «деревенские». Так можно обозначить сущность их тематики и стилистики по аналогии с явлением русской литературы 60–70-х годов XX века.

Понятие «деревенская проза» – специфически национальное, появившееся в советской литературной критике в годы хрущевской оттепели, с конца 1950-х годов, когда на страницах «толстых журналов» (и прежде всего «Нового мира» А. Твардовского) стали все чаще публиковаться произведения о русской деревне – о трагических судьбах русского крестьянства в разные периоды нашей истории.

О русском крестьянстве писали и в 1920–1940-х годах: повесть Л. Сейфуллиной, роман Н. Вирты «Одиночество» (1935), его же пьеса «Хлеб наш насущный» (1947). Но только в после сталинскую эпоху стали возможны глубокие размышления о тех людях, что живут на земле, ею вскормлены, с нею пережили страшные години раскулачивания и сталинской коллективизации. Не погибшие в мясорубке стихийной перестройки русской деревни, они остались жить по своим вековым законам, своим укладом. И если в советской литературе 1920–1950-х годов образ крестьянина представлен был несколько абстрактно, в значительной мере приукрашенным и облагороженным

(С. Бабаевский), то в романах и повестях В. Тендрякова, В. Белова, Б. Можаева, Ф. Абрамова и других пути-перепутья крестьянской судьбы выписаны рельефно, с подлинным драматизмом. Таковы «Кончина» В. Тендрякова, тетралогия «Пряслины» Ф. Абрамова, повествующая о жизни нескольких крестьянских поколений архангельского края; роман В. Белова «Кануны» о нелегких судьбах крестьянства вологодчины и т.д.

Параллели с русской литературой в данном контексте не только возможны, но и абсолютно необходимы. Ведь именно искренностью описываемых событий (становление советской власти на Украине) привлекла С.С. Прокофьева повесть В. Катаева «Я, сын трудового народа». И после двенадцатилетнего перерыва в оперном творчестве («Огненный ангел» по В. Брюсову – 1927 год), когда он по возвращении в Союз находился в поисках современного сюжета, Прокофьев приступил к созданию «Семена Котко». Композитор писал: «Меня заинтересовала повесть Валентина Катаева, сочетающая в себе самые противоположные элементы: тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утраках, и веселье шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное»¹.

Опера «Семен Котко» создавалась для музыкального театра им. К.С. Станиславского, а либретто писалось С. Цениным в тесном содружестве с композитором. «Мы заново переработали сюжет оперы во многих деталях», – сообщал Прокофьев². Однако при этом прозаический строй текста Катаева был сохранен.

Обращаясь к истории вопроса, отметим и то, что почти через тридцать лет, в 1967 году, С.М. Слонимский, ленинградский композитор, представлявший молодое поколение музыкантов 1960-х годов, создает свою первую оперу «Виринея» именно для музыкального театра Станиславского. И далее: композитор работает совместно с либреттистом С. Цениным

¹ С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 236.

² Цит по: *Климовицкий А.* Опера С. Прокофьева «Семен Котко». М., 1961. С. 14.

(!). А сюжет основан (третье совпадение) на повести Л. Сейфуллиной «Виринея» (1924). Излишне констатировать, что в подобных историко-культурных артефактах не бывает случайностей. И мы вновь сталкиваемся с примером «непрерывности культуры».

Эпос, лирика, юмор – равноправные составляющие «большой оперы» Прокофьева. Не изменяя собственным новаторским принципам, композитор в драматургию сочинения структуры «малых форм» (фразы, лейтмотивы, дуэтино), скрепляя действие репризными повторами¹.

Прокофьев в «Семене Котко» продолжил гликинские традиции национально-героической оперы. Здесь персонифицированы яркие «портреты врага»: Ткаченко, Клембовского. В крупном плане приемом сквозного проведения тематизма героико-патриотического (и лирико-эпического) наполнения решен образ Родины – тема «По свободной Украине...» (с таким текстом тема звучит в заключительном хоре; ее первое проведение – в оркестровом вступлении; ее вариация – в песне Миколки в III действии).

В опере Прокофьева крайне важен ее бытовой пласт (порою, фон). Рисуеться жизнь села: приход солдата Семена с Первой мировой (живого, «любимого, целого, неубитого»), встреча его с матерью, с сельчанами, сватовство, «заручение» с Софьей. Пересуды баб, степенные поклоны стариков (ритуальное начало)², их разговоры о политике и пр. – все это облечено композитором в живое монтажное движение коротеньких сцен, сценок, свиданий, встреч...

¹ Оперой «малых форм» называет «Семена Котко» М.Д. Сабина в классической работе «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева» (М., 1963).

Репризные арки характерны для экспозиции: сцены 1, 5 («Шел солдат с фронта») в I д. Повторяется «тема возвращения» Семена (в III д. сцена 11). Рондальная структура, в которой в качестве рефрена использована тема оркестрового ноктюрна, скрепляет пять (!) лирических дуэтных сцен начала III действия: Семен – Софья; Царев – Любка; Миколка – Фроя.

² Ритуальности, обрядовости в опере Прокофьева посвящена статья: *Арановский М.Г.* Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко» // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.

Сегодня опера «Семен Котко» Прокофьева сохраняется в репертуаре музыкального театра. Правда, ставится она крайне редко. Причиной тому может являться и весьма сложный язык оперного шедевра Прокофьева, кстати, создаваемого в разгар полемики конца 1930-х годов о возможностях «песенной оперы» в репертуарном современном театре¹.

Об опере «Семен Котко» написаны не только проникательные и тонкие статьи; ей посвящено, как указывалось, классическое исследование М.Д. Сабининой. Однако в данной статье мы рассматриваем оперу Прокофьева как своеобразный исток особого направления в оперном жанре, которое мы условно обозначили как «деревенское» – русская опера о деревне. И хотя нами вполне понимаема условность подобного определения по отношению к опере Прокофьева, мы будем в дальнейших наших рассуждениях полагаться на заявленную вначале лотмановскую позицию о «непрерывности культуры». И с этой точки зрения «Семен Котко» стоит, безусловно, в начале тех исторических параллелей, которые приоритетны для нас в данном случае.

С.М. Слонимский шел, несомненно, и путями Глинки, но также Мусоргского и Прокофьева. В прекрасной повести Л.Н. Сейфуллиной «Виринея» иной драматургический подход к переломным событиям русской истории XX века, иная парадигма, чем у Катаева. Все нити событий февраля 1917 года, перевернувших жизнь заброшенной деревни Нижняя Акгыровка, стянуты к центральному персонажу. Виринея (Вирка, как несколько насмешливо окликают ее деревенские бабы) – свобододолюбивая, вольная натура, эдакая «русская Кармен». В жизни ее влечет «логика чувства». Калека Василий, с которым «не венчана»; заезжий инженер (его интонации романсово облагорожены), зверски убитый в овраге во время гулянки на чугунке. Наконец, молодой герой Павел, большевик, чувства к которому и приводят Виринею к гибели.

¹ Отражение дискуссии о советской песенной опере нашло место в статье: *Цуккерман В.* Несколько мыслей о советской опере // Советская музыка. 1940. № 12.

Оперу «Виринея» интересно исследовать в контексте оперного творчества Слонимского в целом. Л.В. Гаврилова в статье «Супердрама Сергея Слонимского» отмечает «трагедийный ракурс отражения мира в его операх». Она пишет: «В условиях кризисного состояния разрушенного равновесия происходит смещение нравственных и этических параметров бытия: уходящее и грядущее сталкиваются в острейшем противоречии, эпицентром борьбы становится человеческая личность, повиная высшим законам совести и внутренней свободы»¹.

Событийная и зрелищная плотность драматургии «Виринеи» особенно отличает ее экспозиционный I акт с его крушением всех вековых устоев русской крестьянской жизни, обвалом ее векового уклада: «Конец власти», «Конец семьи», «Конец веры». Таковы значащие названия картин I части (акта). Особая плотность действия в I картине – сцена «Набат», где крайне важное значение имеет не только бурлящая народная масса, но и группы народа (солдаты, старoverы, старики, крестьянские бабы). Мысли народа, его настроения сконцентрированы в хоровых антрактах I части – «Метель», женский хор «Трепак» («Конец семьи»). Трубные фанфарные «зовы» «метелицы февральской» (три трубы), жесткость гармоний лидийского наклонения, вихревые движения словно сметают следы старой жизни:

Развалилась, раскололась
Власть гнилая, царская!

Закрутила, закружилась
Метелица февральская!

Эх, метель, метель, метель, метель!
Распустила, распустила рукава.

Знать,хватила самогона,
Снег до неба, снег до неба подняла.

Ремарки перед хором «Метель» тоже очень выразительны. Так, Человек в очках *спасается бегством* (после чтения

¹ Гаврилова Л.В. Супердрама Сергея Слонимского // Вольные мысли: К юбилею С. Слонимского. СПб., 2003. С. 490.

официального указа о царском отречении). Бунтующий народ: *Свист. Сбрасывает с крыши двуглавого орла. Магара (проорицаяще)*: Кончилась империя! Все валится, все прахом идет!

Опера Слонимского довольно долго сохранялась в репертуаре музыкального театра Станиславского (с конца 1960-х годов). Есть надежда, что она вновь увидит сцену отечественного театра уже в XXI веке.

В сцене «Набат» Слонимский показывает разноголосицу крестьянской толпы, отказывая себе в праве изображать народную массу как единое сообщество. В хоре «Метель» композитор добивается еще большего, включая в партитуру хора голоса корифеев (Павел, Аксинья, молодой солдат). Слонимский отчасти раскрывает суть подобных подходов, анализируя исторические оперы Мусоргского. В статье «Трагедия разобщенности людей в исторических операх Мусоргского» композитор пишет: «Нет, ни вожди, ни просто главные герои народных музыкальных драм ничьих интересов, кроме своих собственных, не выражают! И только этим внутренним одиночеством и житейским солипсизмом они и символизируют духовный облик всех и каждого в обществе, разделенном не только на классы, сословия, группы, но и на мириады упрямо идущих каждый своей дорогой, пробивающихся наверх людей. Поневоле связаны эти люди друг с другом и тщетно пытаются порвать эту охватывающую их бечеву или цепь»¹.

В данном случае Слонимский говорит о «вождях» народа, предрекая им путь одиночества. Но те же чувства разобщенности, отсутствия единения он относит и к толпе, к проекции этих чувств на народную массу, посвящая данному социальному феномену – «трагедии разобщенности людей» – свою статью. Заметим, кстати, что и у Глинки, и у Римского-Корсакова народная масса воспринимается как некое единство, а диалогичность, введение корифеев в хор в музыке русских классиков не разрушает представление о народе как о едином целом. У Мусоргского расслоение внутри народной массы имеет реальную, то есть социальную, а не музыкальную основу. Последняя, безусловно, присутствует, но она вторична.

¹ Слонимский С. Трагедия разобщенности людей в исторических операх Мусоргского // Слонимский С. Свободный диссонанс: Очерки о русской музыке. СПб., 2004. С. 63.

Таким образом, не только печальная женская судьба Виринеи («судьба человеческая»), но и народная судьба в февральские дни 1917 года в заброшенной деревне Нижняя Акгыровка видится композитору в трагической перспективе. Тем более, что национальным историческим оперным драмам Слонимский придает огромное значение. Исторические оперы Мусоргского, по мысли Слонимского, «предполагают интеллектуальное соучастие образованного слушателя, активный контрапункт, взаимодополнение образов произведения и самой жизни. Всего не доскажешь в замкнутом пространстве партитуры. Судьбы дописывает время, история, которую мы должны знать подробно, вникая в клавиры и партитуры как в книги с мыслимым продолжением»¹.

Прежде чем бросить взгляд на камерную оперу К.Е. Волкова, обратим внимание на то, что в последние годы круг литературных сюжетов в оперном творчестве наших композиторов, с одной стороны, значительно расширился, и в оперный контекст XX века прекрасно вписались и зажили новой жизнью произведения русской классики (Тоголь, Лесков, Достоевский, Пушкин). Обострился интерес к определенным образам русской сакральной тематики. Появились оперы на библейские сюжеты («Молодой Давид» В. Кобекина). Предметом пристального внимания стало, например, творчество Н. Лескова («Очарованный странник» и др.). Наметился и обратный процесс, когда выбор одних и тех же литературных сюжетов из русской классики сделался нормой для современного композиторского творчества (Р. Щедрин, К. Волков, В. Дашкевич и др.).

К.Е. Волкову оперу «Живи и помни» заказал Музыкальный театр имени К.С. Станиславского, где намечалась работа с режиссером Л. Михайловым. Позднее опера была поставлена в Московском камерном музыкальном театре Б.А. Покровским (1984). Либретто оперы по повести В. Распутина принадлежит Н.И. Кузнецову².

¹ Слонимский С. Свободный диссонанс. С. 56.

² Для камерного театра был сделан оркестровый вариант сочинения для малого состава. В 1980-е годы опера с успехом шла в ГДР: Берлине, Дессау, Дрездене.

«Звуки музыки возникают в воображении композитора лишь тогда, когда они имеют слово, заключающее в себе мысль и действие <...> Одухотворяя текст и действие, композитор-драматург по-своему представляет события и характеры действующих лиц»¹, – считает Б. Покровский. С этим трудно не согласиться. Как композитор-драматург К. Волков нашел в повести Валентина Распутина «Живи и помни» (1974) пронзительно рассказанную историю о трагических судьбах простых людей далекой сибирской деревни.

Большое прозаическое, почти романное полотно повести Распутина зиждется на том же стержне, что и повесть «Вириanea» и произведение Катаева. Здесь вновь «абсолютно живые люди», и «это самое главное». Русская деревня, сибирская деревня Атамановка, что на Ангаре, переживает нелегкое время Отечественной войны: ожидание писем с фронта, гибель близких («Похоронка»), ожидание конца военных невзгод, наконец радость победы – все эти события проходят у героев Распутина через их сердца и души.

Высокая нравственная сила, человеческая стойкость, верность любви движет главной героиней повести – Настёной. Во имя любви к Андрею, мужу, ставшему дезертиром, она скрывает его от людей, от его отца и матери. «Судьба Андрея свернула в тупик», «выхода из которого нет». Сбежавший с фронта после ранения, он смалодушничал и решил: «на людях больше не жить». Настёна покрывает мужа, изворачивается перед свекром, лжет; она не может предать Андрея. И запутывается во лжи... И погибает, с лодки бросившись в разлившуюся весной Ангари.

Прозаический текст Распутина был очень жестко «отжат» либреттистом, работавшим в тесном содружестве с композитором.

В основе жесткой оперной конструкции пять встреч Андрея Гуськова и Настёны – в баньке, на зимовье, на острове. Одиннадцать картин оперы сгруппированы в два действия.

¹ Покровский Б. Моя жизнь – опера. М., 1999. С. 89.

I действие. Андрей	II действие. Настёна
Пролог (хор, Настёна) 1. Первая встреча Настёны с Андреем 2. Возвращение Вологжита (проза повести сильно сокращена) 3. Вторая встреча 4. Прощание с родителями. Монолог Андрея 5. Похоронка (сцена с деревенскими бабами) 6. Третья встреча	Вступление 7. Атамановка. Победа 8. Четвертая встреча. Ребенок (Настёна ждет ребенка) 9. Заблудилась, закружилась... (хоровая драматическая сцена – Семеновна выгоняет Настёну из дома) 10. Пятая встреча. Последняя 11. Гибель Настёны (Предсмертный монолог)

Отличия камерной оперы Волкова от опер Прокофьева и Слонимского существенны. Масштабность «больших опер» отражала глинкинскую парадигму: «судьба человеческая – судьба народная». История русской оперы второй половины XX века в значительной мере определяется ее тяготением к камерности, что влечет за собой иные концепции, иные подходы к прорисовке характеров. Исчезает присущая историко-революционной теме обязательная лапидарность, крупный штрих сменяют более тонкие краски в портретах героев. Во главе оперного действия стоит *личность*. Это было намечено в «Виринее». В повести В. Распутина личностное начало утвердилось.

Проза Распутина не давала прямых выходов, скажем, к фронтовым сценам. Кто же мог помыслить в сталинское время посвятить повесть антигерою-дезертиру? Подобные сложные психологические ракурсы отразили время конца 1950-х – начала 1960-х годов, когда в отечественной литературе, кино, музыке начали звучать личные ноты, когда героем войны в фильме А. Иванова «Солдаты» (1957) оказался не маршал и не генерал, а пацифист-интеллигент, блистательно сыгранный И. Смоктуновским, когда на экраны вышел фильм Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959) и пр.

Ведь повесть Распутина вовсе и не о войне, а о человеческой совести, она ставит глубоко нравственные проблемы.

В их решении композитор полагается на фольклорный пласт. Так, в Прологе и сцене гибели Настёны звучит народная песня «Ай, коса, моя коса» (женский хор и Настёна) с текстом: «Ой, дорожка луговая, ой, пылит». Ее попевочные структуры становятся основной характеристикой героини. Сквозное проведение интонаций в кварто-квинтовом трихорде – своего рода продуманный композиторский строгий отбор. И это отнюдь не технический прием минимализма, а содержательное стремление к единому кругу интонаций, своеобразная привязанность к одной, мало варьируемой попевке.

В последней сцене проводится напев северной песни «Ой, да ночки тёмные» (монолог Настёны).

Вообще попевочный тематизм – важная стилевая черта, сближающая рассматриваемые оперы. Об особенностях попевочного тематизма говорит С.М. Слонимский в статье о Римском-Корсакове, называя его «творческим открытием Корсакова»: «... это <...> совершенно новый и плодотворнейший для современной музыки тип сцепления кратких попевок, гибких тем-фраз, напевов или наигышей, рожденный в недрах фольклора...»¹. Слонимский считает попевочный тематизм «новым типом профессионального тематизма».

Выше мы отметили краткий, но выразительный напев-попевку (a-moll) – сквозной мотив в характеристике Настёны. Линию попевочного тематизма можно проследить и в партиях Софьи у Прокофьева, и в партии Виринеи в опере Слонимского.

Есть и еще одна черта, сближающая оперы Слонимского и Волкова: это роль хора. Как известно, «крестьяне деревни Нижняя Акгыровка» значатся первыми среди действующих лиц музыкальной драмы Слонимского. В опере Волкова роли хора разделены: женский хор олицетворяет совесть, природу (вневременная функция); мужской хор – эхо войны (временная функция). Кроме того, в хоровых ансамблях участвуют односельчане – женщины молодые и старые, старики. Хор фактически действует на протяжении всей оперы. Функции

¹ Слонимский С. Творец музыкальных чудес // Слонимский С. Свободный диссонанс. С. 75.

хора различны: фоновые (природа); ролевые – II действие, 9 к. «Заблудилась, закружилась...», в сцене «Победа». Подчас хор использован метафорически как внутренний голос Настёны, голос ее совести.

Подводя итог нашим рассуждениям, отметим эволюцию жанра в сфере русской оперы о деревне от эпико-лирической масштабной драмы к ролеобразующей функции центрального образа (Виринея, Настёна). Не случайно и то, что центральной героиней становится женщина – мать, жена, невеста. Здесь стоит акцентировать роль женского начала, свойственного поэтике русского эпоса, лирики, драмы со времен Киевской Руси, ставшего национальной культурной традицией.

Кратко обрисовав историческую эволюцию национальной «деревенской музыкальной драмы» в XX веке, в каждой из трех опер мы подчеркнули репрезентативные стилевые особенности: драматургии «малых форм» при масштабности повествования (Прокофьев); приемов показа общности народа в трагедийном контексте исторических событий февраля 1917 года (Слонимский); усиления роли личностного начала в психологической коллизии «судьба человеческая, судьба народная» (Виринея, но особенно Настёна).

Особого внимания заслуживает роль либретто в данных оперных сочинениях. В работе над либретто выявилась наибольшая близость подходов композиторов трех поколений: поиски русской прозы высочайшей художественной пробы (Кагаев, Сейфуллина, Распутин); умение выделить центральные узлы драмы и музыкальными средствами, подчас сугубо нетрадиционными, отразить их – например, *ostinato* в сцене сумасшествия Любки (в III д. «Семена Котко»).

Сближает оперы и фольклорная основа: диалектно-речевая и песенная у Прокофьева; попевочно-речевая у Слонимского; попевочно-декламационная, песенная в опере Волкова.

Деревенские русские музыкальные драмы XX века, отразив широкий исторический контекст времени, внесли весомый вклад в неиссякаемую традицию «непрерывности культуры».

Е.В. Эйкерт

К вопросу о жанрово-семантических средствах закрепления смысла в опере

Музыкальный жанр – один из наиболее мощных специфических факторов смыслового закрепления. «Содержательная сторона жанра – важнейшая и глубочайшая из всех», так как в нем «воплощается типизированное содержание»¹. Об этом свойстве говорят все исследователи, занимающиеся изучением проблемы жанра, причем некоторые из них выдвигают именно содержательный аспект в основе жанровой классификации. Приведем в этой связи несколько определений данного понятия. В. Цуккерман: «Жанр – есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания (подчеркнуто мной. – Е.Э.), который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения»². Л. Мазель: «Это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившихся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания (подчеркнуто мной. – Е.Э.), ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия»³.

Различные типы содержания сформировались в первую очередь в первичных жанрах. «Благодаря своей непосредственной связи с жизнью, первичные жанры обладают высокой степенью типизации. Многие из них ведут свое происхождение от древнейших ритуальных форм, связаны с определением, апробированием общественной практикой круга значений, способны нести в себе определенный, однозначно понимаемый громадным большинством людей СМЫСЛ (подчеркнуто

¹ Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971. С. 61–62.

² Там же.

³ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1978. С. 18.

мной. – Е.Э.). Таковы похоронные причитания, шествия, марши, танцы, колыбельные, заклинания и т.д.»¹.

В результате уже само определение жанра говорит о типе содержания музыки, дает ей общую характеристику (например траурный марш, колыбельная и т.д.).

Вторичные жанры, то есть «...те виды музыкальных произведений, которые родились в процессе развития и дифференциации профессиональной музыки»², естественно имеют своей основой первичные. Эта первооснова в жанрах профессиональной музыки может проявляться непосредственно, в «чистом» виде. К числу такого рода жанровых цитат относятся: Марш из I действия оперы «Аида» Дж. Верди, Хор поселян из оперы А. Бородина «Князь Игорь» (цитирование жанра протяжной песни), марш как основа лейтмотива Лоэнгрина-рыцаря из одноименной оперы Р. Вагнера, солдатская песня в лейтмотиве Афона из «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова и т.п.

В других случаях претворение жанровой первоосновы более опосредовано за счет некоторых изменений в семантическом инварианте, например преобразование вальса в вальсовость в 4, 6 симфониях П. Чайковского или в ряде прелюдий А. Скрябина. Для комплекса героических лейтмотивов «Кольца нибелунга» Р. Вагнера главным объединяющим началом является заложенная в каждом из лейтмотивов маршевость. Марш в «чистом» виде фигурирует только в одном, но сюжетно и музыкально-драматургически очень важном – лейтмотиве валькирий. Во всем комплексе под влиянием этого марша образуется характерная жанровая сфера – сфера маршевости, которая сообщает основную обобщенно-смысловую координату героическим лейтмотивам тетралогии (лейтмотивы Зигмунда и Зигфрида, меча, копья, Валгаллы и др.).

Жанровое содержание, специфика проявления семантических инвариантов различных жанров являются важнейшими содержательными и коммуникативными факторами музыкального произведения. Неслучайно композиторы обращаются

¹ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 21.

² Цуккерман В.А. Указ. соч. С. 63.

к реалистическому методу обобщения через жанр, независимо от их творческих и мировоззренческих ориентации (Глюк и Моцарт, Даргомыжский и Верди, Вагнер и Чайковский, Шёнберг и Стравинский, Шостакович и Барток и т.д.).

В опоре на жанр воплотилась его диалектическая природа, а именно – способность как к обобщению, так и к конкретизации.

Обобщенно-объективный характер жанра проявляется прежде всего в том, что он выступает в качестве универсального средства интернационального порядка: первичные жанры нередко бывают идентичными (колыбельные, марши) или адаптированными в музыкальной культуре различных народов (вальс). Это во многом определило не только демократичность, обращенность музыки к различным социальным группам одной нации, но и ее межнациональные контакты.

Наряду с этим, можно выделить несколько смысловых уровней проявления жанровой конкретизации:

1. Характеристика какой-либо конкретной ситуации. Примерами могут служить: ситуация любовного обольщения – Серенада Дон-Жуана из оперы Моцарта или Серенада в цикле Мусоргского «Песни и пляски смерти»; сцены домашнего музицирования – дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы» Чайковского или Наташи и Сони в «Войне и мире» Прокофьева; своего рода «марш-парад» Черномора, марш Олоферна, шествие Берендея, марш мейстерзингеров (соответственно в операх Глинки, Серова, Римского-Корсакова, Вагнера) и т.п.

2. Обозначение социальной принадлежности героев: «иночская» песня Варлаама и Мисаила, плач Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского, музыкальные характеристики стрельцов и раскольников в «Хованщине», вальс Наташи Ростовской и Андрея Болконского и хор солдат из «Войны и мира» Прокофьева, Кадриль в опере «Не только любовь» Щедрина и др.

3. Указание на ту или иную историческую эпоху: героический кант в опере Петрова «Петр I», финальный хор в опере Держинского «Тихий Дон», апеллирующий и к песням времен гражданской войны и пр.

Этот аспект тесно связан с предыдущим, так как в каждый исторический период существуют соответствующие ему

исторические социальные типы (хор каторжан из «Катерины Измайловой» Шостаковича апеллирует ко времени конца XIX – начала XX века, когда образовалась самостоятельная ветвь фольклора – «песни каторги и ссылки»; лейтмотив рати Додона в «Золотом петушке» Римского-Корсакова основан на популярном на рубеже XIX–XX веков мотиве мещанского романа «Светит месяц» и т.д.).

4. Выражение национальной характеристики: «Польские» акты в «Иване Сусанине» Глинки и «Борисе Годунове» Мусоргского, хоры русских и половецких девушек в «Князе Игоре» Бородина, польки и фуриант в «Проданной невесте» Сметаны и т.д.

Следует отметить, что нередко жанровая конкретизация охватывает все перечисленные уровни. Одновременно конкретизация эта становится и обобщением данных уровней: сюжетной ситуации, социального, национального порядка.

Таким образом, обобщение и конкретизация в самой сущности жанра диалектически нераздельны. При этом в любом случае жанр является инструментом объективации музыкального содержания.

Непосредственно содержание произведения, как говорилось выше, в главных своих чертах раскрывается через характер проявления семантического жанрового инварианта. Это либо жанровое цитирование («чистый» вид), либо то или иное взаимодействие различных жанров. В последнем случае семантический инвариант превращается в более сложный вариант, как-то: жанровая полифония, синтез, жанровое варьирование и другие преобразования. Рассмотрим эти явления на конкретных примерах.

Обратившись к первичной модели жанра колыбельной «Идет коза рогатая» (в обработке Н.А. Римского-Корсакова), попробуем затем выявить особенности ее претворения в операх Даргомыжского и Римского-Корсакова¹.

¹ Напев этой песни использовался многими русскими композиторами: А. Даргомыжским в операх «Русалка» и «Рогдана» (неоконченная), Н. Римским-Корсаковым – вариации «Тати-тати», оперы «Снегурочка», «Садко», «Кашей бессмертной», А. Бородиным – в коде скерцо I симфонии.

За колыбельной песней вследствие ее традиционной функции закрепился комплекс определенных выразительных средств: спокойный характер, нарочитая монотония простых повторяющихся мотивов, тихое, приглушенное звучание. Т. Попова пишет о том, что данный жанр «в большинстве случаев характеризуется ритмически равномерным, мягко колышущимся движением и нешироким звуковым объемом»¹. Все это составляет семантический инвариант колыбельной и проявляется в народной песне «Идет коза рогатая».

В основе ариозо Волховы из оперы «Садко» Римского-Корсакова лежит несколько переинтонированный мотив этой колыбельной. Несмотря на изменения (обращение начальной интонации или снятие затакта и более разнообразное последующее развитие темы), колыбельная сохраняет свой жанровый облик. Повторность кратких мотивов минимального диапазона (малая терция с неприготовленным задержанием или вспомогательным звуком нижней уменьшенной кварты) сообщает напеву – помимо свойственному ему «от природы» тихого баюкания – призрачно-ирреальный характер. Это подчеркивается гармоническими и фактурными средствами: увеличенные трезвучия, аккорды и септаккорды с задержаниями и при этом удивительная чистота, незамутненность голосоведения и оркестровки.

Таким образом композитор раскрывает заложенные народной фантазией свойства песни: в ней как бы останавливается время; сказочная таинственность, зачарованность, завораживание обещают нечто волшебное, чудесное... С «зовами» Волховы в опере слиты посулы морской царевны грядущего исполнения заветных мечтаний Садко. В подтексте же вплоть до самой ее Колыбельной (седьмая картина) звучит грустное прощание. Оно тоже органично присуще первичному жанру колыбельной: расставание с отходящим ко сну до его пробуждения, возможно, что и прощание со светлым днем, наступление сумерек, ночи в народной колыбельной может обусловить печальную интонацию.

¹ Попова Т.А. Русское народное музыкальное творчество. М., 1955. Вып. I. С. 90.

Свою же Колыбельную Волхова поет на утренней заре. Ее поэтически светлая и чистая печаль углублена «нетипичной» для колыбельной (большей частью – вечерняя песня) ситуацией. Сказочная царевна остается в сказке и не высвечена ярким солнечным светом¹.

Иное преломление получает данный напев в «Русалке» А.С. Даргомыжского. На нем построен призыв Русалки из последнего действия оперы. Внешне мотив колыбельной не изменен (интонационная, ритмическая организация). Но порывисто страстное его звучание обеспечивается поддержкой взволнованным тремоло струнных с акцентированными октавными дублировками мелодии, быстрым темпом. Простое повторение мотивов превращено в секвентно-восходящее нагнетание.

Так, вследствие проникновения в жанр «чужеродных» средств выразительности и нарушения его семантического инварианта происходит трансформация жанра, то есть «преобразование жанра в результате его переосмысления»². В данном случае поводом явились характер героини с ее трагической судьбой.

В ариозо Волховы, несмотря на переинтонирование напева, жанр колыбельной сохраняется, так как остается неизменным его инвариант – несколько монотонное, неторопливое повторение мотивов волнового характера. Это прямая в жанровом отношении цитата.

У Даргомыжского же при значительно меньшей мере переинтонирования мелодии, чем у Римского-Корсакова, жанр колыбельной из тихого убаюкивания превращается в страстную и недобрую ворожбу. И все же при кардинально ином фактурном, темброво-регистровом, динамическом, темповом решении напева, здесь отчетливо проступают черты колыбельной, ее основное семантическое свойство – интонационно-

¹ В подобных ситуациях (сцена таяния Снегурочки, превращение в иву Кашеевны) композитор также обращается к жанровой модели колыбельной, хотя и более опосредованной.

² *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров, задачи и перспективы // *Сохор А.Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Кн. 2. Л., 1983. С. 135.

мелодическое остинато характерных кратких мотивов. Заклинательно-завораживающие свойства колыбельной, ее «склонность» к фантастике остаются в «Русалке» как «память» жанра.

Иного рода жанровое варьирование лежит в основе преобразования фанфарного лейтмотива Петушка в колыбельную (соло Додона «Руки сложа, буду царствовать я лежа» в I действии оперы Римского-Корсакова). Здесь прием жанрового варьирования обусловлен не только содержанием произведения, являясь одним из средств сатирического обличения¹, но и поисками композитором новых выразительных возможностей каждого лейтмотива в рамках тотальной лейтмотивной системы.

На основе сходного с данным принципом жанровой «раскраски» интонаций происходит развитие побочной партии в «Прелюдах» Ф. Листа. Именно жанровое варьирование во многом способствует высвечиванию основной идеи произведения.

Экспозиционное проведение темы – задушевный лирический ноктюрн (песенная мелодия, основанная на опевании опорного звука, удвоение ее в терцию и сексту, неторопливое движение, мелодизированная фактура сопровождения). Постепенно происходит становление героического образа произведения, что ярко сказалось на жанровом облике побочной партии в репризе. Звучит гимнический марш-шествие. Характерный пунктирный ритм, плотная аккордовая фактура, широкий регистровый диапазон, tutti, наконец, тональность C-dur и ff, совершенно меняют жанр и характер темы при оставшейся неизменной мелодии.

Такое, казалось бы, парадоксальное совпадение одного из важнейших компонентов семантических инвариантов жанров «различного корня» (Л. Мазель) – ноктюрна и марша – имеет в данном случае ряд оснований.

В первую очередь, это вызвано идеей произведения, заключающейся в мужественном становлении духа, сознания

¹ Факт такого «превращения» говорит о буквально гипнотических возможностях ключницы Амелфы и ее колыбельной: даже фанфарный лейтмотив Петушка, «сталкиваясь» с последней, попадает в сферу ее жанрового влияния.

лирического героя. Марш знаменует новую, героическую ступень, в то время как ноктюрн – «исходная точка» развития.

Интонация, как известно, явление многомерное, не сводимое к мелодическому обороту. Она не состоит вне ритмического, тембрового, регистрового оформления. Каждый жанр «оформляет» ее по-своему, помещая в контекст присущих только ему семантических элементов. Так, лирические интонации ноктюрна становятся компонентом марша («Прелюды»), фанфара превращается в колыбельную («Золотой петушок») и т.п.

Для воплощения в музыке контрастных образов или различных, подчас противоположных сторон внутреннего мира героев композиторы часто обращаются к приемам жанровых сопоставлений, полифонических совмещений. Данные приемы наряду с разного рода жанровыми трансформациями получили наиболее широкое распространение в музыке эпохи романтизма. Это, в частности, немало способствовало передаче музыкальными средствами главной романтической антитезы «мечта – действительность».

Применение в оперных ансамблях жанровой полифонии дает широкую возможность очертить характеристики нескольких действующих лиц, воссоздать ситуацию их взаимодействия. Полифоническая контрастность жанрово различных мелодических линий – как в вокальной партитуре, так и в оркестровой – один из распространеннейших принципов оперного письма.

Так, в диалоге Сусанина с поляками Глинка не только последовательно противопоставляет их резко контрастный тематический материал, но и проводит его в полифонической конфронтации. Интонации полонеза и мазурки, потерявшие здесь свой блеск и лихость, звучат теперь императивно и тяжеловесно. Ответы же Сусанина – широкая, сдержанная народно-песенная кантилена («Велик и свят...» и «Страха не страшусь...»). Кульминационный момент конфликта в этой сцене – полифоническое сочетание речитатива Сусанина в размере 4/4 и трехдольного мотива мазурки у поляков.

Не менее ярко выражен контраст на жанровом и мелодико-интонационном уровнях в терцетах из опер М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» (в первом случае – хозяйки корчмы, Григория и Варлаама; во втором – Кузьки и двух

стрельцов из I действия). То же можно сказать о сочетании разухабистой песни Парня с гитарой («А на шали у тебя...») со зловещим маршевым хоровым скандированием («Анжанеры...») в опере С. Слонимского «Виринея» (сцена на чугунке).

Благодаря подобному принципу выразительного жанрового решения содержание двух отдельных портретных зарисовок Гартмана в музыке Мусоргского – «Два еврея, богатый и бедный» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» – поистине «зримо» воплощается в единую музыкальную сценку. В начале ее богач и бедняк «высказываются» поочередно. Затем, не слыша и перебивая друг друга, они «заговорили» одновременно (истинно оперный прием!). В соответствии с таким сюжетом композитор в первой части «беседы» применяет последовательное сопоставление семантически контрастных жанров: эпического, степенного песнопения в манере решительной речи (богач) и плача-причета, жалобного, с характерными «завываниями» (бедняк). Вторая же часть диалога представляет собой полифоническое политональное совмещение этих тем. Так, средствами, в первую очередь, жанровой выразительности воплощается композитором трагическая по своей сущности, подлинно социальная народная мудрость – «сытый голодного не разумеет».

На приеме полифонического совмещения жанрово контрастных тем основана и интродукция к балету «Тропою грома» К. Караева, которая в сжатом виде передает основной конфликт произведения. Борьба за счастье героев и невозможность его достижения в условиях расовой дискриминации чисто музыкальными средствами воплотилась в одновременном звучании столь контрастных лейтмотивов как тема Вильберов (суровая, неумолимо-грозная поступь *basso ostinato*) и лейтмотив трагической любви Ленни и Сари, патетическое звучание которого у тромбонов «прорезает» противодвижение аккордовых вертикалей зловещего марша-пассакальи (характерно и помещение этой темы в средний голос).

В других случаях жанровая полифония становится средством, благодаря которому персонаж получает самую исчерпывающую характеристику. Такая максимальная концентрация необходимых семантических компонентов часто является главным условием жизнеспособности одного из важных

принципов музыкальной характеристики – лейтмотива. К примеру, третий лейтмотив Додона – огорчений царя – дополняет сатирически обличительный портрет героя. Основным методом гротескного развенчания становится именно жанровое совмещение, причем разнокоренного порядка. В полифоническом двухголосии сочетаются ламентное равнодольно-нисходящее хроматическое движение (верхний голос) и ритмически бойкая мелодия наподобие полька, прототипом которой является балаганная полька «Тати-тати». Она, в свою очередь, переинтонирована за счет хроматического, постепенно расширяющегося в интервальном отношении движения, параллельного верхнему голосу. Интонационная общность сближает ритмически и жанрово контрастные полифонические голоса, тем самым усугубляя парадокс их совмещения.

Отметим еще одно свойство жанровой полифонии, обусловившее столь широкое ее применение – способность передавать психологический подтекст. Так, неоднозначность хора челяди из I действия оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» достигается следующим образом. Сюжетная ситуация – проводы хозяина – определила первичную жанровую основу хора: плач (характерные приметы плача – нисходящая направленность мелодической линии, дактилическая организация ритма). Обращает на себя внимание инкрустирование в текст хорошо известной фразы хора-плача «На кого ты нас покидаешь?» из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». Партия же оркестра в это время «балансирует» между вальсом и мазуркой. Таким образом, жанровая полифония выявляет противоречивость ситуации: «...отступая от правды текста, музыка следует правде действительности, изображая “скорбь по принуждению”»¹.

Сложное и тесное взаимодействие разных жанров в процессе горизонтального сопоставления приводит к их сочетанию и синтезу. Если в первом случае возможно дифференцирование жанровых компонентов, то во втором они слиты воедино и можно говорить лишь о признаках того или иного жанра на основе «сохранившихся» элементов его семантического инварианта (снова – «память» жанра).

¹ Богданова А.В. Оперы и балеты Шостаковича. М., 1979. С. 159.

Обратимся к конкретным примерам. В опере «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова лейтмотив царя-«философа» (второй) представляет собой последовательное сцепление элементов жанров разного корня. Народнопесенная повествовательная мелодия, свойственная образам эпического раздумья, дискредитируется стилистически чуждой ей «классицистской трелькой» и как бы «приклеенной» не к месту воинственной фанфарой, однако преподнесенной с оттенком плясовой в «облегченной» звучности деревянных духовых инструментов. Так, благодаря сочетанию различных жанрово-стилевых элементов создается комическое освещение напыщенного, заносчивого, духовно ничтожного правителя.

Жанровый сплав как явление многозначное нередко используется композиторами для воплощения образов психологически сложных, насыщенных в смысловом отношении, наделенных известным подтекстом. Примерами могут служить многие пьесы Ф. Шопена (ноктюрны с-moll, f-moll, ряд прелюдий и т.д.).

Жанровый синтез может стать и мощным средством музыкальной сатиры, как например, в «Золотом петушке». Здесь этот принцип совмещает в себе два таких уровня, как обобщение через жанр (являющееся в то же время определенной конкретизацией: национального порядка, направленности импульсов поступков героев и т.д.) и остранение жанра (своего рода «изнанка» его), с помощью которого и происходит собственно сатирическое изобличение. Подобный «жанровый парадокс» (слияние жанров различного корня) содержится в первом лейтмотиве Додона. Он основан на взаимопроникновении шуточного мотива, заимствованного из плясовой скомошьей песни «Шарлатарла из партарлы», и величественного, чуть ли не богатырского шествия. Любопытно, что начальные пять проведений «шага-такта» Додона сопровождаются мощными аккордами-фанфарами, энергичными, полнозвучными предъемам, усиливающими героическую маршевость. Но уже в конце пятого проведения их сменяют синкопы плясового характера со взвизгивающими группетто. Так осуществляется дегероизация этого торжественного шествия.

Как видно из приведенных примеров, вследствие своей смысловой насыщенности, концентрированности жанровый

сплав, наряду с жанровой полифонией, приобретает одно из ведущих мест в системе средств создания образов.

Итак, как одно из важнейших содержательных и коммуникативных свойств музыки, жанр выполняет в опере функцию закрепления смысловых единиц. При этом свойства, присущие самой природе жанра, его способность к обобщению и конкретизации содержания находятся в постоянном диалектическом взаимодействии. Это находит отражение в самых разнообразных проявлениях семантического инварианта жанра: от наиболее «чистого» вида (цитирование какого-либо первичного жанра), трансформирования, чаще всего варьирования жанрового инварианта, преобразования его в другой, до разного рода взаимодействия константных элементов различных жанров (последовательно-горизонтальные сочетания, жанровая полифония) или таких образований, где подчас можно говорить лишь о «памяти» того или иного жанра (жанровый синтез).

Изменения первоначального жанрового облика дают тематическому инварианту возможность обогащать, «наращивать» смысл, акцентировать те или иные особенности музыкального образа. Так, жанровые характеристики становятся способом, а нередко и основой развития музыкального содержания.

Тем не менее и в случаях жанровой модификации определенной темы (не говоря о случаях ее относительной жанровой стабильности) так или иначе происходит закрепление смыслов. Своеобразие такого закрепления заключено в его «временной ограниченности», характерности именно для какого-либо конкретного момента действия, благодаря чему, собственно, и осуществляется процесс образно-жанровых трансформаций тематизма.

Таким образом, жанровая семантика в опере – не только средство экспонирования музыкальных образов, но и динамичный фактор их драматургического развития.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: БАЛЕТ

В.П. Варунц

Вокруг «Весны священной»

И.Ф. Стравинский познакомился с Н.К. Рерихом, как об этом упомянуто в его «Диалогах», в 1904 году. Творческие же контакты начались после премьеры «Жар-птицы» – во второй половине 1910 года, когда у композитора впервые зародилась идея «Весны священной». Рерих не только написал эскизы декораций и костюмов балета, но и, будучи признанным знатоком русской истории, принял самое деятельное участие в создании либретто.

Нельзя сказать, что дружба обоих художников была столь же тесной, как взаимоотношения Стравинского с А. Бенуа или же Л. Бакстом. Во многом это было связано с тем, что после «Весны» Рерих жил вдали от Стравинского. Как свидетельствует композитор, после премьеры «Весны» они ни разу более не виделись. Была, судя по всему, и более глубокая причина их расхождения – со временем Стравинский стал отрицать факт участия Рериха в составлении либретто балета, что, конечно, не могло больно не задеть художника (см. об этом ниже, прим. 25).

Сохранившаяся переписка Стравинского и Рериха определенно делится на два периода:

1. 1910–1912 годы до «Весны священной», который представлен только письмами Стравинского (за исключением одной почтовой открытки Рериха);

2. 1919 и 1939 годы после «Весны священной» – это лишь письма Рериха.

Сохранились шесть писем и открыток Стравинского, адресованные Рериху (находятся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи), и девять писем и открыток Рериха к Стравинскому (они хранятся в Архиве Стравинского в Базеле).

Понятно, что большая часть эпистолярия относится ко времени подготовки и премьеры их общего творения «Весны

священной». Как можно судить по отдельным фразам, писем Рериха было больше, но, во-первых, часть из них, помеченная 1912 годом, надо полагать, погибла в период Первой мировой войны в Устилуге – имении Стравинского, и, во-вторых, его ответные письма 1919 года (возможно и более позднего времени, если, конечно, они сохранились), скорее всего, находятся либо в еще не разобранном архиве Рериха в Центре его имени в Москве, либо остались в Архиве Рериха в Индии.

Письма Стравинского к Рериху были напечатаны И.Я. Вершининой в журнале «Советская музыка» с сокращениями¹. Эта публикация была известна Стравинскому, так как сохранилась в его базельском архиве с замечаниями на полях (частично они приводятся ниже в разделе комментариев). В настоящем издании упомянутые письма приводятся впервые без купюр, они заново выверены по оригиналам и снабжены новым комментарием.

Все остальные письма печатаются здесь впервые.

1. И.Ф. Стравинский – Н.К. Рериху²

Устилуг

19 июня [2 июля] 1910

Дорогой Николай Константинович!

Только что вернулся в Устилуг из Парижа, как еду завтра же обратно с женой и детьми. Такая исключительная поспешность вызвана желанием жены увидеть и услышать хоть раз «Жар-птицу», которая в последний раз пойдет в четверг 24 июня старого стиля³. Впрочем, Вас надо посвятить в наши грандиозные планы, о которых Вы еще ничего не знаете. Дело в том, что мы будем проводить весь год до следующей весны за границей. Сперва едем в Бретань, куда и прошу Вас адресовать

¹ Письма И. Стравинского Н. Рериху / Публикация И. Вершининой // Советская музыка. 1966. № 8. С. 57–63.

² ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1339. Послано в Петербург.

Письмо написано в два приема – начато в Устилуге 19 июня / 2 июля и закончено в Ля Боль 29 июня / 12 июля 1910 года.

³ В сезоне 1910 года «Жар-птица» была показана пять раз – два последних спектакля, о чем Стравинский упоминает в письме далее, состоялись 22 июня / 5 июля и 24 июня / 7 июля.

по следующему адресу: *Mr. Strawinsky, villa Mauricette, La Baule, Loire inférieure (Bretagne, France)*. Там будем до осени. Осенью едем в Лозанну, где пробудем до 1-го ноября нового стиля. С 1 ноября по 1 апреля живем в Больё (*Beaulieu*) около Ниццы. Вот наши планы. Недурно?

Теперь вот что. Моя «Жар-птица» имела большой успех в Париже, но оказалась вещью столь трудной, что представляется положительно невозможным играть ее в этом году где-либо в ином месте (оркестровых репетиций было девять – достаточно сказать это, чтобы понять, что в этом сезоне разучивать с новым оркестром немыслимо). Единственно, что было в силах сделать, это удвоить число представлений, но и это не в полной мере удалось, и дадут всего лишь два *supplimentair*¹, после очередных трех абонементов – 22-го и 24-го (вторник и четверг) июня. Вот к 24-му, то есть к четвергу, мы как раз и поспеем.

Успех «Жар-птицы», понятно, сильно окрылил Дягилева в смысле дальнейшей совместной деятельности, и потому я не без основания полагал, что рано или поздно (относительно, конечно) придется ему объявить о нашем с Вами заговоре². Обстоятельства не заставили долго ждать этого. Дягилев предложил мне писать новый балет³, на что я ответил, что занят уже сочинением нового балета, о сюжете которого не желал бы до поры до времени говорить. Дягилева это взорвало⁴! Как,

¹ Дополнительных представления.

² Заговор – это, безусловно, первые, еще не вполне оформившиеся мысли о «Весне священной». Стравинский дважды – в «Хронике моей жизни» и «Диалогах» – указывает место и время, когда у него появился замысел нового балета: Петербург, момент окончания балета «Жар-птица». Это был апрель 1910 года (см.: *Стравинский И. Хроника моей жизни*. Л., 1963. С. 71–72; *Стравинский И. Диалоги*. Л., 1971. С. 148).

³ Скорее всего, речь идет о задумке Дягилева обратиться к рассказу Э. По «Маска красной смерти», о чем опосредованно можно судить по письму Л. Бакста, который должен был оформить новый балет, к жене от 27 июля 1910 года (по новому стилю), где он пишет, что музыке к новому балету Дягилев «хочет поручить опять Стравинскому» (см.: ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 358).

⁴ Очень точная фраза – Дягилев всегда чрезвычайно ревностно относился к подобного рода новостям. После отказа Стравинского он предложил Н. Черепнину написать музыку к названному балету, которая тем была создана к сезону 1911 года, однако по ряду причин балет

говорит, от меня секрет? От меня, мол, все делают секреты, то Фокин, то Вы (то есть я) – я ли, мол, не из кожи лезу *etc, etc, etc...* Делать нечего, вижу, что не выкрутиться, прошу только не разглашать и говорю, что я, мол, с Рерихом задумали нечто. Он [Дягилев] с Бакстом в восторге. Бакст говорит, что это очень благородно с моей стороны! (?) Я так думаю, что они опасались Бенуа, то есть моих секретных заговоров с Бенуа, о которых в виде предположения сейчас же сказал Дягилев и что очень обидело бы его¹.

Ля Боль

[29 июня] 12 июля 1910

Кончаю письмо в Ля Боль, ибо не было времени его кончить в Париже, где мы пробыли три дня. «Жар-птица» имела все тот же большой успех, чему, конечно, я очень рад. Но должен сказать, что то, что касается Головина и освещения, обстояло не совсем благополучно. Когда увидели балет в костюмах

тогда поставлен не был (впервые он увидел свет рампы лишь в 1956 году в Брюсселе, хотя уже в 1916-м был исполнен в концертах Зилоти в виде оркестровой сюиты (см. об этом: *Черепнин Н.* Воспоминания музыканта. Л., 1976. С. 101).

¹ О каком очередном заговоре (на сей раз с Бенуа) идет речь – неясно. Работа над «Петрушкой» – общем детище Стравинского и Бенуа – начнется позднее.

В последней фразе сквозит намек на конфликтную ситуацию, которая возникла между Бенуа и Дягилевым. Из письма Бенуа к Дягилеву от 14/27 июня 1910 года: «...я не чувствую в тебе подлинной нужды во мне, а играть роль “помощника балетмейстера”, декоратора или костюмера, или чего-то в этом роде мне, пожалуй, и не к лицу, да и прямо жаль потерянного времени, которое могло бы быть использованным более достойным образом» (см.: *С.П. Дягилев и русское искусство.* Т. II. М., 1982. С.112–113). Хотя были и сугубо формальные причины разлада: с одной стороны, Бенуа протестовал против того, что его имя отсутствовало в программе «Шехеразады», хотя он принял самое деятельное участие в разработке либретто балета; с другой же, напротив, – художник настаивал на снятии своей фамилии (что не было сделано) в программе «Жизели», поскольку был неудовлетворен тем, как Бакст выполнил декорации к балету по эскизам, которые написал Бенуа.

Вскоре конфликт был ликвидирован и Бенуа приступил к художественному оформлению «Петрушки».

Головина с его прекрасной декорацией, то, по крайней мере мне, как, впрочем, и многим (Андрею Корсакову, который поспел на последний спектакль в четверг вместе с Колей Рихтером¹), стало ясно, что в сущности ничего из наших с Фокиным планов о Кашеевой жуте не вышло: музыка с танцами была сама по себе, а лица в костюмах сами по себе – просто наряженные актеры. Очень, очень грустно – освещение, которым заведовал сам Дягилев, дабы спасти балет, было тоже неважно и подчас просто невпопад. Дело в том, что дирекция *Opéra* вредила нам в чем только могла, ибо она не хотела отдавать театр для русских спектаклей и сделано это было разными *comtess'*ами Греффюль и (патронажем)².

Теперь обстоятельства сложились так, что Дягилев с Фокиным как будто бы форменно разошлись. Я хочу сделать так, чтобы меня это не касалось. Дягилев имел бестактность мне сказать, что вопрос участия Фокина в «Великой жертве»³

¹ Рихтер Николай Иванович (1879–1944) – пианист, друг юности Стравинского и первый исполнитель его первых фортепианных сочинений (ему посвящена ранняя Соната фа-диез минор).

² Фраза звучит очень странно (по всей видимости, Стравинский не точно выразил свою мысль), так как известно, что именно благодаря деятельной помощи графини Э. Греффюль (1860–1952) удалось провести дягилевский сезон 1910 года в Гранд-Опера (сезон 1909 года проходил в театре Шатле).

Этот фрагмент письма И. Вершинина совершенно верно откомментировала следующим образом: «...грандиозный успех русского балета в сезоне 1909 г. <...> возымел свое действие, и дирекция Grand Opéra предложила Дягилеву подписать контракт на следующий сезон. В этом решении определенную роль сыграло влияние патронесс дягилевского предприятия: графини де Греффюль и отличной музыкантши Миссии Серт» (см.: Письма И. Стравинского Н. Рериху. С. 63). В экземпляре публикации, которая хранится в базельском архиве, Стравинский обвел карандашом четыре последних слова, сделав на полях краткую, но, надо думать, точную запись: «*Какая чепуха!*».

³ «Великая жертва» – первоначальное название «Весны священной» (позже «Великой жертвой» была названа вторая часть балета). Пожалуй, ни одно из произведений Стравинского не претерпело такого количества изменений и вариантов названия, как «Весна священная». В прессе того времени балет фигурирует не только в качестве «Великой жертвы», но и как «Священная весна» (наиболее часто), «Венчание весны», «Освящение весны», «Проводы весны»,

решается очень просто, заплатить ему, и конец¹. Но дело в том, что Дягилев даже не поинтересовался узнать, хотим ли мы работать с кем-либо иным. Он думает, что если с Фокиным не удастся примириться, то он [Дягилев] будет работать с Горским, о котором я впервые услышал. Быть может, Горский гений, но не думаю, что Дягилеву было [бы] безразлично потерять Фокина². Фокина приглашают в Америку на очень выгодных для него условиях. Дягилев собирается также в Америку наколотить деньги³. Вот, понимаете, и выходит, что один другому должен перегрызть горло. Я счастлив, что уехал от всей этой суеты и омерзительной закулисной жизни. Она воняет, а я предпочитаю запах сосны и моря.

Живу теперь, как видите, в Ля Боль на Атлантическом океане. Место очень скромное, переполненное детьми всякого возраста. Дорогой из Устилуга в Париж вспоминал Вас по различным поводам, в особенности же по поводу Вашей правоты в смысле выбора маршрута Варшава – Берлин – Париж. Конечно же, Вы правы! Извиняюсь за спор по телефону!

Теперь вот что! Я утерял тот листок, где записал либретто «Великой жертвы». Ради Бога, пришлите мне его тотчас заказным вместе с листком-памяткой, который я у Вас оставил и не взял при отъезде⁴. Адресую Вам по петербургскому адресу, ибо

«Призраки весны» и даже «Весна-красна». Это было, видимо, связано с поиском более точного перевода французского названия «*Le Sacre du printemps*», которое, по свидетельству Стравинского, было найдено Бакстом незадолго перед премьерой балета (см.: *Стравинский И. Диалоги*. С. 149).

¹ Как и всегда, в отношениях с М. Фокиным коллизия касалась финансовых проблем. Она была, надо полагать, разрешена, так как в следующих двух сезонах Фокин по-прежнему состоял в труппе Дягилева.

² Идея привлечь к работе в качестве балетмейстера А.А. Горского не была реализована.

³ Поездка дягилевской труппы в США состоялась только в 1916 году, однако никаких финансовых благ она ему не принесла.

⁴ К сожалению, это либретто не сохранилось в Архиве Стравинского в Базеле, хотя наверняка оно было выслано. Но здесь находится другой важнейший документ, относящийся, скорее всего, к апрелю 1913 года: письмо Рериха к Дягилеву с изложением программы балета (см. Приложение 5).

Вы мне не написали Вашего Гапсальского¹, что очень досадно. В ожидании Вашего ответа жму Вашу руку, троекратно лобызая Вас.

Крепко любящий Вас
Игорь Стравинский

2. И.Ф. Стравинский – Н.К. Рериху²

Ля Боль

[14] 27 июля 1910

Дорогой Николай Константинович, на днях послал Вам открытку из Бур де Бац (куда мы направились для развлечения и из любопытства), в которой я обещал Вам написать письмецо о последних событиях. Дело в том, что вскоре по приезде моем сюда, в Ля Боль, Дягилев телеграфировал мне следующее: «Когда будете в Париже? Необходимо свидание между таким-то и таким-то днем». Не предполагая быть в Париже теперь и не будучи при деньгах (я довольно далеко живу от Парижа), я ему телеграфировал, что сижу без денег и могу приехать лишь в том случае, если он мне пришлет денег. Никакого ответа. Я подумал, что он обиделся, что я такой денежный, и послал ему вторую телеграмму с разъяснением, что действительно я не мог бы приехать за свой счет – слишком, мол, накладно – никакого ответа. Не знаю, что и думать. Бог с ним в таком разе.

С нетерпением жду от Вас известий, открытку отправил в Гапсаль по адресу: Прибалтийский край, г. Гапсаль, Рериху – быть может, дойдет. Первое письмо послал по Петербургскому адресу³ и до сих пор не знаю, получили ли Вы его или нет. Напишите, ради Бога, Ваш адрес как следует, а то я в полном неведении, куда писать и как писать. А между тем мне очень много есть, что писать о нашем будущем детище.

Пока я в заботах о здоровье семьи, в постоянных прогулках и т.д. и т.д.

¹ Гапсаль (ныне Хаапсалу) – курортный город в Эстонии, где отдыхал Рерих.

² ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1340. Послано в Гапсаль.

³ См. прим. 2

Написал два романса на слова Верлена¹ и в нетерпеливом ожидании либретто нашего балета (то есть как первоначального, так и последующего, выработанного Фокиным с нами²). Целую Вас, ибо крепко Вас люблю.

Вам *devoué*³

Igor Stravinsky

Мой адрес: *Mauricette, La Baule s/m, Loire Inférieure, Bretagne, France.*

Поклон от жены и от меня Елене Ивановне.

P.S. Начал набрасывать кое-что для «Великой жертвы». Делаете ли Вы что-нибудь для нее⁴[?].

3. И.Ф. Стравинский – Н.К. Рериху⁵

Устилуг

2/15 июля 1911

Дорогой Николай Константинович,
трудно Вам ответить, для чего нам надо увидеться⁶. Чувствую, что надо, чтобы окончательно столкнуться о нашем детище, за которое я примусь осенью и надеюсь кончить, если буду

¹ Два стихотворения П. Верлена для баритона и фортепиано. Впервые исполнены в Петербурге, в зале Реформатского училища 13 января 1911 года; солист Г. Боссе. Посвящены брату – Г.Ф. Стравинскому.

² Факт, по сути мало известный – оказывается, в составлении сценарного плана «Весны священной» принимал участие и Фокин. Как можно судить по более раннему письму Стравинского к Рериху и по фрагменту из интервью Рериха (см. Приложение 1), поначалу именно Фокин должен был ставить «Весну священную».

³ Преданный – *франц.*

⁴ Едва ли не вся российская периодическая печать в эти летние дни 1910 года сообщала о начале работы над «Великой жертвой» (см.: Россия. 1910. 16 июня; Русское слово. 1910. 15 июля; Биржевые ведомости. 1910. 15 июля (вечерний выпуск); Речь. 1910. 15 июля; Обзорение театров. 1910. 17 июля; Русская музыкальная газета. 1910. 8–15 августа). См. также Приложение 1.

⁵ ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1341. Послано в Бад Нойнар.

⁶ Надо думать, это ответ на вопрос из видимо утерянного письма Рериха к Стравинскому, где, как мы полагаем, Рерих спрашивал композитора о цели их будущей встречи (если он действительно был

здоров, к весне. Есть сценические вопросы. Кроме того, надо повидаться нам уже потому, что зиму в Петербурге я не проведу – все мы уедем в Швейцарию (вероятно), а оттуда, должно быть, в Париж.

Очень прошу Вас сейчас по приезде в Талашкино известить меня¹, каким способом мне проехать из Смоленска туда – быть может, если это недалеко, за мной вышлют лошадей? Имейте в виду, что мой поезд из Варшавы приходит рано, рано утром в 5 часов (кажется).

Жду от Вас письмаца. Искренне жму руку и кланяюсь как Вам, так и супруге Вашей.

Ваш *Игорь Стравинский*

А может быть, Вы будете в самом Смоленске? Так что и в Талашкино ехать незачем².

задан, то это вызывает по меньшей мере недоумение: Стравинский уже вплотную приступал к созданию «Весны священной»).

Стравинский отправился в Талашкино после 8/21 июля 1911 года (в этот день он еще был в Устилуге) и пробыл здесь несколько дней. Поездке предшествовал обмен телеграммами между Стравинским и Рерихом, о чем косвенно можно судить по письмам художника к Е.И. Рерих из Бад Нойнара: 10 июля 1911 года: «Стравинский прислал телеграмму “Свидание необходимо. Порадуйте приездом после Нойнара в Устилуг”. Отвечу, что и он может приехать в Смоленск, если нужно. А то мне к нему разбежать – не много ли чести для него?»; 15 июля 1911 года: «Стравинский опять телеграфировал. Просит, нельзя ли в Варшаве увидаться – я ответил, что проеду прямо в Смоленск» (обе даты приведены по новому стилю; письма сообщены В.Л. Мельниковым).

¹ Эту важнейшую для будущей судьбы балета встречу Стравинского и Рериха именно в Талашкине можно расценить как некую закономерную случайность. Еще в 1908 году владелица Талашкино Мария Клавдиевна Тенишева (1867–1928) – художница, коллекционер и меценат – предложила Рериху заняться росписью церкви Святого Духа во Флёнове, построенной в 1903 году С.В. Малютиным. В 1910 году Рерих приступил к работе, продолжив ее и на следующий год. Поэтому Талашкино и стало наиболее подходящим местом для встречи художника со Стравинским. Именно здесь был окончательно выработан сценарный план балета. См. также Приложение 2.

² Талашкино расположено в 18 км от Смоленска.

4. И.Ф. Стравинский – Н.К. Рериху¹

Устилуг

13/26 сентября 1911

Дорогой друг,

Вы на меня, несомненно, в претензии за мое упорное молчание. Простите! Искупаю свою вину. От Сергея Вы уже многое узнали – к этому прибавлю лишь, что горю нетерпением узнать Ваше мнение об этой перестановке. Я уже начал сочинять: «набросал» (как выражаются) вступление («Дудки»)² и пошел дальше, «набросав» и «Гадание на прутиках»³; страшно увлечен!

Музыка выходит свежей. Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и все время, как сочиняю «Гадание», стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей «рыси». Я прихожу к убеждению, что во всей пьесе пантомимы не должно быть вовсе – одни лишь танцы. Так на первых «порах» я связал появление «Щеголих» с реки с «Гаданием на прутиках» – это вышло очень связано и меня удовлетворяет. Как тягостно, что мы с Вами не можем видаться и меняться постоянно новыми и новыми впечатлениями – они так необходимы для освежения в работе. Будем переписываться – единственно, что остается.

Мой адрес: *Suisse, Clarens (Lac Lemman), Maison les Tilleuls* – мне.

Буду туда на этих днях. Напишите мне, пожалуйста, дорогой, о беседах с Сергеем. Уехал он и его адрес в Лондоне; это последнее страшно важно – ибо я не знаю, куда ему писать. Надеюсь, Вы не будете так неаккуратны с ответом, как я. Кланяюсь усердно Вашей супруге, которой и жена передает свой сердечный привет, так же, как и Вам. Я же Вас лобызаю трикратно.

Ваш Игорь Стравинский

¹ ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1342. Послано в Талашкино.

² Речь о самом начале Вступления балета, которое звучит в исполнении квартета духовых, имитирующих народный наигрыш.

³ Впоследствии – эпизод «Весенние гадания. Пляска щеголих» с цифры 13 партитуры.

P.S. Карточки Талашкино вышли очень мило, а из смоленских вышли только две, в Кларане я их отпечатаю и пришлю Вам; тут у нас сейчас страшный беспорядок и все упаковано – потому трудно найти.

5. И.Ф. Стравинский – Н.К. Рериху¹

Кларан

[21 февраля] 6 марта 1912

Дорогой Николай Константинович,
пишу Вам несколько слов о нашем детище². Я неделю тому назад окончил первую картину целиком, то есть не только са- мою музыку, но и оркестровую партитуру.

Хоть у нас оба действия имеют одинаковую длительность – первая картина все же в смысле работы представляет – добрых три четверти всей вещи, ибо темпы все бешеные, а следовательно, и писания масса. Думается мне, что я проник в тайну весенних, лапидарных ритмов и восчувствовал их вместе с действующими лицами нашего детища. Впрочем, виноват!

На днях приезжает ко мне из Вены (после победоносных гастролей) Дягилев с Нижинским, о чем они уведомили меня телеграммой. Надо нам выяснить очень и очень многое³. Если у Вас есть какие-либо вопросы, то напишите мне сию же мину- ту, дабы я мог передать Сереже их и вместе с ним обсудить.

Во всяком случае торопитесь, ибо они приедут в самом на- чале марта старого стиля.

¹ ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1343. Послано в Петербург.

² О «Весне священной».

³ Достаточно важная фраза – надо полагать, уже зрело решение, что «Весну священную» будет ставить не Фокин, а Нижинский, кото- рый в это время начал работать над своим первым балетмейстерским опытом на музыку «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси.

До Вены труппа выступала в Дрездене, что дало возможность Дя- гилеву и Нижинскому посетить студию Жака Далькроза в Хеллерау (близ Дрездена) с целью изучения его теории пластической импро- визации. «Ежедневно они с Нижинским туда ходили. Дягилев твердо решил, что Нижинский должен впитывать это учение и применить его в творчестве балетмейстера» (см.: *Пригорьев С.* Балет Дягилева. М., 1993. С. 63).

Я очень прошу передать Степе¹, что можно быть свиньей раз, два – но зачем же до бесчувствия. Ведь, право же, нет никакой возможности получить от него письма – даже делового, как в данном случае. Я ему «писал» – пусть он не «отпирается»².

Весь Ваш *Игорь Стравинский*³

Сердечный привет от нас супруге Вашей.

6. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому⁴

Петербург

23 ноября [6 декабря] 1912

Сейчас выслал 24 костюма и две книги с образцами украшений. Хочу приехать в конце декабря. Куда?

Первое действие переделал по новому – лучше!⁵ Привет С[ергею] П[авловичу]. Пишите как и что.

Искренне преданный

Н.Р.

¹ Имеется в виду С.С. Митусов.

² Обида понятна – Митусов еще не ответил на письмо композитора, в котором Стравинский писал о том, что посвящает Митусову – другу его юности и либреттисту «Соловья» – эту, правда еще не законченную, свою оперу (сочинение будет закончено на следующий год после премьеры «Весны священной»).

³ См. Приложение 3.

⁴ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0582. Послано в Кларан.

⁵ Рерих переделал варианты декораций, которые были сделаны им еще в 1910 году. В 1912 году, после того как Стравинский возобновил работу над «Весной священной», художник вновь начал работать над сценическим оформлением балета (см.: *Яковлева Е.* Н.К. Рерих и балет И.Ф. Стравинского «Весна священная» // Памятники культуры. Новые открытия [на 1992 год]. М., 1993. С. 275–285; убедительно звучит мысль автора статьи о прямом воздействии на второй вариант сценографии музыки балета, которую Рерих впервые услышал в Талашкино; в 1910 году, она, естественно, ему не была знакома).

7. И.Ф. Стравинский – Н.К. Рериху¹

Кларан

1/14 декабря 1912

Дорогой друг, извините меня, что до сих пор Вам ничего не написал². Я на днях приехал из Берлина и только что получил пересланные [Вами] эскизы к костюмам нашей «Весны». С одной стороны, я безумно рад, что вышло так именно, и я их увидал – и, Боже, как они мне нравятся – это чудо! – Лишь бы их сшили бы хорошо! С другой стороны, досадно, что пройдет некоторое время, пока Нижинский их получит, хотя я сегодня же их ему вышло. Я потому Вам в телеграмме³ и упомянул «envoyez Nijinsky»⁴, что сам не рассчитывал дольше оставаться в этой ужасной дыре – Берлине. Нижинский должен был вчера в пятницу начать ставить «Весну» и упрасивал меня остаться, но я никак не мог – решено было, что если ему трудно будет справиться без меня, то он мне пришлет телеграмму, чтобы я приехал – я обещал выехать [в Берлин] (это в третий-то раз)!⁵. Он ужасно, верно, негодует на Вас, что Вы выслали не ему, а мне – ну да что делать! В Берлине шли обе мои вещи –

¹ ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1344. Послано в Петербург.

² То есть не ответил на открытку Рериха – см. выше № 6.

³ Телеграмма неизвестна, но ее ключевая фраза приводится в письме далее.

⁴ Посылайте Нижинскому. – *франц.*

⁵ Будучи в Берлине, 22 ноября (по новому стилю) Стравинский познакомил труппу со своим новым балетом. Мари Рамбер, ученица Далькроза, которая специально была приглашена Дягилевым для участия в постановке «Весны священной», весьма колоритно описала эту встречу с композитором в своих мемуарах: «Услышав, как исполняется его музыка, Стравинский буквально вспыхнул. Оттолкнув немецкого пианиста, исполнявшего по клавиру “Весну” и который был назван Дягилевым “Колоссальный”, композитор продолжил игру на фортепиано в два раза быстрее, чем это было ранее, и в два раза быстрее, чем мы могли станцевать. Он топал ногами по полу, ударял кулаком по клавиатуре, и пел, и кричал...» (см.: Stravinsky in pictures and documents. P. 90). Приблизительно так же М. Рамбер высказалась и в своем телевизионном интервью в 1965 году (см.: Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 19).

См. также Приложение 4.

и «Жар-птица» и «Петрушка». Господи! Только бы Нижинский успел поставить «Весну», ведь это так сложно. Я по всему вижу, что эта вещь должна «выйти» как редко что! Наши пробудут в Берлине до пятницы 7-го (русского стиля) декабря, затем едут на самое короткое время в Бреславль и затем в Будапешт на сравнительно более долгое время (дней на 14), а оттуда в Вену.

Пока жму крепко Ваши руки и посылаю свой сердечнейший привет Елене Ивановне.

Ваш всегда *И. Стравинский*

8. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому¹

Петербург

[16/29 декабря 1912]

Дорогой мой, спасибо за письмо². Удивляюсь, что Дягилев не извещил, куда желателен мой приезд [в] конце декабря. Спросите его – в чем дело? Надо знать заблаговременно³.

Делаю вариант первого акта, без дерева получше⁴. Какие Ваши сведения?

Желаю Вам и супруге бодрый праздник.

Ваш душевно
*Н.Р.*⁵

¹ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0601. Послано в Кларан.

² См. письмо № 7.

³ Дягилев (явно по финансовым соображениям) противился приезде Рериха, хотя вскоре художник прибыл в Париж (см. прим. 47).

⁴ Речь идет о дереве, которое фигурировало в двух первых вариантах эскиза первой картины «Весны священной». Затем художник отказался от этой идеи – скорее всего под нажимом Дягилева: поставленное в середине сцены, оно, безусловно, должно было мешать танцующим артистам.

⁵ На обороте публикуемой здесь открытки – фотография Рериха с надписью: «Из древних чудесных камней сложите ступени грядущего».

См. также Приложения 5 и 6.

9. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому¹

Париж

[третья декада мая 1913 по новому стилю]

Радуюсь телеграмме Марджанова (принесшей тебе весть о переводе 2000 [руб.]); значит, все ладно².

*НР***10. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому³**

Лондон

[16 августа 1919]

Дорогой Игорь,

пишу вторую весточку – отзовись!⁴ Как живете? Уже месяц, как я в Лондоне. Ставлю «[Сказку о] царе Салтане» и «Китеж» для Бичема (Ковент-Гарден)⁵. Мой адрес: Лондон, 88, *Queen's Gate*.

Как твоя семья? Как дети? У меня Юрик – уже студент. Мои выставки были в Стокгольме, Копенгагене, Гельсингфорсе. Что ты творишь?

Твой *Н. Рерих*

¹ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0600. Послано в Париж.

² Записка на визитной карточке Н.К. Рериха, который, как и Стравинский, находился в Париже в связи с подготовкой «Весны священной», касается эпизода в творческих взаимоотношениях Рериха и Стравинского: по настоянию московского Свободного театра, которым руководил А.А. Марджанов, Стравинский согласился закончить оперу «Соловей» (см. Приложение 7).

В эти дни шли завершающие работы, связанные с выпуском «Весны священной» (см. Приложение 8).

Переписка между Стравинским и Рерихом фактически прервалась вплоть до лета 1919 года – во всяком случае не известно ни одного письма, которое было бы помечено временем с лета 1913 по лето 1919 года.

³ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). № 43/0586. Послано в Морж.

⁴ Первое письмо Рериха не известно.

⁵ Что касается «Китежа», то, видимо, эта мысль была отвергнута на ранней стадии обсуждения. Однако не состоялись и все другие постановки, намеченные для Лондона, – Т. Бичем, субсидировавший эти спектакли, именно в это время разорился. Не увидели свет рамы (хотя Рерих выполнил эскизы) «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и «Хованщина».

11. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому¹

Лондон

29 августа 1919

Дорогой Игорь, по твоему письму² вижу твоё настроение и твоё отношение к большевикам. У меня – такое же. Жаль, что многие наши друзья работают и делают им рекламу – этому адскому веку [одно слово неразборчиво – нуворишей? – В.В.]³.

Наш Степа у них занимает какое[-то] значительное место и, по словам Коутса, очень им полезен. Времена!⁴

Не думаешь ли, что к летнему сезону хорошо возобновить в новой постановке Мясина нашу «Весну». Здесь она произвела бы впечатление. Как полагаешь?⁵ Сейчас здесь интерес к русскому велик.

¹ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). 343/0588. Послано в Морж.

² Письмо неизвестно.

³ То же настроение доминирует и в письмах этого времени, посланных Рерихом Дягилеву:

8 декабря 1918 года из Стокгольма: «Спасибо Тебе за Твои дружеские отклики; в наши черные времена мы и должны быть особенно близки во имя всего, что для нас ценно и дорого, во имя красоты, которой мы служим. ...Сию поближе к границе, слушаю, не раздастся ли благовест. ... Много работаю. Находят, что вещи стали звонче и краше. И только в работе ухожу от черной действительности. Рад был узнать, что и Ты по-прежнему полон дел и по-прежнему своей работой напоминаешь о России подлинной и неисчерпаемой. То, что Ты делаешь, так нужно, так своевременно...»;

12 февраля 1919 года из Гельсингфорса: «Считаю, что наше дело теперь пропагандировать Россию во всех областях. Здесь в Финляндии – дело маленкое, надо выступать шире. То же я говорю Л. Андрееву и ташу его в Париж. ... Буду сердечно рад с Тобой увидеться после всего пережитого. По сю сторону надо держаться вместе и утверждать русское искусство за границей. Ты продолжаешь творить большое русское дело, которое становится все более насущным» (см.: Библиотека Гранд-Опера, Париж, Фонд Б. Кохно. Без номера).

⁴ С. Митусов принимал деятельное участие в работе Музыкального отдела Наркомпроса, руководителем которого был А. Лурье. Но справедливости ради надо признать, что это утверждение Рериха было лишено всяких оснований.

⁵ Из сказанной фразы становится ясно, что инициатором возобновления «Весны священной» (которая не шла у Дягилева с 1913

Что твои дети – велики ли? Как супруга твоя? Сейчас я много работаю.

Сердечно твой

Н. Рерих

12. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому¹

[Лондон

после 12 ноября 1919]

Дорогой Игорь,

слушаю с восторгом [об] успехе твоего «Соловья»². Нет ли у тебя «Весны священной»? Не пришлешь ли мне экземпляр?³ Не проясняются наши Русские дела! С огорчением читаю невеселые вести. Тоскливо.

Еще раз спасибо за радость в «Соловье».

Привет твоим.

Н.Р.

13. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому⁴

Лондон

21 ноября 1919

Дорогой Игорь, спасибо за весточку⁵. Среди русского ужаса всякая дружеская рука особенно тепла – особенно, когда видишь, что весь свет мыслит как бы унижить все русское. И сколько притом лицемерия, и сколько улыбок, и сколько

года) был именно Н. Рерих. Впервые новый хореографический вариант балета, созданный Л. Мясиним, был показан в Париже через год – 14 декабря 1920 года. Для него художник сделал ряд новых эскизов, но в основном были использованы костюмы постановки 1913 года.

¹ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0607. Послано в Морж.

² «Соловей», который был поставлен в Лондоне (см. далее прим. 63).

³ Четырехручный клави́р балета вышел в 1913 году. Речь в письме, конечно, идет о партитуре «Весны священной»: из-за войны ее выход в свет задержался, и она была опубликована только в 1921 году.

⁴ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0591–93. Послано в Морж.

⁵ Ответные письма Стравинского к Рериху, помеченные 1919 годом, как было сказано во вступительной преамбуле, неизвестны.

блеска запломбированных зубов. И душа тоже запломбирована. Жаль, что не можешь прислать «Весну» – я ведь жду обещанный экземпляр с надписью. Вещь мне посвященную и вдрут ее именно не имею.

Вся Твоя часть «Соловья» прошла прекрасно¹. С большим успехом и оркестр звучал очень хорошо. Зрительная часть была плоха, а третья картина шла в палатке из «Тристана». Все в Ковент-Гарден утеряно. Вообще антреприза Бичема – сущий кабак, если не сказать хуже. Куда там наша Калуга! И работать с ним просто невыносимо. Единственно хорош оркестр и потому положение композитора наилучшее. И как я рад сознавать, что твоя музыка настолько безмерно выше французов, показанных Дягилевым. А там еще этот бездарный Кокто со своей чепухой. Дягилев-то все видит и понимает [?]² Сейчас буду сочинять новые варианты декораций к «Весне»³ и реставрируем «Игоря», который в пути совсем поизносился⁴.

Крепко целую тебя, дорогой Игорь. Всем твоим шлем дружественный привет.

Сердечно твой
Н. Рерих

Пришли мои картины из Финляндии, и теперь мыслю о выставке. Написал много нового.

¹ Имеется в виду постановка «Соловья», осуществленная Т. Бичемом в лондонском Ковент-Гардене. Премьера прошла 12 ноября 1919 года; кроме этого было показано еще четыре спектакля – 18 и 28 ноября, 3 и 18 декабря 1919 года.

² В это время – с 29 сентября по 20 декабря 1919 года – в Лондоне проходили гастроли дягилевской труппы. В столь нелестной форме Рерих, разумеется, упоминает балет Сати «Парад» по либретто Кокто, который в Лондоне в первый раз был показан 14 ноября 1919 года.

³ То есть пожелание Рериха, не так давно высказанное им в письме к Стравинскому (см. № 11 и прим. 57), приобрело уже совершенно реальные формы.

⁴ Речь идет о сцене «Половецкого стана» из «Князя Игоря», которая была показана в Лондоне в 1919 году в новом оформлении Рериха. Приблизительно в это же время Рерих писал Дягилеву: «У меня сложилась новая версия “Половецкого стана” – пожалуй, вместо реставрации не сделать ли новую» (см.: С.П. Дягилев и русское искусство. Т. II. С. 131).

14. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому¹

Лондон

22 декабря 1919

Сердечный привет к Новому году!

Дай Бог тебе написать во славу подлинной России еще много прекрасных вещей².

Твой *Н. Рерих*

15. Н.К. Рерих – И.Ф. Стравинскому³

Пенджаб

22 марта 1939

Дорогой Игорь Федорович!

Авион из Парижа принес нам печальную весть о Твоей горестной утрате, о кончине супруги твоей. Прими наши душевные соболезнования. Несмотря на далекие расстояния, нас давно разделившие, мы очень часто вспоминаем и Тебя и всю семью Твою, и тем более эта горестная весть нас опечалила.

Из нашего поколения ушло много друзей. И за последнее время как-то особенно часто приходится слышать о печальных кончинах.

Да сохранит Тебя Бог во славу прекрасного Твоего дарования.

Сердечный привет от всех нас. Мысленно искренно с Тобой.

Н. Рерих

¹ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0595. Послано в Морж.

² На этих возвышенных словах формально прекратилась не очень обширная, но, безусловно, достаточно значительная по своей историко-культурной ценности переписка между Н.К. Рерихом и И.Ф. Стравинским. Впрочем, весьма печальное событие в жизни Стравинского, которое произошло в его семье через 20 лет, не позволило Рериху остаться безучастным. Но даже это, на сей раз действительно последнее письмо Рериха, написанное им уже из Индии, он закончил словами, говорящими об истинном отношении великого русского художника к столь великому его соотечественнику-композитору: «Да сохранит Тебя Бог во славу прекрасного Твоего дарования».

³ Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0598. Послано в Париж.

Приложение 1:

Интервью Н.К. Рериха о работе над балетом «Весна священная»:

«Содержание и эскизы этого балета – мои, музыку пишет молодой композитор И. Стравинский. Новый балет дает ряд картин священной ночи у древних славян. Если вы помните, то в некоторых моих картинах эти моменты были затронуты <...>

Действие происходит на вершине священного холма, перед рассветом. Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи. Собственно, хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. Эта вещь будет первой попыткой без определенного драматического сюжета дать воспроизведение старины, которая не нуждается ни в каких словах. Я думаю, что если бы мы перенеслись в глубокую старину, то эти слова были бы для нас все равно непонятны.

– *Балет будет коротеньким?*

– Он одноактный, но я не думаю, чтобы он был особенно коротким. Краткость балета делает впечатление более полным. Конечно, я мог бы привязать фабулу, но она была бы именно привязанной.

– *Чьи танцы?*

– Фокина <...> Мы трое в одинаковой степени зажглись этой работой и решили вместе работать»

(Балет художника *Н.К. Рериха* // Петербургская газета. 1910. 28 августа).

«<...> – Вас интересует, как я попал на мысль написать балет. На это могу вам ответить, что для оперы обработать мой сюжет никак нельзя. В нем доминирует движение, и для пения оставалось бы очень мало места, хотя во все время действия за холмом слышно пение священных молитв. Поэтому-то я и остановился на балете. Моя работа в этом направлении значительно облегчилась сотрудничеством с такими талантливыми людьми, как Стравинский и Фокин. Мы взаимно помогали друг другу, и работа шла скоро и легко.

– Декорации, конечно, вы пишете сами?

– То есть эскизы к ним, и при том, ведь декорация одна только и будет. Балет одноактный <...> Костюмы для моего балета должны представить собой интерес, ибо это эпоха инсценируется впервые. Все действие моего балета займет 40 минут.

– Где ваш балет пойдет впервые?

– О, об этом, право, не могу ничего сказать определенного. У меня много предложений. Есть основания предполагать, что он впервые увидит свет здесь [в Петербурге], а то, быть может, и за границей. Точно не знаю»

(Эль. У Н.К. Рериха // Обозрение театров. 1910. 30 сентября. С. 14).

За два с половиной года, которые отделяют эти интервью от премьеры «Весны священной», много изменилось в том, что в них сообщается. Главная перемена касалась, конечно, постановщика балета: Фокина сменил Нижинский. Нельзя не обратить внимание и на то, что, во-первых, в обеих публикациях уже фигурирует слово «священный» (надо думать, что именно по предложению Рериха оно появилось в будущем названии балета), и, во-вторых, то, как первоначально мыслилось звучание партитуры – с «пением священных молитв» (ничего даже отдаленно напоминающее это впоследствии в музыке Стравинского не сохранилось).

Неизвестна реакция композитора на эти публикации, хотя нетрудно предположить, какой она должна была бы быть у Стравинского, особенно в те моменты, когда педалировалась доля участия Рериха в создании балета.

Правда, через некоторое время, уже осенью 1910 года стало ясно, что Стравинский вынужден прервать работу над «Весной священной». Причина была веской – реализация замысла «Петрушки», который всецело завладел композитором. 9 октября 1910 года (по новому стилю) Дягилев писал Рериху: «Как досадно, что Стравинский не поспеет к весне с балетом, но *ce qui est remis, n'est pas perdu*» (то, что отложено, не потеряно – франц. См.: С.П. Дягилев и русское искусство. Т II. С. 114). Сергей Павлович, как всегда, оказался прав – сразу же после

триумфальной премьеры «Петрушки» (состоялась 13 июня 1911 года в Париже) Стравинский вновь обратился к «Весне священной».

Приложение 2:

О встрече Н.К. Рериха и И.Ф. Стравинского в Талашкине в 1911 году:

Оба автора «Весны священной» оставили краткие воспоминания об их совместной работе в имении М.К. Тенишевой.

Стравинский: «Рерих был хорошо знаком с княгиней, и ему очень хотелось, чтобы я ознакомился с ее русской этнографической коллекцией <...> Княгиня Тенишева предоставила в мое распоряжение домик для гостей, где мне услуживали горничные в красивой белой форме с красными поясами и в черных сапожках. Я занялся работой с Рерихом, и через несколько дней план сценического действия и названия танцев были придуманы. Пока мы жили там, Рерих сделал также эскизы своих знаменитых задников, половицких по духу, и эскизы костюмов по подлинным образцам из коллекции княгини».

(*Стравинский И.* Диалоги. С. 148).

Рерих: «18 лет прошло с тех пор, как мы со Стравинским сидели в Талашкино в расписном малютинском домике и выработывали основу «Священной весны». Княгиня просила написать на балках этого сказочного домика что-нибудь на память о «Весне». Вероятно, и теперь какие-то фрагменты наших надписей остаются на цветной балке <...> На расписной балке тенишевского дома записаны руны «Весны»» (к величайшему сожалению, они не сохранились. – В.В.).

(*Рерих Н.* Из литературного наследия. М., 1974. С. 359).

Впрочем, не все складывалось столь идилично в отношениях между Стравинским и Рерихом в более поздние годы. Похоже, что история с Бенуа, чье участие в создании либретто «Петрушки» стало позднее композитором подвергаться сомнению, повторилась вновь – роль Рериха в «Весне» через некоторое время была явно им преуменьшена. Б. Конлан, автор

известной английской монографии о Рерихе, обратившись к Стравинскому с просьбой рассказать об их совместной работе над балетом, услышал от него, что идея «Весны» приснилась ему во сне (кстати, сюжет, часто встречающийся в биографии композитора). Конлан сообщил об этом Рериху, что, разумеется, вызвало у того обиду: «В 1909 году (именно так у Рериха, то есть еще до “Жар-птицы”. – В.В.) Стравинский приехал ко мне, предлагая совместно с ним сочинить балет. Поразмыслив, я предложил ему два балета: один – “Весну священную”, а другой – “Шахматную игру”. Либретто “Священной весны” осталось, за малым исключением, тем же самым, как оно появилось в 1913 году в Париже <...>

Стравинский во сне получил идею “Весны”. Для меня и места не остается. Между тем я получил гонорар не только как декоратор, но и как либреттист. Многожды писалось о моей мысли славянского балета, и Дягилев это знал. Впрочем, он и не скрывал, как зародилась вещь. Можно только удивляться желаниям присвоить то, что заведомо принадлежит другому <...> Не довольно ли о “Весне”?» (см.: Там же. С. 156–157 и 219).

Об этом же 1 сентября 1944 года Рерих писал и в музей его имени в Нью-Йорке: «Заказным пакетом я выслал Вам пять листов (декорации и костюмы) к “Весне священной” для Мясина <...> Когда будете передавать Мясину “Весну” напомните ему, что идея этого балета была моя, и поэтому я получил в Париже гонорар не только как художник, но и как либреттист. <...> Как Вы знаете, “Весна” посвящена мне – так значилось и на нотах. Все это любопытно, ибо впоследствии Стравинский где-то писал, что всю идею этого балета он задолго видел во сне. Вдова Нижинского где-то уверяла, что [и] Нижинский видел ранее во сне этот балет. Итак, получилось какое-то таинственное царство “снов”!» (см.: *Рерих Н.* Письма в Америку. 1923–1947. М., 1998. С. 486–487).

Приложение 3:

Об исполнении партитуры «Весны священной»:

9 июня 1912 года (по новому стилю), находясь в Париже, Стравинский познакомил с тогда только что созданной партитурой балета своих друзей – Л. Лалуа и К. Дебюсси.

Л. Лалуа: Стравинский привез четырехручное переложение «Весны». Дебюсси согласился сыграть басовую партию. Стравинскому мешал его воротничок, он попросил Дебюсси снять его. Взгляд Стравинского не стал лучше от того, что на нем были очки. Уткнувшись носом в клавиатуру, запинаясь, пропуская ноты, он, тем не менее, играл, но из-под его пальцев раздавалось некое столпотворение звуков. Дебюсси читал с листа без затруднений, и казалось, что он получает удовольствие от встречающихся сложностей. Когда они закончили, то не последовало ни объятий, не прозвучали даже комплименты. Мы просто были ошеломлены, потрясены этим ураганом, ворвавшимся к нам из глубины веков.

(Stravinsky in pictures and documents.
New York, 1978. P. 87).

К. Дебюсси: В моей памяти всегда свежо воспоминание о нашем проигрывании «Весны священной» у Лалуа. Оно преследует меня как некий прекрасный кошмар, и я напрасно стараюсь воскресить в себе то впечатление ужаса, которое произвела на меня тогда эта музыка. Вот почему я и жду ее представления, как ребенок-лакомка ждет обещанных сладостей.

(Письмо К. Дебюсси к И. Стравинскому
от 8 ноября 1912 // *Стравинский И.* Диалоги. С. 92).

И. Стравинский: Что произвело на меня в то время наибольшее впечатление и до сих пор осталось наиболее памятным из нашего проигрывания «Весны» – это блестящая игра Дебюсси на рояле».

(Там же).

Приложение 4:

И.Ф. Стравинский о программе балета «Весна священная»:

2/15 декабря 1912 года Стравинский в письме к Н. Финдейзену, посланному из Кларана, впервые изложил программу создававшегося им балета:

«Первая мысль о моей новой хореодраме “Весна священная” <...> появилась у меня еще при окончании “Жар-птицы” весной 1910 года. Я пожелал работать с Н.К. Рерихом, чтобы вместе с ним составить либретто этой вещи, ибо кто же, как не Рерих, мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцев к земле. Мы в несколько сроков выработали либретто, которое, в общем представляется в следующем виде:

Часть первая, носящая название “Поцелуй земли”, заключает в себе древние славянские игры – радость весны. Оркестровое вступление – рой дудок весенних, далее после поднятия занавеса – гадания, игры хороводные, игра умыкания, хоровод-игра с городом, и все это прерывается шествием “Старейшего-мудрейшего”, старца, который дает земле поцелуй. Бешеное выплясывание земли опьяненных весной людей заключает первую часть.

Во *второй части* девушки ведут ночью тайные игры на холме священном. Одна из девушек обречена судьбой на жертву. Она заходит в тупик каменного лабиринта, все остальные славят тогда избранную буйной воинственной пляской. Тогда приходят старцы. Обреченная, оставшаяся одна с глазу на глаз перед старцами, пляшет свою последнюю “Священную пляску” – *Великую жертву*. Последними словами и названа вторая часть. Старцы – свидетели ее последней пляски, кончающейся смертью обреченной.

На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям в лапидарных ритмах близость людей к земле, общность их жизни с землей. Вся вещь должна быть поставлена танцевально с начала до конца – пантомиме не уделено ни одного такта. Ставит ее Нижинский, со страстным рвением и самозабвением принявший за дело».

(И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I. 1882–1912. М., 1998. С. 386–387).

Буквально за несколько дней до премьеры «Весны священной», в двадцатых числах мая 1913 года (по новому стилю) Стравинский вновь изложил программу балета по просьбе

парижского журнала «Montjoie!», которая была опубликована в день премьеры балета под названием «Что я хотел выразить в “Весне священной”», однако в весьма вольной литературной редакции. Это вызвало невероятной гнев композитора. Инцидент с публикацией в «Montjoie!» фактически привел к полному разрыву некогда дружеских отношений между Стравинским и редактором журнала Р. Канудо (впоследствии известным французским киноведом). Не будучи в курсе развернувшихся событий, редактор московского журнала «Музыка» печатает русский перевод этой статьи, что вызывает очередной поток гневных филиппик со стороны композитора (см. об этом подробнее: Стравинский – публицист и собеседник. С. 14–18).

Наконец, в третий раз, уже по просьбе С. Кусевицкого, тогда только готовившегося исполнить в концертах в Москве и Петербурге партитуру балета – они состоялись в 1914 году: 5 февраля в Москве и 14 февраля в Петербурге (даты приведены по старому стилю), – Стравинский написал новый вариант содержания «Весны священной», которое и было напечатано в буклете концертов. Создается ощущение, что композитор сполна воспользовался представившимся случаем, чтобы на сей раз в наглядной форме продемонстрировать, что же он в конечном итоге «хотел выразить в “Весне священной”»:

«Часть первая – ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛЕ.

Празднуют весну. Расселись по пригоркам. Дудят на дудках. Юноши гадают. С ними древняя старуха. Ей ведомы тайны природы – она обучает гаданью. Вереницей идут с реки девушки-щеголихи. Пляшут весеннюю пляску. Завязываются игры. Игра умыкания. Ведут вешние хороводы. Разбиваются на города. Город идет на город. Клином врезывается в весенние игры священное шествие Старца Старейшего-мудрейшего, Игра обрывается. В трепете ждут великого Старца – благословенья весенней земли. Старцем дан знак – *Поцелуй Земли*. Выплясывают землю. Пляской освещают землю. В пляске сливаются с землей.

Часть вторая – ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА.

Девушки ночью ведут тайные игры, хождение по кругам. Одна из девушек обречена на жертву. Рок дважды указывает на нее. Дважды она попадает в круг безысходный. Девушки воин-

ственной пляской величают Избранницу. Взывают к праотцам. Вручают Избранницу старцам – человечьим праотцам. Перед ликом старцев совершается Великая Священная пляска – ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА».

(Stravinsky in pictures and documents. P. 78).

Приложение 5:

Н.К. Рерих о программе балета «Весна священная»:

К месяцам, непосредственно предшествовавшим премьере балета, относятся два сценария балета, принадлежащие Рериху и написанные им по просьбе Дягилева (к сожалению, оба документа можно датировать весьма приблизительно).

1. Из письма Н.К. Рериха к С.П. Дягилеву (начало апреля [?] 1913 года):

«Я уже 20 лет занимаюсь русской (славянской) древностью и нахожу в ней прекрасные черты, чудесные картины...

В балете “Sacre du Printemps”, задуманном нами со Стравинским, я хотел дать картины радости Земли и торжества Неба в славянском понимании. Я не буду перечислять программу номеров балета, – в картинах программа не важна. Укажу лишь, что первая картина “Поцелуй Земле” переносит нас к подножью священного холма, на зеленые поляны, куда собираются славянские роды на весенние игры. Тут и старушка колдунья, которая гадает, тут игры в умыкание жен, в города, в хороводы. Наконец, наступает самый важный момент: из деревни приводят старейшего мудрейшего, чтобы он дал расцветшей земле священный поцелуй. Прекрасно стилизовал мистический ужас толпы талантливый Нижинский во время этого таинства (совершенно неясно, откуда к этому времени Рерих, находившийся в Петербурге, мог знать о деталях только готовившейся в это время балетмейстерской работы Нижинского, который, как известно, находился за рубежом. – В.В.).

После яркой радости земной во второй картине мы переносимся к мистерии небесной. Девушки ведут на священном холме среди зачатых камней тайные игры и избирают избранную жертву, которую величают. Сейчас будет она плясать последнюю пляску, а свидетелями этой пляски будут старейшины, которые набросят на себя медвежьих шкуры и в знак того,

что медведь считается человеческим праотцем. Старейшины передают жертву Богу солнца Яриле. Я люблю древность, высокую в ее радости и глубокую в ее помыслах.

Не знаю, как отнесется Париж к этим картинам, но до сих пор у меня о моих работах в Париже связаны прекрасные воспоминания. “Половецкий стан” (“[Князь] Игорь”), шатер Грозного в “Псковитянке”, а также мои работы на выставках были оценены в Париже...»

(С.П. Дягилев и русское искусство. Т. II. С. 120).

Само содержание публикуемого письма наталкивает на мысль, что в бытность свою в Петербурге в конце марта 1913 года Дягилев попросил Рериха пересказать содержание балета, которое, видимо, должно было быть использовано в программе спектакля в буклете дягилевских сезонов в Париже. Надо думать, что этот вариант, как можно предположить, показавшийся Дягилеву несколько туманным, не совсем его удовлетворил, поскольку несколько позже Рерих написал новое содержание «Весны священной», значительно более емкое.

2. Оригинал публикуемого ниже документа – письма Рериха к Дягилеву – сохранился, как ни странно, в архиве Стравинского (скорее всего, Дягилев послал его Стравинскому для ознакомления, и программа, написанная Рерихом, так и осталась у композитора). Это письмо Рериха также не датировано, но недавно обнаруженный В.Л. Мельниковым его черновик, который текстуально несколько отличен от оригинала, позволяет достаточно точно впервые установить время и место написания документа: 8 мая 1913 года (по старому стилю), Петербург (но, как можно судить по первым фразам письма, передано оно было Дягилеву только в Париже). Написан он на обороте свидетельства, сообщающего о том, что Рерих «командируется [Обществом поощрения художников] за границу с целью посещения некоторых музеев и художественных школ, а также для приобретения некоторых образцов по керамической, рукодельно-ткацкой и др. материалов». Весьма показательно: один из главных создателей «Весны священной» попал в Париж на премьеру балета не благодаря Дягилеву, прямой обязанностью которого было оплатить поездку Рериха, а при содействии названного Общества.

Письмо Н.К. Рериха к С.П. Дягилеву (8 мая 1913 года по старому стилю); оригинал публикуемого ниже письма написан на бланке парижской гостиницы «Астория»:

«Дорогой Сергей Павлович,
посылаю тебе текст.

Сегодня я не буду утром в театре и прошу в понедельник показать мне костюмы не в 10 часов, а в 2 часа.

Твой *Н. Рерих*

I. Поцелуй земли

Возлюбил землю Ярило. Зацвела земля золотом. Налилась земля травами. Радость земли великая. Людям великий пляс и гадание. Собирают цветы, солнцу красному поклоняются. Сам Старейший-мудрейший знает больше всех.

Приведут его сочетаться с землею пышною.

А утопчут землю страшною радостью великою.

II. Жертва великая

После дня и после полуночи. Камни заклятые по холмам лежат. Ведут девушки игры тайные. Ищут пути великого. Славят величают жертву избранную. Призовут старцев, свидетелей праведных. Человеки-праотцы мудрые смотрят жертву великую. Воздадут жертву Яриле прекрасному, красному.

Н. Рерих» (см.: Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). №43/0605)

Именно этот текст, переведенный на французский язык, был распространен в качестве официальной программы в день премьеры балета в Театре Елисейских полей (см. Stravinsky in pictures and documents. P. 100). Как и следовало ожидать, он весьма отдаленно напоминал написанное Рерихом. Да и можно ли было хоть в какой-то степени приблизиться в переводе на иностранный язык к оригиналу этой рериховской стилизации старорусского слога? Кстати, нельзя не обратить внимание на то, сколь характерны для Рериха словосочетания, как бы приближающиеся к старорусской речи, где определение следует за существительным – «земля великая», «жертва избранная», «игры тайные» и т.д. Можно не сомневаться, что первоначальное «Священная весна» было превращено в «Весну священную», конечно же, по предложению Рериха.

Приложение 6:

Перед премьерой балета «Весна священная»:

25 января 1913 года (по новому стилю) Нижинский прислал Стравинскому письмо, которое едва ли не зримо демонстрирует то почти экстатическое состояние, в котором находился балетмейстер в дни постановки «Весны священной»:

«Сочинил, отделив почти до совершенства все до хороводных игр и половину “Умыкания” (по-видимому, 2-й и 3-й эпизоды из I карт.: “Весенние гадания. Пляски щеголих”. – В.В.). Мне очень нравится, как все шло. Если будет так дальше, Игорь, будет здорово хорошо.

Я знаю, что из “Весенних празднеств” (скорее всего, 4-й эпизод I карт.: “Вешние хороводы”. – В.В.) получится, когда все будет, как мы с тобой желали. Новое на обыкновенного зрителя потрясающее впечатление, а для некоторых откроет новые горизонты. Большие горизонты, залитые другими лучами солнца. Значит [они] увидят другие краски, другие жизни. Все другое – новое, прекрасное».

(Архив Стравинского в Базеле
(Фонд Пауля Захера). №38/0447–48).

Рерих, находившийся в это время в Петербурге, опубликовал очередное интервью по поводу «Весны священной», которое на сей раз (см. Приложение 1) было прочитано Стравинским. Художник в нем нашел чрезвычайно точные слова: «Музыка Стравинского... производит сильное впечатление. Чувствуется в ней непосредственное общение с землей. При полном отсутствии этнографичности, она полна какого-то общего доисторического проникновения» (см.: *Рерих Н.* Новый балет – «Весна священная» // Речь. 22 ноября). Но, как оказалось, композитора задело, что Рерих, а не он выступает в печати по поводу их совместного детища. Из его письма к М. Штейнбергу от 21 янв./2 февр. 1913 г.: «Что это в газетах то и дело появляются заметки, что Рерихом написан новый балет «Весна священная», что он разрабатывает сценарий – тогда как я лично вот уже целый месяц этим занят.

Скоро будут писать так [:] “Жизнь за царя” [–] опера барона Розена с музыкой М. Глинки.

Это несносно и глупо!» (см.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. II. 1913–1922; М., 2000. С. 15).

Смысл иронии Стравинского очевиден: дилетантские вирши либреттиста оперы М.И. Глинки – барона Е.Ф. Розена – не шли ни в какое сравнение с гениальной музыкой «Жизни за царя». Но, справедливости ради, надо признать, что по отношению к Рериху подобное сравнение кажется уж очень бестактным.

Уже было ясно, что «Весна священная» должна стать самым заметным событием предстоящего летом 8-го русского сезона в Париже.

Сохранились немногочисленные документы весенних месяцев 1913 года, которые приводятся ниже и по которым отдаленно можно судить о том, сколь насыщенной событиями была жизнь дягилевской антрепризы в первые месяцы 1913 года.

С.П. Дягилев – И.Ф. Стравинскому, телеграмма от 23 марта 1913 года (по новому стилю) (Сергей Павлович находился в это время в Петербурге): «Пришли немедленно книги [и] эскизы Рериха. Дягилев» (см.: Архив Стравинского в Базеле (Фонд Пауля Захера). Без номера; пер. с франц.).

Речь, как представляется, идет о книгах и эскизах к «Весне священной», которые Рерих ошибочно выслал не Нижинскому в Берлин, а Стравинскому в Кларан.

В.Ф. Нижинский – И.Ф. Стравинскому, телеграмма от 23 марта 1913 года (по новому стилю): «Кончил первое действие [«Весны священной»]. Пришлите немедленно клавиры пляски священной. Ваца» (Там же. № 38/0452. Оригинал на русском языке в транслитерации).

По-видимому, рукопись партитуры финала балета была послана. Этот экземпляр партитуры балета в своем полном виде хранится в Архиве Стравинского в Базеле за исключением Великой священной пляски – именно того эпизода, о присылке которого просит в телеграмме Нижинский. На последней странице сохранившегося манускрипта – гневная надпись Стравинского: «Подлец Нижинский так и не отдал мне Священный танец. Не забыть его спросить» (Там же. № 0000612).

За месяц до этой телеграммы Нижинский дал интервью, в котором высказался следующим образом: «Я работаю с напряжением над “Весной священной» <...> Это воистину дух природы, выраженный в движении музыки. Это жизнь камней и деревьев. Здесь нет никакого человеческого бытия. Это только воплощение самой Природы <...> Танцевать будет только кордебалет, так как балет мыслится в движениях масс, но не отдельных персонажей» (см.: *The Pall Mall Gazette*. 1913. 15 Febr.; цит. по: *Stravinsky in pictures and documents*. P. 95).

П. Монте – И.Ф. Стравинскому, письмо от 30 марта 1913 года (по новому стилю) (Пьер Монте, под управлением которого впервые прозвучала «Весна священная»): «Балет звучит, как кажется, лучше, чем два Ваших старших ребенка (“Жар-птица” и “Петрушка”. – *В.В.*). <...> Сомневаюсь, что у меня будет много репетиций до нашего возвращения из Монте-Карло, поскольку Театр [Елисейских полей] открывается завтра (оперой Г. Берлиоза “Бенвенуто Челлини”. – *В.В.*), я же уезжаю в пятницу. <...> Как жаль, что у Вас нет возможности присутствовать на этих репетициях, особенно на “Весне”. <...> Я жду от Вас новостей...» (см.: *Stravinsky. Selected correspondence*. Vol. 1–3. New York, 1982–1985. Vol. II. P. 54).

По удивляющим и сегодня неведомым причинам Стравинский вплоть до 12 мая оставался в Кларане; 13 мая композитор прибыл в Париж и сразу же включился в репетиционную работу – до премьеры «Весны священной» оставалось чуть более двух недель).

16 (29) апреля 1913 года, ровно за месяц до премьеры «Весны священной» в петербургской прессе было опубликовано нечто весьма по меньшей мере забавное:

«Русский дягилевский сезон в Париже будет в нынешнем году освежен постановкой нового балета “Весна-красна” (так в тексте. – *В.В.*). Несчастные русские артисты дягилевского прихода обязаны будут кривляться по указке Нижинского под музыку, названную также русской и сочиненную польским (! – *В.В.*) декадентом, композитором Крысинским (так в тексте; стоит только гадать, намеренно исковеркана фамилия Стравинского или автор фельетона никогда ее не слышал. – *В.В.*). Капельмейстер (П. Монте. – *В.В.*) ездил в Вену со специальной

целью получить инструкции от композитора, как ему нужно дирижировать. Маэстро Стравинский уселся за рояль и в продолжении 20 минут исполнял последовательный ряд более или менее странных аккордов.

Капельмейстер скромно спросил:

– Вы, вероятно, играете аккомпанемент? К мелодии, к теме?..

– Тема, мелодия? Их нет и не будет. Танцующие должны сами найти тему. Я им даю ритм... вот и все...

Гений композитора сказался тут во всем его блеске. Маленькая флейта должна будет своими звуками представить синтез грома и молнии, таинственные контрабасы изобразят пение соловья.

Не пора ли, однако, балетным новаторам остановиться в их нелепых поисках за чем-то противоестественным... Впрочем, пускай тешитесь русский странствующий балет за границей. Лишь бы от этой сугубой чепухи избавили петербургскую балетную сцену».

(Б. Русский сезон в Париже // Петербургская газета. 1913. 16 апреля).

Приложение 7:

История постановки оперы

И.Ф. Стравинского «Соловей»:

По настоянию московского Свободного театра, которым руководил А.А. Марджанов, Стравинский согласился закончить некогда незавершенную им оперу «Соловей», но вынужден был вновь обратиться к ней лишь в конце лета 1913 года, так как буквально сразу же после премьеры «Весны священной» тяжело заболел (у композитора была диагностирована тяжелая форма брюшного тифа, едва не закончившаяся летальным исходом). Из публикуемой записки становится ясно, что, выслав деньги, Марджанов этим принял те условия, которые были предложены в контракте композитором.

По предложению руководства Свободного театра художественное оформление было поручено Н. Рериху, хотя это расходилось с желанием самого композитора, который, не без основания, считал здесь более подходящей фигурой

А.Н. Бенуа (Стравинский даже тайком от Рериха вел отдельные переговоры с Бенуа, и это вскоре стало известно Николаю Константиновичу, что, однако, никак не отразилось на взаимоотношениях художника и композитора).

Вскоре, не выдержав бремени финансовых проблем, Свободный театр был закрыт и вопрос решился как бы сам по себе. Когда же в 1914 году «Соловей» был принят к постановке, но уже у Дягилева, то именно Бенуа был приглашен в качестве сценографа – его оформление оперы было воспринято современниками как одно из высочайших творений художника.

В том же 1914 году «Соловьем» заинтересовался Мариинский театр (премьера здесь прошла только после революции – опера была показана всего лишь один раз 30 мая 1918 года). Поскольку именно Бенуа оформлял «Соловья» для Дягилева, то стало бы естественным именно его приглашение в Мариинский театр для художественного оформления оперы – во всяком случае Бенуа на это очень рассчитывал. Однако подобного не произошло: контракт был подписан с А. Головиным. История как бы повторилась во второй раз, но на сей раз жертвой стал не Рерих, а Бенуа. И тем не менее именно Рерих нашел слова утешения, которые он послал Бенуа в письме, адресованном ему, от 17 июля 1917 года (по старому стилю): «Искренне возмущен отношением к твоим эскизам – к “Соловью”. По справедливости, по существу, Ты должен делать эти декорации. Ведь это не в головинском кругу. Думается, и Стравинский должен проявить настойчивость более определенно. Как это все еще пахнет старым строем [!]» (см.: ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 1468. Л. 27 об.). Благородство Рериха, где нет даже тени злорадства или же тайного ликования, в прямом смысле обескураживает.

В российской прессе буквально накануне первого представления «Весны священной» появилось интервью Рериха, где, в частности, говорилось следующее: «Это (речь о “Соловье”. – В.В.) должна быть китайщина в русской комической опере... Стравинского я знаю давно, со времен университета, и уже тогда мне казалось, что его дарование должно дать что-то особенное. Теперь, по тому вниманию, которое ему уделяется в Европе, видно, что уже многое им завоевано» (см.: Рерих о Стравинском // Петербургская газета. 1913. 28 мая).

Приложение 8:

Хроника событий, связанных с премьерой балета «Весна священная»:

Премьера балета «Весна священная» прошла в Париже, в Театре Елисейских полей 16/29 мая 1913 года. Публикуемые ниже отрывки из писем Н.К. Рериха к Е.И. Рерих, копии которых находятся в Мемориальном собрании С.С. Митусова в Санкт-Петербургском государственном Музее-институте семьи Рерихов, сообщены В.Л. Мельниковым; все даты приводятся по новому стилю:

18 мая – состоялась первая полная репетиция под рояль на сцене Театра Елисейских полей;

25 мая, Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: «Между прочим, меня выкинули из программы, но Стравинский настаивал, будто бы, вставить» (к счастью, имя Рериха в изданной программе спектакля фигурирует не только в качестве художника, но и одного из либреттистов);

26 и 27 мая – состоялись репетиции под оркестр;

26/27 мая, Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: «Сегодня примеряли костюмы, как будто ничего. Завтра просмотр декораций. ...Слушаю местные сплетни и слухи Стравинского и Санина»;

28 мая, 8.30 утра – генеральная репетиция в костюмах (среди присутствующих – Дебюсси и Равель);

29 мая, утро, Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: «Вчера [28 мая] целый день просидел в театре... Вечером была пресса. Успех балета среди художников большой. Моя часть всем нравится. К музыке пресса относится более строго. Конечно, это еще не исключает возможности шиканья сегодня [29 мая]. Одно дело знатоки и другое [-] публика первого абонементы – дукессы и банкиры. ...Сейчас Астриук спросил Дягилева, что делать, если публика не даст окончить спектакль? Значит, будет скандал. Посмотрим»;

29 мая – премьера «Весны священной» (шла после «Сильфид»; за балетом Стравинского последовали «Призрак розы» и «Половецкие пляски» из «Князя Игоря»). История театра не знала скандала, подобного тому, который разразился в этот

день на первом представлении нового балета Стравинского (см.: *Стравинский И.* Хроника... С. 91; *Стравинский И.* Диалоги. С. 150–151).

В этот же день Н.К. Рерих в письме Е.И. Рерих: «Первый раз я присутствовал при реве всего зала и в описании нет ничего преувеличенного. Есть подозрение, что Астриук устроил скандал, так как он уверен, что каждый спектакль даст не менее 40 тысяч сбора»;

Телевидение CBS в 1965 году запечатлело любопытный эпизод в жизни Стравинского: посещение композитором Театра Елисейских полей через 52 года после состоявшейся здесь премьеры. Визит Стравинского состоялся во время репетиции, проходившей в это время на сцене театра, и слова композитора были обращены к юным танцовщицам, находившимся на подиуме: «Ваши родители еще не родились, когда я уже был знаком с этим театром. Я сидел **там** (показывает на кулисы), а скандал начался **здесь** (показывает на зал). Когда занавес открылся, и публика увидела, что сотворил Нижинский-хореограф, поднялся невообразимый шум. Нижинский был здесь; он встал на стул (Стравинский пытается подняться на стул) и начал дирижировать кордебалету, приговаривая: “Семь, восемь, девять!”» (см.: Стравинский – публицист и собеседник. С. 19).

Мари Рамбер, помогавшая Нижинскому в постановке балета и принимавшая участие в самом спектакле, вспоминала в 1965 году (телевидение CBS): «На премьере Нижинский стоял на высоком стуле в кулисе. Видимый для нас, он пытался помочь танцующим попасть в такт. Кто-то с галерки закричал: “Доктора”. Ему ответил другой голос: “Зубного врача!”, затем еще один: “Двух зубных врачей!”. Это было ужасно. Нам было велено продолжать спектакль, но все выглядело отвратительно. Мы все-таки дошли до конца. Нижинский спрыгнул со стула. Занавес был опущен, и он сказал: “Дура публика!”» (интервью М. Рамбер давала на англ. языке, но эти, последние слова произнесены ею по-русски; см.: Там же. С. 19–20).

В руках Жана Кокто это событие приобрело не менее забавную форму: «“Весну” давали... в новом, еще необжитом зале, слишком комфортабельном и холодном для публики... Я не хочу сказать, что на более скромной сцене “Весна” встретила бы более теплый прием; но одного взгляда на этот великолепный

зал было достаточно, чтобы понять несовместимость полного силы и молодости произведения и декадентской публики... На премьере этого исторического произведения стоял такой шум, что танцоры не слышали оркестра и должны были следовать ритму, который Нижинский, изо всех сил вопя и топая, отбивал им из-за кулис... Публика... встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли, и, в конце концов, возможно утомившись, все бы угомонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирали публику, сидевшую в ложе. И тогда гвалт перерос в форменное сражение. Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пуртале, вся красная, кричала, потрясая веером: «В первый раз за 60 лет надо мной посмели издеваться». Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что ее мистифицируют» (см.: *Кокто Ж. Портреты-воспоминания*. М., 1985. С. 103–108).

В издании «Stravinsky in pictures and documents» (р. 76) факсимильно воспроизведена последняя страница рукописной партитуры «Весны священной», на которой Стравинский в конце жизни сделал по-русски следующую надпись: «Пусть будет слушатель этой музыки навсегда обеспечен (так! – В.В.) от обывательства, свидетелем чего я был в Париже весной 1913 года на премьере представления *La Sacre du Printemps* в Театре Елисейских полей. Игорь Стравинский. Цюрих, 11-го окт. 1968 г.».

31 мая, утро, Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: «За балет будут писать д'Аннунцио и Бланш. Говорят, что таким же скандалом в свое время сопровождалась пьеса Вагнера и «Кармен». Словом, размеры скандала считают крупным успехом. ...В понедельник [на втором представлении] ожидают в балете еще больший скандал. Я пойду в зал, послушаю: очень любопытно»;

2 июня, Н.К. Рерих в письме к Е.И. Рерих: «Сейчас иду на второе (на самом деле третье. – В.В.) представление *Sacre*. Обещают огромный скандал!»;

7/8 июня, Из интервью Н. Черепнина: «...меня совершенно не удовлетворила музыка Стравинского – музыка, оказавшаяся

в полной дисгармонии с декорациями. Это была не оригинальная музыка, а это было какое-то оригинальничанье. Рядом с проникновенными, глубокими декорациями Рериха Стравинский дал какую-то совершенно неподходящую сюда назойливо-вычурную музыку».

Нелестного мнения композитор и о парижской публике.

«Более хулиганского отношения к артистам трудно себе представить. Публика вела себя так, как только могут себя вести якобы культурные парижане, являющиеся в театр от какого-нибудь Паяра, с полным желудком, – сытые, одобрительно рывкающие, или громко выражающие свое недовольство. Воспитанная на разных “Фолибержерах”, парижская публика представляет собой верх разнузданности и о ней нельзя говорить без чувства возмущения ...» (см.: «Священная весна» // Театр. 1913. 7/8 июня);

8 июня. «Вчера [в Петербург] вернулся из Парижа художник Н. Рерих, соавтор балета “Весна священная”, вызвавшего такой неслыханный скандал.

– Это действительно было что-то невообразимое, – рассказывает нам даровитый художник. – Такого скандала в театре мне в жизни не приходилось видеть, да и сами французы сознавались, что они впервые присутствовали на подобном бурном представлении. Очевидно, это кем-то было организовано, потому что шиканье началось с первых же тактов музыки, когда публика еще ничего не видела.

Свистки, крики, топанье ногами – все это смешалось в какой-то невообразимый гул, совершенно заглушивший оркестр. Музыка можно было услышать только урывками, и уже это обстоятельство как бы служит доказательством, что вся демонстрация не имела никакого отношения к спектаклю. Между зрителями партера и лож происходила жестокая перебранка. Я сам слышал, как какой-то музыкант, показывая на ложу, в которой сидели дамы, крикнул им с негодованием:

– Проститутки десятого квартала! Вам место на улице!

Другой зритель, обращаясь к какой-то ложе, кричал на весь театр:

– Идите к немцам! Вы не достойны называться французами!

Дошло до того, что люди вызывали друг друга на дуэль.

Боясь как бы дело не дошло до рукопашной, во время представления велели осветить зал. Действительно, эта мера оказалась не лишней.

На втором представлении опять был скандал, но уже не во время первого акта, а во время второго. Тут я дал себе труд проследить, какие элементы протестуют. Трудно было разглядеть в полуосвещенном зале, но тем не менее я заметил неподалеку от себя солидного на вид господина, державшего во рту два пальца. Характерно, что он свистал не каким-нибудь отдельным сценам, а просто от времени до времени посвистывал. В общем, я и другие мои знакомые насчитали человек шесть “свистунов”, не более. Совершенно не могу понять, на какой почве разыгралась вся эта демонстрация.

Публика была не специальная, а самая случайная: тут был и Габриэль д’Аннунцио, и Бенар, и министры, и аристократия. Я не видел, но мне передавали, что больше всех аплодировала ложа японского посольства.

По окончании спектакля меня поздравляли с успехом.

– Помилуйте, – возразил я. – Какой же это успех? Нет, благодарю вас! ...

Такие же уверения в “успехе” я услышал в салоне “известной” г-жи Эдвардс (Миси Серт. – *V.V.*), первой жены издателя “*Matin*”, у которой собирается самое избранное общество. Она привела в пример первое представление “Кармен”, вагнеровских опер и т.д.

– Не было ли порнографии?

– Ни малейшего намека. Любопытно, что самые шумные протесты вызвала сцена, когда старик целует землю. В этот момент не было ни музыки, ни танцев, все остановилось. В декорациях тоже не произошло никакой перемены. Следовательно, чему же могли шикать? Я думаю, что кому-то было выгодно устроить этот неслыханный скандал по чисто коммерческим соображениям. Говорю это на основании фактов. Дело в том, что в день премьеры, за несколько часов до спектакля, Астриук задал при мне Дягилеву вопрос:

– А что мы сделаем, если публика будет протестовать?

– Протестовать? – удивился Дягилев. – Почему вы думаете, что будут протесты?

– Я спрашиваю на всякий случай, – продолжал Астриук. – Необходимо довести спектакль до конца или можно не оканчивать его?

– Конечно, спектакль должен быть доведен до конца! – ответил Дягилев» (см.: *Р.* [Розенберг И.] Кто виновник парижского балетного скандала? // Петербургская газета. 1913. 26 мая).

А.А. Баева

Ориентальный опус И. Стравинского в интерпретации К. Шаде

«Я отталкивался от воображаемого и открыл реальность;
но за реальностью вновь находится воображаемое»

Ж.Л. Годар

«Настоящий спектакль должен мерцать,
как мерцает свет, когда в сети то и дело
меняется напряжение»

Дж. Стрелер

Эпоха режиссерского творчества – а именно так нередко называют век двадцатый – оказала воздействие на развитие разных видов искусства, и опера в этом плане не исключение. Попадая в поле «режиссерского видения», на протяжении минувшего столетия она подвергается самым разнообразным театральным и кинематографическим экспериментам. «Режиссер выступает соавтором-интерпретатором произведения, через актеров и весь комплекс слагаемых спектакля предлагая зрителю свое истолкование идеи, содержания, духа, стиля на правах авторского», – пишет М.Д. Сабина¹. Вс. Мейерхольд, К. Станиславский, Л. Михайлов, Б. Покровский, Ю. Любимов, А. Тарковский, А. Кончаловский, за рубежом – И. Бергман, Л. Висконти, В. Фельзенштейн, Г. Купфер, Ж.П. Поннель, Ф. Дзеффирелли, П. Шеро, П. Селларс, Р. Уилсон (ряд этот можно продолжить) во многом определяют облик оперного спектакля XX века, решая – каждый по-своему – проблему синтеза.

Движение в сторону более свободной сценической интерпретации оперного наследия становится особенно заметным в последние десятилетия. По мнению художественного руководителя и главного режиссера Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко А. Тителя, «оперное «сегодня» характеризуется абсолютной всеядностью

¹ Сабина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М., 2003. С.61.

с точки зрения форм и способов сценической интерпретации». Современный режиссер демонстрирует способность воспринимать новые идеи, учитывать культурный опыт всего XX столетия и использовать его в работе с оперной партитурой. А в ней нередко уже самим композитором запрограммирована театральная концепция.

Композитор-режиссер – это словосочетание вошло в обиход оперного театра XX века. Его корифеи – С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Штраус, Дж. Пуччини, Б. Бриттен, по своему развивающие традиции оперных драматургов предшествующих столетий, шли именно по пути органичного взаимодействия сценического и музыкального планов оперного действия¹. С этой точки зрения интерес представляет деятельность И. Стравинского. «Способ выражения и то, о чем говорится, – для меня одно и то же»², – неоднократно заявлял композитор.

В целом, придавая музыке самостоятельную роль в системе синтетического целого, Стравинский отмечает: «Моя первейшая забота, когда я пишу для театра, добиться полной автономии музыки, что обезопасит ее от риска попасть в зависимость от других театральных элементов». И далее подчеркивает: «В моем представлении связь между этими элементами и музыкой должна быть прежде всего параллельной»³. Тем самым композитор открывает широкие возможности для режиссерских экспериментов.

В 1914 году на сцене Гранд-опера в Русских сезонах С. Дягилева состоялась премьера «Соловья» И. Стравинского. Спустя почти сто лет французский режиссер К. Шаде предложил его киноверсию.

Опера-балет И. Стравинского – фильм-опера К. Шаде. Ориентальный опус русского мастера, написанный по «восточной» сказке Х.К. Андерсена, во многом отразил общехудожественные

¹ Вот что, например, отмечает О.Е. Левашева, касаясь «Богемы» Пуччини: «Параллельно с вокальной и оркестровой тканью в опере разворачивается своя “режиссерская партиitura”». См.: *Левашева О. Пуччини и его современники*. М., 1980. С. 160.

² Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 182.

³ И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 411.

впечатления начала XX века. Свой воображаемый Восток воссоздал в начале века XXI французский режиссер. Модерн и постмодерн – эти важнейшие художественные течения времени своеобразно пересеклись в фильме-опере. Многие в режиссерской интерпретации обусловлено при этом композиторскими под-сказками, содержащимися как в партитуре, так и в литературных высказываниях самого Стравинского.

Известно, что любое музыкально-сценическое произведе-ние определяется двумя параметрами. С одной, стороны, оно может быть рассмотрено как явление музыкальное, с другой стороны – как пьеса, а поэтому существенным становится ее театральный замысел и собственно сценическое воплощение. У Стравинского эти стороны находятся не просто в тесной связи, но и в конкретном отношении: обычно второе предпо-лагает первое. Видя в опере прежде всего театральный спек-такль, композитор придает исключительно важное значение его сценической форме. «Опера есть зрелище», – подчеркивал Стравинский еще в начале своего творческого пути. Суще-ственные почти сразу же отметили театральность мышления композитора. Приведем суждение А. Римского-Корсакова, вы-сказанное в 1915 году: «...главные произведения этого компо-зитора написаны им для сцены и должны поэтому оцениваться не только с точки зрения музыкального своего достоинства, но и как концепции *театральные* (курсив мой. – А.Б.)»¹. Еще более определенно пишет А. Канкарович: «Есть композиторы, ко-торые мыслят музыку не в чисто музыкальном смысле, а пред-ставляют ее себе *театрально* (курсив мой. – А.Б.). Таких именно театральных композиторов мы знаем очень немного. К их чис-лу принадлежит Стравинский»².

В «Соловье» – первом музыкально-сценическом опусе Стра-винского – формируются театральные-эстетические воззрения русского мастера. Уже здесь основополагающими для него становятся позиция созерцания, отстраненность от предмета изображения, условность как метод воплощения содержания.

¹ *Римский-Корсаков А.* Из статьи «О “Соловье” Игоря Стравинско-го» // *И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии.* Т. II. 1913–1922. М., 2000. С. 625.

² *Канкарович А.* Из статьи «Стравинский на эстраде» // Там же. С. 680.

Уже здесь Стравинский проявляет себя подобно композитору-режиссеру, который не только слышит, но и видит музыку.

Обращает на себя подчеркнутая визуализация образов персонажей, их сценическое воплощение. Так, композитор представляет Императора «в полном императорском облачении со скипетром, который он прижимает к своему сердцу, и державой», японское посольство, «состоящее из трех жирных черномазых японских теноров в шитых золотом кафтанах», Смерть «с короной Императора на голове, с его саблей и знаменем в руках», акцентирует изобразительно-пластические штрихи в драматургическом решении отдельных ситуаций (например, заботится о том, чтобы зрители непременно увидели, как исчезает Смерть, улетающая в окошко). Отметим также и развернутые, подробно живописующие действие сценические указания-ремарки, которые композитор предпосылает каждому из трех актов.

В переписке со своим либреттистом С. Митусовым и сценографом спектакля А. Бенуа Стравинский высказывал различные соображения относительно оформления спектакля, разработки отдельных мизансцен. Так, считая, что «пышность китайского дворца» (во втором акте) должна воплощаться в манере «экзотической фантазии» Стравинский обращается к Бенуа с просьбой по-особому обставить выход китайского Императора – «выпустить под зонтиками». Вступление же ко второму действию «Сквозняки» должны быть исполнены при закрытом занавесе. «Сережа [Дягилев] очень протестовал, я же настаиваю, – подчеркивал Стравинский в письме к Бенуа, – ибо задумал соорудить здесь нечто вроде китайских теней – движущиеся, расцвеченные (как бы волшебным фонарем) на тюлях китайские тени»¹. Заметим, что об опущенных тюлях с китайскими тенями композитор думал еще в процессе работы над вторым актом в августе 1913 года². Первую же сцену первого акта он воспринимал в ключе «нежной поэзии»,

¹ Письмо к А.Н. Бенуа от 7/20.II. 1920 // Там же. С. 218.

² Свободно трансформирующиеся тюлевые занавеси, необходимые для своеобразного членения сценического времени, ассоциируются также со столь характерным для восточного театра декоративным подчеркиванием смен эмоциональных состояний (в либретто оперы, в свою очередь, появляются соответствующие ремарки).

расценивая ее как пролог к действию: «Ночной пейзаж. Берег моря. Опушка леса. В глубине сцены рыбак в челноке». Что же касается третьего акта (сцена болезни Императора, диалог Соловья со Смертью), то за счет изменения освещения, придавая ему поэтически-смысловую функцию, Стравинский считал возможным подчеркнуть символическую смену Тьмы и Света¹. Хор Привидений и реплики Смерти звучат в темноте сцены, в атмосфере ночи (композитор полагал, что хор мог бы находиться за кулисами), императорское же, говоря словами Стравинского, солнечное, желтое «Здравствуйте» раздается в лучах восходящего солнца².

Созерцание экзотически-условного мира Востока, любованье им – вот что становится важным для Стравинского при создании «китайской безделушки», во многом соответствующей духу времени³. Отсюда – своеобразное отражение музыкальных образов в зеркале китайско-японской поэзии (в духе которой написано либретто), живописного и прикладного искусства. Так, решение оркестрового вступления к опере и первой сцены напоминает японскую гравюру, претворяемую в изысканных линиях общеевропейского *art nouveau*. В свою очередь, Китайский марш (обрамляющий второй и третий акты – сцены в Императорском дворце) с его яркими цветовыми плоскостями, выделяемыми Стравинским посредством эффектных темброво-гармонических пятен-мазков, «укладываемых» на остро очерченный ритмический рисунок, ассоциируется с лубком. В целом же, драматургию триптиха определяет живописно-декоративная статика мизансцен⁴. В связи с этим

¹ Напрашивается примечательная параллель с режиссерскими исканиями А. Апиа, который придавал важнейшее значение световому решению своих спектаклей.

² Подобный финал предполагал и С.С. Митусов в письме к Стравинскому от начала августа 1913 года. См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами... Т. 2. С. 126.

³ Поэтика условно-символического искусства Дальнего Востока в целом привлекла, как известно, различных деятелей новой эпохи и оказала значительное влияние на эстетику модерна с его тягой к орнаментальности. Привнесение же собственно экзотических мотивов осмысливается как одно из проявлений универсализма современной культуры с ее поисками единых законов гармонии мироздания.

⁴ Нельзя не вспомнить о театральном модерне 1900-х годов.

как для структуры отдельных сольных фрагментов, так и для композиции всего произведения главным становится принцип репризности, своего рода картинных обрамлений, что придает облику «Соловья» своеобразную узорчатость.

Ориентальная музыкально-сценическая фантазия задумывалась, скорее всего, как апофеоз красоты в духе нового искусства, что побуждало композитора расширить пантомимический план действия¹. Существенная роль в драматургии «Соловья» отводится хореографии, ибо, по словам композитора, «единственная форма сценического искусства, которая ставит себе в краеугольный камень задачи красоты и больше ничего, есть балет». Как «чисто хореографическую» воспринимал Стравинский роль Императора: «... поет он очень мало, а когда откроет рот, чтобы что-либо сказать, то сопровождается это сказанное очень примитивно-выразительными и очень медленными жестами...»². Митусов же вместо словесного обращения Императора к Соловью во втором акте, в свою очередь, предлагал воспользоваться «кивком головы»³. Позже в клавире появляются ремарки типа: «Император жестом приказывает Соловью петь». «Только там, где есть выученная хореографическая роль, нет вампуки», – отмечал Стравинский в письме к А. Бенуа⁴. При этом он старался, по собственным словам, всячески избежать драматического *sabotinage*'а артистов и певцов. Отсюда во многом принципиально значимое для Стравинского разграничение функций между поющим и играющим актером, что напоминает о характернейших для японского театра и понижывающих всю игру участников модуляциях от движения к покою. Ремарка к опере гласит: «Рыбак представлен на сцене статистом. Певец же находится

¹ В русле общих поисков взаимодействия искусств во многом направляла Стравинского и близкая композитору в то время мирискусническая живописно-театральная среда. Балетность – особое качество «Соловья», определяющее характерные черты его драматургии.

² И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 476, 482.

³ См.: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами... . Т. I. 1882–1912. М., 1997. С. 217. Небезынтересны также письма Митусова к Стравинскому лета 1913 года. См.: Там же. Т. 2. С. 118–199 (№ 514), 124–126 (№ 521).

⁴ И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 482.

в оркестре». (Помимо певца, которому поручена партия Рыбака, в оркестре также располагается певица, исполняющая вокальную партию Соловья.)

Образ Рыбака приобретает основополагающее значение в поэтической системе оперы. Не случайно при создании этого образа Стравинский вносит свойственное ему режиссерское видение. Высказывания Рыбака воспринимаются как голос от автора, в философско-иносказательной форме размышляющего о прошлом, настоящем и будущем. В песнях Рыбака, обрамляющих действия, акцентируются мотивы волны и воды¹, а также морской и небесной стихий. Символизируя движение, течение жизни во времени, энергию роста, развития, угасания и нового возрождения, они воссоздают столь важный для концепции целого мифологический образ бесконечности мироздания. Его созидательная энергия питает искусство, олицетворением которого в опере становится Соловей – образ одухотворенной красоты. Небесный дух, к которому взывает Рыбак, своей магической силой преображает сад умерших, наполняя его дыханием Жизни:

Смерть самую голос птиц
Смерть победил Небесный Дух.

Исполненный же витальной энергии жест-слово Императора подводит итог своего рода мифологическому повествованию о вечном природно-духовном круговороте.

Музыкально-режиссерские «подсказки» Стравинского во многом предопределили решение не только А. Бенуа (1914, Париж, режиссер А. Санин), но также Вс. Мейерхольда (1918, Петроград), а затем, спустя десятилетия, в конце XX века ракурс воплощения музыкально-сюжетных перипетий «Соловья» в постановках самарского и Мариинского театров. Неожиданной, но, тем не менее, вытекающей из музыки Стравинского оказалась и кинематографическая версия К. Шаде, стремящегося не к экранизации произведения русского мастера, не к воспроизведению «экранизированного театра»,

¹ Эти мотивы японского происхождения, наделенные символическим содержанием, связываются с представлением о непрерывности переходов из одного состояния в другое.

согласно терминологии А. Базена, а к своеобразному «кинематографическому театру».

Музыка, которую, как и в свое время Бенуа, Шаде считал «главным вдохновляющим началом», стала исходным импульсом в построении необычного кинематографического действия, основанного на оригинальной, не без постмодернистских изысков, трактовке ориентального мифа, содержащегося в подтексте сочинения Стравинского и проявляемого через соотношение визуальных и музыкальных образов.

Французскому режиссеру удалось интегрировать оперно-балетный триптих в виртуальный мир техно конца XX – начала XXI веков. Возражал бы против такого решения Стравинский? Обратимся в этой связи к одному из высказываний композитора: «Художник обязан использовать все, что находится у него под руками <...> И все, что мы используем для своих художественных задач, должно быть связано с целым, обладающим своей собственной логикой»¹. Разве сам Стравинский, имитируя дальневосточные мотивы и приемы письма, не искал и находил собственный способ художественного выражения литературного прообраза.

Содержание ориентальной мифологической сказки русского мастера раскрывается в кинематографическом театре К. Шаде через взаимодействие разных составляющих: компьютерной графики, анимации, киномонтажных реверсий, телевизионных спецэффектов. Подобный постмодернистский коллаж открывает широкие перспективы для претворения основной смысловой антитезы. При этом, как и Стравинский, Шаде стремится к созданию многоплоскостной композиции, основанной на относительном структурном обособлении и в то же время тесном взаимодействии отдельных эпизодов, сцен, игре фоном и передним планом, что приводит к множественности зрительных позиций².

¹ И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 407.

² М. Друскин называет подобную композицию многоцентренной (по аналогии с живописными произведениями, построенными по принципу так называемой обратной перспективы со свойственным им составным характером организации пространства), отмечая, что ее важнейшей особенностью становится сопряжение частей на основе тождества, повтора, перекрестных связей и параллелизмов.

«В кинематографе недоступного нет ни для исполнителей, ни для декоратора, нет преграды монарху-режиссеру <...> Словом, действие в кинематографе может развиваться с той волшебной трепетностью, какая свойственна внутреннему процессу нашего воображения, нашим мечтам наедине с собой»¹, – эти слова С.К. Маковского, высказанные им еще в 1925 году, можно, в известной мере, отнести и к фильму современного режиссера. Работая в собственной системе координат, Шаде вместе с тем внимательно вслушивается в партитуру Стравинского. Так возникает своего рода эхообразная конструкция фильма.

Примечателен начальный ход – ключ к символически-знаковому воплощению сюжетно-музыкальных перипетий, отраженных в зеркалах начала-конца XX века. Мудрая сова, своим всевидящим оком окидывает экранное пространство. Внутри него находится китайский мальчик. В руках ребенка – фонарь, освещающий ему дорогу сквозь ряды глиняных кувшинов к мастерской художника. Остановившаяся на пороге, мальчик начинает пристально всматриваться в работу старика, в руках которого простой глиняный кувшин превращается в чудесную вазу. Момент ее рождения знаменует переход из мира реального в иллюзорный². На все последующее зрители смотрят словно глазами ребенка, в восприятии которого вымысел и реальность сплетаются в единое целое. И ничего удивительного нет в том, что из мобильника вылетает птичка, в летающих домах-фонариках обитают придворные Императора, в китайской ширме – Камергер, а Смерть разезжает в аэромобиле.

Вращение вазы завораживает мальчика, и он погружается в мир видений, в волшебный сон, в кино-сновидение. Небезынтересен эпиграф, который современный режиссер

¹ Цит. по: *Янгифов Р.* Театр и кинематограф. Старые споры о главном. Русская зарубежная художественная мысль об искусстве сцены и экрана // Киноведческие записки. 39. М., 1998. С. 35.

² Так же, как и Стравинский, Шаде организует кинематографическое пространство по типу рондообразной композиции. Неоднократно возвращающийся в процессе развертывания сюжетно-визуального ряда крупный план вазы выполняет в структуре целого функцию рефрена.

предпосылает фильму: произведение русского мастера надо не просто слушать, его необходимо видеть. Возможно, что он мыслит опус Стравинского как своего рода «оперу без слов» (по выражению Р. Тарускина), не случайно вокальная интонация образует в кинематографической версии неразрывное целое со сценическим движением. Говоря словами С. Эйзенштейна, «интонация ширится в мимику и жест».

Вслед за Стравинским Шаде стремится к созданию фантастического зрелища, одухотворяемого идеей Красоты. Удивительные образы переливаются в вазе, подобной магическому кристаллу. И вспоминаются поэтические строчки Н. Гумилева, навевающие пленительные видения:

Вы бросали в нас цветами
Незнакомого искусства,
Непонятными словами
Опьяняли наши чувства,
И мы верили, что солнце –
Только вымысел японца.

Некое пограничное состояние, запечатленное в мягких звукокраках начальных фрагментов фильма-оперы, словно напоминает о зыбкости, непрочности земного существования¹. Как и у Стравинского, экранные образы Шаде рождаются из окружающей обстановки и вновь растворяются в ней. Изображение-фон постоянно меняются местами. Напрашиваются аналогии с восточным орнаментальным пейзажем с его своеобразной пластикой природных форм, как бы перетекающих друг в друга. Не случайны и музыкальные ассоциации с мотивами «Облаков» и «Сирен» из «Ноктюрнов» Дебюсси, которые напрашиваются во многом благодаря воспроизведению импрессионистской манеры письма, характерной текучей изменчивости пространства. В струящемся эфире нежнейших переливов флейт и кларнетов, высвечиваемых

¹ Использование света Шаде чем-то сродни режиссерским исканиям начала XX века. Так, Г. Фукс пишет: «Свет имеет силу растворять материальную сущность предметов, дематериализовать их так, что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в световой фантом неизведанной глубины. <...> Свет всегда будет важнейшим носителем тех действий, которые производит на нас пространство». См.: Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911. С. 140–141.

на экране¹, возникает призрачно мерцающий мир, который изумляет красотой мягко светящихся красок. Угасающие лунные блики серебрятся в легком тумане. «Рассвет уж близится, а Соловья все нет», – звучит из-за кадра голос Рыбака, его фигура вырисовывается на фоне дальневосточного пейзажа, проступаемого через переплетающиеся линии причудливого узора вазы. Она же, в свою очередь, начинает ассоциироваться с зеркальным экраном, отражающимся в экране кинематографа и позволяющим раздвигать угол зрения, совмещать в едином пространстве близкое и далекое, настоящее и прошлое, преходящее и вечное.

Как и в опере, так и в фильме природные мотивы, собственные искусству модерна мотивы флоры и фауны, превращаются в декоративные узоры. Мановениям волшебной палочки подобны круги, описываемые флейтами и кларнетами. И вот уже перед восхищенным взором мальчика возникает фантастический сад – точно цветы расцветают веера. Символическое постижение природы находит воплощение в распускающихся на фоне гор, скал, морской глади зонтиках, в китайском фарфоре, заполняющем пространство кадра².

Будто голос небес – издалека доносящееся восторженное восклицание «Ах»... рассыпается в стаккато флейты. Музыкальный образ претворяется в визуальном. При этом важным для концепции целого становится пластическое решение. Эфемерное существо, словно парящее в воздушном пространстве, материализуется в образе Соловья, воссоздаваемом Н. Дессе. Ее по-балетному изящная, словно летящая походка, в которой

¹ Музыка с самого начала становится полноправным участником кинематографического действия. Ее визуальный образ создают появляющиеся на экране в процессе развертывания сюжетных коллизий инструменты оркестра. Так, струнные и деревянные духовые вводят в поэтическую атмосферу начала фильма-оперы, трубы, возникая в кадре во вступлении ко второму, а затем к третьему акту, знаменуют вторжение сил контрдействия, литавры, сопровождая слова указа Императора об изгнании Соловья, зримо-наглядно выражают торжество сил тьмы.

² Декоративно-плоскостное решение начальных сцен напоминает отчасти стилизацию объекта в духе эстетики модерна с характерным эффектом «обманки».

точно запечатлевается мотив танца, эмоционально насыщенная пластика рук, развевающиеся словно от легких дуновений ветра складки платья как бы заключают в себе метафору рождения жизни, Искусства, где-то далеко, в горних пределах¹. Монтажный ритм здесь предельно замедляется, акцентируя символическую значимость этого мгновения. Визуальный образ влетает в музыкальный орнамент. Акцентируя внимание зрителя-слушателя на украшающих волнообразно пульсирующую мелодическую линию спиралевидных «завитках» (*les entrelacs*²), певица подчеркивает столь важные для вокальной партии Соловья интонационные детали (воздушную септиму, свободный бросок на октаву, мягкий ход на сексту).

В свое время Стравинский, подчеркивая неоднозначность образа Соловья, его амбивалентность, возможную принадлежность как миру природному, так и миру человеческому, отмечал в письме к Митусову, что это не только творение божественной Природы, но и «олицетворение души». Три соло Соловья, составляющие сердцевину каждого из актов, можно уподобить все одухотворяющему «мелодическому перезвону» (по определению С. Эйзенштейна). Сила Искусства, несущего жизнь, запечатлевается в удивительно чистом, прозрачном, как бы излучающем свет, тембре голоса Н. Дессе. В ее пении – этих «природных» мотивах, подобно течению жизни прихотливо изменяющихся, словно заложена высшая истина.

Магия метаморфоз изумляет в фантастической китайщине Шаде, метафорически насыщенной, символически многозначной. Если в начале фильма зрителей буквально завораживает тонко выписанный режиссером воображаемый образ Востока, ассоциирующийся с горными высями, то далее ошеломляет своим напором, порой агрессивностью технократическая среда с ее материальными благами. Действие словно переносится в некий современный мегаполис рубежа XX–XXI столетий.

¹ Почти прозрачный облик Н. Дессе начинает как бы вибрировать, двоиться, отражаясь в зеркале прошлого: возникают мимолетные ассоциации с известной американской танцовщицей Лой Фуллер – «феей света», «женщиной-бабочкой» как ее называли современники.

² Сплетения – мотив, характерный для модерна.

Идея торжества искусства, побеждающего неодолимую материю, находит своеобразное отражение в концепции режиссера. Возвращающийся, наподобие рефрена, крупный план вазы разграничивает два мира и вместе с тем воссоединяет их, подобно Стравинскому, в «художественно организованное единство пространственно-временного континуума кинематографического действия».

Начала созидающее и разрушающее образуют два смысловых полюса фильма. Отсюда резкое, почти плакатное противопоставление вазы – символа творения – и светящихся мониторов компьютеров, подавляющих собой все живое. Рухнет мир старой, доброй сказки, в которой утверждались непреходящие ценности. Время быстротечно, каждый хочет добиться славы, успеха, власти – прямо сейчас, во что бы то ни стало!

Сцены в императорском дворце напоминают съемку видеоролика в студийном павильоне. В ярком холодном блеске рекламных огней, загорающихся юпитеров отражается призрачный мир-фантом: руки на пульте управления, руки с дирижерской палочкой, порхающие вверх. Детали виртуального мира автоматов, летающие фантастические тарелки, разные технические приспособления заполняют пространство экрана.

Клипový монтаж, используемый в решении второго и третьего актов, подчеркивает характер действия: динамику метроритмических смен эпизодов-кадров, резкость переключения объектива камеры с одной сцены на другую: вот Кухарочка торопливо поправляет макияж, вот энергично выкатывают стеклянный фонарь, больше похожий на клетку, в которой будто заточен Император, вот все пространство в кадре захватывает Женщина, изображающая Смерть, с ярким гримом, крупного телосложения. Ее образ реален и вместе с тем фантастичен. В короне и униформе какого-то неестественного бело-серо-зеленого оттенка Смерть складывает вышедшие в тираж вазы. Буквально приковывает взгляд и компьютерная «мизансцена тела» Камергера, олицетворяющего собой мир-фантом. Оригинален ракурс съемки. Жестко вывернутая поза головы, синхронные движения рук и ног, напоминающие рельефно прочерченные геометрические линии, в момент жутковатого прохода-бега вдоль стены создают почти зримое впечатление

надвигающейся опасности. Роботы, заполнившие мир, жаждут власти.

Короткие, быстрые реплики, однозначные ритмически-заостренные возгласы-перебивки суетящейся на телевизионной площадке массовки – современного аналога гротескно-карикатурного образа придворных в опере Стравинского – смеются друг друга: «Фонариков, фонариков, живей... Огни, огни горят, золотые блестят... Несите колокольчики сюда...». Сухие хлопки-щелчки, звон, шум – все с нетерпением ожидают главного момента: состязания живого и искусственного соловьев.

Предельно обнажено столкновение несоединимого. Скачкообразный ритм монтажных переходов внезапно обрывается. Гаснут огни прожекторов. Блестящая цветовая гамма сменяется утонченной палитрой пастельных красок. Будто гармония сфер завораживает присутствующих. Звуки арфы, челесты, засурдиненных скрипок точно окутывают голос Соловья. В его изящном, украшенном фиоритурами и немного печальном напеве-послании – напоминание о вечном и провидение будущего. В мире шоу-бизнеса нет места высокому искусству: «Пенью Соловья всего приятнее внимать / В лесу глухом в тиши ночной рассвета». Непередаваемая словами магия исходит от звукообраза, воссоздаваемого Н. Дессе.

С помощью рядов ритмично смонтированных ваз-кадров возникает иллюзия раздвигающегося пространства – будто высвечивается перспектива пути героев. Многозначительная пауза. Выразительный стоп-кадр, подобный остановленному мгновению, заставляет всматриваться в открывающиеся в воображении прекрасные дали, вслушиваться в музыку инобытия, в песнь Соловья, несущуюся над просторами Вселенной: «Ах, сердце доброе, Ах, сад благоуханный... Ах, сердце нежное, Ах, небо синей ночи, Мечты любимые...».

И снова – резко-контрастное переключение. Размеренные хлопки рук, возникающих в кадре, создавая эффект зрительного зала, по сути, символизируют границу между двумя мирами – Вечного и сегодняшнего. Драматургический перелом действия, как и в оперно-балетном триптихе, так и в фильме Шаде, образует появление трех японских послов в черных костюмах с механической игрушкой. Их унисон звучит холодно,

отрешенно, словно дыхание смерти. «Их обращение к Императору вышло страшно», – говорил когда-то Стравинский.

Выступление искусственного соловья – кульминация феерического представления – происходит на особой сценической площадке, вызывающей сходство с конструкцией цирковой арены. Вновь включаются мониторы, загораются юпитеры – начинается съемка рекламного видеоклипа. Броская компьютерная графика, мультипликация – важнейшие средства, приемы клипа используются в этом фрагменте в полной мере. Внимание сосредотачивается как на вокальной мелодике подчеркнуто геометрического строения с угловатыми интонационными ходами, резкими скачками-падениями и механичностью мотивного развития, ярко обрисовывающей образ искусственного соловья, так и на изобретательной монтажной игре с изображением певца, фигура которого то вытягивается, то сжимается, при этом постоянно подчеркивается броская деталь – выдвинутая вперед грудь. Экцентричный персонаж в упоении собой с азартом демонстрирует выставленный на продажу шлягер – хит сезона. Коммерческая поделка набирает обороты, круговерть продолжается.

Никем незамеченный покидает шоу настоящий Соловей. А в вазе, точно в зеркале Вечности, отражается символическая смена времен года, жизненных циклов: весна – пробуждение творческой энергии, зима – пора заката. И вот уже среди черных туч под мерное «потустороннее» звучание хора Привидений, находящегося (в соответствии с замыслом композитора) за кадром кинематографического действия и сопровождаемого глухим погребальными ударами там-тама, перезвоном литавр, тарелок, несетя армада кораблей-призраков. Состязание стихий – Жизни и Смерти входит в заключительную стадию. Конфликт первоначал бытия обострен до предела. На цирковой арене господствует Ее Величество Смерть. Силы Тьмы сгущаются вокруг погасшего фонаря Императора. Приближается развязка.

Откликаясь на призыв Императора «Ах, музыки сюда скорее, Музыка, музыки...», в поединок со Смертью вступает Соловей. В кинематографическом образе Смерти в противовес почти бестелесному облику Соловья акцентируется своеобразная фактурная плотность, угрожающая тяжеловесность. В нем явственно ощущается зримая опасность, противостоять

которой способна лишь сила подлинного Искусства. Возможно, образ Соловья становится в фильме-опере олицетворением души свободного художника, неподвластного перипетиям быстротекущего времени. Гибкий, точно живой, орнаментальный узор его напева, одухотворяемый голосом солирующей скрипки, буквально обвивает жесткий, по-ударному звучащий лейтмотив Смерти, как бы усмиряя его. Красота и Искусство побеждают Смерть, восстанавливая единство мироздания, гармонию Вселенной и человека, обретающего естественное бытие в лоне Природы. В переборах струн арфы, ассоциирующейся с Эоловой арфой, словно струится свет. В его лучах отражается обновленный мир, готовый к созиданию Прекрасного.

«И последнее действие – борьба черного, холодного, кошмарного со светлым, ясным и вечно живым... Победа, исцеление, залитое все красным солнцем, с простым “человеческим”, “добрым утром”... Это ли не замечательный апофеоз!», – писал один из современников Стравинского Н.Г. Струве после премьеры «Соловья» в Париже¹. Впечатляет и заключительный аккорд фильма К. Шаде. Император покидает замкнутое пространство стеклянного дворца-клетки и выходит в открытый мир (что напоминает мифотворческий прием). Мальчик бросается в объятия Императора, который вдруг оказывается старым мастером, создавшим чудо творения – вазу. Аура особой чистоты окружает героев. А вращение вазы продолжается, символизируя бесконечность человеческого бытия, Жизнь, Искусство с их подлинными ценностями. «Мы потеряли понимание ценностей и ощущение их связей. Это исключительно важно, так как это привело нас к нарушению основных законов человеческого равновесия», – скажет И. Стравинский в период неоклассицистских исканий, спустя двадцать лет после создания своего первого музыкально-сценического опуса². Не эта ли мысль заложена в подтексте фильма современного режиссера?

¹ Письмо от 28.IX/11.X 1913 // И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами... Т. 2. С. 152.

² И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 134–135.

Е.Н. Куриленко

Жанровые тенденции балетного театра России последней трети XX века

Не все, что существует в литературе, драме, опере,
приобретает специфически балетные образы.
Отанцовывать можно все,
но стоит ли это делать, если другие искусства
воплотят это же естественно, органично, волнующе.

Ю. Слонимский

Балетный театр России последней трети XX века отличается жанровое и стилистическое разнообразие музыкально-хореографических постановок. Многообразие авторских решений появилось благодаря широкому использованию возможностей балета как синтетического искусства, что позволяет авторам новых спектаклей по-своему претворять искания в области музыки, литературы, драматического театра, кино, живописи и других явлений художественного творчества. Анализ балетных постановок рассматриваемого периода позволяет проследить не только процессы синтеза музыки и хореографии в балетном театре России, но и взаимовлияние специфики музыкальных жанров (музыкально-театральных, инструментальных, кантатно-ораториальных) и принципов театральной драматургии.

За долгий путь истории балета «составляющие» его синтез по-разному взаимодействовали между собой, порой как бы вытесняя друг друга, что в определенной мере стимулировало эволюцию музыкально-хореографического искусства, раздвигало его возможности, расширяло палитру выразительных средств. Взаимодействие искусств варьировалось от полного подчинения одного из слагаемых другим до относительного их равноправия.

К концу XX века балетный театр России подошел, пережив периоды различного подхода к реализации идей синтеза искусств в хореографическом спектакле. Здесь было, с одной стороны, крайнее сближение с драматическим театром,

часто ради точной передачи литературного сюжета и образов; в основе сценария хореографического спектакля оказывались сочинения наиболее сложные с точки зрения сценической (и тем более чисто пластической) интерпретации. С другой – происходил целенаправленный процесс освобождения от воздействия литературы. Однако отход от композиционных норм театральной балетной драматургии и жанров приводил к увлечению идеей создания хореографических форм, композиций, драматургических решений на основе чисто *музыкальных закономерностей*. Возможность полного сближения с музыкой виделась в том, что выразительные средства танца и музыки (прежде всего инструментальной) в наибольшей степени отдалены от слова, от литературного текста по сравнению с другими видами искусства.

Мирискусническая идея теснейшего синтеза различных искусств в балете, столь ярко заявленная мастерами начала XX века, во второй его половине привела к новому пониманию взаимодействия не только выразительных средств музыки, хореографии, драматического и оперного театра, но и смешению их жанров. Так, усилилась тенденция гибридизации жанров музыкального театра (опера-балет), впитывания специфики иных музыкальных жанров (балет-оратория, балет-симфония, рок-балет), сближения со смежными видами искусств (телебалет).

Общение с литературой, драматическим театром в свою очередь влияло на жанровые черты и на драматургию хореографического спектакля.

Творчество хореографов и композиторов в 1960–1990-е годы в основном ориентировалось на сближение традиций русского балета и современного музыкального языка, новых методов формообразования. Новые черты музыкальной выразительности, новые открытия в области пластики и, наконец, стремление хореографии воплотить содержание музыкальной партитуры - все это стало решающим при создании балетного спектакля. Были найдены выразительные средства, адекватные новой образности, хотя союз музыки и танца нередко оставался противоречивым. Главным достижением балетного театра стало новое отношение к синтезу искусств, новый взгляд на возможность использования законов драматического

театра, стремление хореографии найти адекватные пластические средства для воплощения музыкальной партитуры.

Значительно расширился круг тем, идей, образов, которые музыка и хореография сумели освоить. Ведущая тема большей части спектаклей – Человек во всей сложности жизненных обстоятельств, вечные вопросы борьбы Добра и Зла – приобрела смысл личной ответственности каждого перед своей судьбой и перед окружающей действительностью. Балетный театр, запаздывая в постановке публицистически актуальной тематики, давал своего рода сгусток идей современности, своим условно-обобщенным языком порой говорил о проблемах времени более емко и точно, чем многие смежные виды искусств.

Обращаясь к драматическим периодам отечественной истории, создатели музыкально-хореографических спектаклей ставили своей целью показать истоки формирования русской нации («Ярославна» Б. Тищенко, «Сказ о земле русской» Г. Ставонина), раскрыть глубинные процессы, оказавшие влияние на становление и укрепление Российской государственности через судьбу героев, часто конкретных исторических персонажей, рассказать о переломных этапах ее развития, отыскать причинные связи между прошлым и настоящим («Степан Разин» Н. Сидельникова, «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева в редакции М. Чулаки, «Царь Борис» также на музыку Прокофьева в транскрипции Н. Мартынова, «Каменный идол» Д. Суворова, «Свет мой, Мария» В. Кикты, «Броненосец Потемкин» А. Чайковского, «Баллада 20-х годов» Г. Шумилова, «Круг» А. Эшпая). Трагическая судьба поэта и судьба России – основная тема вокально-хореографической симфонии «Пушкин. Размышления о поэте» А. Петрова.

Наряду с тенденцией соединения различных искусств происходил перевод, «транспонирование» в балет художественных явлений, характерных для одного из слагаемых синтеза. Это прежде всего проявилось во взаимоотношениях с литературой, давняя связь с которой обрела новые черты: авторы хореографических спектаклей выбирали для сценической интерпретации сложнейшие литературные произведения, где исследованы тончайшие движения души, нюансы психологических состояний. Персонажи классической литературы оказывались созвучнее новому времени в гораздо большей

мере, нежели псевдосовременные герои в балетах на «злобу дня».

На основе произведений отечественной литературы возникли «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» Р. Щедрина и «Анюта» В. Гаврилина по А.П. Чехову, «Метель» на музыку Г. Свиридова по А.С. Пушкину, «Ревизор» А. Чайковского и «Женитьба» А. Журбина по Н.В. Гоголю, «Война и мир» В. Овчинникова по Л.Н. Толстому, «Женитьба Бальзамина» В. Гаврилина по А.Н. Островскому, «Мастер и Маргарита» А. Петрова и одноименный балет Э. Лазарева по М.А. Булгакову, «Оптимистическая трагедия» М. Бронера и «Комиссар» Г. Баншикова по В.В. Вишневскому, «Ангара» А. Эшпая по А.Н. Арбузову, «Дом у дороги» В. Гаврилина по А.Т. Твардовскому, «Двенадцать стульев» Г. Гладкова по И. Ильфу и Е. Петрову, «Тимур и его команда» В. Агафонникова по Гайдари, «Гусарская баллада» Т. Хренникова по Гладкову.

Образы зарубежной классики нашли воплощение в «Отелло» А. Мачавариани, в «Макбете» К. Молчанова и одноименном балете Ш. Каллоша, в «Пер Гюнте» А. Шнитке, «Разбойниках» М. Минкова, «Исповеди» Э. Денисова, «Любовью за любовь» Т. Хренникова.

Сохраняя идею литературного первоисточника, авторы балета подчас достаточно далеко отходили от него. Так, в балете «Дубровский»¹ В. Кикты по А.С. Пушкину в постановке А. Бадрака усилена тема социальной несправедливости, борьбы крестьян и семьи Дубровских против жестокости Троекурова и ему подобных. Исходным моментом балета «Пер Гюнт» А. Шнитке в постановке Д. Ноймайера послужила знаменитая драма Г. Ибсена, но лишь первый и частично третий акты повторяют коллизии пьесы.

Переосмыслен сюжет фантазмагории в балете «Солярис»² С. Жукова и хореографа А. Соколова. Здесь сохранен «образ

¹ 1984, Горьковский театр оперы и балета им. А.С. Пушкина, композитор В. Кикта, автор либретто и постановщик А. Бадрак, дирижер А. Войскуновский, художник Э. Стенберг.

² 1990, Днепропетровский театр оперы и балета, композитор С. Жуков, либреттисты В. Фетисов и А. Соколов, хореограф-постановщик А. Соколов, художник Т. Якубовская, режиссер Ю. Чайка.

необычного «героя» романа С. Лема – вселенское подсознание, что потребовало привлечения необычных музыкальных и визуальных средств, важным компонентом стала сценография. Эпизоды традиционного симфонического звучания сливаются здесь с масштабными пластами электронной музыки, пронзительными эффектами синтезатора, с «конкретными» голосами земли (шум океана, крики птиц, плач ребенка, скрежет разрушения). Авторы создали современный вариант свойственной балету фабульной коллизии «земное – потустороннее». Но, в отличие от романтических виллис, здесь действовали фантомы – «слепки» с некогда живых людей.

Стремление точно и последовательно претворить фабулу литературного первоисточника, как правило, приводило к иллюстративности музыкального или хореографического материала. Например, широкомасштабные идеи Н. Боярчикова в балетах «Геракл» и «Тихий Дон» не были поддержаны музыкой – традиционной и прикладной по своей функции. Н. Мартынов сочинил для «Геракла»¹ добротную, дансантичную партитуру с лирическими Адажио и громкими кульминациями. Партитура «Тихого Дона»² Л. Клиничева также традиционна. В развернутых танцевальных эпизодах, рисующих среду, слышны интонации казачьих песен, жанровые картины сменяются батальными, лирические – драматическими. Сотрудничество с хореографом, чьи профессиональные идеи во многом новаторские, но отношение к музыке потребительское, обнажило одну из самых острых, болезненных проблем балетного театра.

По-разному поняли идею создания многоактного «балета-хроники» «Война и мир»³ по Л.Н. Толстому хореограф В. Смирнов-Голованов (он же либреттист). Музыка В. Овчинникова,

¹ 1981, Ленинград, Малый театр оперы и балета, композитор Н. Мартынов, хореограф-постановщик Н. Боярчиков, дирижер В. Кожин, художник А. Коженкова.

² 1988, Ленинград, Малый театр оперы и балета, композитор Л. Клиничев, хореограф-постановщик Н. Боярчиков, дирижер В. Афанасьев, сценограф Р. Иванов.

³ 1988, Одесский театр оперы и балета, композитор В. Овчинников, балетмейстер-постановщик В. Смирнов-Голованов, дирижер И. Шаврук, художник Ф. Нирод.

включающая обширные симфонические эпизоды, вступила в противоречие с хореографической драматургией, построенной по сюитному принципу. Она не вмещается в структуру сцен, размывает конструкцию постановки. Композитор сочинил ряд ярких, запоминающихся тем (сквозная лейттема первого вальса Наташи, дуэт Пьера и Наташи), но ни главные, ни многочисленные эпизодические персонажи не получили достаточно рельефных музыкальных характеристик, соответствующих замыслу хореографа, который большое внимание уделил подробному пересказу сюжета и портретно-изобразительной пантомиме.

В отличие от жанра «литературной оперы», где наметились определенные достижения, попытки создать «литературный балет» не увенчались успехом и часто приводили к возврату худших традиций драмбалета.

Более плодотворный метод состоял в том, что на балетную сцену переносились не сюжет романа в его повествовательно-описательном течении, а взаимоотношения героев, выражающие их характеры и идею произведения в сложной танцевальной полифонии. Из литературного произведения черпалась лишь концепция, образный мир, а не сюжетные ходы, ситуации; устранилось все, не свойственное природе балета. Спектакль делал зримым внутреннее содержание событий и чувств, открывал нечто новое в хорошо знакомом произведении.

Общение с литературой, драматическим театром влияло и на жанровые черты, и на драматургию хореографического спектакля.

Как литература, не предназначенная для сцены, дала возможность драматическому театру понять, принять и использовать особую природу драматизма, уловить его новые и чрезвычайно тонкие грани, развить новые принципы и приемы театральности, так и драматический театр помог освоить и воплотить на балетной сцене темы, сюжеты всех родов литературы.

Сближение литературы и музыки в балете происходило за счет привлечения специфических форм и средств драматического театра, тех композиционных особенностей драматургии, которые можно использовать, учитывая отсутствие в искусстве танца такого важного фактора, как слово, а также

благодаря относительной конкретности хореографического движения, узнаваемости жеста, рас в сочетании с программой спектакля (сюжетом или кратким обозначением содержания). Если же в балетном спектакле возникал самостоятельный сюжет, влияние драматургических закономерностей театрального искусства все равно проявлялось, событийность сценарной первоосновы неизбежно в той или иной мере вызывала опору на законы драматического театра. Сближение балета с драматическим театром происходило на новом, современном уровне, с учетом ошибок недавнего прошлого. Такая направленность предопределяла и особенности музыкальной драматургии, хотя давала композитору возможность достаточно свободно использовать и номерной, и сквозной, и монтажный, и контрастно-составной способы организации материала.

Другой путь развития балета связан с усилением роли собственно музыкальных закономерностей, жанровых и формообразующих принципов. Взяв за основу симфонизированную балетную партитуру, хореографы, как правило, решали пластические идеи и образы в обобщенно-символическом плане, и лишь изредка герои получали сценически выпуклую, конкретную, персонафицированную пластическую характеристику.

Все балетмейстеры – и письменно, и устно провозглашали верность музыке, утверждали, что именно она определяет не только структуру и образность каждого танцевального фрагмента, но и внутреннее развитие хореографии всего спектакля, убедительно рассуждали о своем стремлении следовать музыкальной логике, строить пластические интонации на основе музыкальных. Между тем практика театра показала, что «верность музыке» порой подменялась диктатом хореографа, а взаимодействие искусств целиком зависело от творческой манеры балетмейстера.

Хореографы продолжали обращаться к новым оригинальным балетным партитурам, осуществляли постановки (сюжетные и бессюжетные) на небалетную музыку любых жанров и, наконец, подбирали музыкальные фрагменты из различных сочинений по принципу компиляции, ориентируясь на свой замысел спектакля и вовсе не заботясь о целостности музыкальной драматургии. По их заказу создавались вольные транскрипции на основе сочинений одного или нескольких авторов.

Композиторы, вдохновленные тем, сколь рьяно хореографы в своих постановках используют любые жанры небалетной музыки, сочиняли порой балетные партитуры по законам лишь инструментальных жанров без учета возможности их пластического воплощения.

Каждый из методов создания музыкальной и хореографической драматургии принес как сочинения яркие, творческие удачи, так и опыты, в которых отразились крайние, отрицательные тенденции этих двух направлений, которые стали ведущими в XX веке и долгое время находились по отношению друг к другу в оппозиции.

В последние десятилетия XX века в балетном жанре совместились все крайние искания в плане создания синтетической музыкально-хореографической драматургии, возникли примеры разного подхода к единению музыки, хореографии, драмы, литературы.

Жанровую структуру, форму изложения, драматургию, композицию хореографического сюжетного спектакля во многом определяет тип конфликта. Способ его реализации, в свою очередь, зависит от подхода авторов к структуре музыкально-хореографического спектакля, методу построения драматургии, что выражается в приближении к балету-пьесе или симфонизированной модели с обобщенной подачей образов.

Балеты-трагедии, поставленные во второй половине XX века, отличаются максимальной концентрацией действия вокруг главной идеи, главного конфликта. В основе драматургии серия эпизодов непосредственного столкновения, поединков противоборствующих сил, причем в узловых кульминационных моментах. Монологи в балете-трагедии получили еще более важное драматургическое значение, чем в иных жанрах хореографических спектаклей. Такие эпизоды возникают в момент экспозиции образа и как кульминация развернутых танцевально-действенных сцен, они же могут завершать или предварять массовые эпизоды.

Трагедийный пафос в таких спектаклях, как «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича (Большой театр, 1968) и И. Бельского (Белорусский Большой театр оперы и балета, 1980), «Икар» С. Слонимского в постановках В. Васильева (Большой театр, 1971, 1976) или И. Бельского (Театр оперы

и балета имени С.М. Кирова, 1974) достигался за счет использования экспрессивного музыкального тематизма, предельно контрастной конфронтующей пластики.

Ставшая классикой постановка Ю. Григоровича балета «Спартак»¹ А. Хачатуряна в новой авторской музыкальной редакции может служить примером создания трагедийного спектакля, истинно балетного сценария, композиции, драматургии. Примером тем более поучительным, что первоначальный вариант партитуры и первые сценические версии были созданы по штампам балета-драмы.

Спектакль Ю. Григоровича возник не в полемике с предшествовавшими постановками, а как результат принципиально нового подхода к возможностям и специфике музыкально-хореографической образности, что позволило без каких-либо скидок на условность и специфику жанра воплотить на балетной сцене тему и образы поистине трагического звучания. Героические сюжеты разрабатывались мастерами Большого театра и ранее, но, пожалуй, впервые балет нашел законченную художественную форму для ее решения в жанре героической трагедии. Спектакль как бы суммировал достижения современной хореографии, балетной драматургии, сценографии, исполнительского мастерства, стал своего рода кульминацией на пути освоения отечественным балетом героической, трагедийной темы и в то же время стимулировал творческую мысль балетмейстеров в поисках нового.

Обращение Елизарьева к «Спартаку» – масштабному трагедийному спектаклю – было не случайным. Почти во всех своих постановках хореограф последовательно развивает единую тему, столь близкую его творческим исканиям. Это тема, наполненная высоким гуманистическим гражданственным, патриотическим звучанием. Здесь могут быть различные сюжетные, исторические, стилистические, жанровые ее решения. Елизарьева привлекает возможность показать процесс осознания конкретной личностью или целым народом необходимости

¹ 1968, Москва, Большой театр, композитор А. Хачатурян, балетмейстер-постановщик Ю. Григорович, дирижер Г. Рождественский, художник С. Вирсаладзе.

борьбы за человеческое достоинство, борьбы за справедливое переустройство общества, борьбы за сохранение мира. Драматический или героико-трагический (но в любом случае масштабный) поворот получает даже тот сюжет, тот музыкальный материал, в котором балетмейстеров иного творческого направления скорее бы заинтересовали лирические или лирико-драматические образы и коллизии.

Как правило, в постановках Елизарьева подробности сюжета, драматическое действие, интрига не имеют большого значения. Балетмейстер строит хореографическую драматургию таким образом, что судьбу его героев зрители познают в наиболее напряженные, драматические моменты их жизни, через конфликтное противопоставление антагонистических сил (олицетворением которых герои спектаклей и являются). Наиболее ярко это проявилось в «Тиле Уленшпигеле» белорусского композитора Е. Глебова.

Не столько конкретные характеры, известные по роману Шарля де Костера, сколько понятия, ими олицетворяемые, интересовали композитора и балетмейстера. Не случайно в изложении либретто, данном в программе, обозначены лишь ключевые, переломные моменты, основные идеи («Рождение Тили», «Инквизиция», «Гёзы», «Любовь», «Предатель», «Поражение», «Казнь», «Бессмертие Фландрии»). Музыкальная партитура, опирающаяся на остроконтрастные, экспрессивно-динамические средства выразительности, отвечала замыслу балетмейстера и художника.

Композитор С. Слонимский и либреттист Ю. Слонимский в балете «Икар» акцентировали внимание зрителей на борьбе человека за право на творческую, дерзновенную мечту, его готовность к подвигу ради вечного стремления познать новое, неизведанное. Трагедийное переосмысление античного сюжета либреттистом и композитором, необычность музыкального языка и особенности драматургии – все это поставило перед постановщиками весьма сложные задачи и неожиданно выявило те противоречия, которые возникли в процессе освоения современных музыкальных средств и драматургии.

Партитура Слонимского ориентирована не на создание балета-пьесы, хореодрамы, а на постановку балета-симфонии (особенно во втором акте). В хореографических решениях

акцент перемещался с сюжетной стороны спектакля, с театральной драматургии на драматургию чисто музыкальную, и на ее основе возникала хореографическая образность. Однако в балетном жанре, как показал пример «Икара» и что отмечали М. Тараканов и Н. Чернова, «перенесение центра тяжести создает неожиданные конфликты внутри постановки: балет порой кажется затянутым; ощущение музыкального времени и времени театрального оказывается различным, порой развернутые эпизоды представляются статичными, так как они не несут никакой нагрузки...»¹.

Жанр трагедии – не редкость на балетной сцене. Но удачи такого рода постановок, как правило, всегда были связаны с теми произведениями, где трагедийный конфликт раскрывался через крайнюю поляризацию антагонистических сил, олицетворением которых становились, с одной стороны, герой спектакля, с другой – противостоящая ему, не менее масштабная и исключительная личность. В таких спектаклях были найдены своя, собственно балетная, композиция трагедийного сюжета с острым столкновением музыкально-хореографических образов, свои методы развития экспрессивного музыкального тематизма.

Сложным, но и интересным оказался путь той разновидности балетных спектаклей, в которых суть трагического «состояния мира» передается через конфликт психологически емких образных типов, отражается в сознании героев. Сюжет раскрывает эволюцию душевного состояния, внутреннюю коллизию героя, его борьбу с внешними обстоятельствами. Именно к этому жанру должны были бы относиться балетные версии трагедий Шекспира. Ведь существо последних состоит в «перенесении центра тяжести с внешнего конфликта на конфликт внутренний...»². Однако на деле очень немногим постановщикам хореографических «Гамлетов», «Отелло», «Антония и Клеопатры» удалось сохранить «цельность страстей» (Ж.Ж. Новер) и суть содержания сюжета – чаще дело сводилось

¹ Тараканов М.Е., Чернова Н.Ю. В поисках нового жанра // Советская музыка. 1972. №5. С. 16.

² Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 440–441.

к упрощению идейного замысла, к акцентированию внешней стороны действия, ведущего героя к гибели.

Подчиняя сюжетно-образный строй балета «Макбет»¹ законам современного балетного театра, В. Васильев – хореограф и либреттист, К. Молчанов – автор музыки отказались как от изжившего себя «пересказа» классического сюжета, так и от иной крайности – предельного символического обобщения, перерастающего в балетном спектакле в схему.

Примечательными и во многом программными были заявления, сделанные Васильевым в период подготовки спектакля: «“Макбет” – дань уважения целому направлению в советской хореографии – драмбалету» (в буклете); «Сюжет “Макбета” очень подходит для переноса на балетную сцену. Но его невозможно передать лишь с помощью “чистой” хореографии. Особенно привлекла меня здесь режиссерская работа»². После всех споров и «похорон» драмбалета нужно было иметь особые причины творческого порядка, чтобы сказать так.

В работе К. Молчанова и В. Васильева произошла не только «реабилитация» драмбалета. Авторы «Макбета» опирались на новое видение специфики балета, новые достижения современных театров. И потому так логично была выстроена композиция целого, музыкальная и хореографическая драматургия всего спектакля, вставные номера отсутствовали и не тормозили действие. Эпизоды нагнетания и ослабления драматизма были четко выверены: напряженное движение, жизнь образов балета оттенены сценами, рисующими картины празднеств во дворце Макбета, жанровыми картинками. Композитор внимательно отнесся к временным закономерностям хореографического спектакля, используя в широком смысле симфонический и в то же время ярко театральный метод музыкального развития, не забывая о сценической, танцевальной жизни музыкальных образов. Авторы постановки вернули на балетную сцену танцовщика-актера. Хореография насыщена не только

¹ 1980, ГАБТ, композитор К. Молчанов, автор либретто и балетмейстер В. Васильев, дирижер Ф. Мансуров, художник В. Левенталь.

² Из интервью с В. Васильевым // Вечерняя Москва. 1980. 1 июля.

виртуозной техникой, но и сложнейшими элементами чисто драматической игры.

Обратим внимание на особую трудность, особое «сопротивление материала» при создании балетного спектакля на основе произведений театральной драматургии: обманчивая легкость переноса четкой композиции пьесы может перейти в иллюстрирование перипетий сюжета без глубинного постижения внутренней жизни образов средствами танца. И потому балет часто находил свои особые выразительные средства, музыкально-хореографические и режиссерские приемы для передачи образного содержания первоисточника.

«Оптимистическая трагедия»¹ – двухчастная композиция М. Броннера и хореографа Д. Брянцева – содержала почти все сюжетные коллизии одноименной пьесы Вс. Вишневского. И вместе с тем авторы балета по-новому взглянули на события Гражданской войны, на героев известной пьесы, и прежде всего – Комиссара. Этот образ, давно превратившийся в некий символ, здесь стал психологически емким, приобрел лирические черты. Произошло это во многом потому, что авторы спектакля, работая в тесном сотрудничестве, показали две несхожие грани единого образа, подчеркнув данную идею и музыкально и посредством ввода в балет двух исполнительниц для создания образа Комиссара.

Подобный режиссерский ход оправдан многогранностью музыкальной характеристики главной героини. Целый комплекс волевых, взрывчатых, драматических интонаций сопровождает Комиссара – руководительницу отряда моряков (первая исполнительница). Интонации горестных вздохов и одновременно успокаивающие «раскачивающиеся» мелодические фигуры рисуют женственную, мягкую сторону натуры; робкие инструментальные шаги, принимающие порой скерцозную окраску, – юное, ласковое, шаловливое существо, готовое весело порезвиться (вторая исполнительница).

¹ 1986, Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, композитор М. Броннер, либретто Д. Брянцева, Г. Мацкявичуса, постановка Д. Брянцева, дирижер Г. Жемчужин, художник В. Левенталь.

Облик одной из исполнительниц роли был привычен: строгая женщина в кожанке и сапогах. Другая представляла юной девушкой в белом, легком платье, какие носили «барышни из интеллигентных семей» в канун революции и Гражданской войны. На первый взгляд, такое решение образа Комиссара могло лишить его цельности, превратиться в демонстрацию «раздвоения» личности. Композитор и балетмейстер избежали этой опасности. Они создали образ женщины сильной, уверенной в правоте дела революции, и одновременно показали глубину ее душевных переживаний, ее трепетную мечту о счастье, о любви.

М. Броннер не стилизует музыку под звуковой материал эпохи Гражданской войны, не использует цитат. Он передал прежде всего эмоциональный тонус тех далеких суровых дней, накаленных кипением страстей и наполненных революционной романтикой, создал убеждающий музыкальный «образ эпохи». Разнообразны интонационные, жанровые и стилистические истоки музыкального тематизма, как и разнообразны истоки пластического рисунка героев балета в постановке Д. Брянцева. Логика, точность и соразмерность сочетания разностилевых и разножанровых музыкальных сфер, яркий мелодизм, ритмическая щедрость и мастерство оркестровки; симфоническое развитие основной музыкальной идеи и конкретная зримая образность хореографии сольных партий, – во всем этом сказалось присущее авторам чувство театральности.

Разнообразно решалась проблема взаимоотношений «герой и масса» в современном балете с исторической или героической тематикой. Героический балет-трагедия, балет-драма второй половины XX века – это результат развития жанра на протяжении всей истории отечественного балетного театра. В то же время они во многом отличаются от аналогичных спектаклей 1920–1930-х годов и по строению либретто, и по характеристике образов, и по музыкальной драматургии. Стремясь передать движение, борьбу, подвиг народа, авторы балетов ранее часто насыщали их развернутыми массовыми сценами. Но соотношение «герой – народ» получало трактовку, при которой вместо народно-героической драмы порой возникал рассказ об индивидуальной судьбе выдающейся личности на фоне народных танцев.

Для жанра героической драмы в драматическом театре характерно более полное, чем в трагедии, изображение персонажей в обыденной жизни, во взаимоотношениях с близкими; детальное воспроизведение самих событий борьбы (благодаря чему выявляются характеры). Герои проходят и через «внутреннюю борьбу» – преодоление душевных переживаний, колебаний и так далее. В балетном театре получается противоположный результат: чем более детализированы события драмы, чем «правдоподобней», иллюстративней воплощен сам подвиг, тем менее значительным становится героический характер, тем меньше он может рассчитывать на отклик в душе зрителей.

Как рассказать в балете о героической борьбе и подвиге героя, не наделяя его чертами исключительности? Как показать «обыкновенное» в героическом и на примере одного подвига выразить подвиг всего народа?

Не психология личности, не развитие характера, а психология массы, конфликтное столкновение антагонистических сил, конфликт мировоззрений в масштабе целых классов, общественных систем интересовали, например, хореографа И. Бельского в период работы над «Берегом надежды» А. Петрова и «Ленинградской симфонией» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича, О. Виноградова при постановке «Ярославны» Б. Тищенко, «Броненосца Потемкина» А. Чайковского. Герой в спектаклях такого рода не выделяется среди массы как исключительная личность. Он часто выполняет как бы роль корифея хора («Берег надежды», «Ярославна»). Обобщенный характер музыкального тематизма фиксирует определенное состояние, а не индивидуальные черты героя, что влияет на драматургические принципы: на основе законченных эпизодов конфликт возникает путем контрастного сопоставления образов. В названных постановках драматический конфликт решается не в прямом противостоянии, непосредственном столкновении антагонистических сил, а как бы «на расстоянии».

Искусству танца ближе передача чувств героев, их «состояний», внутреннего действия; событийная сторона развития сюжета в хореографических спектаклях менее развита. Сцены, характеризующие душевное состояние персонажа, как правило,

более пространны в композиции целого. Показ поступков, конкретных действий всегда ограничен краткими, ударными эпизодами, показ реальных действий происходит в кульминационных моментах драматургии.

В психологическом балете-драме все средства выразительности направлены на раскрытие индивидуальных черт героя, передачу его внутреннего мира, оттенков его переживаний, что требует от авторов спектакля большей нюансировки и разнообразия в становлении и развитии музыкального тематизма и пластики.

В героическом балете-драме, балете-трагедии герой не только имеет «свое» окружение, но и может слиться с ним, стать «первым среди равных». В психологическом балете-драме подчеркиваются именно конкретные черты данного героя, который, как правило, не имеет *своего* окружения, более того – герой и среда даются и в конфликтном столкновении, что, однако, не носит характера открытой борьбы антагонистических сил, а раскрывается в процессе исследования человеческого характера во всей его сложности и противоречивости.

В постановке Ю. Григоровича балета «Легенда о любви»¹ А. Меликова были найдены чисто пластические и режиссерские средства для психологического наполнения образов даже там, где музыка этого не предполагала. Хореографы по-разному «материализуют» состояния души и мысли героев. Интересный прием использовал Григорович. Страдания несчастной в любви Мехменэ-Бану, ее раздираемые противоречиями мысли и чувства «отражаются» в партии кордебалета. Одетую в черное царицу сопровождает «красный шлейф» ее двойников. Их движения повторяют, развивают пластику солистки путем симфонического развития хореографического тематизма.

В «Легенде о любви» для передачи состояния души героев были использованы многие приемы, ставшие ведущими в психологическом балете-драме. Например прием «стоп-кадра», остановки и замедленности времени, картины снов, видений и т.п.

¹ Первая постановка – Ленинград, Театр оперы и балета имени С.М.Кирова, 1961; анализируемый спектакль – ГАБТ, 1963.

Интерес к жанру психологического балета-драмы и достижения современной балетной музыки и хореографии находят в диалектическом единстве. С одной стороны, отражение личной драмы героя и его душевных переживаний потребовало наряду с использованием традиционных методов (например лейтмотивной системы) интенсивных поисков новых музыкальных и хореографических выразительных средств, новых сценических, режиссерских решений; с другой – развитие современных приемов музыкального письма, открытия в области танцевальной лексики и новизна их взаимоотношений позволили расширить и обогатить методы воплощения психологических ситуаций.

В «Анне Карениной»¹, например, Р. Щедрин, опираясь на пластический речитатив, в качестве одного из выразительных средств использовал современную сонорно-фактурную технику письма, звучащую здесь предельно экспрессивно. Ощущение тревожного ожидания, овладевшего душой героини, возникает благодаря использованию сонористики, стереофонии, тембро-ритмо-фактурного тематизма, аккорвов-кластеров. Перечисленные приемы служат не изображению фона действия, а создают выразительный контраст между внутренним миром Анны и окружающим ее обществом.

Р. Щедрин и либреттист Б. Львов-Анохин определили новый спектакль как «лирические сцены» по мотивам романа Толстого. Из огромного (и по масштабу, и по важности затронутых проблем) романа было отобрано лишь то, что соответствовало замыслу новых авторов. Если у Толстого все эпизоды группируются вокруг жизни и судьбы двух его главных героев Анны Карениной и Константина Левина, дается широкая панорама жизни России, современной героям, то в балет вошла лишь история Анны, что не снизило «толстовского» звучания ее темы. Содержание спектакля осмыслено как единое и целостное драматическое событие, представленное в форме

¹ 1972, Москва, Большой театр, художник В. Левенталь, дирижер Ю. Симонов, балетмейстеры-постановщики М. Плисецкая, Н. Рыженко, В. Смирнов-Голованов, композитор Р. Щедрин, либреттист Б. Львов-Анохин.

психологического монолога героини. В стороне осталось все, что носит эпический, а не драматический характер.

Но, сконцентрировав внимание на одной линии романа, композитор тем не менее правдиво показал, передал через трагедию Анны Карениной драматизм эпохи, сумел по-своему раскрыть основную идею романа: ту ее сторону, что связана с главной героиней, – столкновение глубокого человеческого чувства с лицемерием и бездушием светской морали.

Новая партитура Р. Щедрина вызвала у профессионалов вопросы, получила разноречивые отклики. Например, по-разному было воспринято включение в остросовременное звучание щедринской музыки тем из произведений П. Чайковского. Речь шла не столько об эстетических оценках, сколько о «теоретических» разногласиях. Неясно было, как определить использованный композитором прием, – коллаж ли это (то есть намеренное использование в сочинении чужеродного музыкального материала) или что-то принципиально новое. «Первое впечатление от его музыки, – писал М. Тараканов, – связано с невероятными, кричащими столкновениями несоединимого, где как будто нет никаких точек соприкосновения. Лирическая элегия салонной импровизации соседствует с острейшей экспрессией выражения эмоции, блеск бального танца с утонченной, почти призрачной звуковой атмосферой сновидений»¹. Однако тот же автор писал, что музыка балета «не воспринимается как конгломерат чужеродных друг другу фрагментов; ощущение четкого, последовательно реализуемого замысла ни на мгновение не покидает слушателя-зрителя»².

Специалисты в области хореографии в свою очередь были удивлены тем, какие выразительные средства авторы постановки использовали в качестве основных. Хореографический язык «Анны Карениной» не танцевальный, но и не пантомимический. Это скорее пластический речитатив, чья непрерывность – основа сквозного хореографического действия

¹ Тараканов М. Сегодня «Анна» в балете // Советская культура. 1972. 15 июня.

² Тараканов М. Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина» // Музыкальный современник. Вып. 2. М., 1977. С. 126.

спектакля. Это было смелым шагом в период всеобщего увлечения танцевальностью, когда развитый танец казался единственной приемлемой формой хореографии.

Драматический конфликт в психологическом балете-драме возникал между героями-антагонистами, между героем и средой, враждебным окружением, но мог быть заключен и в самом характере, мироощущении персонажа, раскрывался в процессе исследования душевных порывов героя, их внутренней противоречивости.

В музыке и хореографии балета-трагедии преобладал принцип «крупного штриха». Психологический балет-драма, проецируя конфликт на внутренний мир героя, стремясь передать богатство, тонкость оттенков переживаний, требовал большей нюансировки и разнообразия в становлении и развитии музыкального и пластического тематизма.

Традиционные для балета сцены «снов», «воспоминаний», «видений» все чаще трактовались по-новому: они помогали раскрыть душевный мир и психологию героя, понять мотивы поступков, показывали процесс осмысления событий.

Влияние кинематографа, современного драматического и различных видов музыкального театра было заметно в таких приемах драматургии балета, как монтаж коротких «кадров»-эпизодов, акцентирование того или иного момента введением стоп-кадра, «крупного плана» для фиксации определенного состояния, характеристики момента действия, наплывы-воспоминания, внутренний монолог, ретроспективный метод драматургии, полистилистика, смелое сочетание музыки и пластики различных стилистических направлений.

Искусство балета, с одной стороны, использовало отдельные драматургические приемы, взятые из арсенала кинематографа, с другой – пыталось приобрести его существенные качества: динамизацию пространства и передачу времени в пространственной модальности. Представление в балетном театре предстает перед зрителями в формах, пространственно застывших, замкнутых в сценическую «коробку», благодаря неизменной позиции зрителя по отношению к происходящему на сцене. В постановках последней трети XX века заметна тенденция не только передать перемещения тел в пространстве, но и создать иллюзию движения самого пространства

за счет различных средств. Например «высвечивание» того или иного персонажа на фоне общего затенения, что как бы соответствует удалению и приближению кинокамеры. Работа светотехника оказалась способной повторить кинематографический эффект отсутствия резкости изображения и, наоборот, высветление, что способно передать смену состояний и у героев спектакля и у зрителей. Все перечисленное позволило чисто постановочными и сценографическими средствами разнообразить виды динамизации действия.

Балетная партитура не только координировала единство театрально-хореографического действия, процесс становления и развертывания образов в их взаимодействии, но и вскрывала «подтекст» и «внутреннее действие» сюжета, передавала движение мыслей, чувств, психологических побуждений героев, их сложные взаимоотношения, эволюцию характеров.

Композиторы конца XX века все более широко использовали разнообразные возможности музыки для создания пластических образов. Традиционные, исторически апробированные танцевальные формы выполняли прикладные функции, становились своего рода знаком, символизирующим историческое время действия балета. Наряду с традиционно понимаемой танцевальностью моделировались и новые специфические формы пластики. Один из путей – это внедрение в балет «высшей», опосредованной танцевальности, пропущенной через классический симфонизм и представшей как обобщенное выражение семантически сложной стихии движения.

Сегодня можно говорить о новом витке взаимодействия и взаимообогащения инструментального и театрального композиторского мышления. Балетная музыка развивается как часть «большого симфонизма», инструментальные жанры в свою очередь, воплощая стихию движения, обнаруживают воздействие современного «хореографического» начала музыкальной образности.

На пути привлечения в балетную партитуру новейших средств музыкальной выразительности возникла опасность отхода от театральной природы искусства танца, игнорирование в музыке элементарных основ пластического движения. Хореограф сегодня не пугают ни самые сложные, замысловатые ритмы, размеры, их частая переменчивость, ни отсутствие

явного, пусть «зашифрованного» тематизма, ни аморфная оркестровая фактура.

В лучших балетных партитурах композиторы в свою очередь нашли возможность решать вопросы новой дансантичности, новой театральности. Создать пространственные картины, отразить состояние статики или динамики помогают не только изначальная близость музыки и танца, их родство через темп и ритм, не только уже ставшие традиционными регистровые, тембровые, интонационные средства выразительности, но и технические средства, казалось бы, далекие от дансантичности. Учитывая важное для балетного жанра условие – выразительность метроритмических структур, содержательность моторно-двигательной сферы музыки, из современных технических средств отбираются те, которые могут преодолевать такие свойства материала, как отсутствие яркой интонационности, инертность, статичность. Вводя элементы электронной музыки, сонористики, композиторы используют их способность создавать контрастные эпизоды экспрессивного, динамичного характера в неожиданных тембровых, артикуляционных и иных сопоставлениях.

Для обрисовки движения и пространства наравне с традиционными средствами применяются алеаторика и сонористика, помогающие усилить эффект накопления звуковой массы, утолщения и разряжения, неупорядоченного «разбухания» или истаивания звучности. Определить способность музыки передавать «образ движения» представляется необходимым, так как хореографическая тема – понятие, принадлежащее XX веку. Хотя когда в балетную партитуру хлынули новые веяния, наличие таковой многие авторы стали видеть и в спектаклях прошлого или только в них.

Новые средства передачи экспрессии, динамики, пространственного движения оказались созвучными балетному жанру и в плане сохранения его исконной тяги к романтическому восприятию жизни. Легко и естественно балетный театр воспринял ощутимый ныне возврат к романтизму, к открытой эмоциональности музыки, достигаемый и возрождением «первичных ценностей» (мелодическая ясность, рельефность тематизма, естественность ладогармонического развития, взаимосвязь с народно-национальной стихией), и остросовременными

средствами, нацеленными на восприятие музыкально-хореографического действия широкой аудиторией.

Сближение балетной композиции с симфоническими жанрами, в частности с программным симфонизмом романтической традиции, очевидно в партитуре «Исповеди» Э. Денисова¹. Либреттист балета А. Демидов сохранил сюжетную событийность романа Мюссе «Исповедь сына века». Более того, авторы постановки нашли музыкально-хореографический эквивалент методу повествования: как читатели у Мюссе, так и зритель в театре смотрит на события глазами главного героя, вместе с ним проходит путь, приведший его к нравственной катастрофе. Сопряженность музыкальной образности с романом заключена также в особой интимности, исповедальности тона, наполненности ассоциациями, звуковыми метафорами.

Балет задуман как рассказ-исследование ушедшей эпохи, противоречия которой актуальны и сегодня. Это исследование, исповедь души, как и события, развитие сюжета отражены через изобретательные колористические, тембровые, фактурные находки, кластеры, приемы сонорной техники.

В сценическом решении были и сольные, и дуэтные, и ансамблевые эпизоды, была попытка передать смену эмоциональных состояний героя через введение пяти символических фигур, олицетворяющих Надежду, Печаль, Гордость, Ревность, Совесть.

Вечная проблема «традиции и новаторство» решалась в 1980–1990-е годы более спокойно, чем в предшествующее десятилетие, когда современность и признаки новаторства выделялись подчас лишь в сближении балетной музыки со структурой и интонационным фондом чистого инструментализма, в использовании инструментальных форм, что должно было способствовать сквозному симфоническому развитию как ведущему принципу музыкального изложения и «симфоническому» танцу как основному средству хореографического решения.

¹ 1985, театр «Эстония», композитор Э. Денисов, балетмейстер Т. Хярм, дирижер П. Мяги.

Номерной принцип драматургии воспринимался как нечто негативное, устаревшее, чуждое балетному симфонизму.

«Пер Гюнт» А. Шнитке¹, как и некоторые другие спектакли, показал, что традиционные формы балетной драматургии благополучно уживаются с новейшими средствами музыкальной выразительности. Психологическая эволюция образа Пера отражена стилистически разнородными пластами музыки, что обусловлено сценарием спектакля, а сочетание этих пластов в «Эпилоге» выливается в полифонию стилей.

Немецкий хореограф Дж. Ноймайер услышал в интонационной, фактурной и метроритмической многослойности партитуры возможность реализовать свой режиссерский замысел: героя постоянно сопровождают семь двойников, дополняя и конкретизируя его внутренние свойства, импульсы, черты характера.

Избрав номерной принцип строения первого и второго актов, Шнитке поначалу как бы акцентировал отсутствие развития в общепринятом смысле слова – краткие танцевальные эпизоды, непрерывные, мгновенные переброски в разные сферы пространства и бытия. Традиционная структура оказалась близкой киномонтажу. Танцевальные сцены, резко обрываясь, уступают место ирреальным звучаниям или вневременным «лирическим комментариям». Музыка писалась по сценарию балетмейстера с учетом ее хореографического воплощения, которое синтезировало принципы балета-драмы и балета-симфонии. Дробность номеров постепенно сменяется укрупненными эпизодами, венчает балет огромное, более 30 минут длящееся *Adagio* героев.

Как в «Анне Карениной» Щедрина, так и во многих иных партитурах нередко встречались примеры нарочито контрастного сочетания языково-стилистических пластов, коллажного употребления «чужого слова», сопоставления собственной музыки и музыки иных композиторов – законченных сочинений

¹ 1989, Гамбург, композитор А. Шнитке, либреттист и постановщик Дж. Ноймайер (фонограмма записи оркестра под управлением Г. Рождественского сделана в 1987 году, в дальнейшем – дирижер Э. Клас), художник Ю. Розе.

или фрагментов из них. Различные как по внутренней организации, так и по происхождению стили, еще недавно находившиеся в оппозиции, вступали в тесные и многообразные взаимоотношения, выполняя функцию чрезвычайно емких знаков.

Принцип полистилистики активно использован В. Киктой в балете «Свет мой, Мария»¹. Искусно воссоздавая дух музыки эпохи декабристов средствами современной композиторской техники, он «внедряет» прямые свидетельства времени – своего рода музыкальные символы (песня о Ермаке, «Элегия» Л. Яковлева, монархический гимн и т.п.), достигая эффекта, когда разностильность превращается в тесно спаянный образно-драматургический «конгломерат». В партитуре балета «Макбет»² Ш. Каллоша колорит далекой исторической эпохи (правда, не времен настоящего Макбета, а XVI–XVII веков) определила музыка средневековой шотландской песенности. Композитор сталкивает новейшие средства выразительности (включая и электронную музыку) с архаикой. В балете «Круг» («Помните!») А. Эшпая³ включением разностилевых элементов в симфоническое развитие, через цепь танцев – от менуэта до новейших – осуществлена связь времен, отражена духовная атмосфера эпохи.

В отличие от академического инструментализма, балет значительно меньше испытал на себе процессы отчуждения от массово-бытовых жанров и форм, что связано в первую очередь с поисками конкретной образности для передачи конкретного характера и сценического действия через танцевальное движение. Но не только изначальная семантика бытовых жанров привлекала композиторов. В становлении интонаций, ритмов

¹ Судьбе Марии Волконской, подвигу жен декабристов посвящен этот балет. Премьера – 1985, балетная труппа Иркутского театра музыкальной комедии, композитор В. Кикта, либреттист и хореограф-постановщик Н. Катугин, дирижер В. Шапков.

² 1985, Ленинградский Малый театр оперы и балета, композитор Ш. Каллош, хореографы Н. Боярчиков и Н. Тагунов, дирижер В. Кожин, сценография Р. Иванова.

³ 1982, (под названием «Помните!»), Куйбышевский театр оперы и балета, композитор А. Эшпай, балетмейстер И. Чернышев.

и тембров в специфических приемах обработки цитат и квазицитат бытовой музыки рождалась чисто театральная остро-конфликтная драматургия спектакля. Сказанное прежде всего и наиболее отчетливо отразилось в жанре балета-комедии.

Если трагедийные и драматические сюжеты воплощались в спектаклях с различной долей приближенности или отстраненности от композиционных и драматургических принципов драматического театра, с одной стороны, и «чистой» инструментальной музыки, с другой, то жанр балета-комедии по способу реализации конфликта оказался наиболее близок драматическому театру.

Конфликт в этих спектаклях проявляется через комедийную ситуацию, интригу, характеристичность музыкально-хореографической образности. Восприятию комического помогают определенные художественные средства, приемы, принцип воздействия которых – показ того или иного явления как бы с «отклонением от нормы». Наиболее часто в балетах этого жанра для создания комического характера, образа, положения использовались, например, такие приемы, как несоответствие между содержанием и формой, преувеличение, гротеск, пародирование, эффект неожиданности, нарушение внешнего правдоподобия. Обличение зла происходило за счет деформации музыкальных и хореографических жанров (например стилизация бытовых жанров «под банальное»), оркестровых средств, хореографических форм и рисунка, сценических положений, через использование полистилистики, разнообразные фонические эффекты и «бездушно-механическую» образность. Типизация образности не отрицала индивидуализацию характеров, скорее наоборот, предполагала большую, чем в других жанрах, бытовую конкретность.

В балетном театре были созданы спектакли, отразившие разные типы комического: от гневной сатиры («Клоп» Л. Якобсона на музыку О. Каравайчука и Г. Фиртича в первой редакции, Д. Шостаковича – во второй; «Ревизор» А. Чайковского в постановке О. Виноградова) до юмора и иронии («Три мушкетера» В. Баснера в постановке Н. Боярчикова). Если балет Т. Хренникова «Любовью за любовь» в постановке В. Боккадо-ро можно определить как «лирическую комедию», то в следующем произведении этого композитора – «Гусарской балладе»

(постановка О. Виноградова и Д. Брянцева) в рамках комедийной интриги уже объединились лирика и героика.

Своеобразное полижанровое решение балета предложил А. Петров в «Сотворении мира»¹: музыкальная драматургия трехактного спектакля вместила в себя стилизованную легенду о сотворении мира, поданную в комедийно-юмористических тонах, и трагедию – своего рода предупреждение об угрозе ядерной войны, данное в символично-аллегорической форме.

Наряду с полистилистикой композитор произвел еще одно «кровосмешение» – сочетание различных принципов музыкальной драматургии. Номерная структура прокофьевского типа в первой половине балета согласуется с классической формой объединения танцев в сюиты, включающие в себя *Adagio*, сольные вариации, коду. По мере драматизации сюжета грани номеров все более размываются, сцены укрупняются, в свои права вступают законы симфонизированных форм.

Хореографические постановки на музыку Щедрина, Шнитке, Денисова позволили говорить о новом типе соотношения музыки и хореографии. Композиторы не предлагали конкретные портретные характеристики, тематизм и его развитие не ассоциировались с определенным чувством, состоянием. Музыка и пластика жили в контрапунктическом единении, дополняя друг друга.

Балет, как и современная драма (а вслед за ней все разновидности музыкального театра), включал в себя эпические и лирические элементы, музыка, созданная для хореографического воплощения, впитывала многое, идущее от разных музыкальных жанров, в том числе и связанных с кинематографом, телевидением. Происходило тесное сближение с жанрами инструментальной и хоровой музыки, возникла тенденция создания новых синтетических театральных форм – балеты-симфонии, оперы-балеты, балеты-оратории, где хоровые эпизоды становятся одним из важнейших элементов драматургии.

¹ 1971, Ленинград, Театр оперы и балета имени С.М. Кирова, композитор А. Петров, либретто и постановка Н. Касаткиной и В. Василева, дирижер В. Федотов, художник Э. Стенберг.

Союз инструментальной музыки и хореографии вызвал к жизни появление сочинений, созданных под влиянием образов танцевального искусства. Источником вдохновения, импульсом творчества для композитора порой становились пластические образы, независимо от реального предназначения опуса – сценического или концертного.

Умножились и приобрели новое качество партитуры, расчитанные на «двойной» адрес: для хореографической интерпретации и для внетеатрального исполнения, тенденции использования в балетах тем, даже законченных фрагментов из музыки иных жанров и, наоборот, использование музыкального материала хореографических спектаклей в симфонических полотнах. Такая «полижанровость» во многом связана с получившей все более широкое распространение практикой звучания в балете музыки, для хореографического воплощения не предназначенной.

Распространение получила тенденция использования в балетах тем, даже законченных фрагментов из музыки иных жанров, и, наоборот – использование музыкального материала хореографических спектаклей в симфонических полотнах. Например, тематическую основу балета А. Чайковского «Броненосец “Потемкин”» (1986) составила симфония, образы которой благодаря ее скрытой программе совпали с замыслом спектакля. Музыка балета «Мастер и Маргарита» (1987) А. Петрова возникла на основе симфонии, в которой композитор воплотил свое видение образов романа М. Булгакова.

Смелый эксперимент предпринял Петров в спектакле «Пушкин. Размышления о поэте» (1979). В этом балетесимфонии-оратории соединились танец, сольное пение, хоры, чтение стихов поэта и большие симфонические эпизоды.

Среди балетов Р. Щедрина есть партитура, в которой транспонированию в балетный жанр подверглось не только литературное произведение, но и музыкальное сочинение другого театрального жанра, принадлежащее перу другого композитора. Это «Кармен-сюита» – транскрипция оперы Ж. Бизе. Изменения, которые коснулись музыки Бизе, служат цели обострения основного драматического конфликта. Здесь и перераспределение материала, влекущее за собой его переосмысление, и ладо-тональные, гармонические, метроритмические,

динамические, регистровые трансформации тематизма, и замена состава большого симфонического оркестра, каким он был в опере, на струнный с усиленной группой ударных. Последние получили огромную самостоятельную роль в партитуре как яркая образная краска, как источник динамизации действия.

Для остродраматического спектакля Альберто Алонсо нашел новую пластическую лексику, ломающую логику классического танца подчеркнутой выворотностью, разрушением привычной кантилены хореографического рисунка, дерзкой угловатостью каждого движения, всей линии танца. Все это стало естественным «языком» героев балета и прежде всего – Кармен. При всей необычности танцевальных партий они не были «выдумкой Алонсо», вненациональной модернизацией танца.

«Интонационным конспектом» будущих балетов становились мелодические образования, темы, почерпнутые из музыки фильмов и драматических спектаклей, законченные инструментальные сочинения или скомпонованные, переоркестрованные, расширенные введением нового материала самими авторами или музыкантами, сотрудничавшими с хореографами¹.

Вхождение жанрово-стилевых элементов масскультуры в балетную музыку протекало по-разному. Изначальные их признаки под воздействием иной стилистической среды могли быть либо усилены и служить носителем необходимой информации, либо трансформированы, подчинившись иному

¹ Один из путей такого «заимствования» продемонстрировал Т. Хренников в балетах «Любовью за любовь» и «Гусарская баллада», в которых композитор на основе ранее написанной им музыки создал оригинальные партитуры для полнометражных постановок. Г. Рождественский составил сюиту балета «Эскизы» из эпизодов музыки А. Шнитке к «Ревизской сказке» (для спектакля Московского театра на Таганке 1979 года). Автор сценария и постановщик А. Бадрак создал сюжетный балет на основе сюиты Г. Свиридова «Метель», выросшей из музыки к одноименному фильму. Балеты на музыку В. Гаврилина – «Анюта», «Дом у дороги», «Женитьба Бальзамина» – возникли из сочинений композитора разных жанров.

художественному контексту. М. Минков ввел рок-состав и соответствующие ему жанрово-стилевые средства в партитуру балета «Разбойники» по Шиллеру. Ю. Саульский обозначил жанр балета «Валенсианская вдова» как балет-буфф, однако объединил различные пласты музыки – «академический» стиль, испанские мотивы, современный симфо-джаз. Тенденция сближить современную хореографию с рок-культурой проявилась в постановке балетов на музыку рок-опер. Таковы спектакли «Орфей и Эвридика» А. Журбина в постановке Н. Боярчикова (Харьков, 1982) и «Юнона» и «Авось» на музыку А. Рыбникова в постановке Ан. Дементьева (Саратов, 1984).

Практика отечественного балета конца XX века показала жанровое многообразие хореографических постановок, художественный синтез выразительных средств на основе единения возможностей многих искусств, новое качество взаимодействия балета с музыкальными жанрами, с драматическим театром, с законами инструментального и режиссерского построения действия.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ: ТЕАТР И КИНО

Г.В. Заднепровская

Сюжет и время (об отечественной опере рубежа XX–XXI веков)

Многомерность критериев выбора сюжета оперного спектакля требует от исследователя многослойного внимательного и кропотливого изучения их мотивации. Насколько важен выбор сюжета для самого автора, самостоятелен ли, традиционен ли он, найден по шаблону или сугубо индивидуален, ориентируется ли автор на какие-либо образцы, испытывает ли он чье-либо влияние? Все эти аспекты исследовательского интереса подчинены в данной статье главной идее – изучению времени в его социокультурном измерении как источника мотивации предпочтения того или иного сюжета в современной отечественной опере рубежа XX–XXI веков.

К такому исследовательскому подходу в значительной мере приводят идеи Михаила Евгеньевича Тараканова, высказанные им на Московском международном форуме в 90-е годы прошлого века в остро полемичном выступлении, которое он назвал «Музыка в нестабильном обществе». Развивая идеи социологических исследований, в частности Т. Парсонса, М.Е. Тараканов отмечает: «Стремление обрести точку опоры, искать и находить высший смысл жизни вопреки разочаровывающей, а часто даже сокрушительной реальности, неистребимо в людях. Оно, собственно, и составляет смысл культуры как выражения духовного самосознания общества. При этом возникает парадокс, поначалу кажущийся необъяснимым: созидательная художественная деятельность эффективно противостоит разрушению, переживает невиданный ранее подъем и даже расцвет именно в условиях нестабильного общественного устройства. И наоборот, установление четко организованного стабильного уклада влечет за собой угасание творческого потенциала

нации, вплоть до насильственного уничтожения всего того, в чем еще теплится “искра Божия”»¹.

И далее: «Любое доминирующее действие, любая тенденция порождает также рецессивное, всячески подавляемое противодействие, в частности противостоять негативным явлениям в развитии культуры, реализовать извечную тягу к позитивным ценностям и идеалам. При этом, согласно Т. Парсонсу, может возникнуть даже противостояние, вплоть до открытого конфликта между социальной системой и системой культуры. Более того, отделившись от социальной системы, культура как целое может оказывать на нее огромное и часто даже определяющее воздействие»².

Два полюса состояния общества – стабильность и хаос – прямо или косвенно отражаются на функционировании музыки в обществе, в частности, и на выборе сюжетов и тем оперных спектаклей. Так, при попадании стабильности в крайнюю свою точку (условно определим ее как «сверхстабильную») – установление тоталитарного государственного правления – может возникнуть разрыв между метафизическим смыслом произведений и материалом, в том числе и оперным сюжетом. Как известно, при отсутствии жесткой государственной регламентации со стороны власти существует возможность сохранения связи между стимулами творчества и конечным его смыслом. Вероятно, самый яркий пример их практического тождества в истории музыки – творчество И.С. Баха. Иное при тоталитаризме: в недавнем прошлом отечественной музыки для свободного высказывания некоторым художникам требовался эзопов язык. Так, в 70-е годы XX века А. Караманов из соображений идеологической безопасности назвал грандиозный макроцикл из шести симфоний «Быть», вдохновленный образами Апокалипсиса, «Поэмой Победы», переименовав оригинальные названия симфоний на церковнославянском языке («XVIII.

¹ *Тараканов М.Е.* Музыка в нестабильном обществе // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК имени П.И. Чайковского. Сборник 25. М., 1999. С. 8.

² Там же.

Любашу ны» – «Путиами свершений», «XIX. Кровию агнчею» – «Побезде рожденный» и т.д.).

Мифологизация лжи (введение ее в массовое сознание), несовпадение заявленных целей и практики режима в период сталинского правления привели Д. Шостаковича к необходимости выбора определенных сюжетов, в каждом из которых хранился скрытый код. В статье «Выбирая из множества смыслов (Заметки о театральных интерпретациях “Катерины Измайловой”» М. Бялик пишет: «В юности я, испытывая, как и все мои сверстники, давление официальных установлений, задумывался: “А отчего Шостакович обратился к столь незлободневному сюжету? Ведь с проблемой угнетения женщины в семье давно покончено!”. И его разъяснение насчет того, что это – первая часть трилогии, за которой последуют еще две оперы, меня устроило. Теперь же, глубоко впечатленный спектаклем, я ощутил, насколько смысл оперы объемнее, нежели протест против женского бесправия. Запечатлена была трагедия людского сообщества, скрепленного грубым насилием одних над другими»¹. Ограниченный жесткими рамками выбора, диктуемыми реалиями смертельно опасного времени, Шостакович искал сюжеты, позволяющие особо пронизательным в их скрытом пространстве читать «умолчанное» (А.В. Михайлов) слово.

Конец XX и начало XXI века в России качественно отличаются по характеру социально-политической обстановки. Если 1990-е оказались крайне нестабильным периодом (периодом перестройки, но не в горбачевском ее понимании), то в 2000-е наметилось неуклонное стремление оптимизировать развитие общественных процессов. Свобода, обрушившаяся на социокультурное пространство России в последнее десятилетие прошлого века, обнажила удивительные вещи: отведенный рукой истории далеко влево маятник качнулся в обратном направлении. Сюжеты советских опер, герои которых, подобно героям мифологических или библейских сюжетов в опере XVII–XVIII веков, должны были служить образцом

¹ Бялик М. Выбирая из множества смыслов (Заметки о театральных интерпретациях «Катерины Измайловой») // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 159.

для подражания, а образцовые ситуации давать обобщенные выводы, образцовую мораль, сменялись сюжетами, за которые их авторы в недалеком прошлом поплатились бы многим, если не жизнью.

Так, в своей первой опере позднего периода творчества «Жизнь с идиотом» (1991) А. Шнитке использует кроваво-кошмарный сюжет. Композитор объясняет свой выбор так: «Для оперы я выбрал рассказ В. Ерофеева “Жизнь с идиотом”, ...очень яркий парадоксальный рассказ – самое талантливое сочинение из всех, что я у него знаю...Мне кажется это идеальным и абсолютно готовым для оперы... просто слышу это как оперу, это идеальное оперное либретто»¹. Б.А. Покровский – режиссер, работавший над постановкой оперы Шнитке, обозначил главную идею этого спектакля как трагедию советского человека. Пожалуй, впервые в истории пока еще советской оперы была произведена попытка ревизии советской действительности. В одном из интервью Покровский характеризует «Жизнь с идиотом» как стремление автора «преодолеть, точнее, взорвать заштампованность, застылость коммунистической лексики и самой жизни в СССР». Сюжет оперы породил скандал: на премьере спектакля в Москве в Камерном театре Покровского в зал ворвались агрессивно настроенные люди и начали опрыскивать публику какой-то смесью. Скандал носил, безусловно, идеологический характер.

В качестве другого примера приведу оперу «Лолита» (1994) Р. Щедрина, написанную по запрещенному в течение длительного времени в СССР одноименному роману В. Набокова. По словам композитора, «сюжет “Лолиты” – замечательный триллер, который так и просится в оперу»². О реакции на премьеру в Стокгольме Щедрин пишет следующее: «Были демонстрации старых дев с плакатами, каждому артисту написали письмо с требованием отказаться от участия в спектакле, оперу обвиняли в безнравственности»³. И хотя оба композитора в качестве

¹ Беседы с А. Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М., 1994. С. 185, 207, 206.

² Цит. по Халопова В. «Лолита» – опера Родиона Щедрина // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1. М., 2003. С. 263.

³ Там же.

мотива выбора сюжета называют «идеальное оперное либретто», дело не только в нем.

В начале 2000-х годов вектор стабилизации российского общества и фактически абсолютная вседозволенность творческого высказывания сняли остроту оперных сюжетов 1990-х, однако поставили перед композиторами новые проблемы. Во-первых, при максимальной свободе композиторы, скованные прежде партийными идеологическими рекомендациями, столкнулись с иными сложностями: допущение новых свобод, появление иных технологий во многом оснастило композиторов, одновременно усложнив им задачу. Каковы критерии, которыми можно ограничить свой выбор? Ведь именно ограничение дает ту свободу, которую композитор всегда ищет в собственном творчестве. Во-вторых, в очередной раз остро зазвучала тема «смерти оперы» как жанра. В.И. Мартынов в своем философско-музыкальном исследовании «Конец времени композиторов» пишет: «Опера, эта квинтэссенция композиторской деятельности Нового времени уже не несет в себе ни жизненных сил, ни истины, а потому не может и претендовать на место “точки фокуса”, в которой так или иначе собираются все низкие и высокие устремления общества. Место оперы и балета занимает показ высокой моды. Показ высокой моды – это новая “точка фокуса”, это новый синтез, в котором заправляют модельеры, дизайнеры, визажисты, парикмахеры и в котором нет места композитору. А потому можно утверждать, что прошло время композиторов и художников, настало время портных и парикмахеров»¹.

Анализ источников сюжетов отечественных опер начала XXI века выявляет их бесконечное разнообразие. Это литературная классика: «Преступление и наказание» (2001) Э. Артемьева по роману Ф.М. Достоевского, «Маскарад» (2002) И. Рогалева по драме М.Ю. Лермонтова, «Эспаньола» (2001) В. Гуркова по поэзии М. Цветаевой и роману «Кровь и песок» В. Бласко Ибаньеса, «Алиса в стране чудес» (2001) А. Кнайфеля по одноименному произведению Л. Кэрролла, «Очарованный странник» (2002) Р. Щедрина по повести Н.С. Лескова, «Коляска» (2005) М. Круглика по повести Н.В. Гоголя, «Сын

¹ Мартынов В. Конец времени композиторов. М., 2002. С. 270.

человеческий» (2006) А. Лубченко по сказке «Маугли» Р. Киплинга, «Братья Карамазовы» (2008) А. Смелкова по роману Ф.М. Достоевского, «Один день из жизни Ивана Денисовича» (2009) А. Чайковского по повести А.И. Солженицына и др.; эпические сказания: «Александр Македонский» (2007) и «Кудангса Великий» (2007) В. Кобекина по одноименным рассказам классика якутской литературы Платона Ойкунского; исторические хроники: «Боярыня Морозова» (2005) Р. Щедрина на подлинные тексты XVII столетия «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой» и др.

В приведенных выше примерах выбор источника сюжета мотивирован индивидуальностью автора, его личными предпочтениями, но в достаточной мере традиционно. «Думаю, что опера – жанр, требующий отстраненности, – пишет Владимир Кобекин. – Это скорее притча. А притча получается лучше, когда ее героев отделяет от автора какой-то временной промежуток... Мне постепенно стало как-то неинтересно читать художественную литературу, кроме поэзии. Поэтому я чаще обращаюсь к библейским, мифологическим, историческим сюжетам и героям. В Библии – красивые сюжеты. И сплошь – архетипические ситуации выбора. То, что в жизни всегда происходит. И человек отождествляет себя с героями. Но дистанцирует себя, и дистанция дает большую глубину»¹.

Иная мотивация в операх, где сюжеты становятся одним из приемов композиторской игры. В операх-ремейках, композиторы которых обращаются к заимствованию сюжетов (иногда и музыкальных текстов) других авторов, предстают не простая парафраза, либо перенимание фабулы, а особые приемы игры с сюжетом и текстом. Философской подоплекой подобных сочинений становится концепция «возможных миров», позиционируемая философами Р. Монтегю, Д. Скоттом, С. Кринке и др., в основе которой лежит представление о потенциальной возможности вариативного хода событий, переживания других жизней, существования неортодоксальных решений и перспектив. Представление это связано

¹ В. Кобекин. Я люблю писать оперы // Музыкальное обозрение. 2008. № 1.

с отрицанием абсолютной истины: истина зависит от точки зрения наблюдателя (интерпретатора) того или иного факта, события. По словам Х.Л. Борхеса, творческий метод которого характеризует интерпретация чужих сюжетов и вечных мотивов, всякая история есть следствие развилки во времени, избранной интерпретирующим сознанием, поэтому и действительный мир рассматривается лишь как один из возможных, состоявшихся здесь и сейчас.

В России жанр ремейка появился сначала в литературе (например ремейки русской классики «Накануне накануне» Е. Попова, «Анна Каренина» Льва Николаева, «Отцы и дети» Ивана Сергеева, «Идиот» Федора Михайлова и др.). В начале XXI столетия появляются музыкально-сценические произведения, представляющие версии классики жанра. Такой тип оперы можно определить как опера-ремейк.

Приведу исчерпывающий текст либретто камерной оперы-ремейка С. Левковской «Кармен-перезагрузка», созданной в 2004 году: «Все начинается с того, что ее не убивают. Нож падает из руки Хозе, и вся история Кармен начинает крутиться назад, вспять к цыганской девчонке, выходящей из ворот табачной фабрики. Возможно, маятник времени качнется вновь, и Кармен проживет совсем другую жизнь... Именно на такую постановку-перезагрузку “Кармен” и попадает современная пара: Хозе и Кармен. По ходу представления они ссорятся, мирятся, обмениваются впечатлениями, говорят по мобильным телефонам, подпевают оперным мелодиям и незаметно для самих себя втягиваются в киберпространство “Кармен”, которое, в свою очередь, – тоже, может быть, лишь ошибка в программе другой, более мощной машины. Опера предполагает музыкальный антракт “Фрейд отдыхает” после “Баллады памяти тореадора”».

Обратному течению времени подчинена опера Г. Корчмара «Нигено Йинегве» (2005), музыкальный и словесный текст которой образуют вариант 7-й заключительной картины оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», изложенной в ракоходном движении.

Ремейк представляет медиаопера И. Юсуповой «Новая Аэлита, или Трагическая история революции на Марсе» (2003), опера-караоке (проект мультимедиа на основе фильма

Якова Протазанова и фотодигидромов Александра Долгина). Работа над ней протекала так: вначале на основе 2,5 часового фильма Я. Протазанова Ираида Юсупова написала оперу, при этом фильм великого режиссера остался в первоизданном виде. По словам композитора, она просто дополнила фильм марсианским оркестром. Позже из него был перемонтирован двадцатиминутный фильм, к которому Юсупова написала музыку: «...в сцене, где Аэлита видит Землю в телескоп, я убрала всю социальную революционную проблематику и спрессовала все это в клип. А то, что видела Аэлита, и было абстрактными дигидромами. В итоге получилась вневременная работа. В этой же работе предполагалась опера-караоке, в которой певицы-перфомеры пели бы на марсианском языке. Таких певцов найти было откровенно сложно. На роль Аэлиты я выбрала Таню Михееву, на роль марсианского возлюбленного Аэлиты – профессора Московской консерватории Светлану Савенко, также мы привлекли двух деятелей актуального искусства – потрясающих сестер-видеохудожниц Аксеновых, одна из которых еще и певица, а другая – терменвоксистка, они озвучивали других персонажей. Дмитрий Александрович [Пригов] был приглашен в качестве сказителя-евангелиста. Для этой роли он понавыворачивал японские иероглифы и составил из них фигуры, которые стали обозначением реплик персонажей и озвучивались певцами. Так у нас появилось марсианское пение».

«Последняя тайна Термена» – это уже не ремейк, а пародия на документальное кино (так называемая «mockumentary») и в то же время – мистификация, поскольку документальные детали сюжета здесь смешиваются с вымышленными. Выдающийся русский ученый Лев Сергеевич Термен, изобретатель терменвокса, занимается разработками средства бессмертия. Появившаяся на свет неким мистическим образом сестра ученого Анна (на самом деле не существовавшая) становится объектом, на котором Термен испытывает свои изобретения. Развиваясь, сюжет все более усложняется и обрастает вымышленными фактами: сестра Льва Сергеевича знакомится с Малевичем, становится его возлюбленной, в конце она оказывается в монастыре. Многие детали сюжета проясняются в закадровом тексте, который читает Д.А. Пригов.

Не менее своеобразны сюжеты других медиаопер Юсуповой, в которых затронуты различные сферы жизни. Они разнятся по масштабам, средствам воплощения, тематике: от размышления о бренности бытия («Тело и разум») до пародирования – приглашение в гости памятников русским писателям (Пушкин, Гоголь, Достоевский и др. в «Донжуанском списке Дон Жуана»). Фактически названные оперы бессюжетны, но главная тема – любовь и смысл жизни – прослеживается в каждой из них.

Бессюжетна «Ифигения в Тавросе» для сопрано, женского трио, флейты, кларнета и арфы Н. Морозова, написанная для арт-фестиваля «Балаклавская одиссея», который прошел в августе 2006 года в Балаклаве близ Севастополя. В бывшей базе подводных лодок, расположенной в горе, режиссер Р. Мархольта задумал проведение выставок современных художников, исполнение музыкальных композиций, демонстрацию фото, видеоинсталляций, перформансов, танцев-модерн и др. Название сочинения Н. Морозова – своеобразный «привет» (по слову автора) К.В. Глюку, одно из величайших произведений которого – опера «Ифигения в Тавриде». В опере-перформансе Морозова многократно повторяется имя Ифигения, включены мелодика органума Перотина и латинские тексты. Специфика балаклавской «сцены» побудила композитора написать сочинение, рассчитанное на уникальное пространство и особенности звучания внутри бывшей базы: солистка-сопрано и два инструменталиста (флейта и кларнет) располагаются на плоту, медленно по воде приближающемуся к певицам трио и арфистке, которые находятся в определенном от них удалении на импровизированных подмостках.

Ограниченное пространство статьи позволяет автору лишь наметить основные направления исследования. Социокультурное временное пространство, безусловно, – мощный и независимый источник мотивации выбора оперного сюжета, однако трактовку сюжета во многом определяет не только время, но и внутренняя нравственная этическая и философская позиция его создателя и интерпретатора.

М.С. Высоцкая

Театр абсурда в театре инструментов: музыкально-сценические произведения Фараджа Караева

В контексте творчества Фараджа Караева сочинения в жанре инструментального театра – это та область, которая аккумулировала наиболее существенные черты художественного мышления композитора – адетерминированность, парадоксальность, метафоризм, – реализованные в совокупности методов и принципов композиции.

Феномен индивидуального стиля Караева возникает на пересечении разных языков и знаковых систем искусства, в свободе сопряжения разнообразных композиционных техник, индивидуализации форм, множественности культурно-исторических контекстов сочинений. Творческий метод композитора преобразует изобразительное в абстрактно-концептуальное, уводит от очевидности значения к его потенциальной возможности, подменяет принцип линейности слоением драматургии, образа, смысла. Парадоксальность мышления и мировосприятия в ее проекции на караевское творчество являет себя в нестандартности жанровых решений, интригующей провокационности титров сочинений, в тонко и сложно организованной многоуровневой содержательной структуре произведений. На месте итогового резюме у Караева почти всегда – вопрос и многоточие, звуковые конструкции его сочинений разомкнуты, знаковые структуры потенциально открыты множеству интерпретаций и прочтений, продуцирование смысла подчинено действию принципа множественного кода, согласно которому семантически нагруженным оказывается не наличествующее, а отсутствующее. Даже там, где музыке сопутствует визуальный ряд, композитор прибегает к мистификации, последовательно дискредитируя созерцаемое разного рода приемами и жестами – цитированием абсурдистского текста, авторским комментарием, вводящим от конкретики однозначной трактовки, подчеркнутым несоответствием видимого изображаемому, автономностью и противонаправленностью музыкальной драматургии. Вместе с тем алогизм условного действия, хаос ветвящихся

смыслов и перспектива бесконечной игры в возможное всегда уравновешены рациональной аналитической выверенностью структуры целого, строгой и стройной системой закономерностей, организующих внешнюю и внутреннюю форму сочинений – их конструкцию и драматургию.

С середины 1980-х годов Фараджем Караевым создается ряд инструментальных опусов, в эстетике которых преломляется излюбленное им соединение собственно музыкального и театрального начал. Караевские композиции – всегда есть нечто большее, чем просто музыкальный дискурс. Даже в тех из них, где отсутствует привязка к сюжету или намек на некое абстрактное музыкально-театральное действие, угадывается скрытое присутствие «артефактов» пластического или изобразительного искусств. Творческой индивидуальности композитора интересна сама идея театра вне литературы – театра, в котором инструменталист играет самого себя, а сюжет реализован средствами музыки и пластики, в равной степени ему близки многомерность и синтетичность жанра, его скрытая полисюжетность, открытость всякого рода протесту и провокации. Внешняя, постановочная сторона инструментального театра Караева с ее сценической суетой и гротесковостью – это лишь видимая часть целого, метафорическая клоунская маска, тонкая завеса, отделяющая от входа в Зазеркалье, – туда, где абсурдистская нелепица оборачивается пугающей логикой обнаружения смысла. Безусловно, это тот самый принцип парадоксального дуализма, или двойного кодирования постмодернизма, в своей смысловой амбивалентности апеллирующий и к жаждущим зрелищ, и к узкому кругу «посвященных». За эксцентричностью и нарочитым шуровством скрыты экзистенциальная тоска, катастрофизм мироощущения, хаос чувств – фундаментальные внутренние коллизии человека, живущего в эпоху *после времени*.

В жанре театра инструментов написаны такие опусы Фараджа Караева, как симфония «Tristessa I», ансамблевое сочинение «...a crumb of music for George Crumb», сольный виолончельный «Terminus», «(K)ein kleines Schauspiel...» для двух гитар и басовой флейты, пьесы «Stafette» для ансамбля ударных и «Вы все еще живы, господин Министр?!» для скрипки, а также ряд сочинений со скрытой, закамуфлированной театральностью. Эстетика абсурда преломляется в композициях для

инструментального ансамбля и магнитной ленты – «Der Stand der Dinge» на тексты Эрнста Яндля и Макса Фриша, основанном на материале 10 сочинений грандиозном автоколлаже «Ist es genug?..», *маленьком спектакле* «Посторонний» на тексты московского поэта-минималиста Ивана Ахметьева. Центрирует она и драматургию *музыки для исполнения на театральной сцене* «В ожидании...» для четырех солистов и камерного ансамбля – сочинения, написанного в 1983 году и вследствие поистине абсурдистских перипетий дождавшегося своей премьеры только 23 года спустя¹.

В основе авторского либретто – знаменитая пьеса ирландского драматурга Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо». Сочинение написано «в знак уважения к Беккету и после него»...

Музыкально-сценическая композиция «В ожидании...» представляет собой уникальный образец авторского пересказа беккетовской пьесы, осуществленного в другом языке искус-

¹ Спектакль «В ожидании...» должен был быть показан в 1983 году в рамках загребской Музыкальной биеннале – премьеру готовил ансамбль солистов Большого театра во главе с режиссером-постановщиком И. Ясуловичем и дирижером А. Лазаревым. Однако накануне отъезда ансамбля из Министерства культуры СССР был получен запрет на исполнение сочинения Караева, непосредственно перед концертом в Загребе подтвержденный сотрудником советского посольства.

В 1986 году композитор сделал камерную редакцию «В ожидании...», фрагменты которой планировала исполнить на московском фестивале «Музыканты шутят» Л. Исакадзе с Камерным оркестром Грузии. Мудрый провидец З. Гердт, ведущий того памятного концерта, предрек провал очередной премьерной попытки – 1 апреля 1987 года в Концертном зале имени П.И. Чайковского музыка была «захлопана» публикой.

Премьера «В ожидании...» состоялась 3 и 4 июня 2006 года в Государственном академическом камерном музыкальном театре под руководством Б. Покровского. Постановка была осуществлена при поддержке Комитета по культуре г. Москвы в рамках проекта «Открытая сцена». Художественный руководитель постановки – заслуженный деятель искусств России О. Иванова, режиссер-постановщик Е. Артюхина. Исполнители – инструментальный ансамбль «Геликон-оперы», дирижер И. Сукачев, солисты – И. Лидогостер (Виолончель), Н. Казакова (Контрабас), И. Лыкин (Тромбон), С. Гусев (Фагот).

ства – средствами инструментальной и актерской игры музыкантов. Актуальная для художественной практики XX столетия идея *переписывания* текста при переносе в другой вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводаемости языков, и переведенный текст – это всегда новое произведение, отражающее иной культурный контекст и собственный практический и духовный опыт автора.

В экзистенциальном смысле пьеса воспроизводит фундаментальную ситуацию покинутости человека, переживание им онтологического одиночества, онтологической необеспеченности. Традиционная метафизическая дихотомия Бог – человек у Беккета оборачивается не проблемой бытия Бога (Годо), но проблемой его ожидания. Статика этого состояния становится единственным смыслом, наполняющим существование участников действия или, точнее, участников отсутствующего действия, поскольку ни сюжета в традиционном смысле, ни драматургически законченных линий в пьесе нет, более того, текст «В ожидании Годо» потенциально разомкнут – фактически безразлично, в какой момент он начинается и где заканчивается. Чувство абсурдности повседневного и глобального бытия, дезинтеграция сознания персонажей находят выражение в их алогичном поведении, абсолютизации бессмыслицы, отрицании всякой нормативности и детерминизма.

В пьесе Сэмюэла Беккета ожидание названо по имени, в сочинении Фараджа Караева константность и неизменность состояния ожидания подчеркнуты снятием имени и открытостью многоточия. Как и у Беккета, персонажи Караева не приходят к абсурду, а начинают с него и неизменно пребывают в нем, существуя как бы внутри процесса распада мира. Спустя тридцать лет после написания литературного «Годо», образ Годо музыкального обретает дополнительные смысловые коннотации, олицетворяя постструктуралистское означаемое, которое бесконечно откладывается на будущее. Событие ожидания развивается по кругу, в повторении и возвращении уже сделанного, уже сказанного – и в этом свершившемся опыте герои открывают для себя способ осмысленного ожидания того, кто освободит их от самой ситуации ожидания.

Исходя из логики парадокса, и у Беккета, и у Караева классическое триединство времени, места и действия являет

собственную изнанку, оборачиваясь временной безграничностью, топографической неопределенностью и акциональной фрагментарностью. Прогрессия подменяется стагнацией, линейность темпорального дискурса – поведенческой и речевой цикличностью, фабульность – иллюзорной атмосферой интеллектуальной игры. В целом музыкальная композиция наследует архитектонике и внутренней форме пьесы – сочинения двухактны, в обоих действуют одни и те же персонажи: Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки у Беккета, их инструментальные ипостаси – Контрабас, Виолончель, Тромбон и Флагеллет – у Караева. Функции беккетовского Мальчика, который в пьесе возвещает о том, что Годо в очередной раз не придет, в музыке переданы Дирижеру, дважды из оркестровой ямы поднимающемуся на сцену и играющему на вибратоне монограмму Годо. В обоих произведениях выдержаны параметры жанра – трагифарс, или трагическая комедия, включающая элементы буффонады, цирковой клоунады, импровизации; ведущие приемы – провокация и гротеск. Композитор продолжает и развивает беккетовскую установку на всеобщность и универсальность игрового действия, усугубляя линии анонимности и образной абстракции – устраняя из спектакля слово, снимая конкретику названия и лишая персонажей имени: на сцене действуют уже не люди, а инструменты, причем инструменты, представляющие разные группы оркестра.

В специфике организации пространственной драматургии двух сочинений есть существенные отличия. Если беккетовские герои в полной мере мыслят себя персонажами, играющими на сцене, на которой они и остаются в течение всего театрального действия, то в инструментальном театре Фараджа Караева нет ощущения отдаленности сцены от публики – место действия разомкнуто и персонажи свободно перемещаются в пространстве зрительного зала, спускаясь в оркестровую яму, вновь поднимаясь на сцену или выходя за ее пределы. В пьесе бытие действующих лиц сугубо театрально, они общаются со зрителем как комедианты в мюзик-холле или клоуны в цирке, отпуская реплики по поводу собственных ролей, зрительного зала и пьесы в целом. В караевском театре персонаж не выводится в качестве объекта игры, но двоится его суть играющего

субъекта – музыканта и актера: идея *театра в театре* обретает значимость театральности в квадрате.

Драматургическая «интрига» выстраивается вокруг проблемы коммуникации – основополагающей категории экзистенциальной философии: абсурд становится своего рода структурным принципом, отражающим хаос разрушенных связей и разорванного сознания. Распад коммуникации влечет за собой и распад инструмента коммуникации – языка, который в большей степени разъединяет персонажей, нежели соединяет их: нарушены процессы нарративности и поступательности, дезинтегрированы лексика, синтаксис, семантика музыкальной речи: Контрабас и Виолончель имитируют громкую игру, в реальности оборачивающуюся беззвучием и постукиванием древком смычка; их партии представляют собой сложнейшую музыку, играемую по нотам, но... без звука; Виолончель исполняет сольную каденцию, с точки зрения синтаксиса представляющую собой абсолютно алогичную структуру, сплошь состоящую из «завязок» и намеков, которым не суждено раскрыться.

По ходу спектакля каждый из персонажей не единожды начинает заниматься не своим делом: Виолончель периодически сидит / стоит / лежит (!) за фортепиано, изображая сон или неумело наигрывая; Дирижер выходит на сцену и играет на вибратоне; Фагот использует раструб своего инструмента в качестве подзорной трубы; Виолончель и Контрабас одновременно играют на контрабасе, а в одном из эпизодов второго акта по очереди спускаются в оркестровую яму и, встав за дирижерский пульт, дирижируют, каждый – своею частью ансамбля.

Практически любой намек на ансамблевую игру оборачивается дискредитацией самой попытки. Всю диалогическую линию Виолончели и Контрабаса можно рассматривать как претворение модели *минус-коммуникации*: это и скучная музыка совместного музицирования – род засыпающей речи, и фарсовая каденция – намеренно неисполнимая виртуозная музыка, и одновременная игра двумя смычками на одном инструменте, и, наконец, гротескный квазиансамбль, когда Контрабасу с его безыскусной флажолетной «песенкой» не в такт и с неверными гармониями аккомпанирует на фортепиано Виолончель:

The image shows a musical score for Piano and Contrabass. The Piano part is written in the upper staves, marked *pp* (pianissimo), and features complex, overlapping chords and textures. The Contrabass part is written in the lower staff, marked *p* (piano), and features a melodic line with a *Solo* marking. The score is written in 3/4 time and consists of 12 measures.

Характерным примером минус-диалога является эпизод, в котором звучит «Собачий вальс» (один из многих культурных знаков, запрятаных в музыкальную ткань сочинения). Все здесь – сплошной парадокс: и то, *что* Виолончель играет, и то, на чем играет (расстроенное пианино), и способ игры (стоя спиной к инструменту), и чрезмерная «диезность» этой незатейливой музыки (фа#-мажор), и то, как неожиданно прекращается музицирование (на «повисающем» без разрешения в тонику D₇).

Следствием речевой монотонии становится непроизвольное погружение в сон – состояние, в которое по очереди впадают персонажи. За игрой на пианино засыпает Виолончель, прямо на подмостках сцены устраивается Фагот, мизансцена спящего в обнимку с инструментом Контрабаса открывает и завершает спектакль (в последней сцене к нему присоединяется и Виолончель).

Язык освобождается от необходимости нечто выражать и быть понятным – пустые разговоры персонажей, полные несуразностей и оговорок, как бы изначально отсылают к некоей не произносимой вслух речи, утаивают истинное содержание высказанных слов, которое становится внятным лишь в минуты молчания. Караевская партитура изобилует паузами и пустотами, есть даже целые страницы тишины, в которой герои производят разные манипуляции с инструментами и другими сценическими атрибутами, передвигаются, спускаются в оркестровую яму или, напротив, поднимаются из нее на сцену. Музыка – главный «персонаж» и творец происходящего, поэтому естественно, что в качестве «декорации» представления выступают атрибуты обычного концерта – мнимый быт, случайный

набор вещей: попитры, футляры (в том числе используемые для натягивания на голову), ноты, пианино на сцене (метафора беккетовского дерева), смычки – играющие и стреляющие (!). В отрицании миметической природы творчества заключена одна из краеугольных позиций и театра абсурда, и караевского театра инструментов. Произведение искусства рассматривается как первая и единственная реальность, в границах которой знак освобождается от традиционных референций и обиходных смыслов. Посредством «развоплощения» языка литература абсурда выражает глобальную всечеловеческую тоску экзистенции. В музыке «В ожидании...» преодоление языка осуществляется путем опустошения его выразительных возможностей, начиная с избавления от самого слова. Символическое выговаривание слова – суть мотивно-тематических и гармонических процессов музыки: именно в таком смысловом контексте, как способ исчерпания конструктивных и выразительных возможностей материала, могут, к примеру, рассматриваться разнообразие трансформации звуковысотной микросерии.

Квинтэссенцией погружения в саморазворачивающуюся языковую массу является монолог Лаки – сольная каденция Фагота, – демонстрирующий окончательный распад причинно-следственных связей и осмысленности речи. Лаки, бывший философ и культурный человек, безостановочно цитирует наизусть (поток бессознательного у Фагота представляет собой коллаж из классических образов фаготных соло) – пустая самоочевидность изречаемых прописных истин низводит их до положения абсурда. Процесс говорения важен сам по себе – это агония, которая предшествует немоте, превращает слово в молчание. На гребне словоизвержения голосовая магма внезапно проваливается в тишину и... музыка начинается «раскручиваться назад», проигрывая как бы от конца к началу материал определенного участка формы. Принцип ракохода и вообще принцип возвращения, повторения (мизансцен, музыкальных фрагментов, звуковых структур и ригурнелей) является ведущим приемом, организующим конструкцию целого и одновременно разрушающим осмысленность этой конструкции. Круговая цикличность раскручивает условное действие, олицетворяя идею циклической повторяемости событий и судеб. Возвращаясь и повторяясь, без усталости варьируя и проигрывая

те или иные возможности, персонажи заполняют ожидание и постепенно приближаются к исчерпанию и возможностей, и заключенного в них смысла. Караевское «после Беккета» представляет особый жанр в системе возможных миров, который можно было бы условно обозначить как *художественное чтение Беккета, вариация на Беккета* или как гипотеза из серии «Если бы Беккет был музыкантом». В равной степени это и указание на некую автономность существования пьесы после ее написания, в том числе и с позиции бесконечной открытости текста разного рода интерпретациям.

За каждым музыкальным знаком музыки «В ожидании...» скрыт символ, значение которого автор ни в коем случае не навязывает и к пониманию которого не призывает. Скорее наоборот – профессионально прячет еще дальше, ведь в инструментальном театре, как и в театре абсурда, важен не итог, а процесс. Реализуя композиционный замысел произведения, Фарадж Караев как бы заново сочиняет своего «Годо», придерживаясь фабульной канвы оригинала и в то же время с достаточной степенью свободы трактуя драматургию и характеры. За годы, прошедшие с момента первой постановки пьесы, мир изменился – возможно, Годо уже не особо ждут, успев свыкнуться с его отсутствием и приспособиться к существованию без него.

Л.С. Бакши

Искусство контрапункта (театр на рубеже веков)

Как ни парадоксально, но проблемы современного музыкального театра сегодня невозможно рассматривать только на материале композиторского творчества. Во-первых, потому что в культуре вообще ослабла роль автора. И в этом смысле композиторы разделили судьбу прозаиков, поэтов, драматургов, художников. С другой стороны, вне зависимости от отдельных композиторских удач или неудач, нужно признать, что общего музыкального процесса с выработкой новых художественных принципов, с борьбой идей сегодня нет. Музыкальный театр потерял свое главное качество – актуальность. И более того – на рубеже XX–XXI веков в музыкальном театре явно обозначилась еще одна тенденция: нарушение привычной для классической искусства связи всех элементов с музыкой. То есть того, что обычно называют принципом целостности. Когда музыка соответствует слову и действию. То есть, слышу то, что вижу. (Если поется о любви, значит в реальности происходит любовная сцена. Если звучит батальная музыка, то на сцене битва.) Сегодня общим местом стал разрыв между видимым и слышимым.

Эта тенденция так активно развивается, что уже проникла в цитадель классического искусства. Не редкость, а правило, что оперные герои своим видом и поведением не соответствуют музыке и сценарию. Для оперных театров – это способ актуализировать классику, приблизить ее к нашим дням. Это явление имеет две стороны. Первая – когда спектакль ставят про другое. Вторая – историческое и географическое перемещение – во времени и в пространстве.

Даже в Большом театре появились спектакли, где музыка про одно, а действие про другое. Взять хотя бы новую нашу-мешую постановку «Евгения Онегина» режиссера Дмитрия Чернякова. В опере сценическое действие все время вступает с музыкой в напряженный диалог. И вдруг оказывается – чем больше это натяжение, тем живее спектакль. В «Онегине» не

варят варенье, нет девушек в сарафанах, поющих песни в роще, нет утреннего тумана дуэли и Татьяны с косой, нет блестящих балов. В костюмах персонажей сочетаются приметы XIX и XX веков. А все действие оперы (и первый и второй акт) происходит за большим овальным столом. В первом акте – в гостиной помещицы Лариной. Она – приветливая хозяйка деревенского салона, в котором прошла ее жизнь. Выпив рюмку-другую, она то неуместно хохочет, то рыдает. Ее дочь Ольга – истерична и нервозна. Она ревнует к Татьяне. А когда появляются простодушный Ленский со своим аристократическим другом Онегиным, она не «игрива и шаловлива», как в музыке Чайковского. А безжалостна и зла. На глазах из простодушного паренька в сером пиджачке Ленский превращается в мечтательного поэта. Измученный нелюбовью, в порыве страсти и отчаяния он, подобно трагическому шуту, разыгрывает перед гостями куплеты Трике, словно предчувствуя свою смерть.

Жизнь героев, перипетии их судеб происходят за столом: объясняются в любви, пишут письма, страдают, устраивают дуэль, которая превращается в драку. Режиссер строит действие так, что все время как бы обманывает ожидания слушателя. Погиб Ленский, и все должно остановиться. Но бал и суэта не прекращаются. Деревенские дамы судачат, прихорашиваются, обсуждают друг друга. И так во всем.

Что касается перемещения во времени и пространстве – таких постановок тьма. Но из того, что происходит на оперной сцене Москвы я бы выделила «Набукко» Верди в постановке латышей – режиссера Андрейса Жагарса и художника Андрейса Фрейбергса на сцене Новой оперы.

Как известно, сюжет «Набукко» трудно поддается пересказу. В нем переплетены библейская история о пленении евреев египтянами в VI веке до н.э. с любовными коллизиями и борьбой за власть. Во времена Верди опера воспринималась в контексте итальянского движения за независимость. А знаменитый хор пленных иудеев «Va, pensiero...» стал вторым национальным гимном Италии. Он прозвучал на открытии Ла Скала после Второй мировой войны. Его пели на похоронах композитора, которого называли «маэстро революции». Постановщики «Набукко» в Новой опере перенесли действие в XX век. Художник Андрес Фрейбергс и автор костюмов

Кристине Пастернака создали на сцене образ станции метро времен Второй мировой войны. Это – и бомбоубежище, и тюрьма, и место казни, и подземный дворец. Под колесами поезда гибнет Абигайль, приемная дочь царя Вавилона Навуходоносора, прозванного Набукко. В опере всплывают аллюзии на холокост. Режиссер Андреис Жагарс пленных иудеев и их предводителей – первосвященника Захария и военачальника Измаила – выводит на казнь с желтыми звездами на одежде. «Путешествие» героев во времени органично продолжает замысел Верди. Ветхозаветная история свертывается в постоянно возвращающийся миф.

Или еще более резкий пример в балете. Но сегодня даже и он уже не кажется скандальным. Это – знаменитая постановка англичанина Мэтью Борна «Лебединого озера» П. Чайковского как сюжета о гомосексуальной любви. Спектакль был показан на самых крупных музыкальных и театральных фестивалях и пользуется огромным успехом.

Разрыв видимого и слышимого становится принципиально важным. Мы получаем тревожный сигнал. Классическое искусство теряет свою базисную основу. Разрушаются принципы, на которых оно держалось не одно столетие. Как известно, на основе принципа соответствия выросла опера. Сложившаяся оперная семантика дала импульс развитию симфонии. Сегодня уже стало очевидным, что разрушение целостности подвергает сомнению и саму возможность самостоятельного существования музыки как искусства.

Вместе с тем параллельно этому появляются некие принципиально новые пограничные образования, где разные искусства тесно переплетены. Причем музыка всегда несет какой-то самостоятельный параллельный смысл тому, что мы видим на сцене. В этих спектаклях наряду с музыкантами могут участвовать драматические артисты, циркачи, танцоры, художники. Иногда спектакли имеют квазижанровые определения. Например перформанс, мистерия, театр звука, драма sound. Но эти понятия очень условны. Представления идут на сценах драматического театра, в художественных галереях, клубах, цирке. Но почти никогда на музыкальных подмостках. Дело не только в известном оперном консерватизме. Новый музыкальный театр – не продолжение и развитие оперно-балетного искусства.

Это – принципиально другое художественное явление. В его развитии принимают участие крупные композиторы, исполнители, режиссеры, актеры. И с ним связаны серьезные художественные достижения. Например спектакль Бартабаса в его театре Зингаро – «Триптих» на музыку Стравинского «Весна Священная», «Симфония псалмов» и Булеза «Диалог с двойной тенью». Этот балет – для театра лошадей. Он лишен какого-то определенного сюжета. Действие развивается параллельно и никак не соответствует музыке. В музыке есть определенная авторская драматургия. Но она не является единственным источником содержания. Другая его часть – искусство конной выездки, а также традиционная техника восточного военного искусства – калариппайат. И то, и другое имеет разработанный язык со своей семантикой. Так между музыкой и зрелищем возникает громадный смысловой и языковый контраст. Бартабас называет свой спектакль конным балетом, однако ни в коей мере не следует драматургической логике Стравинского и Булеза. Два смысловых потока сосуществуют параллельно.

Если в классическом искусстве слово, сценарий давал основу, то в современной искусстве и эта логика уже отсутствует. Связь слова и музыки нарушается. Музыка входит в какие-то особые отношения с картинкой и действием.

Эта новая связь, возникающая в искусстве, абсолютно не исследована. Но без понимания этих связей невозможно прочесть смысл такого спектакля.

Немецкий композитор и режиссер Хайнер Геббельс еще в 1980-е годы начинает активно искать другую модель театра. Театра, в котором были бы одинаково важными все составляющие компоненты – музыка, действие, свет, костюм, сценография, пластика. Как говорит сам композитор, он работает над театром меняющихся иерархий. На этом пути он создает большой ряд работ, среди которых «Казино Ньютона» (ТАТ, Германия, 1990; Париж 1993), «Суррогатные города» (90-минутная композиция для оркестра, Германия, 1994), «Возобновление», «Черным по белому» (пьеса для 17 музыкантов «Ensemble Modern», 1996), «Макс Блэк» (1999), «Хаширигаки» (2000) и другие. В 2001 году за открытия в области театра он становится лауреатом престижной театральной премии «Европа – театру» в номинации «Новая реальность» (Таормина).

Одна из наиболее показательных для развития нового музыкального театра работ – «Черным по белому» (1996) – создана композитором для «Ensemble Modern», известного в Европе пропагандиста современной музыки. Спектакль этот – своеобразный манифест нового театра в плане отношения к литературе. Он впрямую посвящен проблеме слова: как известно, идиоматическое выражение «черным по белому» означает письмо.

Литературная основа – новелла Эдгара По «Тень» и фрагмент «Реквиема» Хайнера Мюллера. Геббельс посвятил свою работу этому знаменитому драматургу и режиссеру, с которым как композитор сотрудничал много лет. В спектакле звучит запись голоса Х. Мюллера, сделанная автором еще в 1970-х годах.

«Вы, читающие, находитесь еще в числе живых; но я пишу-щий, к этому времени давно уйду в край теней», – этими словами начинается новелла Эдгара По. Она повествует о пире семи друзей во время чумы, собравшихся в роскошной зале смутного города Птолемаида над бутылками красного вина. Рядом с ними еще один «обитатель – умерший юный Зоил». Друзья истерично веселятся: едят, пьют, поют, танцуют. Но «тяжесть в атмосфере... ощущение душья... тревога» становятся сильней. Внезапно появляется странная Тень – не человека, не божества, которая на вопросы отвечает «не звуками голоса какого-либо одного существа, но звуками голосов бесчисленных существ, ...многих тысяч ушедших друзей».

Фрагменты текста новеллы на протяжении спектакля читают актеры на разных языках – английском, немецком, французском.

Однако судить о содержании спектакля исходя из литературных источников невозможно. На сцене нет ни образа пира, ни чумы, ни хиосского вина, ни семи друзей. Нет вообще литературных персонажей, в том числе и главного, от имени которого ведется повествование.

Музыкальная драматургия складывается из взаимоотношений музыки и сценического действия в законченных контрастных эпизодах – лирических, игровых, гротескных. Музыкальный язык сочетает элементы авангарда, джаза, рока и традиционной музыки – от японского кото до пения еврейского кантора.

Эти взаимоотношения образуют внутренние сюжеты, не связанные со словом.

Например сцена, где ансамбль разбивается на две группы. Одна из них (тромбоны и тубы) располагается на авансцене слева от зрителей и играет неизменную однотактовую джазовую формулу баса. Она повторяется как кредо. Другая группа (на авансцене справа от зрителей) противостоит ей: трубы и саксофоны играют ритмически свободную мелодию. Конфликт постепенно исчерпывается, противостоящие группы сходятся, сливаются и, наигрывая простую последовательность из двух аккордов, шагая по скамьям, уходят в глубь сцены. И только один несогласный саксофонист остается и продолжает настаивать на мелодии. Он импровизирует, все более и более распалаясь, пока гигантская п-образная арка, стоящая в глубине сцены, не раскалывается и с грохотом падает, поднимающая в воздух листы бумаги. Музыка прекращается...

Противостояние баса и мелодии хорошо известно всем джазовым музыкантам, но как конфликт давно уже не воспринимается. Геббельс возвращает ему изначальную остроту с помощью пространственно-звуковой мизансцены. Театрализация – не внешний прием подачи музыки, а способ обнажить ее драматическую суть.

В других случаях сценическое действие дополняет или конкретизирует характер музыкального материала. Например эпизод, в котором артист выносит на авансцену спиртовую горелку, зажигает ее, ставит чайник. Разрезает пакетик чая, высыпает содержимое в чашку, а пустой бумажный пакетик подносит к огню и смотрит, как горящий пепел уносится вверх. Потом садится около кипящего чайника и играет на флейте. И музыка, и сценическая мизансцена создают поэтический образ одиночества.

А вот пример другого рода. Под ритм барабанчика музыканты разбиваются на группы. Одни играют в нарды, громко стуча костяшками. Другие через всю сцену бросают теннисные мячи в большой барабан и подвешенный металлический лист (ластра). Пара перебрасывает детскими ракетками мячик. Хорошо организованная сценическая суматоха порождает свободные ритмические вариации, которые вне этой ситуации потеряли бы всякий смысл.

Все музыкально-сценические эпизоды объединены не общностью сюжета, а общностью темы – творчества. Таким образом, музыкально-сценическое действие вступает в принципиальное несоответствие с текстом Эдгара По и несет прямо противоположный образный смысл. В новелле – мистический ужас перед тайнами загробного мира. А в музыке – радость коллективного творчества.

Центральным и объединяющим в спектакле становится образ первой фразы новеллы «Тень» об умершем авторе, пишущем свое послание потомкам. Этот образ воплощен как лейтмотив – прерывистый нервный ритм шуршания и постукивания карандаша по бумаге. В контексте темы о «смерти автора» легко прочитывается и смысл зонга на текст Хайнера Мюллера, который исполняет одна из артисток, на мгновение ставшая эстрадной «звездой». Она выкрикивает в зал слова: «Труп, который ты закопал в саду утром, уже взмог? Зацвел? Зазеленел?».

«Автор умер», но «труп его зацвел». Потому что искусство не умирает.

Сам Геббельс это комментирует так: «Для меня “Черным по белому”... – притча о письме как таковом или, точнее, о такой форме искусства, в которой слышится не один голос, например писателя, но и что-то вроде коллективного опыта, воспоминания».

Геббельс напрямую связывает темы литературы и «смерти автора», которая широко обсуждается в последние пятнадцать-двадцать лет. Альтернативой авторскому искусству в спектакле Геббельса выступают разнообразные формы коллективного музицирования – алеаторика, джаз, рок, традиционное неевропейское искусство.

А в драматургии – смысловой контрапункт литературы и музыки, при котором голоса соавторов – обоих литераторов и композитора – одинаково слышны.

Путь поиска смыслового контрапункта становится определяющим и для музыкального театра (Theater Sound) российского композитора Александра Бакши. Начав движение в этом направлении в 1992 году (преьера «Сидур Мистерии», созданной по работам художника, скульптора, поэта Вадима Сидура), композитор развивает эту модель театра по настоящее время.

И здесь есть поразительное совпадение. Примерно в то же время немецкий композитор Хайнер Гёббельс, ничего не знавший до последних лет о своем российском коллеге, начинает поиск иных оснований для строительства новой драматургии со спектакля «Черным по белому» в 1996 году.

Драматургия в произведениях Александра Бакши обычно строится на контрапункте музыкального, сценического действия, в котором слово – лишь один из компонентов развёртывания мысли. И более в последних работах, таких как «Полифония мира», «Из Красной книги», «Реквием для Анны Политковской», важной строительной основой для него становится не только контрапункт музыки и сценического действия, но и диалог с картинкой и музыкой в записи (фонограмма).

Спектакль «Из Красной книги» – лирико-ироническая «игра воображения для Пианиста и шести персонажей» (подзаголовок) был показан на Первом международном фестивале Театра Звука в Москве в 2003 году. Соавторы – композитор Александр Бакши и художник Илья Эпельбаум. В роли Пианиста – Алексей Любимов.

«В детстве у меня был блокнот в красном кожаном переплете. Лет до 16-ти я был одержим манией фиксировать моменты проходящей жизни.

Гораздо позже узнал о существовании “Красной книги”, где описаны исчезающие и вымершие виды растений и животных.

Сейчас в воздухе носится идея выпустить “Красную книгу народов”. Дело в том, что, несмотря на все катаклизмы, ... человечества становится все больше, а народов – меньше. Вымирают не люди, а культуры, к которым они принадлежат. То есть та неведомая сила, которая соединяет людей с местом их рождения, предками и Небесами.

В нашем спектакле звучат архивные записи 1970-х годов селькупов и крымчаков, некогда живших на севере и юге России. О них мало кто знает. Носителей традиций почти не осталось. Я смутно помню голос деда, который пел унылые крымчакские песни. Отец их уже не пел... Ни селькупы, ни крымчаки ничем особенным не прославились. Но вот что интересно. Примерно в то же время, как эти этносы начали вымирать, что-то неладное стало происходить и с великими

культурами Запада. Вдруг заговорили о кризисе, смерти автора, о конце эпохи модерна...

Иногда кажется, что все мы – люди, утки, львы, орлы, куропатки, рогатые олени – связаны общностью судьбы и раньше или позже попадаем в переплет красного цвета».

Александр Бакши. «О Красной книге»

(Из буклета спектакля)

Итак, главная тема спектакля – тема памяти. И личной, и общекультурной¹. Выходя на сцену, фольклорная певица напевает романс, который когда-то напевала мама. В спектакле звучат электробритва отца и старый домашний пылесос. Резиновый мячик, велосипедный звонок – не случайный набор звучащих предметов. Они все из детства. Так же, как и мотив «Старинной французской песенки» Чайковского, которую, «сбиваясь», играет пианист. Крымчакская народная песня «Сув ахар», с которой начинается спектакль, тоже из этого личного ряда. Но «Красная книга» – не просто лирическое высказывание. Личные мотивы здесь переплетаются с общекультурными. Потому цитируются не только крымчаки, но и селькупы. Пафос спектакля – взаимосвязь всего со всем. Потому что культура – живой организм. Для автора это – усилие памяти по сохранению уходящей жизни. Идея спектакля – не утверждение: «Это мой мир», а «В этом мире и мне есть место».

Содержание целого складывается из взаимодействия музыки (вернее, разных музык) и зрелищного ряда. Изобразительный ряд развивает тему свободы / несвободы. Через весь спектакль проходит образ клетки. Около рояля стоит клетка с канарейками. В одной из сцен художник «ловит» в нарисованную клетку, которая проецируется на большой экран, Танцующую Певицу. На протяжении всего спектакля на экране возникают кадры, снятые в зоопарке – животные в клетках. И люди сквозь прутья решеток.

¹ Фридман Д. Александр Бакши и Театр Звука // Знамя. 2004. № 5. С. 229; Парин А. Удалось! «Из Красной книги» Александра Бакши на фестивале «Театр Звука» // «Большой» журнал Большого театра. 2003. № 5. С. 62.

Музыкальная драматургия строится на диалоге авторской и не авторской музыки. Пианист выступает в роли лидера, который каждый раз пытается всех объединить, навязав свою волю. Превратить «Я» в «Мы». Но попытки эти оказываются не вполне успешными. В отличие от героев известной пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», герои спектакля от «автора» (Пианиста) не зависят... В «Красной книге» несколько «глав» (разделов). Первый – Пролог – диалог Пианиста с фонограммой, на которой записана крымчакская песня. Спев один куплет, певец прерывает пение словами: «Не могу петь, я плачу». Второй раздел – выход персонажей. Они появляются из-за сцены, из зала, каждый со своим звуком и делом. Фольклорная певица, напевая, развешивает на веревках белье; Фольклорный музыкант бреется; Виолончелист стучит мячом об пол; Певица вяжет; исполнительница роли Петрушки готовит еду.

Пианист надувает шарик, залезает на стул, поднимает шарик над головой – вот-вот улетит. Персонажи, наблюдая за ним, включают пылесос, миксер, дрель. Шум гудящей техники напоминает шум самолета перед стартом. Но шарик вырывается из рук и, сдуваясь, падает на сцену.

Следующий раздел продолжает тему неудавшегося полета. На романтические бурные пассажи Пианиста откликается Виолончелист мощным остросинкопированным остинато. Певица сбрасывает халат и оказывается в балетной пачке. Она танцует и поет на фоне экрана, куда проецируются крупные хлопья падающего снега и полет бабочки. В это романтическое трио время от времени вклинивается голос Фольклорной певицы, которая продолжает стирать белье. В конце концов ее поддерживает веселым танцевальным наигрышем на гуслях Фольклорный музыкант. И на бурные пассажи Пианиста накладываются перепляс фольклорных музыкантов и шум пылесоса, который включает исполнительница роли Петрушки. Постепенно перепляс стихает и следующий раздел начинается с бормотания: «Ходят и ходят целый день. Целый день ходят и ходят». Виолончелист меланхолично листает книгу и зубрит иностранные языки. Фольклорный музыкант мастерит клетку из деревянных досок. Певица вяжет. На фоне коммунального быта Пианист и Художник затевают игру. Художник рисует

и проецирует на экран свои рисунки под аккомпанемент Пианиста. Зритель видит на экране переплетения ломаных линий, треугольников и кругов, которые Художник смывает. И сквозь них проступает рисунок: море, солнце, кораблик. Увидев, что сложилось из этой импровизации, Пианист подхватывает тему моря арпеджированными аккордами в высоком регистре. Певица медленно кружится на фоне картинки. Вдруг Художник меняет картинку моря на клетку. И Певица обнаруживает, что она заперта. Ее вокализ под мерный аккомпанемент Пианиста звучит горестной жалобой. К этому дуэту с плачем подключается Фольклорная певица. И, неожиданно, – Фольклорный музыкант со светлой мажорной колыбельной. А Художник закрашивает белый холст черной краской, оставляя все меньше пространства на экране для Певицы. Она продолжает петь, пригибаясь к полу. В конце концов Художник закрашивает ее окончательно. Певица исчезает за экраном, и музыка обрывается.

Следующий раздел спектакля – сольные высказывания персонажей. Открывается он балаганной сценой Петрушки и Пианиста. Петрушка демонстрирует свой маленький красный рояль, хвастается им. После не очень успешных попыток на нем поиграть разбивает рояль на мелкие куски. Далее следует соло Виолончелиста, плясовая в исполнении Фольклорной певицы, фрагмент духовного стиха в сопровождении колесной лиры у Фольклорного музыканта.

Соло Пианиста – высказывание человека, погруженного в себя. Он пробует одну интонацию за другой. И в ответ, как из памяти, выплывают контрастные фрагменты крымчакских и селькупских песен.

Раздраженные персонажи не выдерживают и, щелкая выключателями лампочек, заставляют Пианиста замолчать.

В «щебечущем птичьем» соло Певицы Художник подчеркивает это родство, проецируя на экран одновременно клетку с канарейками и сидящую на стуле Танцующую Певицу.

Следующий раздел опять начинается с бормотания: «Ходят и ходят целый день». Счастливая идея озаряет Пианиста. Он играет на рояле ритмическую формулу этой фразы, и на эту озорную затею откликаются все персонажи. В итоге возникает

веселое tutti, где смешиваются клавишинная стилизация под XVIII век, оперные интонации и частушки.

Общее веселье внезапно прерывается – клетка, которую мастерил фольклорный музыкант, с грохотом разваливается. Персонажи расходятся по своим местам. Исполнительница роли Петрушки мерно метет пол.

Далее следует глава – финал чеховского «Вишневого сада». Художник берет Красную книгу, которая лежит на рояле, и раскрывает ее перед камерой. Зритель видит на экране портрет Чехова и название «Вишневый сад». Персонажи разыгрывают финал знаменитой пьесы. На экране возникают тексты реплик (как в немом кино), которым соответствуют музыкальные фразы, танцевальные па и рисунки. Роли распределились согласно исполнительским «амплуа». Любовь Андреевну «играет» виолончель, Гаева – рояль, Петю Трофимова – фольклорная дудка, Варю – Фольклорная певица, Аню – балерина, Лопахина – Художник, а Фирса – Петрушка. В соответствии со своими ролями музыканты покидают сцену. Кукла Петрушки остается лежать на клетке с канарейками.

В Эпизоде спектакля музыкальные голоса наконец сливаются в полифоническую вязь, где одновременно звучат авторская колыбельная, русский духовный стих, крымчакские и селькупские напевы, шаманское камлание. Звук окружает зрителя со всех сторон. Исполнители находятся в зале, на балконах, за зрителями. И живые голоса участников переплетаются с голосами на фонограмме. Постепенно музыка растворяется в шуме морского прибоя и крике чаек. Закончив играть, Пианист подходит к клетке с канарейками, открывает ее и уходит. На пустой сцене остаются пернатые, которые продолжают клевать свой корм, не пытаясь улететь в открытую настежь дверцу. А на экране – мультипликация: условно нарисованные птицы, улетают вдаль...

* * *

Смысловый контрапункт может сделать актуальным фактом нового музыкального театра и классическую музыку. Так, событием европейского театра последних лет стал спектакль «Шум времени» английского режиссера Саймона Макберни по Пятнадцатому квартету Шостаковича. В спектакле заняты

известный американский «Эмерсон-квартет» и четыре актера лондонского театра «Комплисите». А в спектакле «Прекрасная мельничиха» режиссера Кристофа Маргалера его соавтором стал Франц Шуберт. (Вокальный цикл аранжирован для нескольких голосов, двух роялей, расстроенного пианино и челесты.)

Жанр этого представления цюрихского театра Шаушпильхаус по одноименному вокальному циклу определить сложно. Не опера, хотя там непрерывно поют. Не драма, хотя актеры изредка произносят тексты. Не балет, хотя в спектакле лихо танцуют на рояле и демонстрируют сложные акробатические этюды.

В этом представлении сосуществуют две разнонаправленные драматургические линии – видимая и слышимая. И оттого что они не совпадают, рождается напряжение, как при разнозаряженных полюсах, между которыми то и дело молнией вспыхивают неожиданные новые смыслы.

Шуберт, опираясь на городскую бюргерскую песню, создал образ героя, выпадающего из этой среды. А все персонажи спектакля как раз и есть те самые бюргеры, которые живут в безвыходно замкнутом пространстве, как в тюрьме, где время, кажется, остановилось. Окна закрыты ставнями. Электрические лампочки под потолком тускло горят днем и ночью. Действующие лица, если не поют, то едят, дремлют, перекатываясь с места на место, спят на лестницах и шкафах, произносят невнятные по смыслу тексты или бесцельно бродят по сцене. Толстуха горничная, обращаясь в зал, застенчиво ломая пальцы, произносит монолог о солнце, которое сегодня встало значительно раньше, чем обычно. Судя по всему, и солнце, и звезды, и ручейки здесь – абстрактные понятия, о которых можно говорить или петь, но увидеть нельзя. Природа представлена чучелами птиц... Актеры совершают разнообразные, большей частью бессмысленные действия, которые, варьируясь, монотонно повторяются на протяжении спектакля. И все время кажется: вот-вот что-то произойдет. Но на сцене ничего так и не происходит.

Все события совершаются в музыке. Она повествует о любви, о весело бегущем ручейке, о липе, об охотнике, о цветах... Шуберт рисует мир в развитии и обновлении. Для композитора

это и есть жизнь. Пространство открыто, и пейзаж постоянно меняется: «В движенъи мельник жизнь ведет, в движенъи...» А на сцене мельник почти все время проводит в громадной кровати под толстыми перинами. Конфликт видимого и слышимого в спектакле напрямую связан с романтической эстетикой и Шубертом, в частности. Марталер строит свой спектакль так, как будто ставит всего Шуберта с его неизбывной тоской и какой-то детской наивной щемящей радостью. Он ставит спектакль про почву, породившую одиноких страдающих героев Шуберта, петеров шлемилей, капельмейстеров крейслеров – возвышенных и острочувствующих романтических героев, находящихся в оппозиции к этому миру.

Итак, в новом музыкальном театре разрушается модель классического искусства. На смену согласованности всех средств выразительности, подчинению их единой задаче, единой воле приходит контрапункт разных музык и языковых систем. Партитура уже не может быть единственным источником анализа для музыковеда. Зная партитуру, мы знаем только одну небольшую часть смысла. Содержание целого познается из взаимодействия и конфликта нестыкующихся разных элементов. Сюжет развивается полифонически. То есть мы можем говорить о полифонии смыслов. Такой театр уже является соавторским. В нем одинаково отчетливо слышны разные голоса: композитора, режиссера, художников – сценографии, света, костюма.

Как рождаются новые смыслы, как удерживаются старые, теряются ли они или входят в новое какой-то частью своего содержания, вопрос. Непонятен механизм. И он требует изучения. При этом старый аппарат анализа здесь уже непригоден. Новое искусство поставило всех в сложную ситуацию. Базисные основы не работают. Каким станет искусство нового времени, неясно. Какие эстетические нормы вырабатываются, можно только догадываться. Списывать этот процесс на своеволие авторов невозможно. Невозможно объяснить это только влиянием массовой культуры, хотя есть подозрения, что именно там и сложились те предпосылки нового, которые мы сейчас видим в современной искусстве. Музыковеду-исследователю уже

нельзя отмахнуться от этого явления. Как анализировать такие произведения, как раскрыть их внутреннюю логику?

То, что мы наблюдаем, отражает серьезные перемены не только в самом театре, но и в мышлении нашего времени. История рождения полифонического мышления требует специального изучения. Здесь же отметим, что этот процесс выходит далеко за рамки музыкального театра. Идея смыслового контрапункта на протяжении долгого времени прорастала в разных искусствах – театре, кино, перформансах художников, наконец в массовой культуре. И, как это нередко бывало в истории, сегодня проявилась в сфере музыкального театра, который всегда был концентратом мышления эпохи.

Т.К. Егорова

Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности»

Понятие «фоносферы», введенное и научно обоснованное Михаилом Евгеньевичем Таракановым в середине 1980-х годов, обладает, на мой взгляд, редкой для терминов подобного рода универсальностью, масштабностью, а главное – удивительной точностью предвидения и констатации процессов, которые (сейчас об этом можно говорить с уверенностью) определяют индивидуальные и специфические особенности искусства XXI века. В свете событий, наблюдающихся в развитии кинематографа конца XX – начала XXI века и связанных с внедрением ультрасовременных интерактивных экранных технологий, компьютерной кино- и видеосъемки, электронного монтажа, цифровой записи звука, мне представляется весьма перспективным и целесообразным использование данного понятия применительно к такому важному элементу экранного синтеза, как музыка фильма.

Как известно, во второй половине прошлого столетия кинематограф вступил в новую фазу своей исторической эволюции. Его давнее и упорное соперничество с телевидением, а затем и с Интернетом заставило искать новые пути эмоционального и психологического воздействия на зрителя. Радикальные преобразования затронули не только визуальный ряд, но также звуковую сферу фильма. Появление системы Dolby digital, способной воспроизводить тончайшие метаморфозы и нюансы «жизни» звука, расширило эстетические и художественные возможности средств выразительности саундтреков. Новаторские завоевания в области спецэффектов, компьютерной графики, освоение глубинной перспективы кадра, с одной стороны, и применение приемов стерео- и квадрофонии, создававших впечатление объемного звукового пространства, с другой, открыли широкие перспективы для моделирования и динамичного использования эффекта «виртуальной реальности». Посредством данного приема зрителю предоставлялась уникальная возможность войти в параллельный, насыщенный

яркими красками и звуковыми образами, воображаемый иллюзорный мир фантазий. Музыка в создании этого мира отводилась особая роль.

История взаимоотношений музыки и кинематографа полна драматичных и захватывающих страниц. Однако интерес исследователей к проблемам художественного синтеза двух временных искусств нередко ограничивался изучением эстетических функций музыки в кадре и способов динамического контрапункта с изображением. Немало внимания уделялось также характеристикам типов музыкальной кинодраматургии, специфике работы композиторов в кино и выявлению типологических приемов выразительности музыки фильма.

Что же касается вопросов функционального сопряжения музыки с другими компонентами звукового ряда, то они представлялись периферийными, и внимание на них, как правило, не акцентировалось. Между тем именно дифференциация, внутренняя градация в распределении «ролей» между устной речью, шумами, музыкой приводили порой к весьма любопытным результатам, давали импульс к возникновению новых тенденций в развитии киноискусства. Ибо, как давно было определено, наш слух более изобретателен и интровертен, то есть обращен во внутрь воспринимаемого образа, тогда как зрение экстравертно и направлено на восприятие окружающего мира и внешних характеристик визуальных объектов.

На ранней стадии становления звукового кино доминировал принцип параллелизма, прямой соотнесенности звука с изображением. Фонограмма фильма напоминала своего рода партитуру, где каждый из голосов либо имел собственную партию, либо дублировал, дополнял, усиливал выразительность и действие другого.

В середине XX века возникла идея сближения и смысловой интеграции речи, шумов, музыки, их взаимозаменяемости для создания целостного звукозрительного образа, что привело к некоторой нивелировке индивидуальных характеристик музыки, к растворению ее в речевых и шумовых фактурах. Такого рода звуковой «коктейль» позволял создавать восприимчивую к сюжетным коллизиям и перипетиям, чрезвычайно подвижную, мозаичную, эмоционально наэлектризованную звуковую атмосферу игрового действия. При этом кинематографисты

по-прежнему продолжали ориентироваться в функциональном использовании музыки на два уровня ее психологического восприятия: уровень ощущения (фоновая музыка) и эмоциональной реакции (комментаторская музыка). Тем не менее у режиссеров постепенно вызревала мысль о целесообразности применения музыки в качестве универсального средства объединения разнохарактерных, то есть музыкальных, природных, механических, искусственных, звуковых явлений. Конечной целью подобных действий было достижение пространственной перспективы, моделирование специфической либо намеренно приближенной к реалистической, либо подчеркнуто ирреальной, фантастической, мистической звуковой ауры сюжетного повествования.

Одними из первых, кто целенаправленно стремился к построению объемной музыкальной фоносферы фильма, вбиравшей в себя не только реально-бытовые корреляты повседневной жизни, но и великие творения человеческого духа, раздвигавшей до размеров Вселенной границы пространства и времени, были кинорежиссер Андрей Тарковский и композитор Эдуард Артемьев. Именно в фильмах этого тандема наиболее отчетливо проступили контуры принципиально нового подхода к построению звукового пространства, в котором именно законы музыкальной формы, музыкального развития, музыкального мышления определяли образно-стилевую «тональность» картины, ее драматургическую концепцию и духовную атмосферу бытия героев фильма

Итак, когда в 1972 году Тарковский пригласил тогда еще малоизвестного ему композитора на съемки своей третьей картины «Солярис», он сразу, на предварительной рабочей встрече-собеседовании озадачил Артемьева словами о том, что его фильму нужен не композитор, а организатор звукового пространства. И это было осознанное, тщательно продуманное требование. В его основе лежало не сомнение в музыкальных способностях и таланте Артемьева, а желание расширить звуковой диапазон фильма, погрузив действие в особое энергетическое поле. Оно должно было вобрать в себя и вполне узнаваемые земные корреляты, соответствующие «образу жизни» человеческой цивилизации, и духовные ценности, которые могли служить гарантом ее гуманистических устремлений,

и рождающуюся из недр электронных синтезаторов «музыку космоса». Иными словами, Тарковский хотел поместить действие в пространственно многомерную звуковую оболочку, сотканную из бессмертной музыки Хоральной прелюдии f-moll И.С. Баха, интонационно преобразованных и тонированных естественных природных шумов и пугающе причудливых искусственных тембровых смесей, излучаемых загадочной планетой.

По сути дела, начиная с «Соляриса» Тарковский вплотную приблизился к осознанию необходимости создания сложным образом сконструированной мозаичной фоносферы, позволявшей зрителю погрузиться в глубины авторского мировосприятия и постичь философский подтекст его фильмов. Несколькими замедленным темпоритмом фабульного действия, долгие статичные кадры, панорамная съемка, подобная музыкальной модуляции плавность ритмического монтажа способствовали медитативному погружению и растворению во внутриэкранном художественном пространстве «Соляриса», обладавшем несколько смещенным, искаженным в сторону «из будущего» представлением о времени и месте действия.

Интересно, что в 2002 году голливудский кинорежиссер Стивен Содерберг сделал американский ремейк фильма Тарковского, убрав всю философию и «очистив» сюжет до довольно трогательной личной истории возвращения в прошлое, к женщине, которую любил и невольно подтолкнул к роковому шагу Крис Кельвин. Картина по звуку несколько холодная, даже если не считать диалогов действующих лиц, оглушающе молчаливая, за исключением снов Криса, когда вместе с волшебной чарующей и одновременно меланхолически сентиментальной музыкой Клифа Мартинеса герой погружается в сновидения, снова и снова мучительно переживая чувство вины за смерть жены. Это занятие поглощает его настолько, что все остальные проблемы – непонятные исчезновения участников космической экспедиции, психические странности в поведении оставшихся членов экипажа – как бы перестают его интересовать или он сам отстраняет их в отрешенную опустошенность собственных мыслей и воспоминаний.

Возвращаясь к Тарковскому, следует сказать о его последней ленте «Жертвоприношение», в которой концептуальность

и эсхатологическая семантика внутренней организации музыкальной фоносферы приобретают особую значимость для расшифровки авторской идеи фильма. Сведение в едином акустическом пространстве полинациональных музыкальных культур рождает ощущение трансцендентальности, бесконечности, ощущение глубины духовного измерения мира. Таинственное и загадочное звучание японских инструментальных пьес и шведских народных песен в эмоциональном сопряжении (пролог и эпилог картины) с музыкой одного из вершинных достижений христианской музыки – «Страстей по Матфею» И.С. Баха (ария №4 «Erbarme Dich») нацелены на раскрытие генеральной темы кинопроизведения – основополагающей для творчества Тарковского идеи катарсиса. Смысловым вектором картины, безусловно, выступает музыка Баха, играющая роль примиряющего начала между рациональным и духовным ориентирами культур западной и восточной цивилизаций, обретающих в фильме формы трагического противостояния нравственных, религиозных идеалов и материально-плотского, греховного существования современного человека.

Конечно, в своих исканиях Андрей Тарковский не был одинок. Не меньшую заинтересованность экспериментальными находками в области звука, оказывающего мощное психологическое и чувственное воздействие на зрителя, и игре пространственными ощущениями демонстрируют представители современной кинорежиссуры для создания новых мифов XXI века. Но, в отличие от Тарковского, сохранявшего верность интонируемому слову как носителю интеллектуальной мысли, главному средству общения человека с человеком, людьми и высшим разумом, верившему в его сакральную силу, творцы «самого массового из искусств» обратили взоры к музыке. Причину подобного акцентного внимания угадать несложно. В свое время ее довольно точно определил французский кинорежиссер Робер Брессон, сказавший, что музыка является «мощным преобразователем и даже разрушителем действительности, как алкоголь или наркотик»¹.

Располагая гигантскими техническими возможностями и творческим потенциалом, кинематограф последних десяти-

¹ Брессон Р. Материалы к ретроспективе фильмов. М., 1994. С. 29.

тилетий предпринимает настойчивые попытки использовать музыку именно в этом качестве, усиливающим впечатление от захватывающей, подобно американским горкам, воображение зрелищности визуальной картинке. Более того, специальные технологии записи и обработки музыки, позволяющие кодировать в музыкальном материале любые, в том числе воспринимаемые на уровне подсознания инфра- и ультразвуки, не только усугубляют воздействие эффекта «виртуальной реальности», но включают механизмы психологического внушения. Примером тому может служить, как теперь принято говорить, культовая лента американского режиссера Дэвида Финчера «Бойцовский клуб», где использован и запрещенный 25-й кадр с порноизображением Бреда Пита, и рваная эскальированная ритмика рока с вписанными в нее инфразвуками, имитирующими крики боли и сексуального наслаждения.

Не менее сильное, почти магнетическое впечатление производит пронизанная апокалиптическими настроениями музыкальная фоносфера фильма Александра Зельдовича «Москва» – одна из лучших работ в кино композитора Леонида Десятникова.

Несмотря на неоднозначность оценок этой современной фантазмагорической версии чеховских «Трех сестер», картина оставляет сильное впечатление не только благодаря жесткому натурализму визуального ряда, рождающему чувство безнадежности, но и благодаря музыке. Она привносит в фильм ощущение некой холодности, отстраненности и одиночества, способствуя созданию хрупкой и ломкой атмосферы игрового действия. Более того, оказывается, что музыка «Москвы» подобна гигантской воронке, которая втягивает в себя и сталкивает внутри разные стили и разные столетия. Здесь и авторская музыка, и фрагменты из произведений Моцарта, Равеля, и квазичитаты советской эпохи – измененные до неузнаваемости, по сути дела, написанные заново и «странно» аранжированные ремейки знаковых песен 1940–1950х годов: «Заветный камень», «Враги сожгли родную хату», «Колхозная песня о Москве». Важная деталь: хотя вся музыкальная партитура предназначена исключительно для камерного ансамбля (скрипка, рояль, аккордеон, контрабас) и солистки-сопрано и отличается тщательной разработкой каждой партии, музыкальная

фоносфера фильма в целом оставляет впечатление наэлектризованного взрывной энергией звукового поля, чутко, если не сказать – нервно реагирующего на происходящее в кадре. И это вибрирующее состояние, согласно закону музыкальной эмпатии, проецируется на потрясенное сознание зрителя, погружая его в апокалиптическую бездну уродливого и одновременно прекрасно-притягательного города-спрута конца XX столетия.

Выход в 2003 году в большой прокат фильма Стивена Долдри «Часы» стал для мирового кинематографа настоящим событием. Снятый по одноименному роману Майкла Кэнингема, он привлек внимание не только участием трех великолепных голливудских звезд Николь Кидман, Мерил Стрип и Джулиан Мур, но не менее блистательным составом композиторов. На картине их работало тоже трое: гордость современной американской композиторской школы, создатель минималистской музыки Филип Гласс, его несколько менее именитый коллега Стивен Уорбек и британец Майкл Найман, прославившийся музыкальными партитурами к фильмам Питера Гринуэя и Джейн Кэмпбелл. Естественно, определенный риск в «мире», а главное – гармоничном сосуществовании в пространстве одной картины сразу трех оригинальных, обладающих яркой индивидуальностью авторов был. К счастью, все разрешилось удачно. Более того, полученный художественный результат превзошел ожидания, что позволило постановщикам выдвинуть эту драму на премию «Оскар» 2003 года в восьми номинациях, включая номинацию «Лучшая музыка», правда, с именем только одного участника – Филипа Гласса.

В задачу композиторов входило создание воздушной, наполненной прелестью женского аромата, чувственной и нервной романтической атмосферы, способной объединить историю трех женщин, живших в разное время (20-е, 50-е годы XX века и в начале века наступившего). Повествование разворачивается в параллельном монтаже, одновременно рассказывая о писательнице Вирджинии Вулф, которая, отлученная от Лондона, в сложном психическом состоянии, терзаемая болезнью и приступами депрессии, пишет роман «Миссис Дэллоуэй» о молоденькой жене и матери маленького Ричарда Лоле Браун из Лос-Анджелеса, задыхающейся в благополучии

своего маленького семейного мирка, и Клариссе Вон, устраивающей вечеринку в Нью-Йорке в честь награжденного пулицеровской премией своего друга поэта Ричарда, умирающего от СПИДа. Связующим звеном этого эклектичного повествования выступает роман писательницы (его с упоением читает Лола, и он же получает своеобразное зеркальное отражение в личной судьбе Клариссы).

Выдержанный в изобретенной самой Вирджинией Вулф технике «потока сознания», фильм Стивена Долдри обретает целостность благодаря стилизованной в духе романтизма XIX века музыке, в которой угадывается влияние сочинений Шумана, Мендельсона, Рахманинова. Трогательную беззащитность и мелодическую выразительность главного лейтмотива картины, предстающего в переливающимся светлыми бликами тембре тонированного рояля, записанного с большим акустическим объемом звучания, дополняют теплые струящиеся пассажи струнных. Умеренный темп движения, ажурная прозрачность фактуры позволяют проследить «жизнь» каждого голоса, понять его самоценность и хрупкость.

Импровизационная манера изложения музыкального материала, использование приема импрессивного контрапункта при соединении с визуальным рядом кинопроизведения позволяют авторам подняться на самый высокий уровень эстетического восприятия музыки фильма, поместить музыку в эпицентр игрового действия, заставить зрителя воспринимать происходящее на экране сквозь призму именно музыкального образа.

И другой, не менее любопытный момент. Стилизовое единство музыкального ряда парадоксальным способом оттеняется контрастными реалистическими шумовыми фактурами, каждая из которых тщательно «прописана», детализирована и имеет конкретную соотнесенность со временем и местом действия – 1923, Гринвич; 1951, Лос-Анджелес; 2002, Нью-Йорк. Разнохарактерность их звуковых коррелят сообщает музыкальной фоносфере картины не только информационно-смысловую насыщенность, но и некоторую пикантность, возможность преодоления барьеров времени, трансцендентальной апперцепцией чувств, мыслей и судеб людей.

Еще более изощренно, хотя, может быть, в художественном плане отчасти и бругально, работают в настоящее время

со звуком и музыкой режиссеры блокбастеров. Из новинок современного кинопроката следует выделить вышедшие один за другим три фильма Питера Джексона «Властелин колец». Речь идет об экранизации книги Джона Роланда Руэля Толкина, снятой в весьма популярном и модном на Западе жанре фэнтези. Проект этот сугубо коммерческий и представляет собой насыщенное спецэффектами и компьютерными технологиями дорогостоящее виртуальное зрелище (бюджет только второй части фильма «Две крепости» составил 94 млн. долларов). Вместе с тем он любопытен с точки зрения использования хорошо знакомых европейской культуре мифологических архетипов в сочетании со стиливыми и жанровыми клише американского ну-хау (кибер-триллер, экшн и хоррор).

Демонстрируя превосходное мастерство и филигранную технику профессионалов всех кинематографических профессий, трилогия Питера Джексона представляет собой не просто увлекательную, немного страшную, немного сентиментальную и очень захватывающую темпо-ритмом действия «сказку для взрослых». В действительности фильм претендует на создание ультрасовременной интерактивной мистерии в духе вагнеровской саги о кольце, дающем власть над миром.

Что касается работы композитора Ховарда Шора, то ее можно назвать виртуозной. Части киноцикла буквально переполнены музыкой, на которую возложены ответственные формообразующие и драматургические функции. В первую очередь она призвана управлять процессами восприятия, заставляя зрителя с неослабевающим вниманием следить за развитием запутанной интриги, ощущать свою вовлеченность в игровое пространство действия. Более того, музыка определяет ритм монтажа, стягивая многочисленные сюжетные нити в единое повествование, делая незаметными и скользящими модуляционными переходы от одного микросюжета к другому.

Наконец, присутствие музыки преобразует речь персонажей, которая становится интонационно выразительной и пафосной, окрашиваясь в разнообразные тембровые тона в зависимости от принадлежности персонажей силам добра или зла. Реплики героев разбиваются паузами, приобретая весомость и значительность, позволяя композитору осуществлять свободные вторжения в диалоги и монологи действующих лиц.

Эти короткие музыкальные вставки-инкрустации нужны авторам фильма для того, чтобы показать быстроту реакций и смену чувств, владеющих персонажами, дальнейшую мотивацию их поступков и принятых решений. Лишь в сценах ожесточенных схваток, отданных во власть шумов и силового физического действия, зритель получает передышку, всецело переключаясь на лицезрение завораживающего своим натурализмом, жесткостью и динамикой визуального зрелища.

Подобно «Кольцу нибелунга», Шор строит музыкальную драматургию «Властелина колец» на системе лейтмотивов-символов. Но, в отличие от Вагнера, здесь их не так много: лейтмотив кольца, лейтмотивы волшебника Сарумана и темного владыки Саурона, тема подвига и тема мужества, связанные с образами героя Арагонта и вставшего на защиту племени людей волшебника Гендальфа, лейтмотив заклинания злых сил и т.д. Свойственная всем лейтмотивам «Властелина колец» театральность и почти плакатная броскость делают их яркими и запоминающимися. Тематическая инвариантность лейтмотивов в сочетании с поливариантностью многочисленных аранжировок позволяет композитору найти сбалансированную «золотую середину», избежать как ненужной пестроты и мозаичности музыкального материала, так и его вялости и монотонности.

В целом музыка занимает доминирующее положение в саундтреке «Властелина колец», моделируя посредством довольно-таки тривиальных, но не лишенных внешней привлекательности клише особую, весьма подвижную по эмоциональным всплескам-реакциям, плотную по звуковому массиву, охватывающую все пространство экрана фоносферу. Ее сверхзадача состоит в том, чтобы заставить зрителя поверить в реальность происходящего и самому испытать, пережить чувственные состояния персонажей. При этом Ховард Шор не стремится к использованию сложного для декодификации языка, ограничиваясь приемами так называемой «элементарной» музыки с ясной, рельефно вылепленной мелодикой главных лейтмотивов, гипнотически упругой остиной ритмикой, строго выверенной тембровой семантикой и эффектной оркестровкой.

Большое значение имеют акустическая обработка музыкального материала с помощью реверберации, электронные

шумовые фактуры, а также выразительные возможности расширенного состава симфонического оркестра, вокала и хоровых партий, создающие эффект «дышащей» звуковой метаматерии. Все это превращает фильм в удивительное по силе воздействия визуальное и звуковое зрелище, открывая дорогу к новому пониманию звуковой эстетики и феномена музыкальной фоносферы в аудиовизуальных искусствах.

В заключение, подводя итоги вышесказанному, позволю себе сделать следующий вывод. Предложенный Михаилом Евгеньевичем Таракановым термин «фоносфера» обладает точностью и информационно-смысловой объемностью для характеристики процессов, наблюдаемых в современных аудиовизуальных и мультимедийных искусствах. Кроме того, он отличается понятийной универсальностью, что открывает широкие перспективы его использования в области прикладной музыки, каковой является музыка фильма. Постепенный переход к опосредованным связям музыкального и экранного образов, отказ от прямолинейности их эмоционального и смыслового сопряжения в пространстве кадра, обращение к сложным формам музыкально-визуального синтеза с использованием приемов импрессивного и ассоциативного контрапункта, наконец, активное втягивание двух других компонентов звуковой сферы (речь, шумы) в орбиту музыкального действия – все это дает основание говорить о формировании новой музыкальной эстетики кинематографа.

Итак, понятие «фоносферы» отражает наблюдающиеся метаморфозы и изменения в развитии взаимоотношений музыки и кинематографа, цель которых все чаще сводится к конструированию экстраординарной интерактивной мифологемы «искусства будущего». Естественно, потребуется время, чтобы детально проследить за ходом и перипетиями данной эволюции, обозначить ведущие тенденции. Тем не менее уже сейчас следует признать, что термин «фоносфера» доказал свое не только научное, но и практическое применение и в этом качестве способен заменить бытующие ныне американские аналоги – *sound* и *sound space*.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Е.В. Назайкинский

Модусы ожидания¹

В 1989 году в сборнике, посвященном шестидесятилетию известного немецкого музыковеда К.В. Нимёллера, появилась специальная статья об ожидании в музыке². Автор ее, Хайнц Беккер, рассмотрел ряд опер и оперных сцен, в которых музыкальными средствами отображается напряженная ситуация ожидания. Среди них – «Электра» Р. Штрауса, монодрама А. Шёнберга «Ожидание», многочисленные оперные эпизоды, подобные сцене из «Лоэнгрин» Р. Вагнера, где глашатай трижды призывает защитника Эльзы Брабантской, и тот появляется только в третий раз, или сцене из «Вильгельма Телля» Д. Россини, в которой все замирает, когда Телль нацеливает стрелу в яблоко, лежащее на голове его сына. Автор статьи анализирует более двух десятков таких эпизодов и утверждает, что ситуация ожидания по настоящему может быть реализована только в опере, где музыка соединяется со словом и действиями.

Более чем за десять лет до этого в фундаментальном исследовании о музыкальном театре Альбана Берга М.Е. Тараканов уже дал детальный и тонкий анализ музыкально-психологического феномена ожидания, охарактеризовал сложность, амбивалентность образов ожидания, их место в искусстве XX столетия, их связь с настроениями меланхолии, одиночества, неприкаянности, страха³.

В феномене ожидания заключено для читателя названных исследований явление и очень специфическое, связанное

¹ Статья подготовлена к публикации О.В. Лосевой.

² *Becker H. Vom Warten in der Musik // Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag / Hrsg. von J.P. Fricke. Regensburg, 1989. S. 63–79.*

³ *Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 15.*

именно с операми, и вместе с тем столь емкое по существу, что позволяет поставить целый ряд проблем, относящихся и к семантике музыки, и к ее временной специфике, и к теории музыкальной формы.

Но что есть ожидание – для слушателя и зрителя, для музыканта и исследователя? Интригующий момент музыки, особый художественный прием, элемент сценической фабулы, психологическое состояние? Понятно, что ответ зависит от того, с какой стороны подходить к характеристике ожидания.

Можно рассматривать ситуацию напряженного ожидания как одно из важных звеньев конкретного сюжета. И тогда оно выступит как сюжетный мотив или даже лейтмотив. В посмертно опубликованной работе М.Е. Тараканова именно так и определяется ожидание, которое относится, по классификации автора, к сюжетным лейтмотивам, связанным с любовными отношениями персонажей¹.

¹ Тараканов М.Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре // М.Е. Тараканов. Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. СПб., 2003. С. 83.

Среди материалов к статье сохранилась заметка Е. В. Назайкинского об этом труде, которая ниже приводится полностью. – *Прим. публикатора.*

«М.Е. Тараканов об ожидании.

Предвосхищение одного из новых направлений музыкальной герменевтики в книге о музыкальном театре Берга.

Заслуга автора книги о музыкальном театре Берга в том, что он, во-первых, предвосхитил одно из современных направлений в развитии музыкальной герменевтики, а именно учение о музыкальных топосах. При этом М.Е. Тараканов дал развернутое исторически обоснованное истолкование одного из важнейших музыкальных модусов и рассмотрел детальнейшим образом средства его реализации у Берга.

Во-вторых, автором монографии был подмечен один из характернейших образов современной культуры, современной западной цивилизации. Для нее весьма показательно выдвигание на первый план идей одиночества, меланхолии и ожидания (Апокалипсис или что-то еще, или нападение на Ирак).

Дан детальный и тонкий психологический анализ состояния ожидания, показана его амбивалентность» (Личный архив Е.В. Назайкинского).

Можно, напротив, характеризовать сцену ожидания в обобщенном плане, как определенное клише, реализующееся во многих произведениях, как своего рода «общее место» (топос), входящее в характерную для культуры систему таких общих мест – топику. Такова естественная точка зрения историка и культуролога, исследующего большие пласты художественного творчества¹.

Но можно также – что не менее важно и интересно для понимания существа рассматриваемого феномена – подойти к нему со стороны психологической. Ведь эпизоды ожидания характеризуются высоким эмоциональным накалом, а сами психологические состояния, связанные с ними – эмоции ожидания, – чрезвычайно разнообразны по характеру, смыслу, содержанию.

Кстати, в одном из своих семиотических рефератов известный финский музыковед Э. Тараста использовал для таких случаев понятие модальности, соотносящееся и с психологическими представлениями о состоянии как психическом модусе, и с лингвистическим определением модальности. В лингвистике, например, ожидание связывается с модальностью возможного².

Разумеется, эти три подхода – синтагматический, парадигматический и семантический – не исключают друг друга и дают возможность рассматривать ожидание с разных сторон. Нас оно будет интересовать как особая форма переживания времени.

И тут важны оба выделенных нами момента – и переживание, и время. С первым связана важнейшая в теории и эстетике музыки проблема, относящаяся к обширной теме «музыка и эмоции». Со вторым – временной аспект ожидания.

Соответственно этому и строится план данной статьи. Сначала мы остановимся на типологии эмоций, затем – на роли ожидания в музыкальной форме и музыкальном синтаксисе.

¹ Не случайно, кстати сказать, к понятию «общих мест» обращается Л.В. Кириллина. См.: *Кириллина Л.В.* Топика и стилистика классической музыки // *Musiqi dünyasi* 1–2. Баку, 2002. С. 28–42.

² *Тараста Э.* Музыкальная семиотика – новый подход к музыкальному анализу. Рукопись. (Архив Е.В. Назайкинского. Русский перевод, сделанный неизвестным лицом, был получен им от Э. Тараста. – *Прим. публикатора*).

Что касается возможностей музыки отражать эмоции, то мы примем, по крайней мере в порядке рабочей гипотезы, положение о том, что в музыкальном искусстве так или иначе запечатлеваются человеческие эмоции и что это запечатление выполняет в последующем функции художественного «сообщения», то есть воздействует на слушателей, вызывая у них представления об эмоциях или даже сопереживание их. Конечно, в общем виде такая гипотеза во многих отношениях может быть подвергнута сомнениям. Ведь естественные, возникающие в жизни (в том числе и в общении человека с искусством) эмоции сами вовсе не являются специфически художественными по форме и содержанию, а следовательно, не могут быть прямо запечатлены в качестве существенного собственно музыкального слоя семантики произведений. Трудность эту обходят обычно, вводя понятие художественной эмоции, под которой имеют в виду вторичное психическое явление, подчиняющееся специфике искусства и структурным закономерностям художественных текстов, а главное — формирующееся как результат обобщения жизненного опыта и возвышения его по законам красоты. Во весь рост эта трудность заявляет о себе по отношению к так называемой «чистой» инструментальной музыке.

Но есть одна довольно широкая жанровая сфера, где проблема отношений первичного и вторичного в эмоциональном содержании не представляется слишком большой помехой. Это вокальная музыка в оперном жанре. Здесь певцы, являющиеся одновременно актерами, подчиняются в своих действиях и в пении законам не только чисто музыкальным, но и театральным. Их поведение, их реакции на сюжетные повороты более непосредственно отражают обычный (бытовой) жизненный опыт. А воссоздаваемые ими на оперной сцене, запечатленные всем контекстом действия эмоциональные состояния с гораздо большей определенностью переводятся на язык описания, сформировавшийся в жизни. Именно этим требованиям и отвечают оперные сцены ожидания, которым, как уже было сказано, сопутствуют самые разные эмоции. Являясь в сюжетном отношении общим местом, топосом, константой, ситуация ожидания может окрашиваться самыми разными эмоциями, выступающими по отношению к константе как своего рода

художественные модусы¹. При характеристике эмоциональных модусов ожидания прежде всего необходимо решить вопрос о том, каков их спектр в целом. Понятие спектра скрыто в яркой метафоре, которая используется в самом начале книги М.Е. Тараканова. Автор цитирует Эдгара По, сравнивавшего эмоции печали с переливами радуги, в которых «непреложен каждый из ее тонов в отдельности, но смежные, сливаясь, как в радуге, становятся неразличимыми, переходят друг в друга»².

Да, в ситуации ожидания тоже возникает целый спектр эмоций. В операх А. Берга это широкая полоса эмоций отрицательных – страх, подавленность, переживание неотвратимости возмездия. Но вообще-то радуга ожидания объемлет весь эмоциональный диапазон. Х. Беккер в упомянутой статье называет в качестве ее полюсов радость и страх³. Ожидание, пожалуй, можно считать наиболее емким по способности сочетаться с разнообразными эмоциональными наклонениями от положительных до отрицательных. Ведь что значит ожидать? Это значит либо предвкушать удовольствие, либо страшиться чего-либо ужасного, это значит стремиться приблизить желаемое или отдалить нежелательное. Это – эмоция либо со знаком плюс, либо отрицательная, хотя иногда она может быть и нейтральной: бесцельное ожидание чего-нибудь от скуки (как в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо»). Можно утверждать, что сама ситуация ожидания в силу множества ее жизненных форм и смыслов оказывается формой выявления едва ли не всего множества эмоций, возникающих в жизни, в творчестве, запечатлеваемых в художественной форме в музыке.

И поскольку таких модусов может быть несколько сотен, то возникает проблема их классификации, более или менее компактной группировки.

¹ Соотношение понятий константы и модуса автору уже приходилось рассматривать в связи с явлениями константности музыкального восприятия – см.: *Назайкинский Е.В. О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973. С. 59–98* (перепечатана в сборнике: *Назайкинский Е.В. История в музыке: Избранные исследования. М., 2009. С. 101–140. – Прим. публикатора*).

² *Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. С. 15.*

³ *Becker H. Op. cit. S. 66.*

Остановимся сначала на вопросе о том, какая классификация эмоций может быть положена в основу типологии художественных модусов.

Проблема распадается на две составляющих: психологические теории и классификации эмоций – с одной стороны, бытовое и художественное представление о них – с другой.

«До настоящего времени нет единой номенклатуры и общепринятой классификации чувств и эмоций»¹, – пишет Н.В. Витт. В своей статье «Об эмоциях и их выражении» исследовательница анализирует системы классификации П.А. Рудика, П.М. Якобсона, В. Джемса, К. Ланге, В. Кэннона, Д. Вундта, Д. Юма, Т. Тибо, Е. Фонсегрива, А. Симона, Д. Линдсея, П.Т. Янга, Р. Плутчика и ряда других психологов и приходит к выводу, сформулированному в вышеприведенной цитате.

Этот вывод дает основание Н.В. Витт принять для своего эксперимента по выявлению эмоций в разговорной речи независимую собственную систему классификации, включающую два уровня – конкретный и обобщенный.

Для первого в качестве шкалы были взяты 142 названия чувств и эмоций. Второй уровень возник как результат обобщения данных эксперимента и содержал 11 эмоциональных зон: печаль, безразличие, нежность, уважение, гнев, презрение, стыд, радость, обида, удивление, испуг².

Тот факт, что Н.В. Витт удалось для шкалы первого уровня использовать почти полторы сотни названий чувств и эмоций, говорит о том, что бытовое сознание и фиксирующий его во всем богатстве жизненного и социального опыта язык оказываются исключительно тонким инструментом осознания и определения эмоциональных состояний. По всей вероятности, музыка как «язык чувств» способна к отражению еще более обширного и дифференцированного множества эмоций и эмоциональных оттенков. Не случайно ведь укоренившееся мнение, что музыка способна выразить то, для чего не хватает

¹ *Витт Н.В.* Об эмоциях и их выражении (к проблеме выражения эмоций в речи). // Вопросы психологии. 1964. №3. С. 140.

² *Витт Н.В.* Информация об эмоциональных состояниях в речевой интонации // Вопросы психологии. 1965. № 3. С. 89–102.

слов. Но здесь-то и возникает одна из трудностей для типологии музыкальных модальностей.

Выходом из положения оказывается выбор более или менее обобщенной системы небольшого числа эмоций, хотя на первый взгляд это и входит в противоречие с природой музыки как тончайшего инструмента для воплощения и передачи художественно опосредованных эмоциональных состояний, едва ли не бесчисленных и неповторимых.

Решая эту задачу, целесообразно, по крайней мере на первых этапах, оставить в стороне динамические процессы изменения этих состояний – формирование, развитие, усиление, ослабление, переход от одного состояния к другому – и ограничиться сферой более или менее устойчивых модусов. Ведь именно устойчивый эмоциональный тон (то есть модус психики, сохраняющийся на протяжении достаточно длительного времени) может получать в музыке наиболее эффективные формы выражения. Подробное описание модусов как музыкальной универсалии было дано нами ранее в ряде специальных работ¹. Здесь упомянем только хорошо известные факты связи психических модусов с ладами и метрами (теория древнегреческих «этосов», теория аффектов и др.).

Как известно, эмоции отличаются одна от другой по интенсивности. Но тонус является лишь одной из характеристик эмоционального состояния. Не менее важно его наклонение, которое психологи упрощенно определяют как отрицательное или положительное, а также и его конкретное содержание. Если отобразить эти характеристики в виде триады «тонус – модус – корпус», то мы получим пригодную для работы схему характеристики эмоциональных состояний и в то же время план для изучения художественных возможностей разных сторон звучания исполняемой музыки в отображении и выражении разных сторон состояния.

Типологию психических состояний невозможно охватить, используя какую-либо одну шкалу. В физиологическом плане

¹ См., например: Назайкинский Е. Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха. Вып. 2. М., 1982. С. 6–40 (перепечатана в сборнике: Назайкинский Е.В. История в музыке: Избранные исследования. С. 213–249. – Прим. публикатора.

можно, например, говорить об интенсивности эмоции. Но качество эмоций остается при этом за бортом. Можно располагать эмоции на шкале от плюсового к минусовому значению и это тоже будет однолинейная систематизация. Но и здесь качество не раскрывается. Можно также говорить о различных скоростях протекания эмоциональных процессов, об импульсивности и гладкости и т.п. И, может быть, сочетание таких однолинейных координат дает некую сетку, охватывающую пространство эмоций достаточно полно. Тем не менее качество, смысловое наполнение эмоций при этом не могут быть определены, хотя не исключено, что сочетание многих чисто физиологических параметров эмоций все-таки даст возможность относить эмоции к одному из типов — радости, гнева, печали и так далее. И все же страх, как и радость и другие переживания, может быть очень разным, что зависит от причины, от особенностей личности, от ситуации.

В качестве вполне правдоподобного можно принять следующее утверждение. Характер, смысл эмоционального состояния всякий раз неповторим, конкретен и индивидуален. Он определяется связью физиологических реакций с определенной жизненной (или художественной) ситуацией, индивидуально преломленной психикой. Тогда эмоцией следует считать оцениваемую сквозь интересы (потребности, желания, цели, мотивы) субъекта (индивидуума-личности) реальную (или художественную) ситуацию.

С такой точки зрения мир эмоций нужно рассматривать как бесчисленное множество конкретных переживаний, которые могут, конечно, повторяться и образовывать некий тип лишь в том случае, если повторяется в основных чертах и вызывающая эмоцию ситуация и сплавленные с нею жизненные интересы и особенности личности.

Здесь и намечается иной подход к типологии эмоций. Суть его в следующем.

Во-первых, сами эмоции как индивидуальные конкретные и неповторимо своеобразные состояния психики не могут быть охвачены полно даже очень развитой и детализированной систематизацией. А типология будет иметь дело лишь с очень крупными классами эмоций и описывать не сами эмоции, а их группы, возникающие на основе сходства эмоциональных

ситуаций, ценностей и исторически специфичных нравственных представлений о них.

Во-вторых, одномерные шкалы физиологических характеристик могут служить лишь вспомогательным инструментом описания эмоций и их отнесения к тому или иному типу. Главным же будет лежащий в основе эмоций специфический качественный ряд жизненных смыслов.

И, наконец, преследуя цель систематизации, необходимо изначально ориентировать исследование на поиск некоего эквивалента одномерных шкал, но уже вне естественных физических и биологических характеристик.

Оказывается, что люди вынуждены обращаться в таких случаях к естественным социально-психологическим представлениям, которые закреплены в языке. Именно языковой материал оказывается доступным и для качественного и для количественного анализа, а значит, доступными являются и те языковые подмножества, которые относятся к выделяемым культурой жизненно важным сферам, таким, как сфера эмоций. Именно потому, решая задачу классификации эмоций, исследователи заменяют ее чаще всего классификацией языковых форм запечатления эмоций. И это оказывается наилучшим разрешением типологической проблемы. Именно эмоции и их отдельные свойства выстраиваются в некий словарный ряд, поддающийся операциям группировки, размещения в некоем лингвистическом пространстве по критерию близости или удаленности.

Но отсюда вытекает и то, что задачу распознавания эмоций в ряде случаев приходится заменять задачей истолкования слов, обозначающих эмоции. Как раз таким образом и поступала Н.В. Витт, как и те психологи, обзор работ которых, выполненный ею очень тщательно, служил основой выработки собственной методики исследования.

Музыкально-словесный классификационный ряд (или множество) составляют выработанные веками словесные обозначения темпа и характера музыки. Анализ их (например – итальянских ремарок) представляет собой самостоятельную и очень увлекательную задачу.

Конечно, языковое подмножество может быть тоже расположено в многомерном поле. Но это значительно более простая задача, нежели классификация самих эмоций.

Итак, запечатлеваемые в музыке эмоции неповторимы и лично индивидуальны, даже если связаны с некоей типичной ситуацией и с типологией представлений об эмоциях. Музыка, в отличие от слов, способна запечатлевать и передавать, а также возбуждать в слушателях те или иные эмоциональные состояния с гораздо большей полнотой, силой и непосредственностью (с неопосредованностью словом).

Но «передаваемая» эмоция оказывается не переданной, а лишь отраженной в возбуждаемом у слушателя состоянии. И тут существенным оказывается не только факт индивидуальных различий в переживаниях, но и факт неповторимости сплавленных с эмоцией историко-культурных детерминант, определяющих личностные особенности конкретных актов творчества, исполнения и восприятия.

А вот типизированные модусы, подобные модусу ожидания, безусловно, обрастают в своем становлении и обобщенностью и конкретностью форм выражения, что и показывают многочисленные работы, посвященные топосам, модальностям, жанровым началам, стилям и другим категориям, для которых, если подходить к ним с музыкально-психологической стороны, как нельзя лучше подходит термин модус.

Оперные примеры показательны в том отношении, что они как раз подчеркивают не драматургическую, а лирическую основу разного рода модусов. В опере действие, то есть собственно развертывание драмы, замедляется и прерывается лирическими моментами, получившими наибольший разворот в ариях, о чем свидетельствует и типология арий (ария мести, ария жалобы и т.п.). Фазы ожидания тоже как бы вторгаются в действие, останавливают его, ибо само ожидание есть нечто бездейственное. И психологическая активность здесь переключается внутрь.

А вот утверждение о невозможности пересадки модуса ожидания с его музыкальными средствами в не оперную симфоническую музыку, конечно, спорно. И вовсе не нужна программность. Ведь даже если бы Бетховен не сказал о первых мотивах Пятой симфонии: «Так судьба стучится в дверь», то и тогда активное начало и длительная остановка создавали бы эффект начальной вопросительной реплики, остающейся без ответа. Конечно, в «Фантастической симфонии» Берлиоза

в знаменитой сцене в полях снятие ответа английского рожка в третьем проведении диалога опирается на известную слушателю программу. Однако и без нее эффект ожидания ответной реплики инструмента оставался бы безусловно

Итак, ожидание можно понимать и чрезвычайно широко как проявление категории времени. Музыка же как временное искусство изначально связана для воспринимающего с операциями оценки прошедшего, настоящего и будущего.

На эффекте напряженного ожидания строятся доминантовые предыкты к репризе, каденции солиста перед кодой или репризой (вариант доминантовых подготовлений).

Любая гармония, кроме тоники, есть, по существу, сгущенное ожидание (кстати, именно об этом писал Э. Курт, рассматривая гармонию Вагнера).

Любая канонизированная традициями типовая музыкальная форма представляет собой определенный алгоритм ожиданий (пусть и структурных). С ожиданием связана и радость узнавания (Асафьев). Ложная реприза: Ах, вот она; увы – это еще не она. Сейчас будет куплет, а сейчас будет припев, в который я снова включусь своим голосом.

Но в процессе развития техники слуховых предвосхищений возникает возможность сделать ожидание особым предметом отображения, дать музыкально-психологический портрет состояния ожидания. И вот именно в этом статусе феномен ожидания и исследуется в герменевтических работах. Но такое рассмотрение ограничивает тему одним лишь уровнем той сложнейшей системы субъектно-объектных отношений, которые действуют в европейской музыкальной культуре. Это уровень персонажей драмы. Но ведь эмоции ожидания возникают и у слушателя, и они могут быть не только сопереживанием зрителя, сочувствующего героям драмы.

Не боясь преувеличений, можно сказать: ожидание в музыке – это практически все. Слушатель, устраиваясь в партере Большого зала Московской консерватории, ждет появления дирижера. И вместе с оркестрантами ждет, когда маэстро поднимет палочку. А после четырех мощных октав, образующих начальную тему Пятой симфонии Бетховена, о которой композитор будто бы сказал: «Так судьба стучится в дверь», ждет молчания «с другой стороны двери». Фермата. Ответа

нет, конечно, и во второй раз, а в третий ритмический поток захватывает внимание слушателя, направляя его в стремительном темпе от одной гармонии к другой, тоже ожидаемой и предвосхищаемой, ведет его в репризе к знаменитой ожидаемой слухом фермате на остающемся в одиночестве жалобном гобойном тоне. Слушатель, хорошо знакомый с симфонией, стремительно движется вместе с музыкой от одной кульминации к другой, и его ожидания всегда в основном оправдываются, соединяясь вместе с тем с удивлением и благодарностью за новое освещение хорошо знакомого, за то, как вон тот гобоист, еле видный за движениями смычков, своеобразно развернул из этого одинокого тона выразительную мелодическую фиоритуру...

Опытный слушатель, знающий, как устроена форма сонатного *allegro*, даже в неизвестном ему ранее произведении ждет появления главной и побочной тем, с интересом предвкушает перипетии их разработки, а после финального аккорда выжидает, не замечая времени, еще две-три секунды, прежде чем начать аплодировать.

Ожидание – текущая установка воспринимающего музыку слушателя. Оно лежит в основе развертывания музыкальной формы, ее логики, сочетающей в себе выполнения обещаний с обманами, с ложными кадансами и репризами, с неожиданными поворотами и парадоксами.

Но здесь мы уже вышли за пределы намеченной темы и должны были бы рассматривать уже не многообразные художественные модусы ожидания в музыке и сложнейшие проблемы ее временного развертывания и восприятия. Но и этот аспект скрыт в поднятой М.Е. Таракановым проблеме, связанной с феноменом ожидания.

Предслышание – термин, нередко встречающийся в работах, посвященных музыкальному слуху и восприятию. А ведь, по сути дела, этот феномен оказывается лишь одним из проявлений сформировавшейся системы психических действий человека.

Е.И. Чигарева

От «умолчанного слова» к «умолчанной» музыке (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века)

Реальная музыка есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело. Если он будет внимателен, он его почувствует, этот огромный иллюзорный музыкальный мир.

Альфред Шнитке

В наши дни и композиторы, и музыковеды все чаще говорят о скрытом, тайном, «умолчанном» слове в музыке, о «неслышимой», «немой» музыке и т.д. Феномен скрытого, уходящего в подсознание, в подтекст, внутреннего звучания, наверное, существовал всегда, но сейчас это стало особенно актуальным. Совершенно очевидно, что явление «неслышимой» музыки, «музыки по ту сторону музыки» становится все более притягательным для музыкантов.

В чем причина этой новой тенденции, достаточно четко обозначившейся в композиторском мышлении? Может быть, в наше время ухо, уставшее от перегруженности звуками, требует тишины, а душа, стремящаяся к гармонии, – сосредоточенности на внутреннем? Или это знак исчерпанности художественных средств музыкального искусства, которое в своей эволюции, доходя до какого-то рубежа, предела сложности, время от времени как бы пытается «начать сначала» (неоромантизм, «новая простота», минимализм) – и вот теперь – потребность в отказе от звучания вообще, уход внутрь?

На эти вопросы не так-то просто ответить. Проблема эта сложная, она требует серьезного и комплексного изучения. Не претендуя на всестороннее освещение заявленной темы, попробую эскизно наметить разные проявления этого феномена.

Начну с самого термина, точнее метафорического выражения – «умолчанное слово». Оно принадлежит А.В. Михайлову.

Приведу пространную цитату из доклада «Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова», которым Михайлов открыл первую (совместную филологов и музыковедов) конференцию «Слово и музыка» 3 октября 1994 года.

Говоря о «неслышимой», «внутренней» музыке, автор провел такую параллель: «Нам для жизни нужна вода, и мы не можем пить лед и вкушать пар, хотя физика и учит нас тому, что лед и пар – иные состояния той же воды. Так это и в музыке – хотя слышать мы можем, а потому и слушать станем, только лишь ту музыку, которая слышна, но теперь мы из опыта, раз-вернувшегося на наших глазах – на наших ушах – движения музыки, знаем, что музыка простирается далеко в область неслышимого. Точно так и слово простирается в область нечитаемого и непроизносимого, где существует в различных своих состояниях, предваряющих и завершающих доступную нам естественность слова»¹.

Отмечу, что Михайлов говорил об особых, скрытых формах существования как слова (художественного), так и музыки, не делая в данном случае между ними принципиального различия, выявляя общее в их природе.

Михайлов выделяет три формы существования слова – слово «в его дословном состоянии; слово в его привычном нам состоянии, каким знаем мы его по языку и его продуктам, и, наконец, слово, уходящее вовнутрь разных своих воплощений, точно так же, как музыка способна уходить внутрь таких своих воплощений, которые уже не могут, собственно, прозвучать для нас, подобно стенам, построенным звуками лиры Амфиона»².

Здесь он подходит к понятию «умолчанного слова»: «Слово “дословное” и слово, уходящее в свою немоту и неприступность, – это формы “скраденного” или умолчанного слова. Что молчание – это форма говорения, или речи, что молчание – это форма скрадываемого смыслоизъявления, известно из

¹ Михайлов А.В. Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. М., 2002. С. 17.

² Там же. С.17, 18.

истории культуры в самых разных проявлениях, но именно в XX веке в силу внутренних историко-культурных причин, молчание стало осмысливаться как определенная манифестация слова»¹.

«... Как мы знаем, молчание как философская тема и проблема в последние годы докатилась и до России, выразившись в разного рода философских, философско-эссеистических и поэтических текстах»², – продолжает далее Михайлов.

Проблема эта рассматривается, например, в монографии Ю.Б. Орлицкого «Стих и проза в русской литературе» в главе «Минимальный текст (удетерон)». Автор говорит о «нулевой», или «вакуумной» поэзии, «в которой происходит полное вытеснение вербального текста вспомогательными рамочными элементами»³ («результат последовательной минимализации текста, ее предел»⁴); о текстах, включающих различного типа пустоты («а иногда и рефлексия этих пустот»)⁵. Автор при этом ссылается на произведение Г. Сапгира, Л. Рубинштейна, А. Мирзаева и др. Например стихотворение Сапгира «Война будущего» состоит из названия и двух односложных фраз («Взрыв!», «Жив?!»), разделенных двадцатью двумя строчками точек. Ю. Орлицкий отмечает, что «появление нулевых текстов было подготовлено всем процессом визуализации русской поэзии и прозы начала XX века, одним из следствий которой явилось, в частности, принципиальное изменение соотношения “текст – чистое пространство” на плоскости книжной страницы и естественно следующее за этим осознание потенциальной смысловой значимости не только текста, но и окружающей его “пустоты”»⁶.

Что такое «пустота», что стоит за ней? Об этом очень точно говорит сам Сапгир («Стихи для перстня», 1979–1980):

¹ Михайлов А.В. Слово и музыка. С. 18, 19.

⁴ Там же. С.19.

⁵ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 600.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁶ Там же. С. 602–603.

Здесь тьма людей, растений и существ,
Здесь дни воспоминаний и торжеств,
Здесь мысли, схваченные на лету,
И все, что образует Пустоту.

Это четверостишие Ю. Орлицкий комментирует следующим образом: «Следует заметить, что для Сапгира Пустота – всегда скрытое от глаз, зашифрованное, спрятанное Нечто, а может быть – и Все»¹.

К проявлению этой тенденции в XX веке, в частности в музыке, я еще вернусь. Сейчас мне хотелось бы взглянуть на это явление с другой стороны. Ведь «умолчание» – характерная черта творческого процесса вообще. Насколько адекватно созданное произведение творческому замыслу? – вопрос этот давно волнует художников. Слова Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» – теперь уже трюизм, но одновременно афоризм, наиболее емко и точно отражающий смысл тишины, молчания в искусстве – *Silentium*.

Это – слова поэта. А вот свидетельство композитора. Леонид Любовский в своей небольшой книжечке «Что есть музыка», выделяя три этапа творческого процесса, три состояния музыки, в которых она может пребывать: дозвуковое (не слышимое), звуковое (слышимое), фиксированное (видимое)², считает третий этап наименее важным. Он пишет: «Заметим, что результат фиксации не всегда удовлетворяет автора, что свидетельствует, с одной стороны, о невозможности все слышимое записать, с другой же – о несовершенстве самой записи. Сложность заключается еще и в том, что фиксированный композиторским сознанием вариант – идеальное целое – состоит из ряда тончайших, сопутствующих основному материалу, “не-прописанных реально” эфирных контрапунктов, которые тут же теряют свою эфирность при попытках их материальной реализации – записи»³.

Альфред Шнитке посвящает этой проблеме специальную статью «На пути к воплощению новой идеи», где он говорит

¹ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 605.

² Любовский Л. Что есть музыка. Казань, 2000. С. 14.

³ Там же. С. 16–17.

о «полной невозможности реализовать и воплотить замысел окончательно». Он пишет о том, что «внутреннему воображению композитора будущее сочинение представляется в каком-то совершенно ином виде – как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и не конкретно, и по сравнению с этим то, что потом достигается, является чем-то вроде перевода на иностранный язык с оригинала – с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым»¹.

Фактически здесь речь идет о «предслышании» или «яснослышании», слышании всего произведения одномоментно – способности, которую приписывают Моцарту, но которой наделены, очевидно, и другие композиторы.

Отсюда – не записанные или недописанные произведения. Например, Л. Любовский утверждает: «Сочинение, оформленное в композиторском сознании, уже существует (в его памяти) как законченное целое, запись которого – не обязательна»². Действительно, Алемдар Караманов, например, так и не записал свою Седьмую (заключительную) симфонию из цикла «Быть» по Апокалипсису, а также Четвертый фортепианный концерт. Он хранил их в памяти, играл³, но не записывал. Почему? На этот вопрос так же трудно ответить, как и на вопрос, почему композиторы порой не дописывают свои сочинения. О таком примере – опере «Моисей и Аарон», как известно, не законченной Шёнбергом, размышляет в своей статье А. Шнитке, приходя к парадоксальному выводу: «Для иных композиторов наиболее идеальным выходом является “невоплощение” замысла. В этом смысле не дописавший свою оперу Шёнберг как раз воплотил свой замысел»⁴.

Но еще более яркий пример – план оперной трилогии, задуманной А. Бергом, – «три W»: «Воцтек», «Винсент» (имелся в виду Ван Гог), «Вольфганг», из которой была создана только

¹ Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. М., 2003. С. 56.

² Любовский Л. Указ. соч. С. 15.

³ Этот факт сообщен мне Е. Клочковой, автором кандидатской диссертации и книги «Библейские симфонии Алемдара Караманова» (М., 2005).

⁴ Шнитке А. Указ. соч. С. 58.

первая опера. Анализируя историю этого неосуществленного замысла, Ю.С. Векслер видит в нем «скрытую преамбулу» к опере «Лулу» – подводную часть айсберга, вершина которого – «Лулу»¹.

По Шнитке – «эта незримая “подводная” часть (айсберга – Е.Ч.) и есть самое главное»².

Что стоит за этими словами? Идеальный замысел, то, что остается за гранью звучащего образа – это инобытие музыки, иная реальность. Так мы подходим к мысли о сакральном смысле молчания – то, что было всегда, сохраняется (возрождается) и сейчас. Вот как пишет об этом священник Георгий Чистяков: «Молчание – это не уход в самого себя, не бегство от людей и не способ защититься от мира, который погряз во зле. Это тот язык, который предлагает человеку Бог, чтобы рассказать о том, что в словах выразить невозможно»³.

О возрождении сакрального значения молчания, тишины, паузы в музыке последних десятилетий, о роли тайного слова, неслышимой музыки, безмолвия пишут, например, И.А. Барсова⁴, С.И. Савенко⁵ в связи с творчеством Гии Канчели (Его Молитвы – Утренняя, Дневная, Вечерняя, Ночная), Александра Кнайфеля (Agnus Dei), Арво Пярта (стиль *tintinnabuli*). Этот путь современных художников закономерен, но он не может быть массовым (несмотря на то, что обращение к религиозной тематике подчас превращается в моду). Как вообще путь человека к Богу, он может быть только индивидуальным и неповторимым.

И здесь мне хочется вспомнить мудрые и пророческие слова М.Е. Тараканова – его размышления о миссии искусства в современном мире (в связи с творчеством Вячеслава Артемова): «Призвана ли музыка направить идущего на путь к храму,

¹ Векслер Ю. Неосуществленные оперные замыслы Альбана Берга // Слово и музыка. С. 202.

² Шнитке А. Указ. соч. С. 56.

³ Священник Георгий Чистяков. На путях к Богу Живому. М., 2002. С. 84, 85.

⁴ Барсова И. Музыка. Слово. Безмолвие // Слово и музыка.

⁵ Савенко С. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996.

к освятившему его создателю, или она оставляет ему свободу выбора, не впадая в проповедничество? Чему учит музыка и должна ли она учить чему-либо вообще, будучи самодостаточной? И если она живописует путь художника к светоносной истине, то увлекает ли она слушателя на этот путь?»¹. Вопросы, над которыми можно думать и думать, но на которые пока нет ответа.

А сейчас я хочу сказать несколько слов о структурной стороне этого явления, вынеся за скобки его смысловое наполнение, которое может быть различным. Попробую пунктиром обозначить линию движения – от «умолчанного слова» в музыке к «умолчанной музыке».

При этом надо иметь в виду, что вся музыка, в том числе и автономная, инструментальная, генетически в той или иной мере связана со словом (по выражению А.В. Михайлова, «скраденное» прононсирование, «внутренние, “скраденные”, взаимосвязи музыки и слова»². Следы этого исторического процесса мы находим в таких кажущихся вечными явлениях, как риторические фигуры, темы-символы, шифры, монограммы и т.д. Однако речь пойдет не об этом широко известном явлении, которое охватывает по крайней мере трех-четырёхвековой период музыки Нового времени, которое живо и сейчас, а о тенденциях, характерных именно для XX века как примета нового, как поиск новой выразительности (особых форм выражения), которое может быть самым разным – от религиозной медитации до игровой ситуации, тяготеющей к инструментальному театру.

Простейшие случаи «умолчанного слова» в музыке – это подтекстовка какого-либо голоса, выписанная или не выписанная в нотах, которая при исполнении не озвучивается, а остается «в подтексте». Пример, теперь уже классический, – баховский хорал «Es ist genug» в последней части Скрипичного концерта А. Берга, которую А.В. Михайлов комментирует так:

¹ *Тараканов М.* Вячеслав Артемов: в поисках художественной истины // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 169.

² *Михайлов А.В.* Слово и музыка. С. 9.

«Одинокий человек – в своих надеждах на прочность запечатленного словом смысла»¹.

А вот примеры из нашего времени, нагруженные совершенно различной семантикой: «Agnus Dei» для 4 инструменталистов а саррелла А. Кнайфеля (1985), а также ряд других его более поздних сочинений. Текст этого произведения – отрывок из дневника Тани Савичевой, молитва Agnus Dei, древнегреческая формула *sōma – sēma* (тело – могила) и слово Христа «Свершилось». Текст выписан в партитуре как «ориентир для внутреннего пропевания» музыкантами, но не звучит во время исполнения. С.И. Савенко в своей статье о Кнайфеле, названной «Магия скрытых смыслов», пишет о «чистом экзистенциальном времени по ту сторону бытия»². Совсем иной смысл подтекстовка-цитата несет в финале Фортепианного терцета Р. Щедрина (1995): в кульминации звучит гармонизованная диссонантными аккордами мелодия солдатской песни «Соловей, соловей – пташечка» (текст выписан в нотах и имеется ремарка, согласно которой музыканты могут одновременно играть и петь или свистеть тему – *ad libitum*) – яркая врезка в духе игровой логики, столь характерной для Щедрина. А В.С. Ценова в своем исследовании «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» приводит прямо-таки парадоксальный пример – XIII часть «Висельных песен» С. Губайдулиной на текст Христиана Моргенштерна³. Фигурные стихи – здесь это очертания рыбы и отсутствие текста – породили «немое» сочинение, где соединяются молчание в поэзии и музыке, жестикуляция, графическая поэзия и графическая музыка. Но этот пример уже относится к области не только умолчанного слова, но и умолчанной музыки.

Возможна скрытая подтекстовка: текст, не выписанный в партитуре, но подразумеваемый. Примеры (на основании

¹ Михайлов А.В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Современное западное искусство. XX век. М., 1988. С. 272.

² Савенко С. Магия скрытых смыслов // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. С. 198.

³ Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 158–163.

свидетельства композиторов, авторов музыки): Первая симфония А. Локшина, «Реквием» – в его первой части есть тема, ритм которой соответствует тексту *Requiem aeternam*; Вторая симфония А. Шнитке, пятая часть, тема у гобоя д'амур («*Benedictus Dominus Deus*»).

Еще один пример – из творчества композитора, эстетические принципы и представления о выразительности которого радикально отличаются от того, что мы видели в предыдущих образцах. Это произведение Хельмута Лахенмана «*Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo*» («Два чувства... Музыка с Леонардо») для двух чтецов и камерного ансамбля на текст Леонардо да Винчи (1992). Текст, разорванный и десемантизированный, своим ритмом организует инструментальные партии – даже в тех случаях, когда он не произносится. В своей работе «Музыка как экзистенциальный опыт» композитор пишет: «Есть тонкое, но довольно значительное различие между музыкой, которая выражает “нечто”, определяемое на вербальном уровне, и музыкой, которая сама является “выражением”, т.е. будучи “немой”, она все же красноречиво говорит, что сравнимо с немым “красноречием” морщин на лице, отмененном печатью времени. Я доверяю только последней форме выражения»¹. Такую «форму выражения» исследовательница творчества Лахенмана Н.И. Колико называет «экзистенциальной риторикой»².

Слово может оказаться не в тексте, но в подтексте. Вписанное или не вписанное в партитуру, оно может образовывать параллельный ряд, связанный или не связанный с музыкой – во всяком случае, никак не влияющий на ее интонационную или ритмическую структуру.

¹ Цит. по: *Колико Н.И.* Композиция Хельмута Лахенмана: эстетическая технология. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2002. С. 21.

² Скрытой («умолчанной») подтекстовкой можно считать также использование слова на прекомпозиционной стадии: например в черновиках некоторых произведений С. Губайдулиной присутствует текст (не вошедший в окончательный вариант), который играет роль смыслового и структурного стержня. См. об этом: *Ценова В.* Указ. соч. С. 156–157.

Известный пример такого рода – струнный квартет Л. Ноно «Фрагменты – Тишь, к Диотиме» (*Fragmente – Stille, An Diotima*), в партитуру которого введены 52 короткие цитаты из произведений Ф. Гёльдерлина. В авторских комментариях к квартету говорится, что этот текст «никогда не произносится вслух во время исполнения; ни в коем случае не должен восприниматься как программа произведения»¹.

Конечно, это произведение Ноно самым непосредственным образом связано с проблемой молчания в музыке, или звучащей тишины. Чрезвычайно важны в нем паузы, которые наделены особым смыслом. По признанию А. Шнитке, «впечатление от тишины, от неслышимой музыки в этом сочинении было гораздо более интенсивным, чем от слышимых звуков»².

Как отмечает исследовательница творчества Ноно О. Пузько: «У Ноно формируется новая философия звука. Звук возникает сам по себе, “ниоткуда”, из тишины и так же внезапно уходит. Тишина так же значима, как звучание. Тишина – продолжение звука, который человек более не способен различить»³.

Еще один пример, гораздо менее известный, – произведение немецкого композитора Альфреда Хельмута Вольфа (1959) «*Gleich einem goldnen Falken*» («Подобно золотому соколу») для скрипки solo.

По словам композитора, здесь соединились форма вариаций и жанр своего рода «песни без слов», так как двадцать две вариации на тему, изложенную вначале, соответствуют двадцати двум стихам из «Египетской Книги мертвых» (Глава LXXII). Текст выписан в предисловии к нотам, но остается подтекстом – это «скрытое слово»⁴.

¹ Цит. по: Пузько О. Образы поэзии Гёльдерлина в художественном пространстве произведений Луиджи Ноно // Гётевские чтения 2003. М., 2003. С. 200.

² Беседы с Альфредом Шнитке. С. 105.

³ Пузько О. Указ. соч. С. 200.

⁴ К области слова, оказывающегося не в музыкальном тексте, но в подтексте, можно отнести и некоторые названия. Это могут быть нарративные или поэтические строки, которые образуют особый

В отличие от последних примеров, в которых текст никак не влияет на структуру, организацию музыкальной мысли, в творчестве композиторов-криптофонистов (Сергей Невраев, Ираида Юсупова, Иван Соколов, частично Сергей Загний, Дм. Смирнов; термин принадлежит С. Невраеву), напротив, структура текста – на вербальном и даже буквенном уровне – диктует музыкальную организацию. При помощи индивидуально изобретенного, найденного композитором ключа (определенного соответствия буквенного и музыкального алфавитов) происходит транскрипция литературного текста в музыкальный. Например, «Волокос» И. Соколова – «попытка посмотреть на себя изнутри зеркала» или фортепианная пьеса № 3 А. Райхильсона, в основе которой находится стихотворение К. Бальмонта¹. И хотя такой метод композиции справедливо может показаться кому-то формальным, но за этим стоит поиск своего языка, стремление найти свое место, свою позицию поколения, пришедшего на смену «знаменитой троице» (Шнитке, Денисов, Губайдулина). Как пишет И.И. Сниткова в статье ««Немое» слово и «говорящая» музыка»: «Криптофония трактует музыку как форму инобытия слова, притом слова внутреннего, «тихого», неизреченного, и, стало быть, истинного, неискаженного, защищенного от «профанности» обыденного звучания»².

семантический слой в смысловой структуре сочинения: например «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» Ф. Караева, «Если бы Бах разводил пчел», «Сарре было девяносто лет», «Мой путь лежит через горы и долины» А. Пярта, «Я хотел бы вернуться» Э. Артемова и др. Или другая тенденция – обозначение (как правило, по латыни) церковных жанров, что вписывает сочинение в духовный контекст: например, три композиции Г. Уствольской для различных камерных составов, имеющие подзаголовки «Dona nobis pacem», «Dies irae», «Benedictus, qui venit»; названия частей Concerto della Passione для виолончели с оркестром Ю. Фалика – *Lacrimosa, Dies irae, Libera me, Lux aeterna*.

¹ См. об этом: *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004. С. 202–205

² *Сниткова И.И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций. М., 1999. С. 100.

Криптофония, несмотря на этимологию слова, не предполагает сокрытия сакрального смысла слова.

Пример другого рода – «Генезис» (1994) А. Вольфа. Удивительным образом совпали поиски немецкого композитора и российских его (приблизительно) сверстников, о которых он, конечно, ничего не знал.

«Genesis – Klangschrift» для фортепиано – это опыт озвучивания, прямой «транскрипции» – древнееврейского текста Библии, Книги Бытия (рассказа о сотворении мира: 1-я книга Моисея: 1–23). Вот отрывок из авторского комментария: «Последовательность букв древнееврейского уртекста с помощью определенного ключа была переведена непосредственно в звуковые высоты. Этот метод напрашивался сам собой, потому что в изначальном восприятии древних евреев уже отдельные буквы были носителем определенного смыслового содержания, соответственно значениям – пониманию языка, которое нашло выражение в кабалистических традициях». Композитор подчеркивает, что произведение следует играть и слушать как «абсолютную музыку». Здесь иной способ взаимодействия слова и музыка – путь, который ведет непосредственно к звучанию, минуя пропетое или произнесенное слово. «Само Слово стало звуком» («Das Word selbst wurde Klang»). Конечно, это не просто слово, но Слово с большой буквы, то, о котором говорится в Евангелии от Иоанна: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»¹.

Еще один шаг на пути к «умолчанной» музыке – это мнимо звучащая, почти не звучащая музыка. Но сначала зададимся вопросом: в каких случаях музыка не слышна? Ответ: когда она звучит слишком тихо (или не звучит) и ... когда она звучит слишком громко. Парадокс? Но сошлюсь на два примера. Один из них – знаменитая *cadenza visuale* во второй части Четвертого скрипичного концерта А. Шнитке. В момент кульминационного звучания всего оркестра солист уже не может противостоять звуковой массе, тогда звук переходит в жест. По поводу этой каденции А. Шнитке говорил мне: «Рассказывают, что на

¹ Подробнее об этом см.: *Чигарева Е.* Композитор Альфред Вольф (Размышления о творческом процессе) // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. М., 2003.

войне, во время боя происходит превышение возможностей слухового восприятия – и тут вдруг начинает казаться, что наступает тишина». Так, предельная громкость оборачивается своей противоположностью. Подобным образом в генеральной кульминации Третьего фортепианного концерта Р. Щедрина, предшествующей финальному изложению темы, солисту предписано играть каденцию любого классического концерта. И хотя эту каденцию невозможно услышать, но, по мысли М.Е. Тараканова, «обращение к традиции (неважно, какой именно) помогает главному участнику состязания обрести точку опоры, поймать “якорь спасения” в хаосе “расколотого мира”» – и, «наконец, обрести так долго ускользавшую законченную музыкальную мысль»¹ – хоральную тему.

И, напротив: предельно тихое или отдаленное звучание создает ощущение тени, призрака, потусторонности. Примеры из музыки А. Шнитке: Прелюдия памяти Шостаковича (вторая скрипка – за сценой или в записи – тень, эхо), некоторые коды: беззвучный стук клавиш в конце Фортепианного квинтета, завершение Восьмой симфонии – вознесение за пределы земного пространства. Эффект потустороннего возникает в некоторых произведениях Лакенмана благодаря его поискам в области звукоизвлечения – об этом свидетельствуют даже названия некоторых сочинений: «Dal niente» (Из ничего), «Klangschaffen – mein Saitenspiel» (Звуковые тени – моя игра со струнами).

Еще один пример из музыки А. Вольфа. Произведение имеет необычное название «Nichts» – «Ничто»; необычен в нем состав инструментов (флейта-пикколо, гитара и 5 Buckelgongs). Вся пьеса – это звук ми и его аура. И хотя здесь есть звукоряд-мелодия, а потом возникает и двухголосье, но кажется, что вся музыкальная ткань рождается из этого непрерывно тянущегося – реально и подсознательно – звука, разлитого в разреженном пространстве. По признанию самого композитора, в этот период его все время притягивал один-единственный тон, но не ради экспериментов со звуком – расщепление, сжатие, микрохроматика и т.д. «Нет, это был, действительно, только один тон – и потом тишина <...> Меня все больше тянуло

¹ Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. С. 239.

к тишине <...> После того, как в предшествующие 8 лет я себя “сжигал” – музыкально и эмоционально, у меня возникла острая тоска по тишине, покою, именно “Пришествию”¹. Что находится “по ту сторону музыки”? – это было для меня вопросом. Как “звучит” тишина?».

Nichts, ничто – пустота, тишина... Кажется, это одна из универсалий художественного мышления и – шире – мировосприятия в XX веке². Проявления феномена тишины очень многообразны: здесь вспоминаются и философские категории дзен-буддизма «Ничто» и «Нечто» – основа концепции Дж. Кейджа (и его различные опыты «звучащей тишины», так повлиявшие на музыку более позднего времени³), и сакральный смысл тишины и молчания в христианской традиции («Gott spricht in der Stille»⁴ – А. Вольф), и многое другое. Подойдя к крайней границе этой тенденции – от «умолчанного слова» к «умолчанной» музыке – к не звучащей реально музыке (или, если воспользоваться выражением А. Шнитке, – «теневой», «ирреальной», «иллюзорной»⁵), остановлюсь, поставив многоточие, и закончу словами из доклада А.В. Михайлова,

¹ «Я возвещаю Пришествие» (Ich sage Aufkunft) – так называется последняя песня вокального цикла А. Вольфа «Ernst-Meister-Gesänge» на стихи Эрнста Мейстера.

² Это проявилось, в частности, в том, что феномен тишины все чаще привлекает внимание исследователей в наши дни, например: Некрасова И. Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. М., 2003; Она же. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века. Диссертация на соискание звания кандидата искусствоведения. М., 2005.; Коробова А.Г., Шумкова А.А. Музыкальные коды тишины // Приношение музыке XX века. Екатеринбург, 2003.

³ Например, русский музыкальный концептуализм («игра с симулякром, с пустотой, с “ничто”, с голой рамкой» – см.: Сниткова И.И. Музыка идей и идеи музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее. Материалы международной научной конференции. М., 2002. С. 160), так переключаящийся с «нулевой» поэзией, о которой я уже говорила.

⁴ «Бог говорит в тишине» (нем.).

⁵ Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь... // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 42.

который я уже цитировала: «Музыка всякий раз может разуться как прорывающаяся немота. А смысл, какой утверждает себя в музыке, – это тогда смысл, прорывающийся через “не могу” своего молчания. Смысл утверждается – тот, который долго накапливается и настаивается в своей невысказанности и даже более того – в своей невысказываемости»¹.

¹ Михайлов А.В. Слово и музыка...С. 20.

Е.В. Дуков

Любопытное пространство музыки

Любопытство – дочь невежества.

*Томас Фуллер,
английский богослов
и историк XVII–XVIII веков*

Любопытство – одно из самых непреложных
и очевидных свойств мощного интеллекта

*Сэмюэл Джонсон (1709–1784)
английский писатель, лексикограф,
критик, журналист*

Может быть, название этой статейки кому-то покажется странным. Готов побиться об заклад, это связано с существительным «любопытство». Хотя что тут любопытного? Как всем известно, человек – существо разумное, именно поэтому мы сейчас имеем то, что имеем – машины, компьютеры, полеты в космос. Человек трудился, создавал и изобретал в течение тысячелетий. А делал он все это благодаря некоторым качествам, присущим ему в какой-либо степени от природы. Человек интересовался, наблюдал и *любопытствовал*. Любопытство – это именно то качество, благодаря которому сейчас мы существуем именно в таком мире. Но при этом любопытство считается невоспитанностью, невежеством и нередко раздражает других людей.

В наших интеллигентских кругах это слово не особенно почитается. Надо изучать предмет, интересоваться им, но любопытствовать... Это как-то не серьезно. К тому же любопытство обычно «будят». Значит, оно где-то спит, даже удовлетворенно спит. А где? И кто его будит? Ведь писал же Л. Толстой в серьезной статье «О науке и искусстве» следующее: «Наука есть исследование законов изучаемых явлений. Искусство есть воплощение бесконечного в конечном, есть воплощение идеалов в образах и т.д. и т.д. Определения того и другого очень неясны, а главное широки, так что захватывают в свою область все, что люди делают для того, чтобы удовлетворить свое любопытство

и доставить себе удовольствие»¹. Ну, а кто в искусстве отвечает за любопытствование? Кто привлекает любопытное ухо и любопытный взор? И кому принадлежит любопытство? И вообще, как любопытство живет среди музыки?

Вот я попробую поиграть со словом «любопытство» как с серьезным понятием.

При ближайшем рассмотрении становится ясно, что это не очень простая задача. Самая последняя русскоязычная работа, где рассматривается термин «любопытство», принадлежит филологу А.К. Богданову и носит почти анекдотичное для научной работы название «О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов»². В ней автор констатирует: «С точки зрения идеологических аспектов соответствующего выбора любопытство оказывается понятием, само истолкование которого должно учитывать превратности исторической психологии, демонстрирующей характерную амплитуду оценочной рецепции между панегириком и филиппикой»³. В специальном разделе, посвященном истории термина, А.К. Богданов находит его истоки в дохристианских учениях, в частности в «Метафизике» Аристотеля. Правда, вскоре выясняется, что речь идет о «*curiositas*», а это для латыни исторически несколько разные понятия. Современная латынь действительно переводит любопытство как «*curiositas*». И это основное понятие. И многие европейские языки оттачиваются от современной латыни. Но в старолатинском языке такого слово как «любопытство» почти отсутствует⁴. Можно полагать, что «любопытство» в современном смысле открыстализовывалось постепенно. Переходя к современности, автор, опираясь на «Словарь русского языка»⁵, окончатель-

¹ Толстой Л.Н. О науке и искусстве (1891–1893) // Литературное наследство. Т. 37/38. М., 1939. Кн. II. С. 52.

² Богданов А.К. О крокодилах в России. М., 2003.

³ Там же. С. 19.

⁴ В одном значении это слово переводится как «заботливый», «заинтересованный», «пытливый». Любопытство там находится на предпоследнем месте. Как существительное это слово вообще переводится как «шпион» или «дротик» – см.: Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 280.

⁵ Словарь русского языка. В 4 т. М., 1981–1984.

но запутывает картину и без того сложной семантической истории слова. Автор пытается выбраться из нее, рассматривая почти как синонимы термины «интерес», «курьёз» и т.п. И чем дальше он углубляется в историю избранного круга понятий, тем больше непонятого ощущается за простым, казалось бы, словом «любопытство».

Попробуем отказаться от сложных лингвистических экзерсисов и, опираясь на обычный жизненный опыт, вскрыть существо этого понятия и наметить его роли в музыкальной культуре.

Первое, нужно заметить: с точки зрения здравого смысла нет проблем с вычленением тех, кто или что вызывает любопытство. Посмотрите на толпу слушателей, которая жадно следит за дверью служебного подъезда консерватории или музыкального театра до и особенно после концерта или спектакля. Среди этой толпы нет-нет да проносится шепот: «А вот композитор, сочинение которого сейчас исполнялось». Вот музыканты, которые гордо проносят сквозь толпу инструменты как знак своей личности. Здесь звезды, маленькие или большие, коллективные или индивидуальные – это есть то, вокруг чего прежде всего возникают разряды любопытства. Можно, даже не очень огрубляя процесс, сказать, что из *collectio personarum plurium* – простого собрания многих лиц – кристаллизуются две иерархически организованные группы. Самую многочисленную можно назвать «любопытствующими», верхнюю страту которой составляет «грамотная публика», а ту, вокруг которой группируются любопытствующие, можно назвать «вызывающими любопытство», верхние слои которой составляют профессиональные художники – авторы, исполнители, а венчают всю эту социальную конструкцию – звезды.

При всем неудобстве производных терминов от слова «любопытство»¹, как кажется, трудно найти более адекватного слова по смыслу. Долгое время считалось, что любопытство вообще для животного мира – один из общих первичных рефлексов. Правда, в последнее время исследователи сделали вывод, что чувство любопытства животным все-таки чуждо. Все, что

¹ Может быть, поэтому их очень мало.

человек принимает за любознательность своих младших братьев, является результатом плохого содержания и инстинктивной попыткой улучшить свои условия жизни.

Любопытство в основе своей тоже инстинкт. И всегда индивидуальный. Поэтому, строго говоря, любопытство должно было бы стать одной из важных категорий психологии. Но почему-то не стало. Именно эта категория разработана в науке очень слабо, почти как пространство зрелищ в социологии. Напротив, категории интереса – одной из видов потребностей, тесно связанной с любопытством, но не первичной, – повезло гораздо больше, она разработана в разных видах наук несравнимо более фундаментально. Но интерес, согласитесь, надстраивается над любопытством, сопровождается им, он возникает как продолжающееся любопытство. И любопытствующие в структуре *collectio personarum plurium* – первый шаг к формированию публики, ее грамотной части, чьи свойства выстраиваются уже непосредственно на основе интереса. Но все, однако, начинается с «обычного» любопытства.

Из повседневного опыта каждому ясно, что любопытство может быть удовлетворено или не удовлетворено. И очень многое зависит от индивидуальности. Но в любом случае это процесс, причем рефлекс этот носит темпоральный характер. В процессе удовлетворения любопытство может принести радость открытия нового, прежде неизвестного¹. А может угаснуть, если то, что вызвало любопытство, не будет вызывать в дальнейшем интереса. Но любопытство может и вообще не возникнуть, и тогда понадобятся дополнительные стимулы, чтобы его «разбудить». Все это хорошо знакомо по играм с младенцами, когда действия старших вызывают у малышей любопытство и желание повторять.

Любопытство часто отождествляется с познавательной потребностью. Больше полувека назад известный психолог А.Г. Ковалев, рассматривая категорию интереса как проявление конструктивности человеческого интеллекта, отметил, что через первичное любопытство объект привлекает к себе первоначальное внимание, но далее ему необходимо удержать

¹ Маслоу А. Мотивация и личность. СПб., 2001.

это любопытство, не дать ему угаснуть и сформировать мотивацию. «Интерес, – отмечал он, – это специфическое отношение личности к объекту в силу его жизненной значимости и эмоциональной привлекательности»¹. Кажущаяся значимость – вот что способно зафиксировать первичное любопытство, избирательно выделяющее предмет из мира других подобных, и впоследствии сменить его другим состоянием – заинтересованностью, субъективным интересом.

Единственная теория, которая выросла вокруг темы любопытства, принадлежит канадскому ученому Д. Берлайну и связана с детским научением. Теория «эпистемического любопытства» (греч. *epistemologia* – теория познания) была разработана им в 1954 году. Это, по существу, – теория основ человеческого поведения. В соответствии с ней считается, что внутренняя познавательная потребность возрастает по мере увеличения «понятийного конфликта», обусловленного противоречиями между «символическими реакциями» (т.е. мыслями) человека. Объективной мерой любопытства выступает энтропия. По своим физиологическим механизмам, с точки зрения Д. Берлайна, любопытство представляет собой активацию ретикулярной формации². Факторами, влияющими на любопытство, признаются: сильные внешние раздражители (прежде всего в аспекте новизны, сложности, неожиданности), внутренняя

¹ Ковалев А.Г. Психология личности. М., 1956. С. 101.

⁹ Это недостаточно хорошо изученная сеть получает информацию от всех органов чувств, внутренних и других органов, оценивает ее, фильтрует и передает информацию в лимбическую систему и кору большого мозга. Из физиологии головного мозга известно, что она влияет на уровень возбудимости и тонуса различных отделов центральной нервной системы, включая кору большого мозга, играет важную роль в самых разных сторонах жизнедеятельности: сознании, мышлении, памяти, восприятии, эмоциях, в сне, бодрствовании, целенаправленных движениях, а также в механизмах формирования целостных реакций организма. Важно, что ретикулярная формация выполняет функцию фильтра, который позволяет важным для организма сенсорным сигналам активировать кору мозга, но не пропускает привычные для него или повторяющиеся сигналы. Другими словами, она выделяет любопытное. См.: Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. М., 1975.

биологическая потребность, неуверенность. Наличие эпистемического любопытства, считал ученый, увеличивает эффективность обучения.

Любопытство человека, таким образом, – простая, но всеобщая форма, прежде всего, ориентации в пространстве. Оно может объединять людей, спланировать их, когда любопытством по какому-либо общему поводу охвачена группа, может подпитывать эмоцию, когда любопытство переходит на следующую стадию – интереса. Оно может сопровождать страх, пока тот не перейдет в ужас, который вытеснит любопытство и заставит его замолчать. Но с большинством других рефлексов и чувств оно дружит. И любопытство имеет свою гамму чувственных переживаний, которые, как правило, выражаются мимикой, жестами, простейшими словоформами. Именно так, из ничего, и вызывается любопытство.

Любопытство как индивидуальное чувство в обществе всегда сопровождается системой социальных запретов. Так уж повелось. За социальными запретами – опыт людей, которые позволяют делить любопытство на «плохое» и «хорошее», исходя из повторяющегося опыта других людей в прошлом. Запреты могут иметь разный характер – от жестких норм и законов до обычаев. Любопытно, что я испытываю, когда выйду в стужу в легкой одежде на улицу. Возвращаясь, приговариваю: «Ух, как мороз щиплет», как будто это не было ясно с самого начала. Но, если с вами другой человек, он обязательно вас предупредит: «Кто ж в такой мороз так легко одевается!». Этот оборот «Кто ж...» хранит коллективный опыт прошлого. И память о нем. Но индивидуальное любопытство заставляет выйти на мороз, прыгать через костры, закурить, выпить первую рюмку спиртного, съесть новую пищу, пойти в экстремальный поход, попытаться послушать новую музыку и т.д. Как говорят, чем тоньше лед, тем больше всем хочется убедиться, выдержит ли он. Монтень по этому поводу мрачно говаривал: «Пытливости нашей нет конца: конец на том свете». Таким образом, система социальных запретов действенна в отношении индивидуального любопытства не всегда. И именно это дает возможность человечеству развиваться.

Таким образом, праэлемент, с которого началось строительство будущей многообразной музыкальной жизни, так же,

как и любопытство, можно отнести к области социальной памяти и, как это ни покажется странным, социальным институтам цензуры.

Поначалу этот институт цензуры ограничивал свободу индивидуального любопытства в искусстве. С ним в музыкальной жизни связаны правила исполнения и предназначенность исполняемого, позже – фигура исполняющего и способ исполнения. И всегда пространство!

Поначалу цензура имела сакральный вид. Она не была связана с конкретной личностью или ситуативными решениями. «Так было...», «Так повелось...», «Духи требуют...» – типичные основания первых цензурных запретов. Цензура здесь выступала в виде решения о том, что нужно или предпочтительнее исполнять, чтобы добиться покровительства высших сил. Что-то другое «по умолчанию» не могло появиться – индивидуальный голос исполнителя был еще очень слабым. И если заводилу музыкальной жизни духи «не слушались», цензуре подвергался не артефакт, который был отобран главным дирижером «вызывающим любопытство» (шаманом, друидом, жрецом и т.д.), а сам этот «исполнитель». Племя внимательно отслеживало адекватность пространства. «Что ты, здесь это нельзя, не положено, духи запрещают...» – примерно так начинались первые цензурные запреты не только на интонационные словари, но и на использование пространства музыкальной жизни.

Позже на авансцену выступил вариант светской цензуры, прежде всего в виде идеологических постулатов. Она, наоборот, выделяла то, что не нужно исполнять по тем или иным причинам, оставляя, впрочем, довольно большое пространство для творчества. Наряду с идеологической цензурой появляется профессиональная. Ярким примером последней служат конкурсы, где профессионалы устанавливают свои критерии и нормы. И, наконец, в наше время наступила эпоха экономических рычагов. Цензура, представленная в общем случае индивидуальными вкусами конкретных деятелей крупного бизнеса, пытается «вытолкнуть» часть музыки за границы круга актуально востребованного, оставляя только предмет своих экономических интересов – шоу-бизнес, который приносит прибыль. А чтобы поддерживать интерес и рекрутировать все новые

слои публики, она придумывает новые способы вызвать любопытство. И играть с цензурными запретами.

Цензура связана со вкусом общества (как и отдельных его страт) и школой в широком смысле – как институтами, благодаря которым организуется передача художественного опыта и наследия, составных частей социальной памяти. Но за ним незримо стоит система, поддерживающая в музыкальной жизни любопытство и обучающая людей быть любопытными.

Действительно, школа передает традиции и опыт. Она связана с фигурой «учителя» – человека (или группы людей), формирующего и формулирующего правила «исполнения и восприятия». Кавычки рядом со словом «учитель» здесь стоят не случайно. Об «учителе» мы можем говорить применительно к фольклорной культуре и к современным ее формам. В одном случае речь идет о старшем по возрасту человеке, уполномоченном коллективом на то, чтобы научить детей «грамотно» (в соответствии с традициями) использовать, например, искусство; в другом случае, в более современном смысле, речь идет прежде всего о профессии учителя. Он по природе своей профессии должен обратить внимание учащегося на то, что должно вызвать у него любопытство, «заразить» любопытством и перевести этот рефлекс в стойкий интерес.

Но так происходит, как мы знаем, далеко не всегда, особенно в современной ситуации «посткультуры». Большое число учителей убеждены, что они работают сразу с категорией «интерес» и его производными, которые должны автоматически возникать у учащихся или быть воспитанными до прихода «в школу». Поэтому чаще, по методическим основаниям, за скобки выносятся именно любопытство. В музыке оно заменяется состязательностью. Все расписано, как в нотах, нужно только как можно быстрее их «проиграть». В результате сегодня «школа» чаще идет от общего к частному. Впрочем, в культурной жизни встречаются лица, берущие на себя функции «учителя» по тем областям, которые не входят в круг профессионализма ни исполнителей, ни авторов. Рок-музыка и «русский шансон», современная эстрадная песня и рэп – вот яркие примеры такого рода в конце XX – начале XXI века. Но в любом случае со «школой» тесным образом связан институт воспроизводства профессиональных исполнителей и публики.

А также норм пространственной организации искусства. То есть всех основных элементов музыкальной жизни.

Но научимся ли мы когда-нибудь уважать пробужденное любопытство? Как «грамотно» сделать его пробуждение? Как вообще его сделать? Во всяком случае, мне кажется, каждый должен искать ответ на этот любопытный вопрос в себе и в своем опыте сам. И в сопредельных областях науки. Если он профессионал!

М.А. Румянцева

Актуализация старинных видов композиторской техники

Многовековая история музыки, являясь богатейшей и бесценной сокровищницей мировых художественных достижений, трепетно хранящая в своей огромной памяти все, что когда-то было достигнуто человечеством, представляет несметные богатства, которые и по сей день продолжают раскрываться перед нами, удивляя необычайной красотой и вдохновляя на творчество. Сегодняшние музыкальные события, какими бы современными они ни были, также неумолимо станут частью прошлого и откроют следующую страницу истории. В этом отношении сама история является вечным современником и выступает неутомимым летописцем, который оказывается очевидцем всех событий, малых и великих, незаурядных, выдающихся и простых, имеющих временное значение.

В музыкальном искусстве есть события, явления и имена, которые неразрывно связаны между собой: древние одноголосные хоралы и Григорий I, мензуральная нотация и Ф. Кёльнский, музыка эпохи Возрождения и Дж. Царлино, романтическая гармония и Э. Курт и т.д. Так, имя М.Е. Тараканова неотделимо от отечественной музыки советского периода. Оставленное им музыковедческое наследие играет огромную роль в развитии музыкальной науки нашей страны и составляет большой вклад в исследование музыкальных явлений XX века. Как видно из опубликованных трудов М.Е. Тараканова, он проявлял постоянный интерес и внимание к произведениям современных ему композиторов, к анализу происходивших в то время событий. Занимаясь исследованием творчества отдельных композиторов, так и в целом проблемами и особенностями советской музыки, музыковед рассматривал музыкальные явления в совокупности, комплексе всех ее составляющих.

В то же время М.Е. Тараканов придавал большое значение музыке ушедших эпох. Во многих его работах проходит мысль о важности и необходимости обращения к искусству минувших

исторических периодов как истоку осмысленной музыкальной речи. «Стремление к высшей осмысленности музыкальной речи влечет за собой обращение к накоплениям духовного опыта человечества, прежде всего к музыке всех времен и народов, где такой опыт запечатлен»¹. Отмечая своеобразие современной музыкальной культуры, М.Е. Тараканов отмечал, что в послевоенные годы изменилось отношение к музыке прошедших веков. «Раньше она воспринималась устаревшей, сохранившей лишь значение пройденного этапа в поступательном движении исторического процесса. Ныне старые мастера стали нашими современниками, а музыка времен барокко или *ars nova* обрела второе рождение. Наше время вобрало в себя весь совокупный опыт художественного творчества, начиная от слоев фольклора, восходящих к языческой древности до самых наимоднейших новаций. Все современно, все актуально, все может быть использовано в хозяйстве мастера музыки наших дней»².

Рассмотрим мысль, высказанную М.Е. Таракановым, применительно к западноевропейскому Средневековью. Почему именно к Средневековью? Потому что Средневековье – это эпоха, с которой началось развитие профессионального музыкального искусства, это первый этап осознания и воплощения в художественных формах мелодического многоголосия. Именно эпоха Средневековья выдвигает впервые некие принципы построения, развития и композиционного оформления музыкального материала. В эпоху Средневековья уходят корни многих закономерностей музыкального искусства, которые позднее проявят себя в самых разных видах и формах. Средневековье – это генезис будущего фонда композиторской техники, а генезис всегда таит в себе много разных возможностей, которые будут реализованы впоследствии.

Безусловно и закономерно то, что все последующее поэтапное развитие музыкального искусства непосредственно опиралось на известные достижения средневековых мастеров. Проходило время, эпоха сменялась новой эпохой, прямая

¹ Тараканов М.Е. Советская музыка вчера и сегодня: (Новый взгляд на историю и проблемы сегодняшнего дня). М., 1989. С. 49.

² Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. С. 6, 7.

творческая преемственность музыкантов в сохранении старых традиций постепенно нарушалась, менялись нормы, каноны, стили. В результате, в связи с временной не востребованностью и давностью бытования, что-то забывалось и уходило в историю. Но удивительно то, что когда мы вновь обращаемся к старинной музыке, то всегда находим в ней нечто неизведанное, продолжающее волновать нас сегодня и, что особенно ценно, современное и актуальное.

Ярким примером тому служат старинные виды композиторской техники. Имеющие огромный потенциал в их претворении, они могут оказаться весьма полезными композиторам нашего времени как один из резервов музыкальной техники.

Обратим внимание на некоторые особенно интересные композиторские приемы. Известно, что в основе средневекового многоголосного произведения всегда лежал какой-либо заданный напев. Способы его преобразования вызвали к жизни ряд оригинальных приемов. Первым мы назвали бы мелодическое преобразование исходного распева, в результате которого новый вариант мелодии в итоге становился авторским вариантом. Работа с мелодическим материалом составляла важную часть композиторской техники и определяла ее виды. Это преобразование ритма, колорирование, симультанное варьирование и те приемы, которые входят в золотой фонд полифонической техники: увеличение, уменьшение, ракоход и др.

Среди всех этих приемов в настоящее время наиболее известны и употребительны в композиторской практике модификации мелодии через изменение ее внешнего облика – увеличение, уменьшение, обращение, ритмическую вариантность, а также через препарирование мелодического материала – дробление на мотивы, фразы. Данные приемы мелодического развития берут свое начало в далеком прошлом. Много образцов обращения мелодии мы находим в многоголосии органумов и кондуктов Перотина и его современников, причем как в развитии материала, так и в канонических эпизодах.

Эти приемы прочно укрепились в музыкальном сознании и использовались в самые различные исторические эпохи. Что касается колорирования и симультанного варьирования, то здесь сложилась иная ситуация.

Понятие «колорирование» традиционно связывается с музыкой позднего Средневековья и Раннего Возрождения. Как указывается в отечественной «Музыкальной энциклопедии», немецкий музыковед Арнольд Шеринг (1877–1941) высказал предположение о том, что верхние голоса многих произведений того времени представляют собой мелизматическое преобразование известных напевов. Его взгляд нашел своих сторонников, и мелодические построения, образованные путем усложнения, орнаментального украшения уже существующей, но более простой мелодии, стали называть колорированием¹.

Колорирование как вид композиторской техники дает истине неисчерпаемые возможности мелодической работы с источником. Творческая фантазия мастера соприкасается с целым комплексом элементов: с развитием отдельных интонаций, определенных оборотов в напеве, с мелодическим выделением опорных тонов первоначального варианта, а также с возможностью интонационного переосмысления мелодии посредством акцентировки и выделения иных, неопорных в ладовом отношении звуков. Все это воплотилось в произведениях многоголосного склада старых мастеров.

Одним из первых примеров колорирования, как указывают ученые, является двухголосный мелизматический органум начала XII века. В органуме сопутствующий голос, так называемый *vox organalis* (по определению Псевдо-Хуквальда), представляет собой преобразованную, мелодически расширенную, модифицированную версию основного голоса.

Пример 1



¹ Термин «колорирование» (или «колорация») употребляется также в мензуральной нотации, обозначая окрашивание нот в красный, а позднее в черный цвет.

Исследователи отмечают, что как прием, как метод и как принцип мелодической работы колорирование наиболее ярко и разнообразно проявилось в первой половине XV века, когда перед композиторами стояла особая задача представления одного и того же материала в разном мелодическом оформлении, в множественности выводимых вариантов. В сочинениях мастеров этого времени колорирование стало основным способом мелодического развития. При этом изначальная мелодия подвергается настолько сильному изменению, что приобретает совершенно иной облик, весьма далекий от исходного материала. Приведем фрагмент верхнего голоса из мотета Л. Пауэра «Salve Regina», представляющий собой колорированный распев хора¹.

Пример 2



Для создания мелодии подобного типа от композитора требовалось высокое профессиональное мастерство, позволяющее раскрыть мелодический потенциал заданного напева. Даже в тех случаях, когда авторы в качестве первоосновы использовали известную литургическую мелодию, колорированный ее вариант, обогащенный новым содержанием и новой стилиевой характерностью, становился достоянием творчества композитора.

Еще более интересные возможности построения многоголосной фактуры исходят из так называемого «симульганного варьирования». Этот прием родственен приему колорирования и также широко распространен в сочинениях XV столетия. Имея общий исходный принцип – варьирование заданного напева, эти два приема все же различаются между собой. Современные музыковеды, исследуя многоголосную музыку

¹ Приводится по: *Евдокимова Ю.К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. М., 1989. С. 63.

Средневековья и Возрождения, вводят термин «симультанного варьирования» и определяют его как «одновременное сочетание нескольких мелодических вариантов», целью которого служит «объединение голосов при внешней их мелодической самостоятельности»¹. В данном случае колорированные различными способами версии напева составляют саму суть музыкальной ткани, где голоса непохожи, но, тем не менее, представляют собой разную раскраску одного первоисточника. Видоизмененные мелодические обороты заданной мелодии проникают в каждый голос и пронизывают все сочинение. Это пример удивительной техники, которую не так просто распознать.

Отметим также, что огромную роль в создании мелодического варианта играло ритмическое разнообразие, которым наделялись как похожие фразы, мотивы, интонации, так и самостоятельные мелодические построения. Буквально в каждом такте ритмические фигуры отличались друг от друга. Композиторы стремились к постоянному их обновлению, в результате однажды использованная фигура могла появиться только через 10–15 тактов. Многообразие возможных вариантов столь велико, что только с помощью ритмики авторы могли до неузнаваемости преобразовать мелодию, оставляя без изменения мелодическую последовательность звуков. Особенно интересным в этом отношении является канон, построенный на основе ритмической вариантности одной и той же мелодии. Покажем это на конкретном примере.

Пример 3



Приемы колорирования, симультанного варьирования, совмещаясь с постоянно обновляемым ритмическим оформлением, давали бесконечное множество мелодических вариантов преобразования исходного распева.

¹ Евдокимова Ю.К. Музыка эпохи Возрождения. С. 72.

Данный принцип построения и развития многоголосной ткани типичен для всех композиторов первой половины XV столетия, несмотря на то, что каждый из них обладает собственной оригинальностью и стилистической индивидуальностью. Назовем наиболее известных мастеров, в чьих сочинениях эти приемы нашли широкое применение, – Л. Пауэр, Д. Данстейбл, Г. Дюфаи в раннем периоде творчества.

Однако колорирование заданной мелодии как способ развития произведения и как средство объединения голосов нередко встречается и в более раннее время. В сочинениях XIII века, когда ведущим жанром музыки был мотет, во многих случаях верхние голоса также связаны мелодическим родством друг с другом и с теноровой партией. Как известно, на партию тенора в мотете возлагается особая, главная роль, мелодический материал тенора служит фундаментом всего произведения, несет в себе организующее начало, именно с него начинается работа над созданием целого сочинения. Мелодические линии двух верхних голосов нередко выглядят внешне вполне самостоятельными, однако имеют с тенором общие моменты развития и являются, в известной степени, его производным материалом. В итоге композиторская работа над созданием сочинения концентрировалась на преобразовании заданного материала и позволяла получить:

- неузнаваемый вариант исходного напева;
- многоголосие, при котором верхние голоса в одновременности сочетают различные мелодико-ритмические варианты мотивов и фраз теноровой партии;
- многоголосие, при котором колорированные варианты мелодических фраз появляются в верхних голосах поэтапно, в процессе развития сочинения. При этом они часто передаются из голоса в голос, являясь варьированным вариантом предыдущей мелодической линии.

Интересно, что в средневековой музыке все это могло искусно совмещаться в одном произведении. В качестве примера приведем мотет XIII века «Omnes»¹.

¹ В транскрипции Пьера Обри. См.: *Aubry P. Cent motets du XIII siècle. Transcription en notation moderne et mise en partition. Vol. II. Paris, 1908. № LXXXII.*

Пример 4

Omnes LXXXII

[fol. 53 r']

Il n'a en toi sens ne va - leur Ro - bins, ne cour - toi - si - e,
 Ro - bins, li mal - vais ou - vriers. A es - con - dit s'a - mi - e,
 Omnes

9
 Qui d'un bai - sier par ta fo - lour As es - cos - dit t'a - mi - e:
 Qui de - man - doit un bai - sier Pour es - tre plus jo - li - e:

17
 Il na pas a - tente en a - mour. Fo - le chievre es - ba - hi - e,
 Si res - pon - di li ber - giers Ni - ce - te et fo - li - e:

25
 Li plus has - tis est li meil - lour. A - mours het cou - ar - di - e.
 Ne vous has - tes mi - e. Be - le ne vous has - tes mi - e.

Как видно из примера мелодия верхнего голоса мотета с транспозиций на квинту в тактах 1–2, 9–16 в колорированном виде повторяет теноровую мелодию. Практически те же контуры теноровой партии обнаруживаются и в мелодии среднего

голоса, что говорит об одновременном сочетании разных колорированных версий, то есть о симультанном варьировании. Такой принцип развития сохраняется в последующих строках и составляет суть всей музыкальной ткани сочинения. Кроме того, начальный секундовый мотив тенора (такты 1–3) в разных ритмических вариантах, но всегда на одной и той же высоте (*e-f-e*) пронизывает все произведение, попеременно появляясь то в верхнем, то в среднем голосе (такты 3, 4, 7, 10, 12–14, 15, 19, 20, 29–30). Вариантное развитие протекает в сочинении и на более крупном уровне, так, второй раздел мотета (такты 17–32) оказывается интонационно родственным первому разделу (такты 1–16). Мелодические линии верхних голосов, продолжая свое развитие, являются новым колорированным вариантом, имеют процессуальное варьирование.

В рассмотренных выше способах мелодической работы с материалом, в колорировании и симультанном варьировании лежит одна идея – преобразование исходного напева и создание на его основе мелодической фактуры. Хотя эта идея широко применялась в старинной музыке, она как дополнительный резерв композиторской техники не исчерпала своих возможностей и в настоящее время. Наполняясь новым качеством, новым интонационно-звуковым оформлением, новым смыслом, колорирование и симультанное варьирование с успехом могут актуализироваться сегодня и продолжить свое существование в сочинениях с мелодической основой. Вариантная неиссякаемость данных приемов, заложенная в них априорно, говорит о том, что композиторские приемы старинной музыки – это не отжившая стадия, не ушедший безвозвратно в прошлое принцип музыкального мышления, а своеобразный способ работы с мелодическим материалом, имеющий огромный творческий потенциал. Произведения того времени представляют собой ни с чем не сравнимое, богатое по своим возможностям и интерпретациям музыкальное явление, которое дает широкий простор композиторской выдумке, фантазии, далекие перспективы современным авторам.

З.А. Имамутдинова

К явлению фоносферы и музыкально-звукового мира мусульманского города

Феномен каждого города образуют факторы материального, и духовного свойства. Город немислим как без архитектурных комплексов, так и без людской изменчивой толпы, а следовательно – неумолчного звучания улиц. Воцаряющиеся повсюду пустота и безлюдье и абсолютная тишина могут означать отсутствие жизни в городе, его заброшенность, гибель. Следовательно, звуковой мир представляет собой неотрывную часть органики города, однако этот аспект обходится вниманием исследователей.

Понятие «фоносферы» и слагаемые города

Звуковой мир города складывается в некую музыкально-звуковую целостность, по отношению к которой применимо понятие «фоносферы». Фактически звуковой мир города является собой наиболее яркое выражение феномена фоносферы.

Что означает данное понятие? Понятие «фоносферы» было выдвинуто выдающимся российским музыковедом М.Е. Таракановым в статье «Фольклор и “фоносфера”» в журнале «Курьер ЮНЕСКО» в 1986 году¹ и одновременно разработано им в лекции «Звуковая среда современности».

Фоносфера – «... важнейшая органическая часть “ноосферы”, некая социально-природная целостность, находящая выражение в структурно-организованных звуковых колебаниях в их акустической, непосредственно воспринимаемой форме и в форме неслышимой, где звуковые колебания преобразованы, модулированы в радиоизлучения»².

Итак, фоносфера – это часть ноосферы, то есть сферы взаимодействия общества и природы (именно так интерпретирует

¹ *Тараканов М.Е.* Фольклор и «фоносфера» // Курьер ЮНЕСКО. 1986, май. С. 17..

² С этим определением в процессе работы над темой меня любезно ознакомила Е.М. Тараканова.

понятие «ноосферы» автор целостного учения о переходе биосферы в ноосферу русский мыслитель В.И. Вернадский). При этом часть, объемлющая организованные массы звучностей, воспринимаемые в обществе непосредственно и при помощи технических средств, а также сопровождающие их физические колебательные явления в природе.

Планета вся «кишит» звуками разной природы. Однако совершенно очевидно, что свое концентрированное выражение феномен фоносферы получает в границах городов.

Рассмотрим, из чего же состоит звуковой мир поселений?

Звуковой мир города образуют три слагаемых: собственно речевое (вербальное), музыкальное и шумовое. Подразумевая контрапункт (то есть взаимодействие, параллельное существование или поглощение, взаимоисключение в нашем восприятии этих слагаемых), можно говорить о музыкально-звуковом мире городских поселений. Причем в шумовом будут подразумеваться формы, возникающие благодаря деятельности человека и частично несущие образно-семантическую нагрузку (производственные гудки, цоканье копыт).

Природно-биологические шумы, нередко нами эстетизируемые, например, шелест листья или пение птиц, а также элементы языка животных, окружающих человека, должны рассматриваться в другой сверхсистеме. То есть понятие «музыкально-звукового мира города» в данном истолковании выходит за пределы границ понятия «фоносферы».

Специалисты рассматривают город как открытую, самоорганизующуюся (независимо от его масштабов – будь то мегаполис либо маленький провинциальный городок) и динамичную систему. Архитектура города – это то, что наиболее в нем статично. Качества же динамичности, изменчивости, непредсказуемости в наибольшей мере реализуют себя в сфере звука (если не учитывать мир запахов, также сопровождающий город).

Как и в других сторонах жизни города, в мире звуков царит хаос, который, однако, отступает перед организующей силой ряда факторов. Уже сама природа вводит цикличность в звучание города: утро, день, вечер, ночь. Это перечисление не требует пояснений. Хотя всегда есть исключения из правил. Так, у христиан в ночь на Рождество и на Пасху, нарушая

привычный ритм жизни совершаются Божественные литургии. На исламском Востоке ночь оживает во время месяца поста – рамадана. (Например в Стамбуле в эти праздничные недели в начале ночи для оживленной толпы имитируются старинные военные шествия под маршевую музыку.)

Также очевидно, что свою роль играют климат и время года, погода дня. Вряд ли в ливень или тридцатиградусный мороз (которыми погода может порадовать россиян) улица будет говорлива и может одарить нас яркими музыкальными впечатлениями!

Есть и другие законы, по которым протекает жизнь звуков – речевых и музыкальных – в пространстве повседневности. Это пульсация календаря, выработанного этноконфессиональными представлениями.

К примеру, в дореволюционной России (до 1917 года) общее количество праздничных (церковных) дней составляло 140–150. Количество праздничных ярмарок, устраивающихся по церковному календарю (и не только) в Москве в год достигало до тридцати¹.

Однако не все ее жители жили такой жизнью.

Если одни города достаточно однородны по составу жителей, то другие вмещают множество этнических групп и субкультур, каждая со своей фоникой и специфической культурой речи, своими музыкальными традициями, религиозно-культурными ритуалами, растающими в свой квартал. На это указывают названия улиц по национальности их обитателей. В Москве это Большая Грузинская или, например, Большая Татарская и Татарская улицы, Большой и Малый Татарский переулки, находящиеся в районе Замоскворечья, где были татарские, то есть мусульманские поселения города. На это указывает сегодня находящаяся здесь Историческая мечеть (была построена в честь участия мусульман в войне 1812 года с Наполеоном).

Изменчиво-многомерному звуковому миру площадей и улиц противостоит либо вторит музыка помещений – храмов,

¹ Румянцев С.Ю. Слеза несбывшихся надежд. Пешеходная фантазия на улично-музыкальные темы. М., 1996. С. 53.

дворцов, общественных зданий, скромных жилищ, а также речь их обитателей (например, с этнически пестрого простонародного уличного говора слух мог переключаться на французский и латынь, звучащие в гимназиях, дворянских салонах, или же при царском дворе в дореволюционной России, где при визитах заморских послов начинала звучать и восточная речь). В средневековой России это была речь послов татаро-монгольской ставки, которые вначале имели свой ханский двор в самом Московском кремле.

В застройке города, осуществляющейся в соответствии с «социальной стратификацией», образуются районы для богатых, бедных, в соответствии с ремеслами, конфессиональной принадлежностью, каждый из которых получает свой строй звуков. Сакральным пространством, где звучит основная «нота», основной «тон» в звучании города, становятся центральные площади. (Так, с XV века на территории Московского кремля основные «тоны» неслись с колокольни Успенского собора – центрального храма города, являвшегося местом коронации русских государей.) Все остальное вокруг обогащает и усложняет, как обертоны, разнообразит, возносясь ввысь и выстраивая – акустически – сложнейшие «гармонии» в небесных полусферах.

Европейский тип музыкально-звукового «континуума» города

Можно попытаться лишь схематично в рамках этого небольшого сообщения наметить исторические и цивилизационные формы музыкально-звукового «континуума» города. Очевидно, что прежде всего происходит деление по принципу Запад – Восток, исходя из кардинальных различий, существующих в сфере европейского и восточного (исламского) музыкального профессионализма, что подкрепляется и спецификой языков.

«Звучание» античного полиса оказывается условной точкой отсчета и исходной моделью в многовековом движении к звуковым мирам современных городов-мегаполисов, нещадно использующих достижения новейших технологий в области акустики.

Античные полисы представляли города-государства, культура которых отличалась концептуальной монолитностью. Гимны и ритуальные песни в честь богов во время празднеств, нежные звуки кифары и флейты во время музыкальных состязаний (включающихся в спортивные игры) оттеняли основное в общем звучании. Природа Афин, Рима позволяла вывести на открытые пространства, в амфитеатры (Колизей был рассчитан на 50 тысяч римлян) высокоую трагедию, хоры в которой, где давалась оценка происходящему, выступают как музыкально-динамический и этический стержень. Аффектированная речь актеров, как и ораторов (с их речами в суде, построенными по всем законам античной риторики), строго выдержанная по форме, ритмизованная, перетекала в говор многоликой толпы, создавая свой особый вербальный план.

Вообще роль красноречия и религиозных проповедников была велика и в европейском Средневековье. В Париже в 1429 году брат Ришар, францисканский монах, исповедовавший народную героиню Франции Жанну Д'Арк, проповедовал в течение десяти дней с 5 утра до 10–11 вечера, причем в основном на открытом пространстве (на кладбище).

Нужно отметить, что в Европе того времени происходило религиозное и этническое размежевание, но в то же время и соединение всего в границах города, ассимиляция и новый синтез, в частности, в музыкальной традиции. Многоязычие, существовавшее как реальность, проникает как композиционная идея в соборную музыку христиан, реализуясь в многоголосии как наслоение, например, французского (народного напева) на латынь. (У мусульман многоязычие в мечети иное. В Соборной мечети Москвы во время хутбы звучат арабский, татарский и русский языки.)

Культура несла в своем чреве христианскую идею. Однако вкус к обычной земной жизни не утрачивался. Двор услаждался светской музыкой, питаемый рыцарскими идеалами.

Изысканным и рафинированным звучаниям сопутствовали самые разнообразные эмоционально-звуковые впечатления, в том числе и потрясающие сознание. Трубачи оповещали о приближении очередной казни, которые устраивались «в никогда не прекращающемся изобилии».

Как пишет известный нидерландский философ и исследователь культуры Й. Хейзинга в своей книге «Осень Средневековья»: «Но один звук неизменно перекрывал шум; сколь бы он ни был разнообразным, он не смешивался ни с чем и возносил все преходящее в сферу порядка и ясности. Это колокольный звон. Колокола <...> знакомыми всем голосами возвещали горе и радость, покой и тревогу, созывали народ и предупреждали о грозящей опасности. Их звали по именам: Роланд, Толстуха Жаклин – и каждый разбирался в значении того или иного звона»¹.

В последующие эпохи характер звукового континуума европейского города все более определяется стилистикой музыки, отражающей и смену в ощущении времени и мировосприятии, и изменения в инструментарии, определяющем динамический профиль в звучании города. Орган в Средневековье, фортепиано и большие составы оркестров в эпоху классицизма, электронные инструменты в XX столетии – известные вехи в эволюции «орудий» музыки. Опера и симфония, романтизм, импрессионизм и экспрессионизм – таковы опорные точки в жанрах и стилях, создающих основной звуковой колорит в городах Европы по начало XX века.

Динамические характеристики исламского города

Устойчивые пространственно-звуковые доминанты на исламском Востоке создаются за счет конфессионального и речевого факторов (арабского языка): призывом к молящимся служат ярко мелодизированные речевые возгласы муэдзина с минарета. Вслед за ними – фразами азана – поток мыслей и слов священнослужителей (имамов) и верующих подчиняется единому порядку во всей умме/общине. Примечательно, что в современных мусульманских городах, например в Бурсе в Турции, намеренно создается единое звуковое пространство при помощи технических средств с тем, чтобы звуки одного и того же (в мелодическом смысле) азана «шли» от мечетей, находящихся в разных районах. А в Стамбуле муэдзины

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 8.

близлежащих мечетей как бы вторят, намеренно подстраиваясь друг под друга.

Очень важным моментом является возникающая общая эмоциональная краска в связи с особым эмоциональным наполнением чтения Корана. Его «идеальная» форма, по сложившимся уже в раннем исламе представлениям, должна нести в себе элемент плача. Так, в труде «Фада'ил ал-Кур'ан» («Достоинства Корана») Абу 'Убайда (ум. 838) содержится глава о желательности плача при чтении Корана у чтецов во время ас-салата (молитвы) и вне ас-салата¹.

Такая «печальная» нота слышится всегда, хотя и в разной степени, в чтении Корана у арабских, египетских, сирийских, турецких, иранских, индонезийских курра', а также чтецов Средней Азии, Северного Кавказа, Урало-Поволжья. При этом арабская каноническая традиция чтения Корана опирается на систему макамов, сложившуюся в устной профессиональной музыке². Благодаря использованию микроинтервалики макамы включают мелодические ходы на интервалы в три четверти тона (что не характерно для европейского мелодического строя)³. Особенности интонационного строя макамов (как ладовых моделей) позволяют усилить настроение печали и достичь особой выразительности в кантилляциях Корана.

У мусульман (татар и башкир) Урало-Поволжья в кораническом recitировании перенимаются выразительные свойства импровизационной жанрово-стилевой сферы фольклора – озон-кюев: особенности ритмики и мотивно-вариантного развития, элементы ладовости (пентатоника) и свойства

¹ Абу Убайд ал-Касим Ибн Салам. Фада'ил ал-Кур'ан. Beirut, 1991.

² См.: Nelson K. The Art of Reciting the Quran. Austin, 1985. P. 89–100; Al-Faruqi L.I. The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music. Dissertation. University of Montana, 1948. P. 264.

³ Арабское понятие «макам» (в буквальном переводе с арабского означает – «стоянка») имеет несколько смыслов: используя в устной профессиональной музыкальной традиции разных народов оно означает «вокально-инструментальный цикл», «напев», «лад»; в отношении к кораническому чтению – «напев». О ладовых особенностях макамов см.: Фарук Хасан Аммар. Ладовые принципы арабской народной музыки. М., 1984.

линейности. «Печальная» нота слышится и здесь, но острота и напряженность интонирования смягчены, так как это предопределяют пентатонические ладовые элементы.

Далее, если в Европе прокладывается путь к освоению возможностей в наращивании звучностей (причем обогащение городской культуры идет за счет сельской – фольклора), то на Востоке фактически культивируется эстетика тишины. Изначально это происходит именно в сфере религиозного культа.

В пятничной службе (салат аль-джума) в мечети драматургический контраст создается не за счет динамических контрастов по принципу увеличения динамики (как, например, в христианстве) и противопоставления голоса и хора, а наоборот – за счет снятия звука. Вслед за звучанием голоса имама (чтением им Корана) в мечети дважды (в суннах) воцаряется тишина, когда верующие мысленно читают суры Корана. Подобного рода динамический контраст переносится и в каждодневные суточные молитвы, при которых одни рак'аты (части молитвы) положено верующим читать вслух, а другие – про себя.

Идея такого контраста прививается в суфизме, в религиозной практике которого, как известно, громадное значение имеют зикры, основанные на многократном повторении религиозных формул. В ряде орденов совершаются громкие зикры, например в Турции широко известным братством Маулави (называемым также «вертящиеся дервиши», так как ими во время зикров совершаются вращательные движения) или в России на Кавказе (орден Кунта-Хаджи). В то же время наиболее распространенный, по мнению специалистов, суфийский орден ан-Накшбандийа придерживается тихого зикра, когда имя Бога поминается в сердце, в себе. Мюриды (члены, называемые ишанами) именно этого ордена способствовали в прошлом распространению ислама в Урало-Поволжье среди российских татар и башкир.

Одновременно с этим, по сунне (по исламским нормам), необходимо умеренность в эмоционально-звуковом выражении своих чувств. Например, нельзя эмоционально ярко, в надрывных песенных плачах (что характеризует славянские культуры) выражать свое горе в погребальном обряде. Вообще, приветствуется негромкая речь. (Эту манеру отмечают у пророка в хадисах и описывают в сире/жизнеописаниях Мухаммада.)

Сравнительно негромко, если следовать традиции, исполняются религиозные напевы – анашиды (хотя в современной практике активно могут использоваться технические средства и приемы современной эстрадной аранжировки, возможности эстрадного ансамбля).

Таким образом, в целом в исламе получает распространение аура тишины и тонко дифференцированных динамических контрастов (причем едва заметных европейскому слуху, но представляющихся очень выразительными каждому носителю исламской восточной традиции).

Однако светская музыкальная культура на исламском Востоке допускает сильные контрасты. Яркими (в восприятии восточного слушателя) являются звуковые краски, используемые в макаamate – традиции устного вокально-инструментального профессионального музыкального искусства, основанного на импровизационном развитии и все более возрастающем накале чувств. Различие в частях цикла макамата достигается за счет звучания интонационно и темброво контрастной музыки, переходов от вокальных к инструментальным формам звучания.

Мекка и Медина как точки отсчета

В развитии звукового мира города на исламском Востоке как специфическую точку отсчета можно рассматривать Мекку периода начала проповеднической деятельности Мухаммада, когда заклинаящий голос пророка начинает противостоять контрапункту звуков, порождаемых ритуалами иудеев, христиан и язычников. При этом речь идет скорее не об аффективно громком противостоянии голоса пророка (по одному из хадисов, Всевышний предписал пророку читать Коран не громко и не тихо). Голос пророка обретал свою особую силу благодаря энергетике религиозной идеи.

В многовековой истории параллелизм монотеистических религий в различном их противостоянии будет впоследствии иметь место в различных городах на разных континентах и прежде всего в Иерусалиме. Здесь параллельно сосуществуют иудаизм, христианство и мусульманство. Иудеи приходят к Западной стене, в их кварталах звучат иудейские молитвы

и особый плач с сугубо еврейскими нисходящими интонациями. Центром паломничества для христиан является Храм Гроба Господня, к которому ведет Виа Долороза – мученический путь Христа. Святым местом для мусульман являются Куббат ас-Сахра – мечеть ал-Акса, где сегодня в праздники, по некоторым подсчетам, собирается до 160 тысяч верующих, а значит, используются динамики.

При этом имеет место близкое соседство разных сакральных мест. Сосуществование представителей разных (в определенном плане антагонистических) культур оказывается возможным вследствие особого психологического феномена избирательного восприятия слухом только того, что важно, этически и эстетически близко и ценно. Благодаря внутренним барьерам происходит отторжение чужого, которое проскальзывает мимо сознания, отторгается им.

Иная ситуация складывалась в собственно исламском городе.

Медина стала первым городским поселением, в котором звуковой (звуки азана) и визуальный (мечеть) символы ислама объединяются в единый нерасчленимый образ. Именно в Медине формируется впервые монолитный звуковой мир исламского города, где в потоке арабской речи Слово Корана становится доминантой.

Среди звуковых составляющих исламского города особую роль играет речевой план, устанавливается обязательность арабского языка.

Распространение ислама и возникновение исламских государств привело к строительству новых городов, из которых иные канули в историю. Исторические повороты судьбы вели к изменению городов, при котором их материальный облик кардинально менялся. Менялись обитатели, следовательно, мог стать иным речевой план. Но звуки Священного Корана и арабская речь сохранялись, выступая в значении стилового стержня, скрепляющего воедино разные эпохи, этнические традиции.

Особенность Мекки по сравнению с другими мусульманскими городами как сложившегося исторически наиболее яркого образа собственно исламского города заключалась в громадном удельном весе речевого плана, при этом крайне разнообразного благодаря наплыву паломников практически из всех

стран мира. В шумовом плане некоторые элементы (например стук камушков, которые бросаются в столбы, символизирующие шайтана) становились обязательными и ожидаемыми в грандиозной палитре звуков. Музыкальные звучания составляли звуки азана и мелодика сур Священного Корана, а также обращенная к Всевышнему гимничная тальбия, возглашаемая из года в год паломниками.

Уфа как евразийский тип города

Уфа сегодня выступает в качестве одного из основных очагов мусульманской культуры в России, где проживают башкиры и татары, являющиеся этническими мусульманами.

В прошлом – это один из губернских центров евразийской части царской России (как и Оренбург, Казань), являвших пример соединения традиций, берущих свое начало в допетровской Руси, городской культуре Европы и мусульманского Востока.

Мусульманский облик кварталов в городах Урало-Поволжья, заселенных татарами, башкирами, казахами и другими восточными людьми, складывается в определенном стилевом взаимодействии с православной культурой. В этом контексте развиваются национальные черты художественной культуры башкир и татар, имеющей древние истоки.

Уфа прошла путь от города-крепости XVI века (Уфа была основана в 1574 году по указу Ивана Грозного и изначально была русским городом) до столицы Уфимской губернии в XIX веке, сочетающей в себе черты старого административного дворянско-чиновничьего города и торгового центра края.

Уфа, как отмечают исследователи, строилась по «Уставу строительному» (русийскому). К концу XIX века в ней насчитывалось до 50 тысяч жителей¹. Купцы, мещане и дворяне составляли 52,5 % населения, что определяло архитектурный облик. Уфа имеет сложный рельеф местности, но, тем не менее, плотность застройки была довольно высокой. Дома-особняки

¹ Семенова С.Ю. Уфимская усадьба во вт. пол. XIX века // Русская усадьба. Сборник общества изучения русской усадьбы. Вып. 2 (18). М., 1996.

преобладали. (Были и бедные постройки, во многом деревенского типа.)

К 1861 году Уфа – самый дворянский город на Урале (14,5 % населения). В ней 23 церкви, Успенский мужской и Рождественский женский монастыри. Звонят колокола, устраиваются – как и по всей Руси – празднества по случаю коронаций. Носителями европейской традиции были поляки-конфедераты (сослано в XVIII веке около 200 человек, при том что общее количество жителей в городе было 3 000)¹. Они заложили традиции домашнего музицирования, играли в оркестрах, устраивали музыкально-театральные спектакли (куда привлекались также крепостные музыканты).

Что характеризовало звуковой мир города? Музыкально-речевая «разноголосица» улицы и площадей и звуковое наполнение зданий, вбирающих различие религиозно-этнических традиций: колокольные церковные звоны и – в своем радиусе звучания – возгласы муэдзинов; музыкально-поэтические импровизации у мусульман-тюрок на площадях; концерты, оперные и балетные представления в Дворянском собрании, балы во дворцах и парках с помпезными полонезами (на европейский манер), фейерверки, например по случаю коронаций, и – в контрасте к ним – виртуозные импровизации на курае (популярном тростниковом духовом инструменте башкир и татар) и, в соответствии с исламской эстетикой, динамически приглушенное музицирование (на кубызе, разновидности варгана) на женской половине дома у мусульман, «тихие» зикры у ишанов (суфиев).

Город отличала национальная пестрота, к 1897 году в нем сосуществовали 33 языковые группы (85,4% славяне, 11,8% – турки мусульманского вероисповедания).

Мусульмане жили в городе и раньше. Но только в XIX веке в Уфе появляются мечети. Лишь в двух мечетях тогда звучал азан (хотя по губернии уже насчитывалось около 1930 мечетей – следствие того, что по указу Екатерины II в 1789 году в Уфе разместилось Оренбургское магометанское духовное собрание). В городе были, что очень важно, два медресе, причем

¹ См.: История Уфы / Под ред. Р.Г. Ганеева и др. Уфа, 1981.

широко известных по всей России (здесь раздавалась самая разная речь – не только арабская и татарская, но и персидская, казахская и др.). Причем мусульмане, несмотря на сравнительную малочисленность, заметно меняли колорит города во всех планах.

Европеизация (вызванная нарастанием на рубеже XIX–XX веков в Урало-Поволжье движения джадидизма/обновления в исламе) распространяется и на музыкальные традиции мусульман: создаются хор и оркестр в медресе «Галия».

В жизнь российской провинции внедряются первые образчики музыкальной техники (граммофоны и пластинки), появляются «электротeatры» («Фурор», «Юлдуз/Звезда») с демонстрацией фильмов под игру тапёров, первые автомобили («фиаты», «лорен-дитрихи» с клаксонами) как предвестия перелома к веку НТР.

Сегодня в Уфе немного мечетей (см. приложение), хотя этнические мусульмане составляют около одной трети населения (общая численность – более миллиона). Однако технические средства позволяют уметь ощутить свою общность и единство и закрепить в музыкально-звуковом континууме города исламскую ноту.

Казань как пример исламского города

В отличие от Уфы, города Волжской Булгарии – ее столицы Биляр и Булгар, а также Казань, начинавшая всего как пограничный форпост, – получили исходно своеобразный исламский архитектурный облик и, соответственно, несли в себе ту звуковую ауру, которая отличала исламские города Востока. Можно предположить и, наверное, даже утверждать, что музыкально-эстетическая доминанта – звучание Корана на том историческом этапе в традиции мусульман Урало-Поволжья в целом было максимально приближено по своей стилистике к классическим формам чтения на Ближнем Востоке.

Казань, превратившись в столицу Казанского ханства, демонстрирует – на фоне других городов Урало-Поволжья – средоточие восточных традиций, выступая у мусульман, в определенном смысле, в значении главного культурного очага на севере исламской ойкумены вплоть до середины XVI столетия.

Казань трижды переносили, не раз разрушали – и в период монголо-татарских завоеваний в первой половине XIII века, и благодаря военным столкновениям с русскими войсками и пр.

Казань строилась по типу средневековых городов – и как крепость и как посад.

Как писал в далеком прошлом немецкий путешественник Адам Олеарий: «Этот город, подобно всем расположенным на Волге городам, окружен деревянными стенами с башнями, и дома в нем также деревянные; но кремль этого города хорошо защищен толстыми каменными стенами, орудиями и солдатами»¹.

К концу XV века Казань – самый крупный город на Средней Волге, при этом в архитектуре города слились местные строительные традиции булгарских времен и приемы приезжих мастеров из Турции и Италии.

Бесчисленные минареты каменных и деревянных мечетей, вокруг которых располагались роскошные дворцы, словно подпирали небо. Казань с ханской резиденцией и другие города Казанского ханства с их дворами феодальной знати были очагом развития высокой городской музыкальной культуры ислама. По источникам, казанский хан Мухаммед Амин, который слыл знатоком мусульманского классического музыкально-поэтического искусства, пригласил ко двору известного в Средней Азии музыканта Уста Шади (середина XV – начало XVI века) для услаждения слуха исполнением макамов, обучения основам вокальной импровизации и игре на танбуре, уде, чанге².

Одним из архитектурных шедевров ханского кремля была мечеть Кул Шарифа (сегодняшняя мечеть – реконструированный спустя столетия памятник по проекту архитектора А.В. Головина). При взятии Казани по приказу царя Ивана Грозного 2 октября 1552 года при последнем штурме города именно у ее стен происходили ожесточенные бои (об этом свидетельствуют

¹ *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию. Книга IV. Гл. 6. Смоленск, 2003. С. 318.

² *Макаров Г.М.* Классические инструментальные традиции мусульманского Востока в старотатарской музыкальной культуре // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. Казань, 2002. С. 123.

археологические раскопки: наличие большого количества пушечных ядер). В часы сражения привычный гармоничный звуковой строй города разрушается грохотом пушек, криками и стонами раненых и смертельно напуганных людей.

Восстановленный по приказу царя разрушенный при штурме город существенно меняет свой облик: в нем появляются Благовещенский собор и Спасская надвратная башня, дома местной администрации, бояр, воевод и духовенства. Город заселяется русскими «переселенцами», служилыми людьми и купцами из Москвы, Новгорода и других русских городов. Меняется соответственно и музыкально-звуковой мир Казани, теперь наполняющийся колокольным звоном.

Завоевание Казанского ханства (включая соседние земли) Иваном Грозным привело к разрушению восточных городских художественных традиций: в течение столетий мусульманам запрещалось селиться в городах и близ больших дорог, что превращало их в сельских жителей и носителей другого типа культуры. Так, вплоть до конца XVIII столетия ислам подвергался гонениям, что привело к почти полному исчезновению исламской культовой архитектуры в регионе. Строительство мечетей жестко регламентировалось. Самой старой из построенных после 1552 года и сохранившихся до сегодняшних дней является мечеть Марджани (бывшая Юнусовская), построенная с личного разрешения Екатерины II (ею было дозволено строить каменные мечети мусульманам России).

Исламские музыкальные традиции бытовали в ограниченном пространстве. Им были уготованы внутренние помещения домов и дворов. Если не в мечети, то именно там татары и башкиры читали Коран, а во время праздников исполняли религиозные мунаджаты, эпические байты, а также лирические озын-кюи, сопровождаемые нежным звучанием курая (тростниковой флейты).

В первые десятилетия XIX века в Казани проживало около 60 тысяч, а к концу столетия – до 130 тысяч (!) жителей разной национальности и вероисповедания. Из всего населения на долю татар приходилось 11, 5%. При этом мусульмане составляли одну десятую часть, остальные были татары-кряшены, то есть крещеные. В городе были представлены разные сословия: мещане (37,5 % населения), крестьяне (около 23 %), военная

братия (19 %), ремесленники (6 %), купцы (4,3 %), дворяне (4,6 %) и пр.¹.

Казань в архитектурном отношении и по благоустройству (а также и уровню торговли) считалась одним из лучших городов той России. Город представлял собой органическое целое, в общей картине которого громадную роль играли населяющие его люди, их внешний облик. Одежда жителей-мусульман Казани ярко выдавала их принадлежность к Востоку благодаря использованию шелков и бархата, любви к искусному орнаменту, делу рук золотошвейных мастеров. Женские наряды (кукрякче – нагрудники, хасите – перевязь) и головные уборы у женщин роскошно украшались полудрагоценными камнями и вышивкой, в женские косы вплетались монетки, тихий перезвон которых дополнял мягкую поступь их обладательниц.

Уже с конца XVIII века Казань обнаруживает признаки европеизации: в 1791 году появляется постоянный театр. Со второй половины XIX столетия начинают накапливаться все признаки технического прогресса того времени – вводится электрическое освещение, появляются электрический трамвай, телеграф, телефон, автомобили, граммофоны, электротеатры... В этот процесс неминуемо вовлекаются и мусульмане: ими создаются первые театральные пьесы, устраиваются музыкальные вечера.

Пространство города атакуют новые, неведомые прежде звучания и шумы, превращающиеся во все более и более привычные.

Экология звука и современность

В современной жизни понятие «экология звука» экстраполируется на акустические явления, связанные с городской жизнью. Понятие «экология звука» может заключать в себе как гармонизацию отношений всего живого со звуковой средой, так и их дисгармонизацию.

Ойкумена вмещает множество экологических ниш со своими звуковыми характеристиками. На отражении звуковых

¹ См.: Казань // *Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А.* Энциклопедический словарь. Т. 13А (26). 1894. С. 857.

впечатлений, приверженности к каким-то звуковым знакам, порожденным природой, строилось формирование темброво-звукового «идеала», то есть закладывались особенности звуковой культуры той или иной человеческой общности на исходных этапах социального развития, предусматривались доминанты в фонетике языка, своеобразие устных музыкальных традиций этносов.

Современные мегаполисы ошеломляют вавилонским смешением разговорных языков. XX век характеризуется постепенным разрушением стройных городских звуковых миров и возникновением нескончаемого звукового хаоса со смешением несовместимых «голосов» и стилистик, возрастающей ролью электронных звучаний и динамики, благодаря чему к концу столетия неизбежно и остро встает проблема звуковой экологии.

На улицах городов нового тысячелетия царит китч, упрощенно несущий высокие образцы музыкального искусства. В «хиты» превращается оперная классика, звучащая теперь в переходах. В сигнальные знаки превращаются классические мелодии, используемые в мобильных... Эти звучания фактически «навязываются» окружающим.

Радио и телевидение ведут к унификации музыкально-звукового наполнения домов, устанавливая единовременность звучания одной и той же музыки, текстов передач. Виртуальность, запрограммированная полифоничность порождаются существованием ТВ-программ, многократно усиливаясь благодаря спутниковому телевидению... И то, и другое может иметь разные последствия для развития общества.

Обычному жителю трудно уберечься от вредного воздействия несущихся отовсюду агрессивных музыкально-звуковых масс, разрушающих сознание и подвергающих опасности душу.

Возникновение тотальной информационно-звуковой среды, преодолевающей границы городов благодаря развитию коммуникаций к началу третьего тысячелетия, ведет к стиранию различий в звучании различных поселений.

Еще в середине XX века можно было говорить о существовании цельных в своей однородности звуковых миров в мире ислама. Именно этим вызвано появление кинокартины

египетского кинорежиссера Салаха Абу Сейфа «Каирская симфония» (1941), посвященной «голосам и звукам» Каира. Однако в настоящем процессы нивелирования звуковых отличий коснулись и исламских городов.

В современных городах, например, российских, где сосуществуют разные религиозно-культурные традиции, исламский пласт звучаний оказывается под прессом чужеродных звуков. Благодаря современным техническим средствам и мощи динамиков звуки азана (как и колокольный звон церквей) перекрывают звуки улицы, однако радиус их звучания, безусловно, ограничен.

С.А. Филатов-Бекман

К вопросу о компьютерном моделировании некоторых положений теории зонной природы абсолютного слуха Н.А. Гарбузова

Имя Николая Александровича Гарбузова, выдающегося отечественного мыслителя, ученого, музыканта, педагога, общественного деятеля, все чаще упоминается в статьях, докладах, на конференциях и т.д. Его вклад в развитие музыкальной акустики переоценить невозможно. «Гарбузов стал известен в нашей стране и за рубежом прежде всего как автор оригинальной теоретической концепции зонной природы музыкального слуха, как ученый, дерзко вторгшийся в систему понимания такой акустики, которая искала точные законы, закономерности музыкальных явлений...» – пишет Ю.Н. Парс¹.

Как известно, Гарбузову принадлежат фундаментальные исследования природы звуковысотного слуха, а также темпа, ритма, динамического и тембрового слуха. Результатом этих исследований является вывод о зонной природе музыкального слуха.

Проблема, связанная с изучением музыкального слуха, нашла большой отклик у музыкантов-исполнителей, а также у музыковедов. Как отмечает С.Л. Рубинштейн, зонная природа звуковысотного слуха «распространяется <...> на абсолютный слух и слух тональный, так же как на относительный (интервальный) и интонационный слух»².

Научные подходы к исследованию музыкального слуха связаны с самыми разными теоретическими и практическими аспектами. В предлагаемой статье обсуждаются вопросы компьютерного моделирования зонной природы музыкального слуха.

Одной из актуальных проблем современной музыкальной акустики является изучение слуховых порогов, или граничных

¹ Парс Ю.Н. Акустические знания в системе музыкального образования: Очерки. М.; Рязань, 2010. С. 259.

² Рубинштейн С.Л. Предисловие редактора // Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Парс. М., 1980. С. 80.

значений возникновения слуховых ощущений. Как известно, существуют абсолютные и дифференциальные слуховые пороги¹. Первые определяются минимальной характеристикой звукового сигнала, при которой может быть зафиксировано аудиоощущение, то есть восприятие едва слышимого звука. Вторые зависят от возможности фиксации самых малых различий между сходными сигналами.

Выделяются амплитудные, временные и частотные дифференциальные слуховые пороги. Амплитудный порог определяется как минимальное значение амплитуды давления, которое фиксируется слухом. Результаты ряда исследований говорят о том, что амплитудный порог в зависимости от частоты и уровня громкости лежит в пределах 0,5–1,5 дБ².

Под временными дифференциальными слуховыми порогами понимается способность слуховой системы к фиксации малых различий во временной структуре сигнала (способность к различению двух близких по времени сигналов)³. Современные исследования временных возможностей слуховой системы охватывают следующие направления⁴:

– анализ минимального промежутка времени, необходимого для различения двух сигналов (в зависимости от частоты и характера сигнала данный промежуток изменяется от 2 до 60 мсек);

– анализ восприимчивости к изменению длительности звукового сигнала;

– анализ степени восприимчивости к изменению времени атаки и спада сигнала;

– анализ восприимчивости к фазовым искажениям (вариации тембра и высоты звука).

В последнем случае значительный интерес представляют результаты Блауэрта⁵, показавшего высокую чувствительность слуха к скорости изменения фазы.

¹ См.: Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб., 2006.

² См.: Howard D., Angus J. Acoustics and Psychoacoustics. 2 ed. Oxford, 2001; Zwicker E., Fast H. Psychoacoustics. 2 ed. New York, 1999.

³ См.: Howard D., Angus J. Op. cit.

⁴ См. Алдошина И., Приттс Р. Указ. соч.

⁵ См.: Blauert J. Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localisation. Cambridge (MA), 1997.

Частотные дифференциальные слуховые пороги определяются как минимальная частотная разрешающая способность слуха, то есть определение высоты звука.

Особенно развитой и богатой является теория зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова. Ученый пишет: «Абсолютным слухом называется способность узнавать и называть воспроизведенный звук (пассивный абсолютный слух) и воспроизводить голосом или на музыкальном инструменте с нефиксированной высотой звуков названный звук (активный абсолютный слух), не сравнивая его с другим воспроизведенным звуком, высота которого известна»¹.

Е.В. Назайкинский называет следующие свойства абсолютного слуха: «...восприятие высоты как красочного, неповторимого качества; автономность высоты, т.е. возможность ее определять без соотнесения с другими высотами; долговременная память на высоту»².

Опыты Н.А. Гарбузова по выявлению зонной природы абсолютного слуха были начаты в середине 30-х годов прошлого столетия. В период с ноября 1943 по ноябрь 1945 года осуществлялись серии экспериментов, о которых автор пишет так: «Каждому испытуемому предлагалось воспривести на генераторе звуковой частоты последовательно девять звуков: a^1 , b , d , gis^1 , Fis , f^2 , g^3 , C и es^4 . Звуки отделялись друг от друга паузами, нужными для определения высоты звука при помощи хроматического стробоскопа. В течение каждого сеанса, продолжавшегося 10–15 минут, испытуемый должен был воспроизвести все девять звуков. Сеансы, за редкими исключениями, происходили не чаще одного раза в неделю»³. Участниками опытов были в основном высококвалифицированные музыканты.

Описывая результаты опытов, Н.А. Гарбузов отмечает, что «лица, обладающие абсолютным слухом, не могут узнавать частоту воспроизводимого звука и воспроизводить звуки заданной частоты. Термин “абсолютный слух” не соответствует

¹ *Гарбузов Н.А.* Зонная природа звуковысотного слуха. Предисловие автора. Вступление // Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. С. 81.

² *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 182–183.

³ *Гарбузов Н.А.* Указ. соч. С. 85.

действительности. Способность, известную в науке под названием “абсолютного слуха”, правильнее называть “зонным слухом”. Ширина зоны абсолютного слуха есть величина переменная...»¹. Таким образом, исследователь делает чрезвычайно важный вывод, который лег в основу его теории: звук, воспроизводимый музыкантом, является не точкой, а зоной.

Из таблиц, составленных Н.А. Гарбузовым и приведенных в книге «Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог», следует, что ширина зоны, найденная для каждого из девяти звуков, колеблется в диапазоне 35–235 центов и охватывает заданную частоту с обеих сторон (имеются в виду отклонения от заданной частоты как положительные, то есть выше нее, так и отрицательные, то есть ниже).

В приведенных данных проявляется некоторая зависимость ширины зоны от частотного регистра, которому соответствует заданный звук. Осредненные полученные данные по всем частотам для каждого из испытуемых, можно заключить, что ширина зоны находится в пределах ± 50 центов. Однако подобное осреднение является чересчур грубым, так как при этом исчезают, как минимум, особенности, связанные с тем или иным частотным регистром. Попытаемся сформулировать иной подход к исследованию феномена зонной природы абсолютного слуха.

Зона Гарбузова может быть рассмотрена как микроинтервал. Для описания подобного интервала должна быть сформулирована некоторая математическая модель. Задача подобной модели состоит прежде всего в описании психологического процесса восприятия особенностей микроинтервала аудиосистемы человека. Однако принципы функционирования слуховой системы чрезвычайно сложны, их детальное описание – дело будущего². Поэтому сформулируем исходную модель таким образом, чтобы она, во-первых, учитывала физический процесс колебаний, порождающий микроинтервал, и, во-вторых, содержала бы некий прототип механизма взаимодействия осцилляционного процесса и слуховой системы.

¹ Гарбузов Н.А. Указ. соч. С. 89.

² См.: Алдошина И., Приттс Р. Указ. соч.

Подобный подход к формулировке модели органически соответствует принципам «мягкого моделирования»¹.

Как можно было бы подойти к формулировке подобной модели? Наметим несколько подходов. Один из них – механический. Суть его в том, что частотный диапазон наиболее распространенных механических конструкций ограничен, как правило, областью низких акустических частот (150–200 Гц); модели «математического маятника» подходят еще в меньшей степени, так как для достижения акустических частот длина подобного маятника должна быть пренебрежимо малой. Кроме того, в большинстве механических конструкций отсутствуют элементы обратной связи². Вышесказанное приводит к заключению, что интересующая нас модель должна базироваться на иных физических принципах.

Следующий подход можно назвать «акустическим». Акустический диапазон, включающий значительно более высокий регистр частот, формируется в электрических устройствах. Электромагнитный контур, генерирующий затухающие или незатухающие колебания (при подводе энергии), поддерживает физический процесс осцилляций в заданном диапазоне частот. Однако этого недостаточно для описания процесса взаимодействия акустических колебаний со слуховой системой. Чтобы обеспечить подобное взаимодействие, необходимо ввести в рассмотрение более сложную систему.

Будем рассматривать достаточно общий случай затухающих колебаний, так как незатухающие колебания являются лишь приближением к реальным физическим процессам. Затухание колебаний происходит вследствие диссипации (потерь)

¹ См.: *Филатов-Бекман С.А.* К вопросу о компьютерной методике обработки музыкальных сигналов для студентов с ограничениями физических и сенсорных возможностей // *Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы IV научной конференции.* Москва, 15 декабря 2009 г. / Под ред. С.П. Быстровой, И.В. Убоженко. М., 2009. С. 366–375.

² См.: *Андронов А.А., Витт А.А., Хайкин С.Э.* Теория колебаний. Издание второе. Переработка и дополнения Н.А. Железцова. М., 1959. С. 91.

энергии на трение и т.д. Динамическая система, не сохраняющая энергию, является диссипативной. Таким образом, мы приходим к необходимости анализа поведения диссипативной динамической системы, обладающей двумя степенями свободы. Иначе говоря, подобная система может совершать одновременно два типа движений (например колебания с двумя различными частотами, которые и порождают произвольный интервал, в том числе и микроинтервал)¹.

Не вдаваясь в подробный анализ подобной системы, включающей в себя такие компоненты, как парциальные частоты, их взаимодействие, расширенное понятие диссипативности и т.п., а также не приводя математических выкладок, упомянем лишь так называемое уравнение Лагранжа, на базе которого были осуществлены основные математические преобразования.

Дальнейшие шаги по построению математической модели направлены на компьютерные эксперименты, связанные с исследованием зонной природы слуха. Однако сразу же следует акцентировать, что на данном этапе наших исследований мы обращаемся не к реальному звучанию, а к его модельному виду, то есть рассматриваем математическое описание акустического сигнала.

Не порождая звучания, данный сигнал не содержит обертонов. Это существенно облегчает анализ подобного сигнала. Отметим, что моделирование тембра сигнала приводит к существенным отличиям в представлении бестембрового и темброво окрашенного сигналов (этот вопрос обсуждается в работе автора²). Таким образом, модельный музыкальный сигнал представляет собой модель звучания, выраженного в виде суммы колебаний.

¹ См.: *Стрелков С.П.* Введение в теорию колебаний: Учебник. 3-е изд., испр. СПб., 2005.

² См.: *Филатов-Бекман С.А.* Об исследовании музыкального сигнала методами компьютерно-музыкального моделирования // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы III межрегиональной научной конференции. Москва, 14 декабря 2007 г. / Под ред. С.П. Быстровой, Н.Е. Леоновой. М., 2008. С. 223–230.

К настоящему времени нами проанализированы особенности зон, формирующихся вокруг трех из исследованных Н.А. Гарбузовым девяти звуков. Это – С (65.41 Гц), a^1 (440 Гц) и es^4 (2489.02 Гц). Частотные эквиваленты этих звуков заимствованы из таблицы, приведенной в книге И. Алдошиной и Р. Приттс «Музыкальная акустика». Взятые нами для исследования звуки расположены в низко-, средне- и высокочастотной области ряда Н.А. Гарбузова и охватывают диапазон частот, наиболее употребительных в музыкальной практике.

Три значения частот образуют сравнительно небольшой экспериментальный ряд, но даже подобная вынужденно ограниченная к настоящему времени постановка задачи привела к необходимости проведения более чем 50 экспериментов (без учета предварительных исследований).

Расчеты, проведенные на основе полученных аналитических решений исходной системы из двух дифференциальных уравнений и выраженные в графической форме на основе пакета MATLAB¹, показывают наличие так называемых «биений», то есть колебаний с близкими частотами. На рисунке 1 показаны колебания, соответствующие звуку a^1 (440 Гц), и ширине зоны, составляющей +10 центов. Эти колебания выражены в виде «полуволн»:

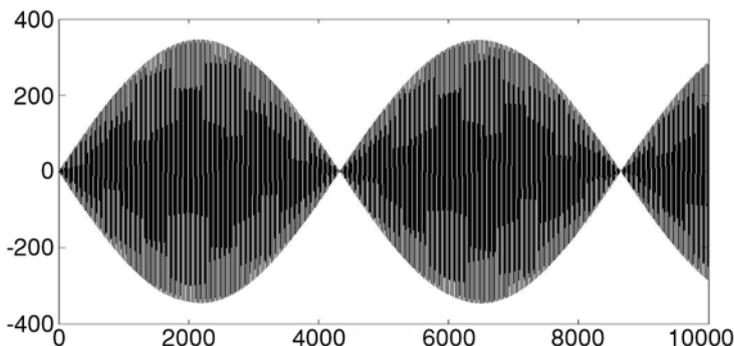


Рис. 1. Колебания на частоте a^1 при ширине зоны 10 центов

¹ Алексеев Е.Р., Чеснокова О.В. MATLAB-7. Самоучитель. М., 2006.

Подобные графики достаточно информативны, однако качественные различия при небольших колебаниях ширины зоны проявляются довольно слабо.

Наша задача, как это было сказано выше, заключается в том, чтобы показать компьютерными методами объективное наличие зоны Гарбузова, определить ее границы и те качественные изменения, которые возникают при выходе из этой зоны.

Для этого получим графическое отображение звука a^1 . Поступим следующим образом. Взяв систему координат, состоящую из двух взаимно перпендикулярных осей, отложим на каждой из осей аналитические решения исходной системы уравнений. Полученная спиралевидная структура имеет в «крупном масштабе» форму эллипса и достаточно сложное внутреннее строение (рис. 2):

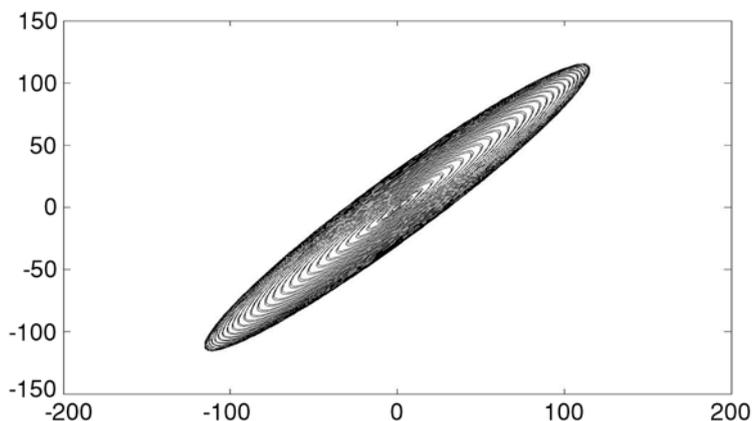


Рис. 2. Графическое отображение звука a^1

Однако именно исследования «тонкой структуры» полученных рисунков (мы будем называть их «реконструкциями») позволяют зафиксировать эффект качественных изменений их геометрических (топологических) особенностей.

Для анализа нами избрана центральная часть реконструкции как наиболее подверженная изменениям. Как следует из данных, полученных Н.А. Гарбузовым¹, зона около a^1

¹ Гарбузов Н.А. Указ. соч. С. 86–88, табл. 1–3.

простирается от -96 до $+63$ цента, что почти точно соответствует частотному интервалу в 40 Гц. Минимальное отклонение от частоты a^1 , зафиксированное Н.А. Гарбузовым, составляет -2 цента¹. Тонкая структура центральной части реконструкции представлена на рис. 3.

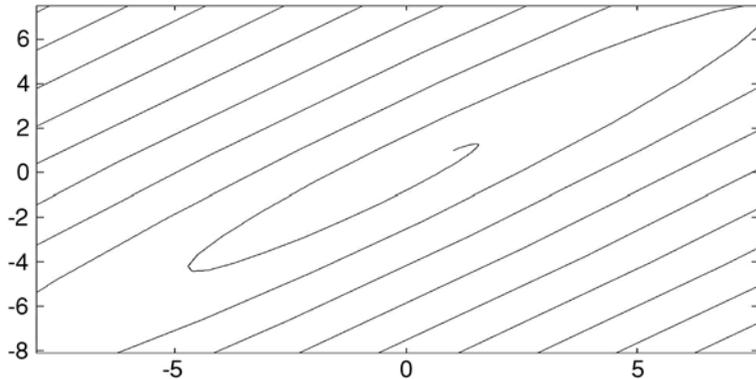


Рис. 3. Тонкая структура центральной части реконструкции для звука a^1 при ширине зоны -2 цента

Видно, что спираль не содержит каких-либо нарушений (дислокаций): характер кривых – гладкий.

На рис. 4 отображена тонкая структура центральной части реконструкции при отклонении от a^1 , равном $+5$ центов, не входящем в ряд Н.А Гарбузова:

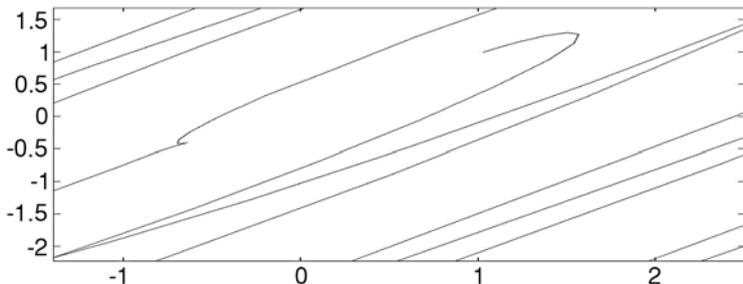


Рис. 4. Тонкая структура центральной части реконструкции для a^1 , ширина зоны 5 центов

¹ Гарбузов Н.А. Указ. соч. С. 86, табл. 1.

В данном случае отчетливо видны дислокации, выраженные в том, что спираль утрачивает гладкость, и мы можем зафиксировать минимум один излом кривой в центре рисунка 4. Кроме этого отмечается наложение кривых и группировка их в своеобразные «триплеты» (то есть группы из участков трех кривых). Тонкая структура при отклонении от частоты a^1 на +8 центов приблизительно совпадает с рис. 4. Если же проанализировать тонкую структуру для ширины зоны в +10 центов, рассмотренную Н.А. Гарбузовым, то можно заметить наличие минимум двух изломов в центральной части рисунка. Отдельные линии начинают группироваться в своеобразные «мультиплеты»:

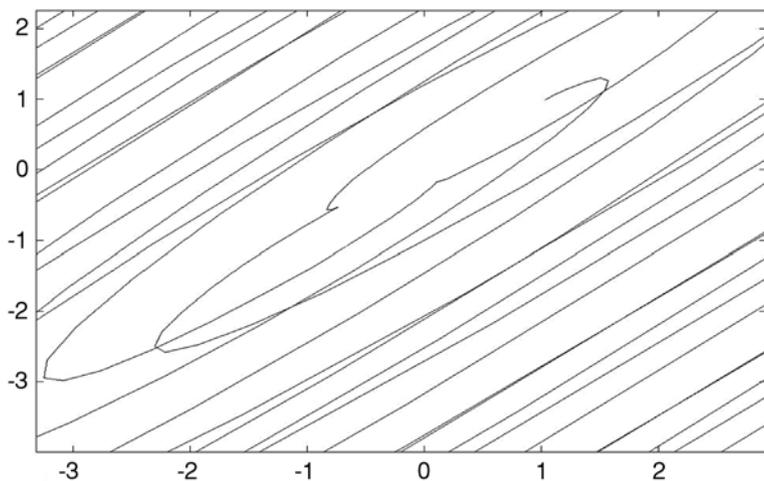


Рис. 5. Тонкая структура центральной части реконструкции для a^1 , ширина зоны 10 центов

При дальнейшем увеличении ширины зоны (14, 16, 21, 26, 27, 35, 40, 46, 55, 63 цента, как следует из данных Н.А. Гарбузова), количество дислокаций заметно возрастает, топология реконструкции существенно видоизменяется. К примеру, отклонения от частоты a^1 на 35 центов приводят к многочисленным изломам кривых и отчетливой мультиплетной структуре (рис. 6):

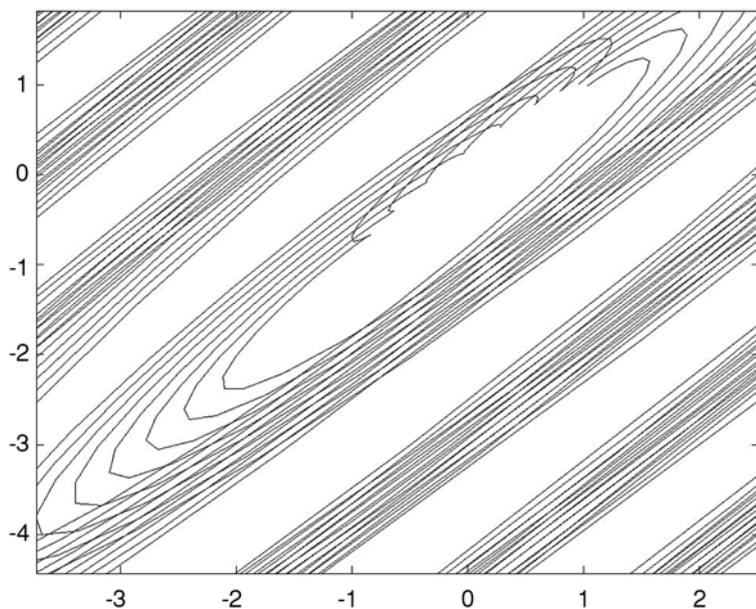


Рис. 6. Тонкая структура центральной части реконструкции для a^1 , ширина зоны 35 центов

Еще более отчетливо аналогичные особенности тонкой структуры реконструкции выявляются при ширине зоны 55 центов (рис. 7) и 63 цента.

Отметим, что отрицательные отклонения от частоты a^1 (и от других частот) дают те же особенности реконструкций, что и положительные значения (знаковая инвариантность).

Обратимся к двум другим частотам – C (65.41 Гц) и es^4 (2489.02 Гц). Зона около звука C простирается от -85 до +61 центов; зона около es^4 охватывает диапазон от -135 до +97 центов. Наши эксперименты показывают, что первая дислокация в тонкой структуре реконструкции для C отмечается лишь около значения ± 30 центов, в то время как для es^4 уже при ± 5 центах отмечается чрезвычайно сложная топология (рис. 8).

Таким образом, дислокации (изломы кривых) в тонкой структуре реконструкций формируются при ширине зоны ± 30

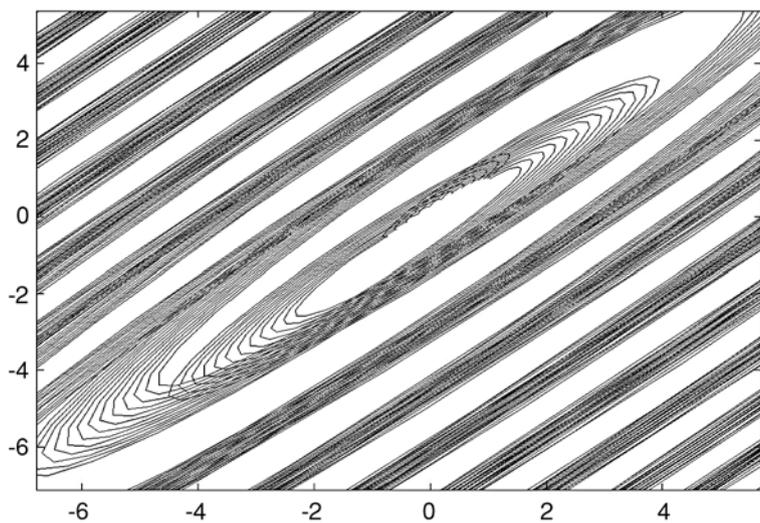


Рис. 7. Тонкая структура центральной части реконструкции для a^1 , ширина зоны 55 центов

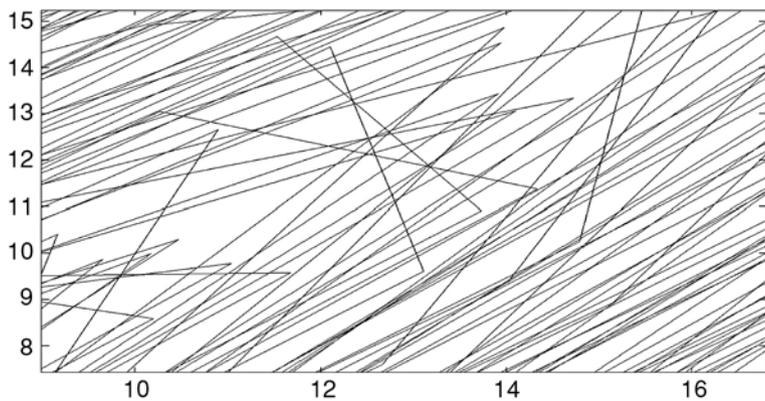


Рис. 8. Тонкая структура центральной части реконструкции для es^4 , ширина зоны 5 центов

центов для низких частот и ± 5 центов для средних частот. Для высоких частот ширина зоны существенно менее 5 центов. Если принять, что граница зоны соответствует появлению дислокаций, то мы получим сужение зоны от 30 до 5 и менее центов с ростом частоты.

Что означает факт появления дислокаций? Для ответа на этот вопрос вновь обратимся к рис. 1. На нем изображены две целые полуволны и часть следующей полуволны, соответствующие единичному отрезку времени (1 сек). Эти волны несколько отличаются друг от друга вследствие слабого затухания колебаний. В том случае, если на графике укладывается не более одной полуволны, мы получаем «правильную» реконструкцию без дислокаций. Если данное условие нарушается, то возникает дислокация. Отсюда становится понятным, почему при ширине зоны более 20–25 центов в области средних частот дислокации приобретают множественный характер: на единичном отрезке времени укладывается значительное количество полуволн.

Пользуясь сформулированным условием возникновения дислокаций, определим ширину зоны, соответствующую появлению первой дислокации. Данная ширина оказывается переменной величиной, зависящей от частоты звука. Так, для ряда Н.А. Гарбузова от С до es^4 ширина зоны убывает от 26–28 центов до 0.8 цента, составляя для звука a^1 приблизительно 4 цента. Эти данные совпадают с результатами компьютерных экспериментов.

Однако данные, полученные Н.А. Гарбузовым, свидетельствуют о том, что ширина зоны не обладает заметно выраженной зависимостью от частотного регистра. Данные по дифференциальным частотным слуховым порогам, приведенные в книге И. Алдошиной и Р. Приттс «Музыкальная акустика», демонстрируют сильную изменчивость частотных порогов, однако не содержат указаний на уменьшение порога при возрастании частоты.

Как разрешить данное противоречие? Н.А. Гарбузов, описывая сконструированный и настроенный им аппарат дифференциальный гармоний, говорит следующее: «...в начале первой октавы интервал в 6 ц. близок к порогу различения высоты двух звуков, который для квалифицированного музыканта

равен в среднем 5–6 ц.»¹. И. Алдошина и Р. Приттс отмечают, что дифференциальный частотный порог до диапазона 1 кГц (начало 3-ей октавы) также оценивается в 5–8 центов. Таким образом, имеется некоторый «коридор» шириной в ± 5 центов, сохраняющий эту ширину для значительного диапазона частот.

Данный коридор входит в полученный нами диапазон значений ширины зоны до частоты a^1 , и поэтому авторская компьютерная модель способна объяснить формирование дифференциальных частотных слуховых порогов в области низких и средних акустических частот.

Ситуация в области более высоких частот (от второй октавы и выше) нуждается в дополнительных предположениях для своего объяснения. Попытаемся кратко сформулировать их суть.

Хорошо известно, что любая переменная величина при расчете ее значений на компьютере всегда выражается в виде ряда (или множества) дискретных значений. Разница между не совпадающими значениями, вообще говоря, не меньше некоторой величины (уровня так называемой. «машинной точности»). Специальные эксперименты с авторской компьютерной моделью, проведенные на базе алгоритмов нелинейной динамики², показывают, что ширина зоны в 5 центов имеет некоторую особенность. Она заключается в том, что разность между близкими по времени значениями аналитических решений исходной системы уравнений может становиться пренебрежимо малой, достигая уровня «машинной точности». При ширине зоны, превышающей ± 5 центов, этот эффект не наблюдается. Отсюда можно сделать вывод о том, что зона шириной ± 5 центов всегда проявляется для любых частот, в том числе и для высоких. Полученный нами результат устраняет сформулированное выше противоречие. Более того, этот результат совпадает с данными, приведенными И. Алдошиной

¹ Гарбузов Н.А. Указ. соч. С. С. 82, табл. 1–3.

² См.: Филатов-Бекман С.А. К вопросу о компьютерной методике обработки музыкальных сигналов для студентов с ограничениями физических и сенсорных возможностей; *Он же*. Организация компьютерно-музыкальных экспериментов для учащихся с ограничениями физических и сенсорных возможностей.

и Р. Приттс для высоких частот. Эти данные говорят о постоянстве отношения величины порога (ширины зоны) к частоте (так называемая дробь Вебера), и для диапазона частот 1–10 кГц ширина зоны близка к ± 5 –6 центам.

Проведенные расчеты показывают, что зону Н.А. Гарбузова можно представить следующим образом. Существует внутренняя часть шириной ± 5 центов, которая практически не зависит от частоты, охватывая регистры от большой октавы до (как минимум) 5-й октавы. Внутренняя часть окружена коридором, который достигает 26–28 центов в большой октаве и постепенно уменьшается к верхнему регистру первой октавы, совпадая с внутренней частью.

Однако и это представление не полностью соответствует данным измерений Н.А. Гарбузова. Мы пока не ответили на вопрос: как объяснить тот факт, что практически для всех частотных регистров ширина зоны Н.А. Гарбузова составляет ± 35 –40 центов.

Обратимся вновь к приведенным в статье рисункам. Как говорилось выше, при ширине зоны 30–35 центов тонкая структура реконструкций качественно меняется, отдельные линии группируются в мультиплеты. Если принять данную ширину зоны за ее внешнюю границу, то можно считать, что приведенные расчеты могут объяснить структуру зоны Н.А. Гарбузова.

На основании изложенного сформулируем некоторые выводы.

1. Для изучения особенностей дифференциальных частотных слуховых порогов построена компьютерная модель диссипативной динамической системы с двумя степенями свободы, позволяющая отобразить музыкальный микроинтервал, а также наметить пути исследования восприятия данного интервала.

2. Построенная модель позволяет к настоящему времени провести компьютерные эксперименты с наиболее простым классом музыкальных сигналов – модельным музыкальным сигналом.

3. Применение модели к исследованию данных, полученных Н.А. Гарбузовым в рамках теории зонной природы абсолютного слуха, позволяет установить следующие особенности.

Зону Н.А. Гарбузова можно представить в виде сложной трехслойной структуры. Внутренняя часть этой структуры не превосходит ± 5 центов, но сохраняет свою ширину в диапазоне частот фортепьянной клавиатуры (и несколько выше). Внутренняя часть окружена коридором, достигающим ширины ± 26 – 28 центов в низком регистре и сужающимся до 5 центов в верхнем регистре первой октавы. Помимо этого существует внешняя часть зоны, простирающаяся приблизительно до ± 30 – 40 центов для всего диапазона фортепьянной клавиатуры.

Наличие внутренней зоны совпадает с данными Н.А. Гарбузова, а также с данными, приведенными И. Алдошиной и Р. Приттсом. Граница внешней части зоны удовлетворительно совпадает с осредненными значениями зоны для ряда из 9 звуков, исследованного Н.А. Гарбузовым.

Цель данной статьи в том, чтобы средствами компьютерной методики подтвердить фундаментальные выводы Н.А. Гарбузова о существовании зонной природы абсолютного слуха на базе исследования свойств простейшего из музыкальных сигналов – модельного музыкального сигнала. Целью дальнейших исследований является проведение экспериментов на основе реального звучания.

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

Л.М. Кокорева

Концепция симфонической музыки Дебюсси

Музыка Дебюсси – это собор, полный символов, движущихся во времени.

М. Эмманюэль

Принято считать, что симфонизм Дебюсси – живописно-красочный. Ему никогда не придавали значения симфонизма концептуального¹. На самом деле Дебюсси – создатель симфонизма нового типа, в котором он воплощает новые идеи. Ими будут питаться композиторы второй половины XX и начала XXI века вплоть до наших дней. В своей оркестровой музыке композитор открывает новые миры.

Центральное место в симфоническом творчестве занимают пять оркестровых опусов: Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна», Ноктюрны, «Море», «Образы» для оркестра, «Игры» (балет, обычно исполняемый на концертной эстраде). Все они принадлежат к числу репертуарных концертных пьес. К этим произведениям можно присоединить еще несколько: раннюю симфоническую сюиту «Весна» для женского хора, солирующего сопрано и оркестра, Фантазию для фортепиано с оркестром, Рапсодию для кларнета с оркестром, Рапсодию для саксофона с оркестром, Народный танец и Светский танец для арфы с оркестром. Юношеская симфония h-moll в одной части осталась лишь в четырехручном клавире².

Оркестровые произведения Дебюсси опираются на иные принципы симфонического развития, на новые формы, не

¹ Даже слово «симфонизм» по отношению к Дебюсси не принято в литературе, ибо этот термин употребителен, как правило, по отношению к австро-немецкому симфонизму или созданному по типу немецкого (бетховенского).

² Симфония посвящена Н.Ф. фон Мекк. Сохранился лишь клавир одной части в четыре руки, найденный и изданный в Москве в 1933 году.

имеющие прототипов в музыке классико-романтической эпохи, на новый тип оркестровки, на новый метод. И все это служит раскрытию новой художественной концепции. С первого зрелого произведения – Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна» – и до последнего Дебюсси последовательно выстраивает новую картину мира – картину мировоззренческую. Действительно, драматическому симфонизму Бетховена и его последователей, эпическому, лирико-драматическому (исповедальному) симфонизму романтиков он противопоставил симфонизм созерцательный. Именно таким образом композитор заставил заглянуть в самую глубь человеческого бытия, в самые общие для человечества проблемы. О культуре созерцательности Дебюсси писал еще Сабанеев, указывая и на его корни: «В этомulte созерцательности Дебюсси не мог не натолкнуться на дремлющие культуры Востока»¹.

Но главное заключается в том, что концепцию симфонического творчества можно осмыслить лишь сопоставляя ее с концепцией оперы «Пеллеас и Мелизанда». Идея оперы, в которой человек неотделим от окружающей его природы, где он ощущает себя частицей мироздания, продолжает жить и в оркестровой музыке. Чисто звуковыми средствами оркестра Дебюсси выстраивает новую модель мира и находит место Человеку в этом мире. В оркестровых произведениях – космологическое понимание проблем человеческого бытия («опять сердце запросило новых ценностей» – Андрей Белый), эта музыка – о тайне этого бытия, о тайных связях Человека с жизнью природы. Ницшеанский сверхчеловек, супергерой Вагнера и Штрауса сразу уходит из музыки Дебюсси, точнее сказать, он в ней даже не появляется. Его человек из того доисторического, докультурного мира, когда он был неотделим от природы, породившей его. В определенном смысле это симфонизм пантеистический.

Все оркестровые произведения имеют названия. Но программны ли они? Вопрос не столь простой, как может показаться. Названия побуждают музыковедов и музыкальных критиков толковать смысл пьес. Тогда и рождается представление

¹ Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. М., 1922. С. 24.

о живописно-красочном симфонизме Дебюсси, в котором главное – оркестр, живописующий картины: моря («Море от зари до полудня...»), неба («Облака»), ночи («Ароматы ночи»), полуденного зноя («Послеполуденный отдых фавна»), народных гуляний («Празднества», «Утро праздничного дня») и т.д. Так, русский критик Сабанеев писал: «Симфонизм Дебюсси – особого типа. Его симфонизм есть просто оркестральность. Его музыка <...> неизменно статична, картинна, живописна. В ней слишком много настроения. Его оркестр – это живописание звуками, слишком тонкое, чтобы быть программным»¹.

Названия отражают лишь поверхностный слой содержания. Сам Дебюсси самое раннее оркестровое произведение с женским хором «Весна» (1882) («отчет» стипендиата Римской премии) – прокомментировал очень важными для понимания его творчества словами: «...это не весна в описательном смысле, а весна с точки зрения человеческой. Я хотел бы выразить медленное и болезненное возникновение существ и явлений в природе, их рвущееся вперед развитие, кончающееся взрывом радости. <...> Все это, само собой разумеется, непрограммно, поскольку я испытываю глубокое презрение к музыке, которой приходится держаться за литературное сочинение, какое вам всучают при входе. Вы, конечно, понимаете, какую силу внушения должна иметь музыка, и я не знаю, удастся ли мне полностью осуществить этот замысел»². Такой интерпретацией (природа – Человек!) Дебюсси сразу попадает в центр эстетики символизма. Ибо именно соответствия бытия природы и бытия Человека – стержень эстетики символизма. Когда начинающий композитор писал эти слова, он, конечно, не предполагал, что во всех последующих оркестровых произведениях он будет следовать этой, высказанной словами идее, но, возможно, идеи символистской поэзии были им уже адаптированы.

Итак, с первых шагов своей деятельности композитор отгораживается от программной музыки романтического типа,

¹ Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. М., 1922. С. 27.

² Цит. по: Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978. С. 38–39.

в которой литературное произведение становилось сюжетом для озвучивания. И все же это не чистая музыка. Дебюсси приносит в нее внемузыкальные идеи.

Действительно, название каждого из всех произведений для оркестра таинственно намекает или, лучше сказать, символизирует некую важную для концепции творчества Дебюсси идею. А есть в произведениях и звуковые, музыкальные «слова», которые также намекают на то, что название – лишь символ, за которым кроется тайное содержание.

Едва ли не все его оркестровые сочинения (по крайней мере – самые значительные) представляют собой некоторое единство, все они так или иначе связаны между собой концептуально.

После «Весны» – «Послеполуденный отдых фавна» (1894) – маленькая оркестровая пьеса, но сыгравшая особую роль в творчестве Дебюсси. Ее обычно называют манифестом импрессионизма. Она ознаменовала поворот к человеку мифа и одновременно – поворот к новому типу симфонизма. Взгляд в глубь истории человечества. Резкий перелом в самом художественном сознании, модусе видения мира. Ни борьбы, ни страстей... Есть ли связь между «Весной» и «Фавном»? Несомненно! Первозданный мир: Весна человечества. Полдень человечества.

Ноктюрны (1899). Первая часть – «Облака», третья часть – «Сирены» («Сирены» – это море и его безграничный ритм», – сказал Дебюсси) – две могучие природные стихии: небо и море. Разумеется, и они связаны каким-то образом. Голубое небо простирается над голубым морем. Небо отражается в море. Верх – низ. Бескрайная глубина того и другого мира. «Оркестровые Ноктюрны – это не салонные ноктюрны, а ноктюрны под прекрасной звездой»¹.

Но это не только море и его ритм. Сирены – мифологические существа, морские девы. Они, как и Фавн, символизируют единение природы и человека. Следовательно, и эти два произведения связаны между собой. Намечается цепочка связей: «Весна» – «Фавн» – «Сирены». Другим своим концом эта цепочка привязана к опере «Пеллеас и Мелизанда». И там драму сопровождает безграничный ритм моря.

¹ *Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris, 1989. P. 201.*

«Празднества» – вторая часть Ноктюрнов. Если перефразировать слова Дебюсси о «Весне», то это не празднества в описательном смысле, это символ карнавального мира, Человека в Игре. Одна из глобальных проблем философии искусства нашего времени¹ и одна из главных тем творчества Дебюсси. Насколько это концептуально станет ясно по последующим произведениям Дебюсси и, прежде всего, по их игровой сущности («Игры», «Игры волн», вся симфония «Образы» – игровая). Казалось бы, в опере «Пеллеас и Мелизанда» нет танцевальных ритмов, нет «карнавальных» образов, но словесный символ – игра – пронизывает текст (Мелизанда играет кольцом, Иньоль – мячом... «Вы играете, как дети» – Гюло о Мелизанде и Пеллеасе).

Итак, две части Ноктюрнов посвящены природным стихиям, центральная часть – об играх человеческих. Собственно, в этом и состоит новизна концепции творчества Дебюсси: игры стихий и игры человеческие для него стоят в одном ряду. Первые отражаются в последних. Поэтому у Дебюсси море разговаривает с ветром, волны играют, как дети, ветер что-то видит, и т.д.

Следующая оркестровая партитура – «Море» (1905) – масштабная симфония, в которой как бы монументализируется идея «Сирен». Это – с одной стороны, с другой – нельзя забывать о море, которое омывает берега таинственной страны Аллемонды, где разворачивается действие оперы «Пеллеас и Мелизанда». Если вдуматься в названия частей и затем вслушаться в музыку, а также внимательно проанализировать текст партитуры «Моря», откроется ее тайный смысл. Итак, перекрестная связь и с Ноктюрнами и с оперой.

Первая часть – «Море от зари до полудня». Солнечный полдень! Утро! Как часто это акцентирует названиями своих произведений Дебюсси! А сколько важных событий в полдень происходит в опере «Пеллеас и Мелизанда»: в полдень встреча Пеллеаса и Мелизанды у бассейна слепых и первые проявле-

¹ Эта проблема поднята целым рядом литературных произведений, центральное место в котором занимают книги: Г. Гессе. Игра в бисер; Й. Хейзинга. Homo ludens; М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.

ния любовного влечения и... как следствие – падение обручального кольца в воду; в полдень Голо выбросила из седла лошадь («случилось что-то страшное»); из песенки Мелизанды в третьем акте узнаем, что родилась она в полдень. Как не связать это с названием первой части «Моря». Дебюсси словно музыкально обобщает пронизывающую символистскую литературу идею противопоставлять: день – ночь, полдень – полночь, утро – вечер. Время суток «отмеряет» и Дебюсси во многих произведениях: но особенно важно сопоставить полдень в опере, полдень в первой части моря и в Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна»¹.

Вторая часть симфонии «Море» – «Игры волн», которые непосредственно «откликнутся» в «Играх». «Игры волн» в широком смысле – продолжение идеи «Празднеств» из Ноктюрнов. Ибо понятие игры смыкается с понятием карнавального праздника (который также есть игра). Кстати, и в одном, и в другом случае – центральная часть триптиха.

Третья часть – «Разговор ветра с морем». И «Игры волн», и «Разговор ветра с морем» намекают на то обстоятельство, что человеческий фактор присутствует в этой музыке. Стихии ведут себя, как люди: играют, разговаривают. Эти метафоры Дебюсси, разумеется, позаимствовал из символистской поэзии. У Верлена ветер пляшет, поет, печалится и т.п. И Дебюсси также нередко воплощает образ ветра в музыке (прелюдии «Ветер на равнине», «Что видел западный ветер»). В опере целая сцена (Терраса перед входом в подземелье) о том же. Пеллеас: «И вот свежий ветер, который несет запахи влажных трав и цветов». Словно ветер из оперы «Пеллеас и Мелизанда» разговаривает с морем из той же оперы в третьей части симфонии «Море». Так, каждое новое произведение Дебюсси – как очередное звено одной цепи. Таким образом, словесные символы связывают «Море» и с Прелюдией к «Послеполуденному отдыху фавна», и с «Сиренами», и, конечно, с оперой.

¹ Дополним эту картину названиями других произведений: «Ароматы ночи», «Утро праздничного дня», «Да будет ночь благословенна», «Благодарность утреннему дождю»; романсы «Вечер», «Звездная ночь», «Вечерние гармонии», «Вечер в Гренаде»; прелюдия «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют».

«Образы» для оркестра (1908–1913). Этот грандиозный симфонический триптих служит продолжением ноктюрна «Празднества». Все пять частей «Образов» основаны на танцевальных ритмах и в широком смысле слова это праздничная симфония – симфония танцев, иными словами – симфония карнавального мира, игр человеческих. «Симфония – это танец», – сказал когда-то Вагнер о Седьмой симфонии Бетховена. «Образы» Дебюсси полностью отвечают этому критерию. Первая часть – «Жиги» (вспоминается стихотворение Верлена «Танцую жигу»).

Вторая часть «Иберия» – самостоятельная симфония в трех частях. Ее первая часть – «По улицам и дорогам» – в ритме севильяны. Вторая – «Ароматы ночи» – в ритме хабанеры. Ночным колоритом эта часть переключается с Ноктюрнами. Третья – «Утро праздничного дня» – танец-марш. Параллель с «Празднествами» очевидна, хотя там празднества ночные, здесь дневные. Одновременно – соприкосновение и с «послеполуденным фавном», а также с «Морем от зари до полудня». Солнечное утро – полдень объединяет эти оркестровые пьесы.

«Весенние хороводы» – финал «Образов». Разумеется, прямая параллель с ранней оркестровой сюитой «Весна». Казалось бы, круг замкнулся. Однако точку в карнавальной поэтике Дебюсси все же поставит своей последней оркестровой партитурой балета «Игры». Она завершает эту концептуально выстроенную картину мира.

Словесные образы в ней повторяются в различных вариантах, цепь идей-символов проходит через оркестровую музыку, связывая все произведения воедино. Но это единство подтверждается и чисто музыкально: все (или почти все) оркестровые произведения пронизаны звуковыми символами (мигрирующими мотивами), переходящими из произведения в произведение, указывая на тайные связи и соответствия. В ходе миграции они меняют свой смысл, обрастают новыми значениями, их восприятие базируется на ассоциативном механизме нашего мышления.

Вот некоторые примеры.

Мотив большой восходящей секунды в синкопированном ритме – мотив зова (так красиво его называют во французской

литературе, в частности В. Янкелевич). Очень важный для Дебюсси самый краткий из его мотивов-символов впервые появляется в опере, в сцене смерти Мелизанды. Затем он «отзывается» в начальных тактах «Фавна» у валторны, в последних тактах ноктюрна «Облака», в «Сиренах», в первых тактах «Моря».

Пеллеас и Мелизанда (V)

M.
M.

Нет... Я хо-чу у-ви-деть сол-це в мор-ской глу-би-не!
Non... jus-qu'à ce que le so- leil soit au fond de la mer.

fp >> *pp*

Послеполуденный отдых фавна

Cors (Fa)
I
II

p *p* *p*

Облака

Cors (Fa)
I
II
III

p *più p* *pp* *p* *più p* *pp*

Сирены
sourdines

Cors (Fa)
I
II
III
IV

p *p* *più p* *p* *p* *più p* *p*

Он же – мотив-остинато прелюдии «Шаги на снегу», а также и романса «В гроте».

Мотив форшлага двух нисходящих больших терций (обращенный мотив зова), который появился в первой сцене второго акта оперы (сцена падения кольца), в пятом акте превратившийся в звуки погребального колокола в финале оперы, в «Фавне» он повторяется несколько раз у арфы (также как в «Пеллеасе...»), переходя из октавы в октаву все выше и выше. Сопоставим полуденную сцену в «Пеллеасе...» (кольцо упало в бассейн ровно в полдень) с названием оркестровой пьесы «Послеполуденный отдых фавна». Связь неоспоримая. Помимо всего прочего эта связь дает возможность осознать и мифологизм оперы.

Мотив зова завершает ноктюрн «Празднества» (в тембре засурдиненных труб).

Он же является самым важным мотивом «Сирен» и напоминает перед репризой второй части «Моря».

Море. От зари до полудня на море
Très lent $\text{♩} = 116$

The score is for three parts: A (Violin), Cello, and C. b. (Double Bass). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/4. The tempo is 'Très lent' with a metronome marking of 116 quarter notes per minute. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *arco pp* (arco, pianissimo). Performance instructions include 'sourdines' (mutes) for the strings and 'div.' (divisi) for the upper parts. The music features a prominent motif of descending large thirds.

Пеллеас (II-1)

The score is for piano. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/4. The tempo is 'Très lent'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). The music features a prominent motif of descending large thirds, consistent with the 'Море' score above.

Послеполуденный отдых фавна

Harp I
II

Vns I
II

A.

Cello

Cb.

p *m.g.* *m.d.* *pizz.* *sfz* *ppp* *p*

Празднества

Trp. I
(Fa) II

Veilles

Cb.

p *piu p*

Игры волн

Gdes Fl.

Pic Fl.

Hrb.

Cor A.

Cl.

Bons

<f> *ff* *tr* *tr* *ff* *<f>* *ff* *ff* *<f>* *ff*

Пеллеас (III-3)

très lointain
издалека

Detailed description: This is a piano score for a section titled 'Пеллеас (III-3)'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/8 time signature. The melody is written in a single staff with a 6-measure phrase. The first three measures contain a triplet of eighth notes, and the next three measures contain a triplet of quarter notes. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The text 'très lointain' and 'издалека' is written below the treble staff.

Облака

expressif
pp
p
pp
pp

Detailed description: This is a musical score for a section titled 'Облака'. It is a multi-staff score for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Gdes I, Fl. II, Cor. angl., Cl. I (Si) II, and Bons I II. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures. The first measure contains a melodic line for Flute II marked 'expressif' and 'pp', and a piano part marked 'p'. The second measure contains sustained chords for Clarinet I (Si) II and Horns I II, both marked 'pp'.

Море. Игры волн

16 Animé ♩ = 72
p
pp
pp
p
pp
pp
p
pp
p

Detailed description: This is a musical score for a section titled 'Море. Игры волн'. It is a multi-staff score for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Gdes Fl., Cor. A, Cl., Bons, Cors (1st and 2nd sourdines, 3rd sourdine), and Tromp. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures. The first measure contains melodic lines for Flute, Clarinet, and Horns, with dynamics ranging from 'p' to 'pp'. The second measure contains sustained chords for Clarinet, Horns, and Trumpets, with dynamics ranging from 'p' to 'pp'. A tempo marking '16 Animé ♩ = 72' is present at the start of the second measure.

Восходящий четырехзвучный в диапазоне увеличенной (или уменьшенной) кварты мотив английского рожка, который появился в интерлюдии к трагической четвертой картине третьего акта оперы (сцена с Иньолем и Голо, где отец заставляет сына подсматривать в окно Мелизанды), отзывается в двух ноктюрнах «Облака» и «Сирены». Он становится центральным мотивом второй части «Моря» («Игры волн»).

Он настойчиво и многократно повторяется все в том же тембре английского рожка во второй («Ароматы ночи») и в третьей («Утро праздничного дня») частях «Иберии».

Основной мотив первой сцены третьего действия (сцены с волосами) оперы Дебюсси напомнит о себе в печальном окончании «Облаков».

А мотив Голо найдет продолжение в хоровой теме «Сирен».

Пеллеас и Мелизанда (I-1)
Très modéré
Очень умеренно

The image shows two musical excerpts. The first is for Piano, titled 'Пеллеас и Мелизанда (I-1)' with the tempo marking 'Très modéré' and the Russian translation 'Очень умеренно'. It features a four-measure phrase in 4/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays a sequence of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second excerpt is for Soprano, titled 'Сирены'. It shows a vocal line in 4/4 time with a key signature of three sharps. The soprano part begins with a rest followed by a melodic phrase marked 'p très expressif'. The mezzo-soprano part below it begins with a rest followed by a melodic phrase marked 'pp'.

Piano

Sopr.

M. sopr.

p très expressif

pp

И еще один пример: тремолирующие арабески, огромное место занимающие в опере, передающие «волнения вечности» (Андрей Белый), проникают в оркестровые партитуры «Фавна», «Облаков», «Моря», «Игр». Все это в совокупности есть

отражение средствами символической звуковой системы картины мира, где судьба человека раскрывается в символах.

В понимании концепции симфонического творчества Дебюсси есть интересная параллель (может быть, и парадоксальная) с тем, как понимали инструментальную музыку Баха его современники.

Открытие Яворского: инструментальные опусы Баха опираются на протестантские хоралы. Их тексты и музыку хорошо знали все прихожане протестантской церкви (во времена Баха), и поэтому его инструментальную музыку они читали как книгу, в чем им помогал ассоциативный опыт.

Скрытый смысл оркестровых сочинений Дебюсси прочитывается как скрытый смысл инструментальных сочинений Баха его современниками. Потому что они (оркестровые сочинения) тоже связаны с музыкой со словом. А точнее, с его оперой. Едва ли не вся оркестровая музыка Дебюсси пронизана мотивами, вызывающими ассоциации с определенными мотивами оперы. Через эти ассоциации, которые намекают на те или иные драматические моменты в опере, раскрывается тайный смысл сочинения. Если знать весь словесный и музыкальный текст оперы, то симфоническая музыка Дебюсси может быть прочитана, как книга – как Книга Бытия.

Оркестровые сочинения Дебюсси демонстрируют значительную эволюцию композитора. Это касается, во-первых, постепенного увеличения размеров сочинений: от «Фавна» (скромной одночастной миниатюры) через трехчастный цикл Ноктюрнов и монументальную симфонию «Море» к огромному циклу «Образы» для оркестра. Причем, последнее произведение состоит из трех пьес, где «Жиги» и «Весенние хороводы» – самостоятельные миниатюры, подобные «Фавну», а «Иберия» – трехчастная симфония, подобная «Морю». Своеобразный синтез старого и нового.

Жанры оркестровых миниатюр Дебюсси сам назвал очень точно: «Фавн» – это Прелюдия и ничто другое; в названиях «Жиги», «Весенние хороводы» отражена их танцевальная природа.

Что касается трехциклов (Ноктюрны, «Море» и «Иберия»), то их с полным правом можно назвать симфониями, хотя это

симфонии нового типа. Эстетические параметры Ноктюрнов и «Моря» определяются символично-импрессионистической их направленностью. А в жанрово-танцевальной симфонии «Иберия» карнавальная эстетика явно потеснила символизм, и она (эстетика карнавала) преломлена в сугубо импрессионистическом ключе.

Если для понимания глубинного смыслового слоя первых двух симфоний решающим моментом оказывался ассоциативный метод, то для понимания «Иберии» нужны уже другие действующие механизмы, позволяющие ощутить истинный дух Испании. В восприятии этого произведения необходимо мысленно установить некоторую дистанцию, как бы отойдя на расстояние от многозначительных штрихов и деталей, которыми экзотическая страна обрисована звуками. И тогда возникнет ее целостная завораживающе красочная картина. Так, восприятие того или иного полотна художника-импрессиониста зависит от дистанции, с которой ее рассматривают.

Симфонический цикл Дебюсси как таковой также претерпел значительную эволюцию, смысл которой во все большем усложнении связей между частями. В Ноктюрнах тонкими нитями, отдельными едва уловимыми штрихами композитор объединил три части. В «Море» связующих мотивов и различных элементов больше, и они включают развернутые циклические темы. Так, третья часть цикла («Диалог ветра и моря») имеет только одну новую тему, остальные в преобразованном виде «пришли» из первой части.

Симфонический цикл «Иберия» в плане интонационной драматургии – уникален. Он весь построен по принципу развивающихся вариаций, ибо имеет в качестве интонационной субстанции один простейший мотив – волнообразную арабеску в первой части. Множество разнообразных и весьма характерных мотивов, на которых построены все три части, являются по существу цепью вариантов начального. Кроме того, композитор использует и реминисценции мотивов. (Лишь некоторые мотивы не связаны с начальным, основополагающим.) В третьей части нет ни одного нового мотива, а музыка тем не менее абсолютно новая.

Основные принципы формообразования сложились уже в Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна». На этих же

принципах основаны и последующие оркестровые произведения. При этом ни одно произведение или его часть не повторило форму другого произведения или его части. Дебюсси продемонстрировал поразительное многообразие структур, никогда не повторяясь. Все его формы далеки от классических, ни в одном оркестровом произведении композитор не воспользовался формой сонатного аллегро. Нельзя не подчеркнуть также и индивидуальный облик каждого сочинения, индивидуальный, выбранный для данного опуса стиль, притом, что, как уже отмечалось, все оркестровые опусы в совокупности концептуально связаны между собой как некий макроцикл.

В индивидуализации каждого сочинения решающая роль принадлежит, пожалуй, оркестру (и, разумеется, гармонии, усложнявшейся от произведения к произведению). Тонкость и прозрачность оркестровки, отсутствие меди (кроме засурдиненных валторн), приглушенность динамики, матовый колорит характерны для «Фавна». Особый колорит оркестру (тройному по составу деревянных духовых) придают арфы (отныне во всех партитурах Дебюсси), нежное флейтовое соло, античные тарелочки (единственный инструмент из ударных), призрачное звучание струнных, чаще всего *divisi* в качестве фона.

Ноктюрны и близки пастельными тонами «Фавну», и вместе с тем каждая из частей обладает характерными чертами. Так, в тройном составе оркестра в «Облаках» из меди – только валторны, из ударных – только литавры. Оркестр «Празднеств» дополнен трубами, тромбонами, тубой, тарелками и барабаном. А главная оркестровая краска «Сирен», при том же составе, что и в «Облаках» (но без литавр), – женский хор, поющий без слов. Таким образом, каждая из частей Ноктюрнов имеет свою окраску.

«Море» выделяется ярким и сочным оркестровым стилем, мощными кульминациями, совершенно не характерными для других произведений Дебюсси. Состав оркестра значительно расширен – это смешанный тройной-четверной состав; группа духовых включает трубы, тромбоны, тубу, а также два корнета-пистона. А группа ударных также расширена: литавры, там-там, тарелки, треугольник, гlockenspiel, большой барабан и, как всегда, – две арфы.

В «Образах» неожиданный поворот вновь к прозрачному, легкому, почти призрачному оркестру, хотя его состав расширен даже по сравнению с партитурой «Моря». При этом для оркестровки каждой части «Образов» композитор использует различные варианты.

В «Жигах» – в группе ударных помимо барабана, литавр и тарелок появляются новые инструменты – ксилофон и челеста; в оркестре «Иберии» – значительно расширенная группа ударных включает литавры, малый барабан, большой барабан, колокола, тарелки, ксилофон, челесту, а также испанский народный инструмент – кастаньеты.

В «Весенних хороводах» из меди остаются только валторны (как в «Фавне»!), а группа ударных включает литавры, треугольник, провансальский барабан, тарелки.

Но самое главное заключается в том, что фактура всех пьес «Образов» значительно усложнилась. Она оказалась сотканной из кратких тембро-мотивов, разнообразнейших контрапунктов этих мотивов. Они, интегрируя всю партитуру по вертикали, формируют необычайно красочную музыкальную ткань. Подобная фактура – подлинное открытие Дебюсси. Она складывалась постепенно в предыдущих партитурах, но «Образы» стали кульминацией этого открытия.

Охватывая вновь все оркестровые партитуры Дебюсси, отметим важное их общее качество также на уровне открытия: совершенно очевидный поворот к камерному оркестровому стилю (который стал определяющим для музыки XX века) с индивидуализацией тембров инструментов, использованием чистых красок или колоритным, дотоле невиданным их смешением.

Л.В. Бражник

Феномен бесполутоновой ладоинтонационности в произведениях Клода Дебюсси

В качестве небольшого предисловия предлагается уточнение терминологии, используемой в данной статье. Ангемитоника – это обобщенное обозначение ладов с бесполутоновым сопряжением соседних ступеней: а) лады на трихордной основе (структуры трихордов-мотивов – 3.2., 2.3, 2.2); б) целотоновые лады со звукорядной схемой из четырех-шести ступеней (2.2.2, 2.2.2.2, 2.2.2.2.2.2). Ангемитоника на трихордной основе представляет собой систему ладов с разным ступенным составом: это прежде всего, разновидности пентатоники, а также лады с меньшим количеством ступеней – тритоника, тетратоника и с большим, чем пять, количеством ступеней, но с тем же трихордным типом интонирования – гексатоника, гептатоника и др. Термин ангемитоника может применяться и как синоним указанных ладов. (Во всех необходимых случаях терминология уточняется.)

В очерке М.Д. Сабининой «Дебюсси»¹ есть упоминание о так называемых пентатонных музыкальных культурах нашей страны². Эта мимолетно выстроенная связь не вызывает несогласия, поскольку общеизвестна увлеченность французского композитора выразительными свойствами пентатоники. В свою очередь, изучение закономерностей бесполутоновых ладов в упомянутых музыкальных культурах³ оснащает необ-

¹ Сабинина М. Дебюсси // Музыка XX века. Очерки. Ч. I. 1890–1917. Кн. 2. М., 1977. С. 274.

² Следует уточнить, что к их числу относятся татарская, чувашская, башкирская, марийская культуры Среднего Поволжья и Приуралья. В XX веке в этих молодых профессиональных музыкальных культурах интенсивно осваивались европейские музыкальные жанры и формы, а также формы современного музыкального языка.

³ Бражник Л.В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Казань, 2002.

ходимым аналитическим аппаратом, позволяющим познать свойства пентатоники в музыке русских и зарубежных композиторов. Разумеется, в таких случаях ангемитоника может рассматриваться лишь с позиций звуковых рядов или ступенного состава, то есть в виде схем, в каждой из музыкальных культур и даже у каждого композитора обретающих свое, отличное от других, интонационно-ритмическое выражение. Но даже и этот сугубо структурный ракурс общего вопроса ладовой организации может пролить свет на многие, пока еще малоизученные свойства бесполутоновой мелодики в произведениях композиторов отнюдь «непентатонных» музыкальных культур, в том числе и в музыке Дебюсси.

Наличие пентатонной мелодики в произведениях Дебюсси отмечали многие исследователи его творчества. И если в отечественном музыкознании обращение Дебюсси к пентатонике фиксируется в основном на уровне констатации, то в зарубежной литературе этот вопрос получил более широкое освещение. Среди значительного количества работ зарубежных исследователей творчества Дебюсси, в которых в той или иной степени рассматривается вопрос функционирования пентатоники в произведениях композитора, выделим две – статью К. Брэилоу «Пентатоника у Дебюсси» и Д. Коппа «Пентатонная организация в двух фортепианных пьесах Дебюсси»¹. Несмотря на то, что статья К. Брэилоу была опубликована почти полвека назад, она до настоящего времени является одним из наиболее обстоятельных исследований «пентатонического словаря» Дебюсси (определение Брэилоу)². Автор систематизирует множество примеров бесполутоновой мелодики (181 образец из произведений Дебюсси и один пример из музыки Мусоргского), распределяя их по тем или иным признакам. Кроме пяти модусов пентатоники в статье названы и модусы «до-пентатоники» (определение Брэилоу) – би, три-, тетра-тоника³. В работе есть также указание на имеющиеся в музы-

¹ *Brailoiu C. Pentatonismes chez Debussy // Studia memoriae Belae Bartók sacra / Ed. B. Rajeczky. London, 1958. P. 385–425; Копп Д. Pentatonic organization in two piano pieces of Debussy // Journal of Music Theory. New Haven, 1997. P. 261–287.*

² *Brailoiu C. Op. cit. P. 422.*

³ *Ibid. P. 421.*

ке Дебюсси «переходы» из одних «пентатонических систем» в другие¹. Весьма важным представляется вывод об органичной связи пентатоники с диатоникой и хроматикой.

Статья Д. Коппа, опубликованная спустя почти сорок лет после статьи Брэилоу, служит подтверждением непрекращающегося интереса современной музыкальной науки к музыкальному мышлению Дебюсси². В статье Коппа содержится подробный (потактовый) анализ звуковысотной организации двух фортепианных пьес – «Холмы Анакапри» (I-я тетрадь цикла «Прелюдии») и «Пагоды» (цикл «Эстампы»), которую автор называет «полной пентатонно-диатонической системой»³. По отношению к прелюдии «Холмы Анакапри» он рассматривает эту систему с позиции иерархии (дифференциации) трех пентахордов, соотнося их с тональными функциями.

Сознавая известные рамки использования Клодом Дебюсси средств пентатоники, которая была для композитора лишь одним из слагаемых его ладоинтонационного языка, а также определенную исследованность этой темы, считаем возможным вновь обратиться к вопросу об увлеченности Дебюсси выразительными свойствами бесполутонового интонирования. Это продиктовано целью расширения традиционных представлений о пентатонике в музыке Дебюсси.

В литературе о Дебюсси четко обозначены обстоятельства из жизни композитора, обусловившие его интерес к колориту бесполутоновых ладов, в том числе знакомство и внимательное отношение к русской музыке (особенно к творчеству Мусоргского), впечатления от характерной звучности индонезийского оркестра гамелан, полученные им во время Всемирной выставки в Париже в 1889 году. По мнению исследователей, на ладовое мышление Дебюсси повлияли также старинная французская песня, музыка Средневековья (грегорианский хорал) и Возрождения. Кроме того, Дебюсси хорошо знал имеющуюся

¹ *Brailoiu C.* Op. cit. P. 418.

² В статье содержится также реферативно-критический обзор ряда работ современных зарубежных исследователей, высказывавших разные точки зрения по поводу ладоинтонационных аспектов музыки Дебюсси.

³ *Kopp D.* Op. cit. P. 266.

у его друга Э. Шоссона «...фольклорную библиотеку, рассыпающиеся тома которой несколько раз прошли сквозь их руки»¹. Нет сомнений в том, что этот источник, как и названные другие, мог служить Дебюсси стимулом для поисков в сфере ладовой выразительности.

Однако важно осознавать, что при наличии целого ряда разнообразных пентатонных «моделей», композитор не был обременен живыми национальными (французскими) традициями. Их просто не существовало, и поэтому Дебюсси был свободен от диктата достаточно жестких норм (а по сути – ограничений) в использовании тех или иных средств пентатонного музыкального языка, которые бы неминуемо создавали определенную замкнутость его музыкального стиля. Дебюсси был раскован в своих исканиях и экспериментах с бесполутоновым интонированием, что отличало его творческий метод и в работе с другими средствами музыкального языка и формы.

Дебюсси обращается к выразительным возможностям бесполутонного ладообразования с самого начала композиторской деятельности и далее, на протяжении всего творческого пути. «Нетональная» изначально, то есть свободная от четко выраженной функциональной иерархии ступеней, пентатоника соответствовала эстетике композитора с его тягой к обновлению сложившихся норм музыкального языка и к новым красочным и «экзотическим» звучностям. При этом пентатоника не была, разумеется, самоцелью в его творчестве, выступая в органичном единстве с другими ладовыми системами – диатонической, хроматической, целотоновыми ладами.

Бесполутоновые интонационно-мелодические построения обнаруживаются во множестве произведений Дебюсси, хотя пентатоника как избранная ладовая основа мелодики целостной композиции или части ее встречается не часто.

Один из таких примеров – начальная тема фортепианной миниатюры «Призыв к Пану, богу летнего ветра» (цикл «Шесть античных эпиграфов»). Здесь можно отметить некоторые характерные для инструментальных и вокальных сочинений Дебюсси композиционные приемы работы с пентатоникой.

¹ *Brailoiu C. Op. cit. P. 422.*

Прежде всего следует обратить внимание на «свободу выбора» пентатонного лада со структурой 2.3.2.3 (соль–ля–до–ре–фа) не часто встречающегося в пентатонных музыкальных культурах и тем более во всех других¹. Типичен для произведений Дебюсси и прием экспонирования мелодии в монодийной фактуре. При этом, как часто бывает у Дебюсси, выразительность избранного лада настолько привлекательна для композитора, что он излагает его в интонационной поступенности от нижнего устоя к верхнему. Эту архаично звучащую мелодию легко представить в тембровой окраске деревянных духовых инструментов как пасторальный наигрыш. В соответствии с избранным модусом композитор применяет и способ его дальнейшего развития – путем транспозиции². О наличии модального «замысла» этого произведения свидетельствует также знак у ключа – си бемоль при безусловном мелодическом устое соль и гармоническом соль минорном трезвучии (в том числе и в заключительном кадансе). В целом возникает «легкая» полиладовость по принципу ладовой комплиментарности – с совмещением пентатонной мелодики и миксолидийского наклонения в гармонии³.

Пример 1



¹ Один из первых европейских исследователей пентатоники – немецкий физик и физиолог Г. Гельмгольц (XIX в.) относит этот лад к наиболее древним. (См.: *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875). Свидетельств о том, знал ли Дебюсси теорию Гельмгольца, не имеется. Интересен сам факт использования этого лада при воплощении замысла, связанного с греческой античностью.

² Как известно, в модальной технике транспозиции относятся к важнейшим приемам процессуальности. Дебюсси был одним из первых композиторов, неоднократно обращавшихся к этому приему в своих произведениях.

³ И снова можно отметить приоритет Дебюсси в использовании не тональных, а модальных ключевых знаков.

Для произведений Дебюсси весьма характерно свободное чередование мелодических фраз, основанных на ангемитонном и гемитонном¹ типе интонирования. Это означает, что ангемитоника разного ступенного состава, в том числе и пятиступенная, плавно «перетекает» в диатонику, реже в хроматику и наоборот. Для композитора такая органичная связанность двух высотных систем относится к типичнейшим проявлениям его интонационной стилистики. (При этом определение «конкретной» ладовой принадлежности ангемитонных фраз зачастую сопряжено с известным «сопротивлением материала», поскольку эти мелодические построения коротки, а звуки, которые могут претендовать на роль ладового устоя, особо не выделены – ни фактурно, ни ритмически².) Примеры такого рода безусловно преобладают в творчестве Дебюсси. В качестве основного из них можно назвать оперу «Пеллеас и Мелизанда», где ангемитонные фразы и более развернутые построения пронизывают музыкальную ткань, по-разному характеризую главных персонажей произведения. Особенно последовательно «введения» ангемитонных фраз композитор применяет в эпизодах, связанных с образом Пеллеаса. В четвертой картине IV действия необходимая по сюжету динамическая линия создается за счет высотных транспозиций идентичных и структурно обновленных пентатонных фраз в общем потоке смешанного типа интонирования (Пример 2).

Используя в прелюдии «Девушка с волосами цвета льна» свойственный его сочинениям принцип ангемитонно-гемитонного ладового «смещения», Дебюсси выделяет на первый план ангемитонную мотивику, отводя диатонике роль связок – в значении общих форм движения. Ангемитонной является не только начальная фраза (скольжение по черным

¹ Гемитоника в данном случае понимается как собирательное определение систем с наличием полутоновых сопряжений ступеней – диатоники и хроматики.

² Несмотря на стремление К. Брэилою привести примеры из произведений (как правило, не превышающие в его статье двух-трех тактов) в единую систему, соотнося их с пятью ладовыми структурами пентатоники, далеко не всегда такое распределение выглядит (звучит!) убедительно.

Пример 2

au Mouvt (Modéré)

П.
P. Я лов - лю го - лос
On di - rait de l'eau

П.
P. твой и пью как вла - гу...
ri - re sur mes lè - vres...

П.
P. Го - лос льет - ся стру -
On di - rait de l'eau

П.
P. - ей вла - до - ни мне...
ri - re sur mes mains...

П.
P. Я про - шу, ру - ки
Don - ne - moi, don - ne -

Un peu retenu

П.
P. дай тво - и. О, пре - лест - ны - е ру - ки!
moi tes mains. Oh! tes mains sont pe - ti - tes!

au Mouvt

П.
P. Пред - ста - вить не
Je ne sa - vais

П.
P. мог я, что ты так кра - си - ва...
pas que tu é - tais si bel - le!.

клавишам – звукам малого минорного септаккорда)¹, но также целый ряд других интонационных построений, демонстрирующих в характерной для Дебюсси линейной (поступенной) проекции разные пентатонные звукоряды. Начальная «лейт-тема» прелюдии, неоднократно появляясь с сохраняющимся

¹ К. Брэилоу относит эту фразу к пентатонике 3.2.2.3 (1–3–4–5–7 – в его обозначении), с чем согласиться нельзя ввиду наличия в ней четырех ступеней.

звуковым составом, обретает каждый раз новое фактурно-гармоническое обрамление¹, что создает импульсы развития в пределах композиции малого объема.

В произведениях Дебюсси подобные приемы встречаются неоднократно. В пьесе «Колыбельная слона» из цикла «Детский уголок» начальная олиготонная тема (тетратоника) обретает при втором проведении иной ладовый колорит, чему способствует объединение всех компонентов музыкальной ткани в пентакорд², то есть аккорд, соответствующий ступенному составу избранного пентатонного лада. Благодаря этому весь мелодико-гармонический комплекс, опирающийся на басовый устой си бемоль, воспринимается как пентатонный (с суммарным звукорядом 2.2.3.2 – си бемоль –до–ре–фа–соль).

Пример 3



Этот пример свидетельствует о том, что далеко не всякая бесполутоновая мелодия, даже в пентатонном «обрамлении», является по своей сути пятиступенной, то есть имеет основание быть обозначенной как пентатонная. Однако в исследовательской литературе о Дебюсси почти отсутствует дифференциация явлений бесполутоновости по ступенному признаку.

¹ По отношению к данному типу гармонического варьирования неизменной мелодии уместно применить определение Г. Головинского «ладоступенное варьирование», означающее переосмысление ладовой роли ступеней неизменной мелодии. Необходимость в таком определении возникла у Головинского в связи с изучением музыкального языка А. Бородина, также увлекавшегося выразительными свойствами ладового колорита, в том числе ангемитонных ладообразований. См.: Головинский Г. Камерные ансамбли А. Бородина. М., 1972. С. 273–283.

² Термин Ю. Холопова. См.: Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. С. 72.

Заметим, что и в заглавии обеих названных выше статей – К. Брэилоу и Д. Коппа – фигурирует термин пентатоника. Указывая на явления «допентатоники»¹, Брэилоу при этом как бы и не замечает наличие образцов бесполутоновой «сверхпентатоники», хотя таковые присутствуют в произведениях композитора и некоторые из них приведены в его статье². Речь идет о бесполутоновом интонировании трихордного типа на основе большего, чем пять, количества ладообразующих ступеней – шести, семи и более. Указывая на эти лады, иногда можно ограничиться констатацией типа интонирования – многоступенная ангемитоника на трихордной основе. Но в ряде случаев следует применять термины, конкретно отражающие ладо-ступенный состав – гексатоника, гептатоника (по аналогии с пентатоникой). Рассмотрим такие примеры из произведений Дебюсси.

Безусловным подтверждением большего, чем пять, количества ладообразующих ступеней на ангемитонной основе служат темы первой «Арабески» (цикл «Две арабески»). Мелодия начальной из них, представляющая собой сцепления трихордных мотивов, является образцом ангемитонной гексатоники со звукорядной шкалой 2.2.3.2.2 (ми–фа диез–соль диез–си – до диез – ре диез). Септловая ступень ре диез³ выделена интонационно и ритмически пролонгирована, что сообщает ей самостоятельную значимость⁴. Но это не вводнотоновая ступень, таковой функцией она не обладает, плавно перемещаясь вниз

¹ В статье Ю. Кремлёва среди «старых» (по словам автора) ладов, используемых Дебюсси, называются не только пентатоника, но также тритоника и тетратоника. См.: *Кремлёв Ю. Об импрессионизме Клода Дебюсси // Советская музыка. 1934. № 8. С. 28.*

² *Brailoiu C. Op. cit. №№ 14, 174.*

³ Во избежание путаницы с определением ступеней в ладах ангемитоники, предлагается называть их, исходя из интервального соотношения с устоем: секундовая, терцовая, квинтовая ступени и т.п.

⁴ В названной ранее статье Д. Коппа такого рода септловая ступень, отнесенная им к пентатонному ряду, называется «нетяготеющим диссонансом» (см.: *Копп D. Op. cit. P. 268*). Еще раз описывая подобную ситуацию, Копп указывает на то, что этот звук «...совершенно освобожден от своей привычной роли вводного тона» (см.: *Ibid. P. 275*).

в общем потоке нисходящего движения¹. В гармонии также нет намека на наличие функционального тяготения. В отсутствии полутоновых сопряжений между ступенями (независимо от их количества) заключается главное отличие ангемитонного интонирования от диатонического.

Пример 4

Ладовой основой темы среднего раздела (*Tempo rubato*) является ангемитонная гептатоника, но не диатоника, поскольку в данной мелодии, как и предыдущей, отсутствуют полутоновые сопряжения ступеней². И если в первой теме очевидно интонационно-мелодическое «происхождение» септовой ступени, то процесс ладообразования второй темы полностью зависит от тонально-функциональных отношений в гармонии. Все ступени мелодии имеют явно выраженную аккордовую поддержку.

В шести- и семиступенной мелодике с сохранением ангемитонного типа интонирования ощущается более «повышенный» эмоциональный тонус, но перерождения в диатоническую ладоинтонационную систему не происходит.

¹ Если рассмотреть структуру этого шестиступенного ладообразования с позиции пифагорейского строя, то данная ступень является шестой в квинтовом ряду: до-соль-ре-ля-ми-си (или в данном случае – ми-си-фа диэз – до диэз – соль диэз – ре диэз).

² Во избежание ложного толкования семиступенной ангемитоники, ее ладовую шкалу необходимо представлять не в линейном, а «ломаном» виде, то есть с наличием полутонов на расстоянии (как и в мелодии), типа: до-ре-ми-ре-фа-соль-ля-си-ля-до. (Вместо термина звукоряд логичнее использовать в таких случаях понятие «звуковой состав»). Неизбежные повторы ступеней не мешают пониманию бесполутоновой сущности данного типа ладовых образований.

Пример 5

Tempo rubato (poco meno mosso)

Цикл «Бергамасская сюита» относится к тому же начальному периоду творчества Дебюсси, что и «Арабески». Во многом сходны и средства музыкального языка, используемые композитором, – тональная основа, искусно расцвеченная ладовым колоритом. В двух начальных пьесах цикла – «Прелюдии» и «Лунном свете» – со всей определенностью проявляется один из признаков интонационной стилистики Дебюсси – смешанное ангемитонно-гемитонное интонирование с преобладанием бесполутоновых ладообразований. В начальной теме первой пьесы композитор использует типично прелюдийный прием мелодико-гармонической фигурации функционально-аккордового процесса, значительно отличающийся в данном случае от множества подобных приемов в музыке XVIII–XIX веков. Главное отличие заключается в том, что семь натуральных ступеней Фа мажора, вовлеченные в орбиту интонационного потока, находятся между собой, в основном, в бесполутоновых соотношениях. Более того, мелодия в своем развитии дважды обретает сугубо пентатонные очертания (такты 3–4 и 9–10 примера 6) 2.2.3.2 – фа-соль-ля-до-ре. При этом каждый из повторяющихся мотивов пентатоники получает новую гармоническую поддержку¹.

¹ Здесь Дебюсси обращается к способу перегармонизации неизменной (или варьируемой) ангемитонной мелодии, весьма типичному для его произведений.

Пример 6

Moderato (Tempo rubato)

The musical score for Example 6 is written for piano and consists of four systems. The tempo is marked 'Moderato (Tempo rubato)'. The first system begins with a forte (f) dynamic and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A piano (p) section is indicated in the first system. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system also includes a piano (p) section. The fourth system concludes the passage with a final chord.

Столь же интересна по интонационной стилистике и вторая тема «Прелюдии». В квартово-секундовой мотивике этой олиготонной темы можно услышать нечто архаическое, возникают отдаленные ассоциации с темами-зовами из русской классики.

Пример 7

a tempo

The musical score for Example 7 is written for piano and consists of two systems. The tempo is marked 'a tempo'. The first system shows a short melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic and harmonic development.

По-иному воплощает Дебюсси сходные средства музыкального языка и приемы развития в следующей пьесе цикла – ноктюрне «Лунный свет». В нежно и возвышенно звучащей первой теме ноктюрна также преобладают ангемитонные фразы. Во втором, варьированном проведении темы отчетливо проступает пентатонный ладовый «каркас» мелодии. Особую новизность ангемитоники представляет собой вторая тема пьесы. Звуковой состав мелодии характеризуется наличием пониженной септовой (до бемоль) и повышенной квартовой (соль) ступенями тональности Ре бемоль мажор. Являясь гармоническими тонами аккордов расширенно трактованной тональности, они создают в совокупности лидомиксолидийское наклонение в ангемитонной гептатонике.

Пример 8

В ряду образцов смешанного ангемитонно-гемитонного типа интонирования находится фортепианная пьеса «Посвящение Рамо» (из I-й серии «Образов»). Размер 3/2, начальные октавные унисоны, параллелизмы консонирующих трезвучий, органные пункты – это все атрибуты «старины», которую сам композитор определил ремаркой «В стиле сарабанды».

На одной и той же шестиступенной основе построены начальная унисонная тема (с полутоновым сопряжением, секундовой и терцовой ступенью во 2-ом такте) и ее второй

компонент – ангемитонная гексатоника (5–9 такты), где названные ступени разведены во времени и «пространстве» (в разных регистрах).

Пример 9

Lent et grave

expressif et doucement soutenu
pp [выразительно и слегка выдержанно]

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system shows a melodic line in the right hand with triplets and a sustained bass line in the left hand. The second system features more complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings of *p* and *piu p*. The third system continues the melodic and harmonic development with dynamic markings of *p*.

Известно пристрастие Дебюсси к музыке Мусоргского, ее прямое воздействие заметно в ряде произведений французского композитора. К ним относится «Рождественская песнь детей, оставшихся без крова», при знакомстве с которой возникает несомненные аналогии с циклом «Детская» Мусоргского. Вокальная партия на прозаический текст самого Дебюсси, воспроизводящая детскую жалобу-просьбу, представляет собой смешанный тип интонирования с преобладанием ангемитонных мелодических построений. Ангемитоника разного ступенного состава буквально пронизывает произведение – от начальной фразы (нисходящего трихорда 2.3) до заключительной (с выстроенной по линейному принципу ангемитонной

гексатоникой)¹. В качестве примера можно привести также одну из ключевых по смыслу фраз среднего раздела, выделяющуюся дорийским колоритом ангемитонной гексатоники.

Пример 10

Музыкальный пример 10, включающий вокальную партию и фортепиано. Музыка написана в дорийском колорите ангемитонной гексатоники. В первом такте вокальной партии динамикой *mf* звучит фраза: «Ка - рай за де - тей фран - цуз - ских и за бель - гий - ских, Ven - gez les en - fants de Fran - ce! Les pe - tits Bel - ges,». Во втором такте динамикой *p* звучит фраза: «хор - ват - ских, серб - ских и за поль - ских ма - лень - ких си - рот! les pe - tits Ser - bes, et les pe - tits po - lo - nais aus - si!». Фортепиано играет ритмический рисунок в левом регистре и аккорды в правом. Динамика фортепиано варьируется от *mf* до *p*. Темп обозначен как *poco animato*.

Примеры из произведений Дебюсси с преобладающим типом ангемитонного интонирования многочисленны и разнообразны. Бесполутоновые мелодии не могли не прозвучать в «Шотландском марше». В первой теме (ангемитонной, по преимуществу) интересен модуляционный переход из тональности Фа мажор в тональности Ми бемоль мажор, осуществленный с сохранением бесполутонового интонирования.

¹ И снова приходится лишь догадываться о том, знал или нет Дебюсси о методе онтофилогенетических сопоставлений, разрабатываемом немецкими учеными в конце XIX – начале XX века. Развивая эту концепцию, ученые выявили склонность детей к бесполутоновому интонированию. См. об этом: Квитка К. Первобытные звукоряды // Квитка К. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М., 1971.

Пример 11

Во второй теме следует отметить преобладание квартовых интонаций и возникающие параллельные квинты в пентатонном двухголосии, что весьма характерно для шотландской военно-церемониальной музыки.

В числе ангемитонных ладообразований, встречающихся в произведениях Дебюсси, есть и такие, в которых наличествуют одновременно признаки трихордной и целотоновой ангемитоник. Звукорядная структура начальной фразы романса «Китайский рондель» представляет собой совокупность трихорда и увеличенного (в объеме тритона) тетрахорда: 3.2.2.2 – ля–до–ре–ми–фа диэз.

Пример 12

Сходного типа пример – одна из тем среднего раздела (*sans lenteur*) пьесы «Пагоды» из фортепианного цикла «Эстампы». В том и другом случае образуются звукоряды ангемитонной пентатоники особой структуры (с наличием тритона). Для композитора такой звукоряд был, по всей видимости, одним из средств выражения восточной экзотики.

В исследовательской литературе о Дебюсси неоднократно рассматривался вопрос о целотоновых ладах как ладозвуко-

рядной основе его произведений¹. Необходимо добавить, что сопоставление разных типов ангемитоники – целотоновой и трихордной – выходит в ряде сочинений композитора на уровень формообразования, способствуя построению композиций с признаками трехчастности. В прелюдии «Паруса» крайние разделы целиком выдержаны на основе целотонowego лада 2.2.2.2.2 (си бемоль – до – ре – ми – фа – диэз – соль – диэз), в мелодии среднего эпизода – пентатонный лад. Сходный по схеме прием ладового обновления используется в прелюдии «Колокольный звон сквозь листву», где целотоновость крайних разделов оттеняет пентатонику в середине общей композиции.

Как было отмечено ранее, обращение Дебюсси к выразительным свойствам бесполутоновых ладов проявилось не только в мелодических компонентах музыкальной ткани, но также и в гармонии – в созвучиях, соответствующих ступенному составу ангемитонных ладов, в частности пентатонике. Анализируя явления пентатонно-ладовой аккордики в произведениях Дебюсси, следует указать на их структурную множественность. Это могут быть аккорды усложненно терцового строения (с внедренными либо пропущенными тонами – см. примеры 3, 6), а также созвучия принципиально нетерцового типа. Нередко аккорды образуются путем непосредственного объединения мелодических ступеней в вертикаль. На эти свойства гармонии Дебюсси указывал в свое время Э. Курт: «То, что тоны мелодических образований, уже воспринятые слухом как таковые, впоследствии сливаются в аккорды, встречается у него весьма часто. И мы чувствуем, что этот момент сглаживает резкость аккордовых образований подобного рода в нашем восприятии»². В качестве примера Курт приводит начальный эпизод прелюдии «Холмы Анакапри», в котором первый аккорд возникает в результате пролонгирования звуков мелодии, ладовой основой которой является пентатоника

¹ См.: раздел «Дебюсси» в исследовании: *Холопов Ю.* Очерк современной гармонии. М., 1974.

² *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 381.

2.3.2.2 – си–до–диез–ми–фа–диез–соль–диез¹. Тот же способ аккордообразования с трихордами по вертикали применен Дебюсси в «Серафическом хоре» из первого раздела музыки к мистерии Д’Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна».

Пример 13



Обращение к колориту нетерцовых ладовых аккордов нередко обусловлено программным замыслом. Структуру уже начальных созвучий в прелюдии «Затонувший собор» вполне уместно объяснить с позиции акустического воплощения идеи колокольности: квинто-октавные созвучия типа соль–ре–соль соответствуют нижним тонам обертонового ряда. Весь первый такт примера 14 – это вертикально-горизонтальный комплекс, включающий ступени пентатоники 2.2.3.2 – соль–ля–си–ре–ми. Следующий комплекс на основе ангемитонной гептатоники лидийского колорита обладает определенной функцией напряжения с дальнейшим переходом-разрешением в пентаккорд 3.2.2.3 – ми–соль–ля–си–ре. В отношении этого примера уместно привести замечание М. Сабининой из названного в начале статьи очерка «Дебюсси»: «Каждый изолированный участок вертикали в Дебюсси должен быть рассматриваем в его мелодико-линейарном положении и движении. Аккордовые параллелизмы чаще всего подчинены мелодии непосредственно и усиливают, уплотняют ее².

¹ Этот же пример приведен в названной ранее статье Д. Копфа, где неоднократно присутствует определение «пентатонная гармония» (см.: *Kopp D. Op. cit. P. 268*).

² *Сабинина М. Указ. соч. С. 269.*

Пример 14

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

Примеры обращения Дебюсси к ангемитонике как ладовой основе мелодических построений, а также к вертикальным пентатонно-ладовым комплексам можно продолжить, причем каждый из них и типичен для творчества композитора, и вместе с тем индивидуально выразителен. Изучение явлений ангемитоники в произведениях Дебюсси значительно расширяет представление о ладовом мышлении композитора и стилистике его творчества. Увлеченность ладовым колоритом, свойственная композитору, в значительной мере предопределила развитие музыки в XX веке. Обратившись к натуральным ладам, в том числе ладам трихордной ангемитоники как «истокам» музыкального мышления, французские композиторы – К. Дебюсси и вслед за ним М. Равель (достаточно назвать его оперу «Дитя и волшебство»!), венгерские – Б. Барток и З. Кодай, русские – Н. Мясковский, С. Прокофьев (и многие другие) нашли в них ту действенную художественную основу, которая позволила им и многим другим художникам XX века не только экспериментировать со средствами музыкального языка, но и завоевать сердца миллионов слушателей.

И.И. Никольская

Симфонизм Витольда Лютославского

Темой статьи является симфонизм Лютославского как особая черта его драматургического мышления. Эта проблема, в отличие от вопросов музыкального языка композитора, исследована пока недостаточно. Драматургическая конструкция произведений художника имеет индивидуальный характер, а форма выстраивается как причинно-следственный процесс – явление, тяготеющее еще к традиции Бетховена. Нужно заметить, что во второй половине XX столетия процессуальность крупной симфонической формы утратила свою актуальность, особенно в глазах композиторов авангардной ориентации. Кажется, что единственно Дмитрий Шостакович в 1960-е годы оставался на позициях симфониста-драматурга. Лютославский же при позиции симфониста диаметрально изменил сам тип процессуальности. Строить форму по Лютославскому – это сознательно строить процесс ее восприятия, обогащая его многими новыми и глубоко индивидуальными средствами.

Принятие и переосмысление средств техник авангарда шло у композитора в паре с поисками новых решений в сфере формы и драматургии. Здесь Лютославский проявил себя как редкий новатор, хотя, как известно, новаторство в этой традиционной области – явление гораздо более редкое, нежели новаторство в сфере музыкального языка. Известно, что Лютославский стал автором уникальной двухчастной формы. Сложилась она в результате опыта восприятия музыки у самого композитора. «Порция музыкальной информации не должна превышать возможности восприятия. Не нужно слушать музыку до состояния пресыщенности, хотя это порой и случается – во всяком случае у меня – когда слушаешь симфонию Брамса, содержательный и удельный вес которых сосредоточен в первой части и финале, в то время как в добетховенских симфониях самой важной всегда была первая часть. <...> Я искал свой путь и нашел его в двухчастной форме. Первая часть такой формы – всегда приготовление и интродукция, а ее цель заинтересовать

и пробудить “аппетит” к чему-то более существенному. <...> Главные события наступают во второй части, которая – напротив – решительно более сконцентрированная с точки зрения, материала и его развития. Именно здесь появляются кульминации. Этим методом мною написана Вторая симфония и, возможно, что именно здесь способом наиболее “упрямым” была реализована модель моей двухчастной формы»¹.

Постепенная концентрация музыкальных мыслей в произведениях композитора во второй финальной части (либо фрагменте в одночастной форме) ведет к сознательному пробуждению интереса слушателя: «В сущности все мои произведения опираются на ожидание финала»². В этом также заключена суть эмоционального *crescendo*, накапливаемого вплоть до последних тактов произведения и известного еще из произведений Шопена. Конечно, эта двухчастность возникла не на пустом месте. Ее элементы появились много раньше. В многочастном Концерте для оркестра прослеживается направленность формы на финал. Далее в «Венецианских играх» (1960), в Постлюдиях (1958, 1950–1960) характерными для будущего оказались способ введения кульминации, выделение ее из контекста целого и переход кульминации к экстенсивному (спокойному) заключительному фрагменту произведения. Кульминация у Лютославского почти всегда имеет две фазы: «количественную и качественную»³, иначе говоря, кульминацию драматического действия и кульминацию логически содержательную. Для формирования двухчастности в 1960-е годы существенным моментом стало введение алеаторики, коснувшейся прежде всего области ритма. Первоначальной целью введения алеаторического контрапункта было достижение нового качества звучания и расширение репертуара полиритмических эффектов, но через несколько лет «ограниченная» и «контролируемая» алеаторика расширяет сферу деятельности – от колористической

¹ Витольд Лютославский о себе, о творчестве, о традициях / Беседовала И. Никольская // Советская музыка. 1988. № 9. С. 107.

² Там же. С. 106.

³ Буико Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // Советская музыка. 1972. № 8. С. 112.

до драматургической (Вторая симфония, «Книга для оркестра», Виолончельный концерт и др.).

Противопоставление дирижируемых и алеаторических фрагментов (масштаб этого соотношения в каждом сочинении иной) является фундаментом драматургического конфликта, представленного в виде столкновения категорий статики и действия. Фактурный тематизм алеаторного характера, помещенный в секции разной продолжительности, образует макроритм формы. Прием, направленный на последовательное сокращение масштаба секций в предкульминационном фрагменте формы, переводит макроритм в микроритм – то есть в дирижируемую секцию, когда все инструменты играют одновременно, как в традиционной музыке. Упрощая сложность этого процесса, можно сказать, что статика, заключенная в алеаторических секциях, постепенно подчиняется движению. Острота взаимоотношений между разными категориями музыки особенно ощутима при подходе к кульминации, помещенной в конце произведения, ее двух фазах и способе завершения композиции.

Конфликт действия и статики, развития и инерции проявился во Второй симфонии наиболее прямолинейным образом. Названия частей определяют драматургическую функцию каждой: «Hesitant» («Колеблясь») и «Direct» («Прямо»).

Между эпизодами первой части Второй симфонии (а также во многих других произведениях) композитор помещает так называемые «рефрены» – нейтральный звуковой материал, не содержащий информации, своего рода «звучащие паузы». Эти рефрены строятся из коротких повторяющихся мотивах и исполняются *ad libitum*. По мысли автора, они должны создавать эффект разрядки после содержащих информацию эпизодов. Таким образом, возникает дискретный, прерывистый вид драматургического действия. Собственно это драматургическое действие, построенное из ряда взаимосвязанных музыкальных событий, диктует свои принципы формотворческому процессу, соединяясь с ним в неразрывное единство и создавая явление «формы-драматургии».

Принципиальным, ключевым моментом драматургии Лютославского стал способ разрешения кульминации и завершения композиции. Нужно подчеркнуть, что, сдвигая

кульминацию к концу произведения, композитор делает ее как бы высшей целью своего музыкального повествования. В кульминации собираются все нити музыкального действия, которые в этой кульминации растворяются и перестают существовать. Отсюда отсутствие репризы в сочинениях 1960-х – первой половины 1970-х годов, ибо с точки зрения драматургии она необязательна. Вместо репризы – короткая кода или *postludium*. Мощные двухфазовые кульминации остро драматичны, порой трагичны. Одним из эффектных приемов разрешения такой кульминации стал ее срыв на высшей точке, после чего следует ряд тщетных попыток ее возобновления и, наконец, погружение в звучание медленной, элегической коды с прозрачной фактурой с выделением дуэта либо соло инструментов («Три стихотворения Анри Мишо», 1963; Вторая симфония, 1967; «Книга для оркестра», 1968; «Mi-Parti», 1976 и др.).

Второй вариант завершения композиции – быстрые, стремительные коды встречаются как в Концерте для оркестра, так и в более поздних сочинениях, например в Третьей симфонии (1983), Концерте для фортепиано с оркестром (1988), Партите для скрипки и фортепиано (1984) и др. Есть и такие разрешения кульминации, в которых перелома в драматургии не наступает, а кода для контраста подана в виртуозной концертной форме. Тем самым создается драматургическая линия «открытого» или «разомкнутого» типа: логического разрешения кульминации не наступает, вместо него – как бы ее нейтрализация и нивелирование. Ярким примером вышесказанного может служить драматургия симфонической пьесы «Novelette» (1979).

Восприятию драматургического действия как единого целого немало способствует прием тембровой персонификации. Композитор сам говорит, что «стремился обновить драматургию, и один из источников “освежения” драматургического воображения нашел в искусстве театра». Лютославский, анализируя свой Струнный квартет, замечает, что «инструменты ведут себя как театральные персонажи»¹, указывая, в частности, на

¹ Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995. С. 111.

прием обрыва музыкальной мысли, возникающий в результате вытеснения одной инструментальной группы – другой.

В произведениях Лютославского наблюдается постоянное обогащение и расширение драматургических приемов. В его симфонизме, опирающемся на активное развитие музыкальных событий, заключено собственное мировидение, где переплетаются категории общего и частного, мысли и действия, гармонии и диссонанса. Тип экспрессии художника сочетает черты выразительности и сдерживания: типично обращение к аллюзии и избегание тона открытой эмоциональности. Лютославского меньше всего интересовала программная музыка; он избегал конкретных названий произведений (исключение составляют вокально-инструментальные композиции), не желая вызвать какие-либо ассоциации. Названия сочинений, кроме тех, которые указывают на жанр (симфония, квартет, партита, концерт), чаще всего связаны со структурным принципом композиции («Mi-Parti», «Chain»). Однако в основе всех его сочинений лежит ясно выраженная музыкальная «событийность», более обобщенная в 1960-х годах и более конкретная в 1970–1980-х.

Вышеописанная драматургия наиболее ярко преломилась в драматическом Виолончельном концерте – в конфликтном соотношении сольной партии и оркестровой. Именно здесь отчетливо возникают театральные ассоциации. Медная духовая группа – тот элемент в концерте, который вторгается, прерывает, почти что мешает виолончели. Во вступительных эпизодах концерта отношения между солистом и «интервенциями» медных духовых довольно активные, хотя и не сразу выходят за рамки концертирования. Очередные попытки диалога, «согласия» между солистом и разными инструментальными группами постоянно прерываются медными духовыми, которые играют примитивный «наглый» громкий мотив и в результате уступают место широко льющейся кантилене виолончели и струнных, исполняемой в унисон. Следует заметить, что в оркестровых произведениях, написанных после 1960 года, такая выразительная мелодия у Лютославского впервые появляется именно в этом произведении. Ее появление означало возникновение новой оппозиции: тематизма мелодического и тематизма фактурного. Композитор мастерски использует

возможности музыки быть нейтральной, ускользающей и – напротив – быть выразительной и запоминающейся.

Кантилена как «консолидация» сил струнных вызывает бешеную атаку со стороны медных инструментов. В этом месте наступает финальная фаза концерта. Именно в этом фрагменте начинается настоящая борьба виолончели с оркестром: солист как бы в панике интонирует свои быстрые пассажи, которые все чаще поглощаются звучанием оркестра *fugioso*. В этом эпизоде большую роль играет алеаторический контрапункт, заостряющий отсутствие точной координации между солистом и группой медных. В этой неравной схватке наступает кульминация оркестра – в *tutti* повторяются аккордовые вертикали, переходящие в 15-секундное грозное звучание. Солист отвечает скорбной глассандирующей фразой. Первый исполнитель концерта Мстислав Ростропович сказал композитору перед премьерой: «В этом месте наступает моя смерть»¹. И действительно, как часто бывает в драматургических композициях Лютославского, кульминация как цель произведения фактически завешает всю цепь предшествующих событий. «Здесь, – говорит композитор, – произведение могло бы и закончиться, так как можно сказать, что событие достигло своего завершения. То, что наступает после, есть финальная кода, разыгрывающаяся вне «драматического события»².

Здесь происходит то, что можно назвать «драматургической модуляцией». В коде виолончель пробивается через массив оркестрового звучания, упрямо возносясь от низкого *C* до пронзительного *a*² и завершает произведение в одиночестве на кульминационной точке своего развития. Тем самым две кульминации, которые обычно у Лютославского следуют друг за другом, разделены, что вызвано особым характером развития драматургии. С подобным случаем разделения кульминационной зоны мы встретимся в Третьей симфонии (1983).

Сосредоточение драматургических приемов театральной природы и отсюда легко читаемая драматургическая фабула

¹ «It is my death» – см.: *Stucky S. Lutoslawski and His Music* // Cambridge, 1981. P. 176.

² Witold Lutoslawski o swoim Koncercie wiolonczelowym / [Wywiad] z T. Kaczyńskim // *Ruch Muzyczny*. 1973. № 18. S. 5.

привели к тому, что, на взгляд композитора, она читалась однозначно, даже несколько примитивно. Так, музыковед Тадеуш Качиньский усматривал в произведении столкновение личности с толпой, а Галина Вишневская назвала концерт «повестью о Дон Кихоте XX века»¹. Возможно, что и эти точки зрения имеют право на существование. Композитор, однако, был огорчен приписыванию произведению подобного рода литературно-программных аспектов.

Не исключено, что этот факт повернул драматургические поиски Лютославского в иное русло – на дедраматизацию этих же самых приемов. В Прелюдиях и фуге для 13 струнных инструментов (1972) сохраняется двухчастность (7 прелюдий – вступительная часть, фуга – главная), сохраняется и направленность на финал, однако содержание данного опуса принципиально иное. Это мир хрупких, кристально чистых эмоций. События не связаны между собой так тесно – допускается перестановка в очередности семи прелюдий. Фуга скорее является обобщением материала, а не его процессуальной, развивающей фазой.

Подобный подход проявился в «Новеллах» для оркестра (1979), написанных для Вашингтонского оркестра под управлением Ростроповича. «Возвешение», открывающее произведение и следующие за ним «Первое», «Второе» и «Третье» события являются вступительной частью, а «Конклюзия» – главной. Тема «интервенции» дедраматизирована; в драматургии много места занимают моменты звуковой «игры» и виртуозного концертирования. Черты, которые во Второй симфонии, Концерте для виолончели с оркестром приводили к острым драматическим поворотам в развитии музыкального действия, в «Новеллах» воспринимаются как первоначальная данность. Возрастает значение противопоставления фактур камерных и плотных, что можно заметить уже в «Возвешении», где на малом временном пространстве одна за другой экспонируются темы, вырастающие из кратких камерных мотивов и быстро достигающих изложения в *tutti* оркестра. В «Новеллах» обращает на себя внимание еще одна черта драматургии –

¹ «The story of a twentieth-century Don Quichot» – см.: *Stucky S.* Op.cit. P. 172.

нивелирование кульминаций на всех буквально этапах драматургического развития. Если раньше кульминация трактовалась как высшая цель драматургического хода – отсюда отсутствие репризы и короткие коды, то в «Новеллах» демонстрируются другие способы разрешения кульминации. Кульминация не разрешается а переносится в другую плоскость, не связанную с предшествующим драматургическим развитием. Она как бы нивелируется, а наступающая после нее кода неожиданно приобретает контрастный со всем предыдущим облик.

Обе драматургические линии развиваются в композициях 1980–1990-х годов. Остается направленность на финал, остается алеаторический контрапункт, драматургическое деление на две части – вступительную и главную. Но каждый раз эти принципы имеют собственный драматургический ход. Например, в последнем сочинении Лютославского двухчастной Четвертой симфонии момент важнейшего драматургического слома, в 1960-е годы оформляемого как разрушение достигнутого порядка и погружение в хаос алеаторики, в данном опусе размещен на переходе аттасса от первой части ко второй и не имеет трагического резонанса. Главная идея здесь содержится в развитии темы хорала, фактурно оформленной в виде «цепного соотношения» трех главных элементов. Речь идет о соединении трех «музык», начала и окончания которых не совпадают. Вообще работа, по словам Лютославского, над «цепной формой» особенно активно происходила в 1980-е и 1990-е годы. Именно тогда создавались все три «Цепи» – «Chain»: 1-я – для 14 инструменталистов (1983), 2-я – Диалоги для скрипки с оркестром (1985), 3-я – для оркестра (1986)¹.

В 1980-х годах написана Третья симфония Лютославского (1983), над которой он работал с перерывами с 1972 года. Симфония – один из лучших опусов композитора и несомненная вершина польского симфонизма. В ней художник вновь, подобно Виолончельному концерту, обратился к возможностям

¹ Об организации звукового процесса «цепным» методом см.: *Nikolska I. On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutoslawski: Some Remarks on Chain 1 for Chamber Ensemble and Chain 3 for Orchestra // Lutoslawski Studies. Oxford, 2001. P. 305–323.*

конфликтной драматургии. Писалась симфония в период драматических перипетий с общенародным движением «Солидарность» и своим трагичным эмоционализмом оказалась близка настроениям польского общества. Это одночастное произведение складывается из интродукции, трех эпизодов, разделенных рефренами (звучащими паузами), главной части и медленного эпилога – *adagio*. Вступительные части написаны для камерных составов; в 1960 – начале 1970-х годов композитор еще не достигал такой степени камерности. В Третьей симфонии углубилась демаркационная линия между мелодическим и фактурным тематизмом. В главной части, воспринимаемой как единый симфонический процесс, заключен контраст к вступительной с ее микрособытиями, прерывностью, калейдоскопичностью, звуковыми вставками рефренов. В главной части звуковая напряженность достигается довольно-таки быстро, но разрядки ее нет. Две тематические группы – токатная и лирическая (намек на сонатную форму). Но разработка отсутствует – вместо нее ряд оркестровых тутти. В репризе тематизм первой группы подан в сконцентрированной форме; вторая тематическая группа попадает в пред- и кульминационную зону. Этот тематический материал подлежит значительному преобразению – редкий для Лютославского эмоциональный накал, ряд аллюзий, в том числе на траурный марш. Кульминация затуманена двойным канонем труб и тромбонов, появляется ощущение незавершенности и тут наступает финал, где имеет место полноценная кульминация с разрешением. Здесь образное содержание происходит в лирическом ключе с дальнейшими метаморфозами. Генеральная кульминация располагается в самом конце перед короткой кодой и воспринимается как логическое завершение неразрешенной кульминации главной части. Это новый момент в драматургии Лютославского, продиктованный требованием содержания и логикой развития музыкальной фабулы. В эпилоге мелодия и фон «растут» фактурно, приводя к гимнической, пронзительно-приподнятой кульминации. Такая драматургическая метаморфоза, если представить ее после кульминации главной части, была бы невозможна.

МУЗЫКА СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Н. Кравец

Левон Атовмьян. Забытые страницы истории¹

Имя Левона Тадевосовича Атовмьяна всегда находилось в тени, несмотря на то, что он принадлежал к числу очень влиятельных людей советского искусства и своей кипучей и разносторонней деятельностью поражал современников. Он занимал высокие посты в Музфонде и в Союзе композиторов, являлся заместителем директора Оперной студии ГАБТ, Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ) и Театра-студии под руководством Ю. Завадского. Он был великолепным музыкантом и считался непревзойденным мастером в переложении для фортепиано оркестровых сочинений, в составлении сюит из опер, симфоний, балетов и ораторий советских композиторов, и ведущее место здесь по праву принадлежит музыке Прокофьева и Шостаковича. Он являлся редактором и музыкальным импресарио, секретарем и концертным агентом, заключал контракты и подготавливал рукописи к изданию. Его связывали самые тесные отношения с Д. Шостаковичем, С. Прокофьевым, Р. Глиэром, Н. Мясковским, Ан. Александровым и В. Шебалиным. Но его имя мало кто знает, а его самого уже почти никто не помнит.

В 2007 году я познакомилась с дочерью Л.Т. Атовмьяна – Светланой Левоновной Мержановой-Атовмьян. Во время нашей встречи в ее квартире (бывшей квартире ее отца), в так называемом Доме композиторов в Брюсовом переулке, она рассказала мне, что в 1964 году Атовмьян сдал весь свой огромный архив в ГЦММК имени М.И. Глинки. Поступление было очень ценное и включало в себя обширную переписку

¹ Данная статья является вариантом предисловия к книге «Рядом с великими: Л.Т. Атовмьян и его время», которая готовится к публикации.

с многочисленными адресатами, ноты и фотографии. Много материалов Светлана Леоновна отдала своему сводному брату, Дмитрию Леоновичу Атовмьяну – талантливому музыканту и аранжировщику, но они, к несчастью, сгорели у него на даче в Подмосковье за несколько лет до его смерти в 2004 году.

Однако часть документов Левон Тадевосович Атовмьян не сдал в архив, и его дочь бережно их хранила. Среди множества фотографий почти не было снимков самого Атовмьяна, так как, по словам Светланы Леоновны, он был застенчив и совсем не любил фотографироваться. Зато остались редкие фотографии выдающихся театральных и музыкальных деятелей. Среди большого количества бумаг с личными делами, почетными грамотами, благодарственными письмами и нотами с дарственными надписями находился пакет, на котором рукой Шостаковича было написано: «Открыть после моей смерти». В этом пакете хранилось либретто «Антиформалистического райка» Шостаковича в машинописном виде с рукописными вставками автора.

Важная часть домашнего архива – «Воспоминания» Атовмьяна, которые его дочь давно намеревалась опубликовать целиком, но, не будучи музыкантом по специальности, не была убеждена в их исторической и художественной ценности. «Воспоминания» (черновой и чистой вариант) я получила в подарок с условием, что подготовлю их к печати и опубликую.

Светлана Леоновна знала, что музыка С. Прокофьева занимает центральное место в моей исследовательской работе. Она принесла мне ветхую папку с номером 11, в которой среди прочего находился манускрипт с надписью: «С.С. Прокофьев. “Иван Грозный”. Оратория по одноименному кинофильму. Составил и инструментовал Л.Т. Атовмьян. Партитура». Около пятидесяти лет эта редакция оставалась неизвестной музыкальному миру. Эту партитуру (вместе с рукописью клавира) я также получила в подарок от Светланы Леоновны со словами: «Я в долгу перед отцом. Он не был оценен при жизни, несмотря на его огромные заслуги перед советским искусством. Сделайте что-нибудь, чтобы его имя не было окончательно предано забвению».

В 2007 году, после смерти Светланы Леоновны, остальные десять папок таинственно исчезли, и надежда, что они попа-

дут в российские архивы, представляется ничтожно малой. Сохранилась, однако, опись всех материалов, которой я располагаю. Эта опись, бережно составленная Светланой Леоновной, содержала помимо прочего издания почти всех сочинений Шостаковича (с дарственными надписями Атовмьяну), а главное – рукописи Шостаковича: Сюита к фильму «Пирогов» ор. 76а (1947; партитура); Фрагменты из музыки к фильму «Зоя» ор. 64а (1944?; партитура); Четыре русские народные песни в обработке Д. Шостаковича (1951); Четвертая симфония ор. 43 (1936; клавиры); разрозненные листки из оперы «Леди Макбет» (1932); отрывки из музыки к кинофильму «Встреча на Эльбе» ор. 80а (1948).

Опись архива, переданного Леоном Тадевосовичем Атовмьяном в 1964 году в дирекцию ГЦММК, составляла 452 единицы хранения. Однако в музее было решено не открывать отдельный фонд Атовмьяна, а пополнить за счет него другие фонды – В. Шебалина, Ю. Шапорина, Р. Глиэра, М. Гнесина, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Держинского, А. Мосолова, Д. Кабалевского, М. Вайнберга, М. Ковалья, С. Фейнберга, В. Соловьева-Седого, Ан. Александрова, Б. Асафьева. В РГАЛИ также не существует отдельного фонда Атовмьяна, и его документы (речи, выступления, биографические справки, фотографии) поступали помимо вышеперечисленных архивных собраний из фондов Комитета по делам искусств, ГАБТа, ГосТИМа и Музфонда. Как это ни странно, но несмотря на интенсивную политическую деятельность и работу Атовмьяна на руководящих постах, в РГАСПИ (Российском государственном архиве социально-политической истории) также нет его отдельного хранения.

Левон Тадевосович Атовмьян родился 25 мая 1901 года в Ашхабаде, в семье священника. После смерти отца в 1910 году он воспитывался в семье своей старшей сестры и ее мужа В. Кубацкого – виолончелиста, солиста оркестра Большого театра, а позже профессора Института им. Гнесиных. Атовмьян учился в музыкальном училище при Московском филармоническом обществе по классу виолончели у В. Кубацкого и А. Брандукова. За продолжительный десятилетний период службы добровольцем в Красной армии он смог проявить свои

способности политического лидера. В то же время он продолжил там свое музыкальное образование. После работы редактором дивизионного журнала, а затем службы в Комитете по охране старинных инструментов под руководством А. Луначарского, Атовмьян, уже имея опыт в руководстве, в возрасте 29 лет занимает должность ответственного секретаря секции композиторов Всероскомдрама (Всероссийского общества композиторов и драматургов) и председателя горкома композиторов. Его выдающиеся качества организатора не могли быть не замечены в Народном комиссариате по иностранным делам: ему поручают наладить связь с эмигрировавшими после 1917 года выдающимися музыкантами – С. Кусевицким, Н. Малько, Г. Пятигорским и С. Прокофьевым – и пригласить их на гастроль в Советский Союз. Из писем и воспоминаний Атовмьяна мы узнаем, что именно он повлиял на решение Прокофьева возвратиться на Родину в 1936 году после восемнадцатилетнего пребывания на Западе. Вскоре после знаменитого постановления 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» Атовмьян был отстранен от «музыкальных дел» и назначен зам. директора Театра им. Вс. Мейерхольда. Однако в 1936 году он вновь получает большое повышение: его посылают в Туркмению на должность начальника Управления по делам искусств при Совнаркоме республики.

В конце 1937 года Атовмьян был арестован в Ашхабаде и после обвинения отправлен в исправительно-трудовые лагеря. Этот год «кроважидного барса» по старинному туркменскому календарю стал началом Большого террора, названного в народе «ежовщиной». За короткий период с сентября 1936 по ноябрь 1938 года, когда органами НКВД руководил Н. Ежов, репрессии приобрели чудовищный размах, затронув все слои населения: от руководителей Политбюро до простых советских граждан. Высокие партийные организации и лично Сталин участвовали в этой «чистке» и определяли категории лиц, подлежащих репрессиям. На это отводились определенные квоты, которые постоянно пересматривались в сторону их увеличения. Люди делились на две категории. К первой относились «наиболее враждебные элементы» – известные политики, высокие военные чины, экономисты, ученые, представители интеллигенции, и именно они подлежали немедленному

аресту и расстрелу. Ко второй – принадлежали менее активные, но «социально опасные элементы», подлежащие аресту и заключению в лагеря и тюрьмы на срок от 8 до 10 лет. Механизм был отлажен до мелочей: в начале подготавливались и составлялись списки подозрительных, затем направлялись в ОГПУ, потом в НКВД, откуда уже пускались в ход. Ярлык «врага народа» мог быть навешен на любого неугодного власти.

Атовмьян, как и многие представители его круга, оказался в числе таких неугодных. Местному аппарату даже не надо было ничего особенного придумывать, чтобы выполнить «норму» по квоте и продемонстрировать свою бдительность. Атовмьян вполне соответствовал образу «врага» хотя бы потому, что был сыном священника, а за годы террора главной задачей стала окончательная ликвидация последних остатков духовенства. Несомненно, на руку властям сыграл тот факт, что Атовмьян не только работал в театре Вс. Мейерхольда, осужденного впоследствии как «враг народа», но и поддерживал с ним тесный личный контакт. Его положение усугубляла также дружба с Тухачевским, уже осужденным в это время. Атовмьян ждал, когда его арестуют, ведь из Совнаркома Туркмении уже почти никого не осталось на свободе.

Атовмьян был осужден так называемой «тройкой», существовавшей обычно при областных управлениях милиции и состоящей из прокурора, секретаря обкома и руководителя областного управления НКВД (в данном случае это был О.Я. Нодев, вскоре расстрелянный как враг народа). Эта «тройка» действовала необычайно быстро и принимала решение при закрытых дверях. Атовмьян получил срок 10 лет с отбыванием в исправительно-трудовых лагерях по 58-й статье – «контрреволюционная деятельность». Под понятие «каэровец» попадал каждый, кто направлял свои действия к «подрыву или к ослаблению внешней безопасности Союза ССР и основных хозяйственных, политических и национальных завоеваний пролетарской революции»¹. Выполняя лимитные нормы по чистке в партии, органы сфальсифицировали «дело Атовмьяна».

Массовая амнистия началась только в 1953 году, после смерти Сталина. Однако небольшое количество жертв было

¹ Уголовный кодекс РСФСР. М., 1948. Статья 58.1

освобождено еще до начала войны, после смещения Ежова, когда в ноябре 1938 года на пост наркома внутренних дел СССР пришел Л. Берия. К XVIII съезду партии (1939) «сверху» была дана разнарядка «освободить необоснованно осужденных» по вине Ежова, с определенной квотой. Среди освобожденных тогда оказался и Атовмьян. Нам неизвестно, был ли он амнистирован по ходатайству важных лиц или оказались учтены его великолепные данные организатора, проявленные даже в условиях заключения, а может быть, его спас тот факт, что он ничего не подписал во время допросов (мне об этом стало известно из неопубликованных «Воспоминаний» Атовмьяна). Как бы то ни было, ему повезло. В те годы не было принято реабилитировать: с Атовмьяна просто сняли судимость (разрешили не указывать ее в анкетах) и возвратили все регалии и партийные награды.

В 1940 году Атовмьян возвратился в Москву и получил престижную должность, ставшую пиком в его карьере, – его назначили заместителем председателя и директором Музыкального фонда (Музфонда) СССР, основной целью которого было «материальное содействие композиторам и музыковедам в развитии их творческой деятельности, в повышении квалификации и росте мастерства»¹. Сталина при всей его кровожадности трудно было обвинить в отсутствии здравого смысла, ему были необходимы квалифицированные работники во всех областях науки и искусства, и он не мог не понимать, что такой человек, как Атовмьян, сможет стать отличным руководителем и поднять престиж советской музыки в глазах своих соотечественников и иностранцев. Вопросы кадровой политики решались если и не им лично, то уж наверняка с его ведома. На этом высоком посту от Атовмьяна зависело многое: получение композитором заказа на новое сочинение, организация переписки, копирование нот, содействие в издании, а также предоставление автору курортного лечения или отдыха в Доме творчества на время работы над новым произведением. Стоит здесь упомянуть и о пятидесяти обработках и почти пятистах

¹ Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Под ред. Ю.В. Келдыша. М., 1973–1982. Т. 3. М., 1976. С. 803.

инструментовках сочинений советских композиторов, сделанных Атовмьяном прежде всего чтобы помочь композиторам выжить в тяжелое время.

Из интервью с известным композитором Кареном Суреновичем Хачатуряном (сентябрь, 2008): «У Атовмьяна хорошо работала голова, и он придумывал разные формы, как дать заработать композиторам. Он много печатал на ротапринте, и в нарушение всех законов платил за это авторам хорошие деньги, как за первое издание. А после Постановления ЦК 1948 года ему это инкриминировали: “Вы форму какую-то изобрели, чтобы оплачивать труд композиторов. Мы их наказываем, а Вы подкармливаете”.

Много полезного делал Атовмьян во время войны. Он организовал вязальный кружок, состоящий из женщин – членов семей композиторов, и они вязали теплые вещи – свитера, кофты, носки. Кружок пользовался колоссальным успехом, так как ничего нельзя было купить. А зимы-то были холодные: вот композиторы ходили в этих вязаных вещах и согрелись. У Атовмьяна было чутье на людей. В Музфонде работали замечательные сотрудники, верные Союзу композиторов, музыке... Это были специалисты в своей области, хозяйственники. Вот, например, дом творчества в Рузе – это атовмьяновская епархия. Ведь каждый член Союза композиторов имел право там бесплатно жить и сочинять в течение месяца, а дальше шла оплата с большой скидкой. А дом творчества в Иваново, где бывали Прокофьев, Шостакович... Ведь благодаря Атовмьяну был снят с государственного счета целый птицеводческий совхоз и подарен Союзу композиторов. Это было колоссальное подспорье во время войны и позже. А как он помогал с жилплощадью! Он много добра делал».

Роль Атовмьяна в развитии советской музыки трудно переоценить. Без него мы, вероятно, никогда бы не услышали Восьмой квартет Мясковского, фортепианное трио «Памяти наших погибших детей» Гнесина, Концерт для голоса Глиэра, Сонату для флейты, Сонату для фортепиано № 8 и сюиту из оперы «Семен Котко» Прокофьева – сочинения, заказанные Музфондом при личном участии Атовмьяна. Он заложил основы этой организации как финансовой опоры композиторов, и потом более сорока лет Музфонд продолжал «держат

марку». После распада Советского Союза в 1990-е годы престиж Музфонда постепенно снижался, и в конце концов он превратился в формальный придаток Союза композиторов.

Постановлением ЦК партии от 10 февраля 1948 года Атовмьян был осужден за «порочные методы руководства». Из воспоминаний композитора М. Блантера: «В 1948 году Атовмьяну предложили выступить против формализма. Он отказался. И попал под “рубку”. В Музфонде провели ревизию. Завели дело, которым занялась прокуратура СССР. Примчался Дмитрий Дмитриевич: “Матвей, Вы в фаворе. Спасите Леву”. Я поехал к Льву Романовичу Шейнину – следователю по важным делам – и сказал: “Зачем Вам связывать свое имя с такими делами?”. Шейнин ответил: “Мы этим не будем заниматься. Московская прокуратура занимается. За Атовмьяна не заступайтесь”. Я передал разговор Дмитрию Дмитриевичу, и он вскричал: “Мы его спасли! Раз московская прокуратура – значит спасли!”»¹.

Атовмьяну удалось выжить, но от работы в Музфонде он был отстранен и исключен из Союза композиторов. Комиссии Министерства финансов и Госконтроля подвергли его унижительным проверкам и поискам «попусту растраченных громадных средств» на издание произведений композиторов-формалистов. Вследствие этой травли в течение пяти лет Атовмьян не мог найти работу даже в качестве переписчика нот.

С концом сталинской эпохи Атовмьян снова получил ответственную должность, ставшую последней в его карьере. На протяжении десяти лет он работал директором и художественным руководителем Государственного симфонического оркестра кинематографии. В 1968 году, после третьего инсульта, Атовмьян был вынужден выйти на пенсию и 16 января 1973 года он скончался.

Жизнь и деятельность Атовмьяна никогда не становились предметом специального исследования. Правда, недавно впервые вышли в свет (на русском языке) письма Д. Шостаковича

¹ С Матвеем Исааковичем Блантером // *Хенцова С.М.* В мире Шостаковича: Беседы с Д.Д. Шостаковичем. М., 1996. С. 161.

к Л. Атовмьяну (205 писем и телеграмм из ГЦММК) и отрывок из «Воспоминаний» Атовмьяна, касающийся только Шостаковича (из домашнего архива Атовмьяна). Следует подчеркнуть, однако, что этот отрывок был опубликован с купюрами и без комментариев¹. В 2008 году была опубликована часть переписки С. Прокофьева и Л. Атовмьяна – 98 писем и телеграмм из фондов РГАЛИ с моими комментариями в английском переводе С. Моррисона².

Круг корреспондентов Атовмьяна широк, но, несмотря на его кипучую деятельность в других художественных областях (театр, кино), он ограничен преимущественно музыкантами. Помимо указанных выше писем Шостаковича в РГАЛИ и ГЦММК хранится переписка Атовмьяна (письма с ответами):

- с М. Гнесиным (10 писем, 1 телеграмма; 1936–1948);
- с Ю. Шапориным (24 письма, 7 телеграмм; 1932–1949);
- с Р. Глиэром (29 писем, 7 телеграмм; 1933–1955);
- с Н. Мясковским (28 писем, 9 телеграмм; 1942–1949);
- с С. Баласаняном (7 писем, 1950–1970);
- В РГАЛИ содержатся письма Атовмьяна (без ответов):
- к П. Ламму (18 писем, 1942–1949);
- к М. Мендельсон-Прокофьевой (18 писем, 15 телеграмм; 1950–1964);
- к Д. Шостаковичу (6 писем, 1 телеграмма; 1943–1969);
- к Ан. Александрову (3 письма, 1 телеграмма; 1946–1971);
- к Ю. Завадскому (2 письма, 1968);
- к Д. Кабалевскому (2 письма, 1954–1960);
- к Э. Гаямовой (1 письмо, 1942),
- к Н. Чемберджи (1 письмо, 1948);
- к Б. Хайкину (1 письмо, 1947).
- В ГЦММК хранятся письма к Атовмьяну (без ответов):
- от Ю. Шебалина (9 писем, 1934[?] – 1957);

¹ См.: Письма к Л.Т. Атовмьяну // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И.А. Бобыкина. М., 2000. С. 213–310; *Атовмьян Л.* Из воспоминаний / Публ. С. Мержановой // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 67–77.

² Prokofiev and Atovmyan: Correspondence, 1933–1952 / Introd. and Comment. by N. Kravetz; transl. by S. Morrison // Sergey Prokofiev and His World. Princeton and Oxford, 2008. P. 190–284

от Д. Ойстраха (1 телеграмма, 1947[?]);
от Б. Яворского (2 письма, 1942).

Переписка с Прокофьевым является самой интересной и самой обширной частью корреспонденции Атовмьяна. Она включает в себя 225 писем, почтовых открыток, записок и телеграмм и охватывает двадцатилетний период жизни Прокофьева в Париже и в Советском Союзе, после возвращения на родину в 1936 году (1932–1952). В 1933 году Прокофьев перестал вести свой дневник¹, и переписка с Атовмьяном оказывается тем документом, откуда мы черпаем достоверные сведения о жизни выдающегося композитора. Если учесть, что в поздние годы общение Прокофьева с друзьями было сведено практически к минимуму по причине его слабого здоровья, настоящий материал становится уникальным.

Вся переписка Атовмьяна с Прокофьевым хранится в личных фондах Прокофьева в РГАЛИ, ГЦММК и LPA (London Prokofiev Archive at Goldsmiths, University of London). Прокофьев, как известно, делал копии своих писем, поэтому они существуют в двух, а иногда и в трех экземплярах. Атовмьян копий не оставлял, и его письма находятся в LPA и в РГАЛИ в единственном экземпляре (за исключением копий двух писем, хранящихся в ГЦММК).

Особый интерес представляют письма с августа 1932 по 1936 год, когда Прокофьев жил в Париже. Атовмьян, будучи председателем горкома композиторов, получил партийное задание от Наркомата иностранных дел пригласить Прокофьева на гастроли в Советский Союз в ноябре 1932 года. Адресаты писали друг другу длинные и подробные послания: основной темой переписки становится уточнение дат, программ, исполнителей и авторских гонораров. Атовмьян приглашает Прокофьева для работы с творческой молодежью, устраивает его встречи с московскими и ленинградскими композиторами, на которых Прокофьев читает лекции о современной музыкальной жизни на Западе, и в частности в Париже. Немало места уделяется теме «культурного обмена» – исполнителям и дирижерам. Прокофьев выступает организатором концертов

¹ *Сергей Прокофьев. Дневник 1907–1933. Ч. 1–3. Paris, 2002.*

Шостаковича, Мясковского, Попова, Хачатуряна, Шебалина, Шварца за границей. Атовмьян в свою очередь устраивает премьеры неизвестных камерных произведений Риети, Пуленка, Равеля, Стравинского, Ферру, чьи партитуры Прокофьев специально посылал из Парижа или привозил с собой в Москву. Контакт установился быстро: «товарищ Атовмьян» почти сразу превратился в «дорогого Левона Тадевосовича».

В военные годы Прокофьев, находясь в эвакуации, обсуждает с Атовмьяном проблемы переписки оперы «Война и мир», нехватки партитурной бумаги, просит прислать контракт на Восьмую сонату для фортепиано, Сонату для флейты, Сюиту 1941 года, Сюиту «Семен Котко», интересуется работой Атовмьяна над переложением балета «Ромео и Джульетта», кантат «Александр Невский» и «Здравицы», изданием Второго струнного квартета и Семи массовых песен. И, как всегда, безжалостно критикует: «Но если начальство в Музфонде полно энергии и точности, то аппарат такой, что не пожелаешь и врагу» (письмо от 2 марта 1943 года); или: «В клавире стеклографы опять наляпали двойные тактовые черты: когда же Ваш штат научится уважать пожелание автора?» (письмо от 20 сентября 1945 года). Из писем мы узнаем, что с помощью Атовмьяна Прокофьев, рассчитывая на авторские гонорары, брал возвратные ссуды, для того чтобы посылать деньги своей жене – Лине Ивановне, с которой он расстался еще до начала войны. По просьбе Прокофьева, Атовмьян ходатайствовал о прикреплении Лины Ивановны к столовой Союза композиторов, где она получала специальные обеды, предназначенные для творческих работников и их семей. Излишне говорить, как непросто это было осуществить в подобной ситуации. Атовмьян вел все денежные дела с бухгалтерией Комитета по делам искусств, занимая уплатой налогов и своевременным возвращением ссуд, на что Прокофьев со свойственным ему сарказмом отвечал: «С суммой в погашение моей задолженности Музфонду придется согласиться. Правда, погашаете Вы энергично, не хуже патентованного огнетушителя, но ничего не поделаешь – бог дал, бог взял» (письмо от 24 апреля 1943 года).

Многие письма, написанные после эвакуации, изменились по тону и прежде всего – по размеру. Вернувшись в Москву, Прокофьев мог встречаться с Атовмьяном лично и разговаривать

с ним по телефону. Длинные, долго идущие письма, полученные адресатом лишь по прошествии большого отрезка времени и часто теряющие свою актуальность, превращаются в короткие, наскоро составленные записки, которые передавались с курьером или через посыльного в тот же день или максимум через два-три дня. Эти записки в телеграфном стиле с разного рода уведомлениями, подтверждениями, просьбами подписать финансовые документы, выдать или вернуть ноты, достать билеты на спектакль, поспособствовать в получении квартиры не менее важны, так как они отражали и документировали будничную, повседневную жизнь.

По понятным причинам политические события не могли обсуждаться в письмах. Обратим внимание, что письмо Атовмьяна от 11 февраля 1948 года было написано на следующий день после печально известного Постановления 1948 года, но в письме нет даже намека на него. Прокофьев побоялся отправить свое письмо от 29 декабря 1947 года, по-видимому, из-за одной единственной фразы: «Семен Семенович (Богатырев. – Н.К.) говорил мне страшные вещи про Музфонд». Атовмьян старался никогда не обременять Прокофьева просьбами личного характера и если уж попросил написать отзыв в свою защиту, то мы можем только догадываться о масштабах тех проблем, которые встали перед ним после Постановления 1948 года.

В письмах поздних лет много внимания уделяется работе Атовмьяна над перепиской и переложением ораторий «Зимний костер» и «На страже мира», над последней редакцией оперы «Война и мир», над корректурой Виолончельной сонаты, Сонаты для скрипки соло ор. 115 и Классической симфонии (с двумя клавирами). Атовмьян прилагает большие усилия по изданию клавира балета «Золушка», сюит «Хороводная» и «Свадебная» из балета «Каменный цветок». Особого внимания заслуживает работа Атовмьяна как главного редактора трехтомного собрания фортепианных сочинений Прокофьева, которое после смерти Прокофьева выросло в четырехтомное. В письмах от 13 и 14 августа 1952 года Атовмьян подробно обсуждает с Прокофьевым примерный план этого издания. (К письму от 16 июля 1952 года имеется приложение – перечень фортепианных произведений; видимо, он был приложен

позже, уже после кончины Прокофьева.) Новый план был представлен М. Мендельсон (второй женой Прокофьева): в рукописи, написанной рукой Атовмьяна, имеются ее правки.

В своих письмах Прокофьев не уделяет внимания непосредственно музыке – анализу своих произведений, описанию его выступлений как пианиста, разбору произведений других авторов. Это скорее деловая переписка, где Атовмьян представит перед нами как человек, без чьей помощи Прокофьев вряд ли бы справился с теми трудностями, которые приготовила ему судьба по возвращении на родину. Из «Воспоминаний» М. Мендельсон: «Атовмьян выразил пожелание, чтобы Сережа посвятил ему какой-нибудь опус. Думается, он вполне заслуживает этого, так как чутко прислушивается ко всему, что заботит Сережу, касается ли это музыкальных дел или даже мелочей быта, которые играют в жизни немалую роль»¹. В то же время из писем явствует, что Атовмьян был близким другом Прокофьева, посвященным в детали его личной жизни. Наряду с Н. Мясковским и М. Мендельсон Атовмьян стал третьим доверенным лицом Прокофьева после его возвращения в Советский Союз.

Важным эпистолярным документом, не опубликованным до сих пор, являются «Воспоминания» Атовмьяна, которые, по словам дочери, он писал около десяти лет – с начала 1960-х до начала 1970-х годов. Из текста мы узнаем, что он начал делать наброски еще в 1936 году, но после его ареста весь архив, включая эти записи, бесследно исчез. Возобновив «Воспоминания» в 1938 году, Атовмьян был вынужден уничтожить слишком откровенные записи о Мейерхольде, чтобы «не навлечь во время обыска на себя какую-либо новую беду».

Левон Тадевосович печатал текст на машинке, испытывая при этом большие физические трудности, так как вследствие перенесенных трех инсультов у него отнялась правая рука, и писать авторучкой он не мог. «Воспоминания» состоят из

¹ Мендельсон-Прокофьева М.А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950-е годы // Сергей Прокофьев. К 50-летию со дня смерти. Воспоминания, письма, статьи / Ред-сост. М.П. Рахманова. М., 2004. С. 56.

четырёх глав, планировалась еще пятая, но, по словам Светланы Легоновны, после смерти жены, Веры Прокофьевны Атовмьян, в феврале 1971 года, он оставил эту идею. «Воспоминания» обрываются на трагическом 1948 году... О намерениях Атовмьяна продолжить «Воспоминания» мы можем судить по тезисному плану, хранящемуся в его личном (домашнем) архиве. Этот план, копией которого я располагаю, охватывал гораздо более протяженный отрезок времени, выходя за рамки сороковых годов.

«Воспоминания» пишут разные люди – рядовые и знаменитые, бедные и богатые, люди искусства и других специальностей, для себя и для широкой публики. Но все-таки их обычно пишут те, кому есть что рассказать и о чем вспомнить, а главное те, кто понимает, что их труд будет интересен и нужен потомкам. Многие близкие друзья Атовмьяна оставили воспоминания, и вероятность того, что он мог их читать, весьма велика. Среди них: С. Василенко, М. Гнесин, М. Ипполитов-Иванов, Р. Глиэр, Ан. Александров, Н. Мясковский, В. Шебалин¹. Атовмьян жил в интересное время, насыщенное историческими и социально-культурными событиями. «Я, волей судеб, оказался в круговороте большой, кипучей жизни, на пути которой мне приходилось сталкиваться, беседовать (не говоря уже о близкой дружбе) с выдающимися людьми моего времени, причем с людьми самой разнообразной деятельности» – такими словами начинается его труд.

Для Атовмьяна работа над «Воспоминаниями» играла особую роль, в частности в последние годы жизни. Из-за перенесенного инсульта он лишился речи, и мемуары стали для него своего рода заменой реального «человеческого» общения.

¹ См.: *Василенко С.Н.* Воспоминания / Пред. Т. Ливановой. М., 1979; *Гнесин М.Ф.* Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М., 1956; *Ипполитов-Иванов М.М.* 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934; *Глиэр Р.М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Под ред. В.М. Богданова-Березовского. Т. 1–2. М., 1965, 1967; *Александров А.Н.* Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1979; *Мясковский Н.Я.* Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 1–2. М., 1959–1960; *Шебалин В.Я.* Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления. М., 1975

Думается, он писал их не только «для внутреннего пользования» и предполагал обнаружить. Так, он был недоволен, к примеру, второй главой, где чрезмерно увлекся событиями личной жизни. Он собирался перепечатать главу (вместе с частью третьей главы), но не успел. Вряд ли такое желание могло бы возникнуть, если бы Атовмьян не думал о публикации.

Воспоминания как тип литературного труда отличаются, к примеру, от дневников, где с максимальной хронологической точностью (год, месяц, день) фиксируется каждая деталь. Ошибки в датировке или неточность в описании событий абсолютно естественны в «жанре» воспоминаний и объясняются особенностями человеческой памяти. Это признавал и сам Атовмьян: «Многое позабылось, – писал он, так как время неумолимо к памяти». Ценность мемуаров не в точности цифр (это задача исследователя – восстановить факты и даты), а в создании правдивых портретов выдающихся людей, в запечатлении своих наблюдений по ходу описания значительных исторических событий. Излишне говорить о важной роли подобного рода документа для науки.

«Воспоминания» написаны по хронологии, внутри которой монографические очерки (о Шостаковиче, Прокофьеве, Мосолове, Шебалине, Соллертинском, Мейерхольде, Глиэре) перемежаются с историко-тематическими (о Всероскомдраме, о РАПМе, о концертах советской музыки, о Горьком композиторов).

Атовмьян, занимавший столь ответственные посты в музыкальных и творческих союзах, казалось, должен был быть партийным чиновником, «сухарем» и бюрократом, привыкшим к жесткой партийной дисциплине. В действительности на страницах «Воспоминаний» он предстает перед нами как колоритная личность, человек широкой души и типично кавказского темперамента, своего рода «тамада» в жизни, обладающий большими связями и коммерческой жилкой, музыкант, делающий много полезного для композиторов, знающий как заработать и дающий возможность зарабатывать другим. Он обладал импозантной внешностью, любил хорошее вино, любил женщин, любил жизнь во всех ее проявлениях. Он был примером редчайшего сочетания делового человека, хозяйственника

и замечательного музыканта (аранжировщика и инструментовщика), и это делало его «своим» для многих выдающихся людей того времени. Он был всегда «рядом с великими», поэтому такое название носит будущая книга, готовящаяся к публикации.

Как было указано выше, в личном архиве Атовмьяна я недавно обнаружила неизвестную рукопись оратории «Иван Грозный» на музыку Прокофьева в аранжировке Атовмьяна. Первая серия фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» вышла на экраны 18 января 1945 года, однако вторая серия (1946) была отснята, но запрещена к показу. В отличие от музыки к фильму «Александр Невский» (1938), из которой сам Прокофьев составил кантату, композитор не сделал концертной версии из «Ивана Грозного». Нам ничего не известно о намерениях Прокофьева: ни о его желании создать подобную версию, ни, тем более, о том, что «он отклонял эту идею без всякой мотивировки»¹.

Задачу скомпоновать ораторию из музыки к фильму Прокофьева выполнил дирижер А. Стасевич, который и подготовил ее для премьеры к 70-летию со дня рождения Прокофьева, состоявшейся 23 апреля 1961 года в Большом зале консерватории.

Нам было неизвестно до сих пор, что 16 января 1961 года в Союзе композиторов состоялось прослушивание оратории «Иван Грозный» в аранжировке Атовмьяна, после чего было вынесено заключение комиссии по редакции этого сочинения: «Прослушав ораторию “Иван Грозный” С.С. Прокофьева комиссия рекомендовала составителю оратории Л.Т. Атовмьяну внести ряд изменений. Прослушав вторично ораторию после ее сокращения и внесения исправлений, комиссия считает ораторию в новой редакции вполне приемлемой как для публичного исполнения, так и для издания». Председатель комиссии – Д. Шостакович (подпись), Члены комиссии – Н. Пейко (подпись), М. Вайнберг (подпись), Г. Зингер (без подписи)².

¹ *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М., 1973. С. 512.

² Документ хранится в домашнем архиве Л.Т. Атовмьяна.

Эта редакция была скрыта от истории и оставалась неизвестной в течение почти 50 лет. Почти детективная история появления редакции Атовмьяна на свет, сравнение ее с известной версией Стасевича, анализ структуры и интонационного материала – все это опубликовано в моей статье, вышедшей на английском языке в журнале «Three Oranges» (Лондон, май 2010)¹.

С большой благодарностью вспоминаю Светлану Леоновну Атовмьян, подарившую мне рукописи Атовмьяна. Благодарю также Дмитрия Шебалдина, внука Атовмьяна, который помог мне получить копии документов и фотографии из домашнего архива Атовмьянов. Мои слова огромной признательности семье великого композитора: ныне покойному Святославу Сергеевичу Прокофьеву и Сергею Святославовичу Прокофьеву за интерес, помощь и поддержку в реализации этого проекта.

Хронограф жизни и деятельности Л.Т. Атовмьяна²

1901, 25 мая	Дата рождения	Ашхабад
1911–1918	Коммерческое училище. Общая специальность Спец. муз. Витебская школа, 2 г. Полит. Витебская партшкола – 1 г. До 1917 года – на иждивении сестры	Москва
1915–1918	Музыкальное училище Моск. филарм. общества Спец. – виолончель. Не закончил (ушел с 3 курса)	Москва
1919–1929	Служба добровольцем в Красной армии Политбоец 15 армии Политрук штаба дивизии Военком. коммун. отряда	Западный фронт

¹ *Kravetz, N. An Unknown Ivan the Terrible Oratorio / Transl. by S. Morrison // Three Oranges. May 2010, №19. P. 3–14.*

² Хронограф жизни и творчества публикуется по личному листку по учету кадров (Личный архив Л.Т. Атовмьяна).

	Нач. клубного отдела И.о.нач. Дома Красной армии Возобновление музыкального образования	Ереван Тбилиси Тбилиси
1920–1921	Отв. секретарь Уездно-Городского Комитета ВЛКСМ (по совместительству) Работа в Государственном комитете Музыкально-инструментальной коллекции (по совместительству)	Витебск
1929–1930	Зав. культмассовым отделом и зам. ответств. редактора газеты «Кустарь и артель» Всекомпромсоюза	Москва
1930–1931	Зав. группой худ. фильмов Госкино (по совместительству)	Москва
1931–1934	Ответств. секретарь секции композиторов Всероскомдрама и председатель Горкома композиторов, орг. секретарь Союза Композиторов	Москва
1935	Оперная студия Большого театра	Москва
1934–1936	Зам. директора театра Завадского и Мейерхольда	Москва
1936–1937	Начальник Управления по делам искусств при Совнаркоме Туркменской ССР	Ашхабад
1937–1939	Репрессирован в Ашхабаде. Трудовые лагеря	Сев. Урал
1939–1940	Зам. директора по худ. части Госколлективов СССР и др. (по совместительству)	Москва
1940–1948	Зам. председателя и директор Музфонда СССР Редактор издательства при Музфонде	Москва
1947–1951	Депутат Краснопресненского райсовета	Москва
1948–1953	Творческая работа Секретарь-референт Д. Шостаковича	Москва

1953–1963	Директор и художественный руководитель Гос. симфонического оркестра кинематографии	Москва
1968–1972	На пенсии. Персональный пенсионер союзного значения	Москва
1973, 16 января	Дата смерти	Москва

В.Н. Холопова

Плоды свободы: Родион Щедрин 1990-х годов

В начале 1990-х годов Родион Константинович Щедрин в силу крайней экономической неустойчивости в родной стране вынужден был уехать за границу, где обосновался в Германии, в Мюнхене, вместе с супругой Майей Михайловной Плисецкой. Казалось бы, вплотную войдя в западную музыкальную жизнь, российский композитор должен был вобрать в себя ее новейшие тенденции. Произошло как раз обратное: Щедрин с особым тщанием продолжил и развил то, что составляло глубинную суть его собственной индивидуальности. И в этот период, и всем своим многодесятилетним творчеством он выявил две диалектически связанные истины: опроверг абсолютную необходимость для композитора встраиваться в ведущие линии творчества своего времени и подтвердил решающую роль собственной индивидуальности – когда она действительно велика. Его заповедь с самых молодых лет – самостоятельность пути: «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим». У него нет школы (хотя есть ученики), нет толпы последователей, подражателей, не просматривается «направление Щедрина» – эта индивидуальность одинока. В его творчестве видна еще одна диалектическая пара: опровергая значение многих локальных течений времени, Щедрин подтвердил существование фундаментальных, родовых, истинных свойств музыкального искусства.

Взаимодействие Щедрина с тенденциями искусства XX века – сугубо выборочное. Современностью называют обычно включение в наиболее важные направления данной эпохи. Но подлинная личность, индивидуальность не может уложиться в прокрустово ложе, отведенное ей ее временем. Художник – потому художник, что он чувствует прежде всего природу самого искусства, его универсальное предназначение. Для Щедрина его «нутряными», спонтанными установками стали отчасти веяния XX столетия, но в не меньшей мере

накопления национальной русской культуры, а также органика музыки, как она сложилась веками и тысячелетиями. Например, насыщая свою музыку энергетикой и динамикой, высекающей в слушателе радость и подъем, он идет против всех новых и ведущих направлений академической музыки XX века – австро-немецкого экспрессионизма, послевоенного авангардизма, французского структурализма, американского минимализма и др. Но при этом он встраивается в первичный, самый древний, тысячелетиями складывавшийся смысл музыки как праздника, носителя радости и веселья: культуры шумерская и аккадская, древнекитайская, африканская, мексиканская – можно назвать любые регионы мира. И в истории русской музыки: было искусство «веселых людей» – скоморохов, в опере до Глинки русское народное понималось как комическое, игровое, развлекательное. В духе этой эстетики выдержана и классическая «Камаринская» Глинки. Легкое крыло глинкинской «Камаринской» веет и над щедринскими «Озорными частушками», и над многими другими его музыкальными «озорствами».

Твердый эстетический постулат Щедрина – «пишу для публики»: «Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, чтобы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет фанатически, я все время об этом думаю. <...> Какие существуют ныне современные открытия – все их перевариваю, и аудитория это хорошо понимает. И все-таки помню, что пишу-то для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева»¹. Отсюда и неотрывность от традиции, о чем можно сказать словами Щедрина о Кара Караеве: «Он ищет новое, но хорошо знает старые маршруты, увлечен поиском, но не забывает о пользе традиций – в первую очередь о национальных, о пользе преемственности»². Если к Щедрину приходит ученик заниматься композицией, он его сразу же подвергает экзамену на знание музыки. И когда оказывается, например, что молодой

¹ Цит. по: *Холопова В.* Неизвестный Щедрин // Музыкальная академия. 1998. №2. С. 14.

² *Щедрин Р.* Выдающийся музыкант нашего времени // Музыкальная жизнь. 1978. №2. С. 6.

немец не узнает на слух «Неоконченной» Шуберта, русский маэстро отправляет его сначала учить классика отечественной музыки. Вряд ли Джон Кейдж предъявлял бы такие условия, может быть, и наоборот...

От такой центричности позиции Щедрина – его свобода движения не только влево, но и вправо, чего никогда не могли позволить себе, скажем, А. Волконский, Э. Денисов или Ф. Гершкович. И если Шостаковичу пришлось делиться на «двух Шостаковичей», Шнитке – на «двух Шнитке», Щедрина такое рассечение себя не потребовалось, он всегда был сконцентрирован вокруг оси собственной музыкальной личности. Хорошо знакомый с атмосферой консерваторий, Щедрина знает, что такое непререкаемый авторитет учителей. Независимость не только от критиков, но и от уважаемых учителей он считает также проявлением индивидуальной свободы автора.

При взгляде на тематику творчества Щедрина 1990-х годов поражает тот факт, что большая часть произведений написана на русские сюжеты или темы: «Российские фотографии» для струнного оркестра; «Хрустальные гусли» для оркестра (1994); «Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнных; «Величание» для струнного оркестра; «Ледяной дом», русская сказка для маримбафона (1995); «Четыре русские песни» – Пятый концерт для оркестра; «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997); «Частушки», концерт для фортепиано соло (1999); Третья симфония (Symphonie concertante) – «Лица русских сказок» (2000). Кроме того – «Многая лета» для хора, фортепиано и ударных; Четвертый фортепианный концерт с финалом «Русские звоны»; балет «Прости, народ православный» с составной музыкой композитора, цитатой молитвы из «Казни Пугачева» (1991); опера «Лолита» по Набокову (1994). В ряде сочинений вводятся имитации русского инструментария: в Альбомном концерте (1997) – прием quasi balalaika, в Виолончельном концерте, «Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино (1994), «Музыке издалека» для двух блок-флейт (1996) – блокфлейты как тембр русских свирелей. Фактически западными оказались лишь несколько сочинений, включая транскрипцию и посвящения: «Моление» для хора и оркестра на слова Иегуди Менухина (1991); «На бис для Восбурга» для трубы с оркестром (1993,

Восбург – американский трубач); «Два танго Альбениса», симфоническая транскрипция (1996); «Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена» для оркестра; «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано (1999) и др.

Русская музыка чрезвычайно любима в мире, но надо быть Щедриным, чтобы столь безбрежно широко развивать русское начало в XX веке, в целом стремившемся уйти от народно-национального как принадлежности предыдущего столетия. На психику композитора ничуть не давило, что зарубежные критики называли его в печати «композитором XIX века». Когда в 1960-е годы Щедрин выводил на авансцену то частушки, то тембр народной певицы, это при большом желании кем-то могло рассматриваться чуть ли не как следование принципам соцреализма: народность, национальность, партийность. Соответственно – не одобрялось среди ближайших товарищей по искусству. Но когда снявший квартиру в Мюнхене «гражданин мира» с особым азартом стал выкладывать на стол одну за другой партитуры на русские темы, в этом стала видеться иная суть. Щедрин показал всю великую мощь национальной культурной толщи для жизни отдельно взятого художника, ее способность кормить и взращивать сочные плоды. Из композиторов поколения Щедрина в академической музыке невозможно назвать никого, кто дерзал осуществлять подобные намерения.

Еще одна неминуемая проблема – простонародность народных элементов, которые столь решительно вводил эlegantный ученик Флиера, постигший все хитрости современной композиции. Это обеспечивало музыке доходчивость до самых широких масс. Но как же резали слух академическим музыкантам и страдания «Семеновны», и тембр Л. Зыкиной! Когда Щедрин с 1990-х годов обосновался за границей, казалось, что теперь то он насквозь пропитается стилистикой Булеза, Штокхаузена и всей новой западной музыки. Результат оказался обратным.

Отторжение от авангарда приняло у него невиданный до того активный, наступательный характер. Со всей мощью дарования он только подтверждал свою прежнюю эстетику. Фактически в каждое сочинение он стал вводить какой-нибудь элемент «широкой понятности»: «От края и до края» А. Александрова, «В буднях великих строек» И. Дунаевского,

«Вечерний звон» в «Российских фотографиях», «Соловей, соловей, пташечка» в Фортепианном терцете, кваканье и прыжки Царевны-лягушки в «Лицах русских сказок». Где-то это была легко узнаваемая тональность – как B-dur в Концерте для трубы, D-dur в Эпilogue «Лолиты».

Разумеется, Щедрин и в 1990-е годы не прощается с трагической темой, этой печатью искусства XX века. И хотя не создает такого безысходно-мрачного произведения, как его «Автопортрет» 1984 года, он пишет немало трагических страниц. Одни связаны с острой болью за Россию, за ее бедствия переломных лет начала 1990-х годов. Например, в партитуре «Российских фотографий» композитор помещает литературные предисловия к каждой из четырех частей. И какой пронзительной, щемящей нотой звучит его текст к финальной, IV части «Вечерний звон»: «Печаль, далекий перезвон полуразрушенных церквей, покривившиеся кресты на куполах, заросшие бурьяном деревенские кладбища, карканье ворон, людское безверие, запустение, смута на сердце...».

Другие сочинения продолжают линии инструментальных драм XIX–XX веков. Таков Виолончельный концерт, посвященный М. Ростроповичу, один из самых глубоких по музыкальной мысли. Представлена в нем и музыка жесткой агрессии типа военных образов Шостаковича и воплощен процесс утраты человеком жизненных сил. В финальной IV части после яркой динамической кульминации наступает тихий, но предельно напряженный эпизод – словно предсмертный монолог героя. И далее Щедрин дает необычное преодоление трагедии. Катарсическое просветление он рисует не на земле, а путем внезапного переключения в некий «параллельный мир» – объективное пространство природы и вечности, где не бывает никаких человеческих трагедий. Здесь-то он и использует звучание блокфлейты, словно голос тростника, не ведающего земных страданий, как бы уводящий во внечеловеческий план существования.

Удивителен поворот в тематике, сделанный Щедриным в 1990-х годах, – к откровенной лирике. Не только «Лолита» с ее нежнейшим звучанием высокого сопрано у главной героини и моментами благоуханного цветения лирики в оркестре, но инструментальные концерты с названиями, которых не ведал

даже XIX век, эпоха чувств: «Concerto cantabile» для скрипки с оркестром и «Concerto dolce» для альта с оркестром (1997). В период бурного становления стиля композитора нельзя было даже предположить такого разворота «музыкальных событий». (Я спросила у автора «dolce» о причинах этого уклона: «К старости становишься слезлив», – отшутился он.) А ведь здесь произошел возврат к некоей общемузыкальности – недаром Б. Асафьев назвал музыку «лиричнейшим из искусств». Всякое искусство все время ищет свободных пространств для своего движения, расширения. К концу XX столетия лирика вообще стала тем свободным полем, которое вновь начали занимать создатели музыки. И не только Щедрин. На Украине еще в 1977 году Евгений Станкович демонстративно выступил с Четвертой симфонией «Ligica» для 16 струнных, намеренно пойдя против всеобщего авангардного устремления. В Москве Владислав Шуть написал «Con passione» для фортепианного квинтета (1995), «Amogoso» для кларнета и струнного квартета (1996), Юрий Воронцов – «Con amoge», трио для виолончели, кларнета и фортепиано (1997).

И все же самый оригинальный щедринский слой тематики (одновременно – эмоции) – динамико-энергетический. С одной стороны, композитор здесь слушает свое время: невиданные скорости движения, уплотненная информация, напряжение труда. И полагает, что это не предел: он ссылается на В. Маяковского, считавшего, что в будущем из соображений краткости люди будут говорить одними согласными. С другой стороны – выступает как антипод авангарда, презревшего как раз динамику ритма, ее жизнотворный потенциал.

Музыка Щедрина 1990-х годов ставит, как кажется, абсолютные рекорды по скорости темпа. Рекордсменским в этом смысле смотрится финал (III часть) Второй фортепианной сонаты (1996). Темп заключительной части показателен – *Presto possibile* и требует бешеной и сверхбешеной скорости исполнения (посвящена Соната американскому пианисту Ефиму Бронфману, в Москве ее демонстрировали Константин Богино из парижского трио «Чайковский» и Екатерина Мечетина из Московской консерватории). Преобладающая в финале одноголосная фактура благодаря нечеловеческому темпу выводит на первый план ритмическое движение, доведенное до стадии

энергетической вибрации. Несонорная, тематическая композиция превращается в новое качество – энергетику как бы *сонорного ритма*. В заключительной кульминационной точке Сонаты благодаря той же рекордной скорости наступает апогей звукового превращения: репетиция высочайшего звука c^5 слышится не как высота, а как тембр, лучащийся светом.

Для расширения темпоритмических возможностей музыки Щедрин использует и технические свойства инструментов последнего поколения – новых роялей «Стенвей», труб и т.д. Укажем на заключительную III часть его Концерта для трубы (1993), по словам автора, «блестящий моторный финал, в своей неугомонной пульсации неуклонно несущийся к концу». Музыка ослепляет новым типом виртуозности с применением репетиционной и гаммообразной техники. От 5-го такта цифры 50 солист-трубач играет 34 такта репетиций тридцать вторыми длительностями в завораживающем нюансе *p*, после чего бросается в головокружительные гаммообразные пассажи вверх-вниз теми же длительностями в течение 18-ти тактов, в нюансе *pp*; те же приемы применены и в 13-ти тактах коды.

Из музыкальной энергетики Щедрина высекается самый непопулярный в академической музыке XX века вид музыкальных чувствований – состояние радостного подъема и воодушевления, к которому между тем вовсе не потеряла вкуса большая публика во всем мире. Источниками такого воодушевления становятся и финал Пятого фортепианного концерта (1999; мировую премьеру осуществил в Лос-Анджелесе Олли Мустонен, а европейскую в Москве Денис Мацуев – со шквалом аплодисментов в разных полушариях земли), и финал упомянутой Второй фортепианной сонаты, и заключительные коды даже лирических концертов – «Concerto cantabile» для скрипки и «Concerto dolce» для альта. Конечно, композитор здесь крепко пожимает руку публике – но она ведь, замученная трагедиями, умираниями и застываниями в «серьезной музыке», заслужила это право на жизнь в искусстве. А Щедрин, уходя в противоположную сторону от многих «знамений века» – одного века, – пришел к назначению музыки, которое издревле веками культивировалось у всех народов, – музыки как праздника, носителя человеческой радости.

Близкой натуре Щедрина оказалась и совсем маргинальная в XX веке область искусства – беззаботная юмористическая игра. Игра как таковая вообще признана родственной природе искусства. Но легкий юмор, даже моменты развлекательности, кажется, весьма не идут к лицу художника XX века. Максим Венгеров, выйдя играть на бис, вдруг спохватывается, что забыл взять смычок. Махнув рукой, играет без смычка – специально так задуманную пьесу Щедрина «Балалайка» для скрипки соло, азартно выделявая неслыханные по технике «коленца». Номер совсем не для серьезных людей – «Три веселые пьесы» (1997), переложение для фортепианного трио небольших пьес прежних годов – «Разговоры», «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» и «Юмореска» для фортепиано. В исполнении их принимает участие и сам маэстро, позволяя себе по ходу дела комические вольности и внезапное подпевание собственным голосом.

За десятилетия творчества Щедрин не поменял свою эстетику и своего курса на самого себя. Возвращение в 1990-е годы к упомянутой «Юмореске» и «Озорным частушкам» (версия для фортепиано соло) это подтверждает. Но за то же время поменялись вкусы на Западе и в мире. Начиная с 1960-х годов они вместили в себя «новую простоту», кич, минимализм, «инструментальный театр». И стала все больше крепнуть идея синтеза разобщенных стилей и культур, которую чрезвычайно эффективно воплотили ведущие исполнители в последние десятилетия XX – начала XXI века – Г. Кремер с его стилевой чересполощицей на фестивалях в Локенхаузе, Кронос-квартет, сделавший себе мировое имя именно благодаря принципиальному сочетанию несочетаемых культур и субкультур. (Ю. Башмет пошел еще дальше: на своем пятидесятилетии в 2003 году наряду с серьезным академическим концертом выступил вместе с рок-эстрадными музыкантами.) Не только музыка Щедрина стала созвучной эпохе, но эпоха стала созвучной его музыке.

По-своему приспособилась к ситуации времени и музыкальная эстетика. Если 30–40 лет назад она делила музыку и композиторов на авангард и традиционализм, то ныне в ней появилась любопытная рубрика: современный классический стиль. Естественно, не один Щедрин может быть охарактеризован с позиции такого стиля. Одним из первых повернул от авангарда

в эту область К. Пендерецкий, обеспечивший себе тем самым высочайшую ценностную (также и ценовую) категорию в мире. Убежденность в жизнеспособности «современной классики» видна также у С. Слонимского, Б. Тищенко, В. Шутя.

Таковы примечательные эстетические черты творчества Щедрина 1990-х.

При взгляде на технику композиции и драматургию произведений Щедрина видится та же примечательная амбивалентность: использование новейших приемов – но не как самоцели, а с нахождением им места в первозданной стихии музыки, вне авангардного контекста XX века. Такой результат принесло то глубокое почвенно-народное ощущение музыки, какое присуще стилю Щедрина.

Начнем, однако, с самого крупного плана организации произведения – с драматургии. Новаторским ее видом в XX веке стала параллельная драматургия – в литературе, театре, кино, также в музыке – театральной и симфонической. В опере выдающимся образцом стали «Солдаты» Б.А. Циммермана. Но Щедрин не имел возможности ни видеть постановку, ни даже знать о примененном там делении сцены на 24 сцены. В 1970-х годах в опере «Мертвые души» он изобрел свой параллелизм, сумев даже в консервативном Большом театре СССР реально разделить сцену на два этажа: внизу – господа помещики, вверху – народ русский. Исходил он при этом и из Гоголя, и из самой общесоциальной, общенародной мысли о четком делении общества на два несливающихся класса. В 1990-х для оперы «Лолита» композитор сам написал либретто, в котором действие пошло уже не двумя, а шестью параллельными планами, что изначально обусловило оригинальность прорисовки сюжета набоковского романа¹.

В симфонической сфере выражению новаторской концепции послужила параллельная драматургия в Виолончельном концерте. Мы уже говорили про решение финала – выход из земной трагедии в «параллельный мир», для чего были использованы две блокфлейты, словно поющие тростники. Но отслаивающиеся от оркестра голоса «тростников» зазвучали

¹ См. об этом подробнее в кн.: Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000.

задолго до финала – с начала первой части. И хотя их концепционный смысл там еще был скрытым, идея «параллельности» фактически прошла через весь четырехчастный цикл концерта. «Звук потусторонний, – сказал о блокфлейтах Щедрина, – как доказательство существования иных солнечных систем и иных миров в нашем мироздании»¹. Не будь у Щедрина его глубоко залегающего ощущения ценности почвенного, вечного народного, он не пришел бы к подобной концепции.

Амбивалентным свойствам стиля Щедрина чрезвычайно отвечает принцип пространственности, точнее, полипространственности. В качестве материала здесь могут быть применены даже простые музыкальные элементы типа трезвучий, квартаккордов, гармонических фигураций. Но при необычном их пространственном разбросе, когда из полных фигур они превращаются в элементы фигур, из рельефных «рисунков» – в сонорные «мазки», они трансформируют свои изначальные свойства. Не утрачивая первичной естественности, знакомые элементы образуют нетрадиционные звуковые комплексы, источник которых остается загадочным. В таких сочетаниях в конце 1980-х годов была выдержана «Геометрия звука» для 18 исполнителей (1987). В те же годы Щедрин показал и пример перехода «искусственной» авангардной стереокомпозиции в естественную природную среду в «Трех пастухах» для флейты, гобоя и кларнета (1988). Вместо пересечения неких абстрактных звуковых плоскостей он представил наглядную картину сельского пленэра, где удаленные друг от друга «рожечники» складывают свои партии с естественной неприуроченностью друг к другу.

В 1990-е годы стереофоническая идея прошла у Щедрина через целый ряд сочинений. В отличие от «Геометрии звука» и «Трех пастухов» с их реальной стереофонией, в разбираемый период автор предпочитает так называемую «иллюзорную стереофонию». Лучше всего о ней говорят слова названий и ремарок – «эхо» и «издалека».

Таково «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино, где, в частности, дан стерео-

¹ Щедрин Р. Беседа с Е. Власовой на радиостанции «Орфей» 12.01.1998.

фонический канон-эхо на *c.f.* между органом в высоком регистре и блокфлейтой. Естественно, вспоминается предтеча этого «Эхо» у Щедрина – его «Эхо-соната» для скрипки соло (1984), где все эффекты параллельных звучностей создавались, однако, в технике одного инструмента. Само же эхо как таковое – не изобретение конструктивиста, а естественный эффект природы.

Музыка Щедрина со словом «издалека», или «from afar», в первую очередь «Music from afar» для двух басовых блокфлейт. Вся первая часть этого двухчастного цикла как бы разграфлена на полосы контрастных звучностей: «издалека» – *ppp*, *dolcissimo*, *legato*, *cantabile* обеих блокфлейт и «вблизи» – *f*, резкие акценты, *sputato* (букв. «плюясь»). В «Российских фотографиях» ремарка *from afar* относится к напоминанию ушедших молитв (в первой части), ушедших песен («Кантата о Сталине» А.В. Александрова в третьей части) и колокольных звонов (в финале). Иллюзорное стерео, благодаря контрасту уровней динамики и приемов артикуляции, неотъемлемо и от образной сути «Пасторали» для кларнета и фортепиано (1997).

Специального исследования заслуживает гармония Щедрина. Примечательные ее свойства в 1990-е годы – охотное обращение автора к диссонантной диатонике, избегание тонических окончаний, притом что композитор не расстается с показательной для XX века гемитоникой. Однако в микрохроматике как системе необходимости он не испытывает, считая ее попросту непрактичной («Неужели после отведенных на репетицию двух часов я еще попрошу дирижера: повторите, пожалуйста, четвертьбемоль в 101-м такте», – рассуждает композитор). Важен стилистический эффект гармонии Щедрина: использование классических элементов никогда не создает впечатления традиционализма.

Щедрин – один из характерных для XX века разработчиков нового содержания музыкального звука. Обновление носит у него тотальный характер – касается пения соло, хора, фортепиано, духовых, струнных, целого оркестра. При этом композитор верен своей позиции в центре: он предпочитает исторически сложившийся инструментарий, классический голос, считает их ни с чем не сравнимым культурным достоянием и не идет ни в сторону электроники, ни в сторону *Sprechstimme*

и подобных подмен кантилены. Его новации – это расширение возможностей все тех же инструментов и голоса.

О новых эффектах пения говорит, например, стилистика «Лолиты». Два полюса оперы – школьница Лолита и старый развратник Клэр Куильти. Для юной Ло избирается самый высокий регистр, достигаемый легкими скачками в пределах широкого диапазона – это само олицетворение пения расцветающего существа. Для Куильти берутся неестественные самые верхние ноты тенора, иногда фальцет, иногда животный крик – это партия деграданта.

Про находки для фортепиано уже шла речь в связи со Второй сонатой. Добавлю, что «ритмической сонорике» финала предшествует достаточная новация в средней, медленной части: долго выдерживаемое одноголосие (с небольшой фонической поддержкой), обычно «не звучащее» на этом инструменте.

Обновление струнных Щедрина делает в двух направлениях: экспрессивно-красочная звучность и имитация народных инструментов. Во многих пьесах и частях циклов у струнных нет «просто звуков» – каждый снабжается каким-либо особым приемом игры. Таковы, в частности, «Российские фотографии. Струнная музыка». Взглянем на первую страницу партитуры. Начальные мотивы печали возникают в приглушенном звучании *con sordini*, и при этом партия виолончели наделяется тончайшей, одухотворяющей экспрессией – мельчайшим тремоло флажолетов с добавлением *portamento* (глиссандо). Далее, там, где появляется имитация молитвы *from afar* (издалека), способ звукоизвлечения мгновенно меняется – на легатное, как бы мертвенное *flautando* в нюансе *pppp*, оттеняемое движением тремоло и *ricochet* в басах. Совсем другая трактовка выразительности на струнных – снижающий монолог виолончели соло в тихой трагической кульминации финала Виолончельного концерта перед переключением в «параллельный мир» в коде. В цифре 48 звук виолончели максимально приближен к выразительности человеческого голоса: мелодия движется *portamento cantabile ppp*. Далее она резко взрывается восклицаниями с аккордовыми форшлагами *fff*, тревожным нарастанием тремоло, сменяемым тишей тишей трелью, подобной эхо (*eco*). А затем возобновляется первоначальное медленное,

безысходное движение голоса виолончели *portamento cantabile* вниз, пока оно не останавливается на повторениях одной ноты, на сей раз «обыкновенным» звуком. Пьесе же для оркестра 1994 года, первоначально написанную как «Флажолеты для Тору Такэмицу» (по случаю заказа из Японии), благодаря ее изысканнейшей красочности, Щедрин назвал в соответствии с поэтичным образом русской сказки – «Хрустальные гусли».

Подражание русским народным инструментам – балалайке, бубенцам тройки и особенно излюбленным колоколам – в 1990-е годы стало характерным видом оркестрового фонизма в самых различных произведениях. Введение их не только в пьесы с программным названием, но в такие классические жанры, как различные инструментальные концерты, стало очевидным обновлением этих жанров. В упомянутой «Пасторали» ремарка *quasi campane* отнесена к тихим, гулким аккордовым перезвонам у фортепиано (ц. 12). В «Российских фотографиях» мы уже отмечали изобразительное *quasi campane* у струнных. В Четвертом фортепианном концерте, написанном к столетию фирмы «Стенвей», фортепиано нового поколения используется для воплощения в финале II части ликующего звучания колоколов с соответствующим названием части – «Русские звонны». В Альговом концерте эпизоды в партии солиста с ремарками *quasi balalaika* и *quasi sonagli* (бубенцы русской тройки) составляют совсем необычный элемент в традиции музыки для альга.

Так же можно продолжать речь и о новациях в трактовке духовых и ударных. Например, даже в музыке для блокфлейт, не изощренной долгим опытом оркестрового письма, Щедрин использует все современное звуковое разнообразие («Музыка издалека»): *cantilena*, *sputato*, *slap* – похлопывание по корпусу, удар пальца наподобие ударного инструмента, *frullato*, *glissando*, *quasi pizzicato*, *vibrato*, *tremolo*, пронзительный свист (для конца).

Оркестр в целом у Щедрина порой обогащается добавлением пения оркестрантов; пример – «Вечная память», диссонирующий хорал струнных в финале «Российских фотографий».

Следует обратить внимание на новаторский комплексный параметр музыкального языка XX века, который был назван мною «параметр экспрессии» (слияние артикуляции *legato*,

континуальности фактуры, определенных свойств ритмики и интервалики – как «консонанс экспрессии» – и слияние *staccato* или *tremolo*, дискретности фактуры, также противоположных свойств ритмики и интервалики – как «диссонанс экспрессии»). Этот композиционный параметр не был действенным до XX века, а с наступлением этого столетия он стал одним из характерных показателей стиля данной музыкальной эпохи.

Щедрин чисто интуитивно пользуется «параметром экспрессии», но не в крайней степени его проявления (как у С. Губайдулиной или Х. Лахенмана), а снова в присущем ему «центристском» варианте. И с возвращением к самым естественным условиям его бытования – как контраст кантиленной мелодии и отрывистого аккомпанемента. В противоположность, например, К. Штокхаузену, который в своих авангардных «Контрапунктах» для 10-ти инструментов (1952–1953) отрабатывал контраст континуальности и дискретности в условиях пуантилистической, абстрактно-внежанровой фактуры, Щедрин, сохраняя тот же современный для слуха контрапункт двух фактурных слоев, применяет его к музыке привычных жанровых моделей. Данный прием у него выдерживается на протяжении всей первой части Сонаты для виолончели и фортепиано (1996). Используются естественные звуковые свойства инструментов – широкая кантилена виолончели *legato* и сухая поддержка аккордами с паузами *senza pedale* (как бы *staccato*) у фортепиано. Партия виолончели имеет функцию «консонанса экспрессии», партия фортепиано – «диссонанса». Эти их свойства усилены тем, что «континуум» виолончели имеет огромную протяженность – 75 тактов без единой паузы, – а дискретные аккорды фортепиано в окружении пауз – почти такую же (в музыкальной форме – два проведения главной темы). А дальше происходит обмен партиями, варьирование рисунка фактуры с сохранением той же функциональной контрастности.

И к совсем, казалось бы, элементарному приему прибегнул Щедрин в начале скрипичного «*Concerto cantabile*», где сопоставил два приема скрипичной игры – *legato* у солиста и *pizzicato* у оркестра протяженностью в 40 тактов (экспонирование главной темы). Тем не менее при всей простоте

сопоставления данный контраст – показатель «параметра экспрессии», принадлежности XX века.

Река музыки течет парадоксально: вперед к эвристике и назад к канону. В течение XX столетия потерпела фиаско концепция прогресса в искусстве в качестве единственного вектора его движения, звавшая художников вперед и вверх с середины XVIII века – почти все Новое и Новейшее время. В XX веке все художественные течения оказались временными, победили в борьбе со временем самые сильные индивидуальности, чьи имена стали классическими. Индивидуальность Родиона Щедрина – стойко стоять в центре потоков жизни. Американский писатель и философ XIX столетия Р.У. Эмерсон высказал очень примечательную мысль: «Герой тот, кто стоит неподвижно в центре».

Р.И. Сергиенко

У истоков белорусского музыкального авангарда

Специфика белорусского историко-культурного процесса определяется особенностями географического положения страны, находящейся в центре Европы. В силу этого обстоятельства в Беларуси проявилось сильное влияние двух одновременно сосуществующих тенденций – глобализации (универсализации) и герметизации (индивидуализации), поглощения и саморазвития¹. Действие глобализации выразилось в усвоении белорусской культурой всех этапов мирового музыкального процесса, выявившегося в существовании барокко, классицизма и романтизма. Герметизация проявилась в «национальном самосохранении культуры», «национальном саморазвитии», протекающем в условиях постоянного противостояния. Это определило его напряженность и обусловило «чрезвычайное значение фольклоризма в становлении национальной композиторской культуры Беларуси»², обуславливающим ее специфику и своеобразие.

Внешние историко-социальные и политические факторы определили возникновение в художественно-культурном процессе в Беларуси «обрывов» – «вынужденной, насильственной прерывистости традиции <...>, которой не знали культуры со “счастливой исторической судьбой” (А. Яскевич) (в их числе можно назвать русскую и многие европейские)» и «возобновлений» как последующей «компенсации упущенного»³. Многократность их повторений придает историко-культурному процессу в Беларуси внутреннюю противоречивость, появление феноменов, не свойственных другим европейским культурам. В их числе В. Антоневиц называет «стилевую переориентацию», отражающую вектор влияния, который служит

¹ *Антоневиц В.А.* Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор: Учебное пособие. Минск, 2003. С. 45.

² Там же. С. 44.

³ Там же. С. 45.

показателем развития национальной культуры как части глобального музыкального процесса, и «стилевую стагнацию», свидетельствующую о несовпадении ее стилиевых тенденций с общемировыми. С этой точки зрения весь историко-музыкальный процесс в Беларуси разделяется на «два неравнозначных по времени протекания периода: “общевропейский” (преимущественно западной стилиевой ориентации), охватывающий весь многовековой путь белорусской музыки до вхождения ее в экспериментальную по своей сути “интернациональную” структуру советской музыки и “русскоцентристский”, или “советский” период, связанный с ориентации на русскую классическую традицию: <...> (от “эпохи Глинки” до “эпохи Свиридова”)»¹.

В музыкальном искусстве Беларуси XX века эти векторы развития сосуществуют одновременно и по-разному между собой соотносятся. Их взаимодействие в соединении с фольклоризмом и обуславливает особенности историко-музыкального процесса в Беларуси прошлого столетия.

Начало века было связано с белорусской музыкой общевропейской, преимущественно западной стилиевой ориентации, проявляющейся и в последующие десятилетия века. В то же время первые десятилетия XX века знаменуют и «наступление новой фазы белорусской музыки – фазы реализации собственных ресурсов»², связанной с «адраджэнцкім рухам» начала века и «белоруссизацией» 1920-х годов. И в этом смысле первые два десятилетия являются периодом возобновления национального саморазвития, формирования основ профессиональной музыки и национальной композиторской школы, повышения значения связи «композитор – фольклор».

Особенности дальнейшего развития белорусского музыкального искусства в XX веке были определены сложными историческими и общественно-политическими событиями эпохи – падением Российской империи в 1917 году, в состав которой входила Беларусь, и разными формами ее политического и территориального устройства. В апреле 1918 года –

¹ *Антоневич В.А.* Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор: Учебное пособие. Минск, 2003. С. 45–46.

² Там же. С. 54.

это была Белорусская Народная Республика¹, в январе 1919 года – Белорусская Советская Социалистическая Республика (БССР)² (в 1922–1991³ в составе СССР⁴), с 1991 года – Республика Беларусь в составе СНГ. Создание советской республики предопределило новый – советский этап развития национального музыкального искусства, охватывающий период с 1917 по 1991 год, его идеологическую окрашенность и, в конечном итоге, – прерывание историко-культурного процесса, торможение на полстолетия естественного хода развития.

Формирование белорусской советской музыки было обусловлено общей концепцией «советской музыки»⁵, преломленной

¹ Организована Белорусской Радой в марте 1918 года. В феврале – ноябре 1918 года большая часть территории была оккупирована германскими войсками.

² В феврале – августе 1919 года – Литовско-Белорусская Советская Социалистическая Республика (Литбел) со столицей в Вильнюсе, с апреля – в Минске, территория которой была оккупирована германскими войсками и белополяками и с июня 1920 года освобождена Красной Армией. По Рижскому договору 1921 года Западная Белоруссия отошла к Польше.

³ Западная Белоруссия воссоединилась с БССР в 1939 году, восточные территории – в 1924 и 1926 годах.

⁴ В 1941 году была оккупирована немецко-фашистскими войсками, в 1944 – освобождена советскими войсками.

⁵ Как отмечает Ю. Холопов, «концепция “советской музыки” первоначально создавалась “пролетарскими музыкантами”: с 1917 это “Пролеткульт”, с 1923 – “Ассоциация пролетарских музыкантов»» (см.: *Холопов Ю. К понятию «советская музыка» // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам / Отв. ред. и сост. М.Е. Тараканов. М., 1993. С. 207*). Первоначально «советская музыка» называлась «пролетарской» (см.: *Лебединский Л. Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку. М., 1931*; а также журнал «Пролетарская музыка»). С 1932 года, после выхода Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», терминология изменилась: «“пролетарская музыка” стала “советской»» (см.: *Лебединский Л. Указ. соч. С. 207, 208*). См. также названия: журнал «Советская музыка», творческое объединение «Союз советских композиторов» (ССК), издательство «Советский композитор», редакция «Советская энциклопедия» и т.д.

в условиях национальной культуры¹. Ее основной пласт составляло творчество композиторов, ориентированное на традиции русской классической школы и фольклора. Основные художественные достижения в этом направлении были связаны с именами композиторов разных поколений и с разными жанрами творчества, освоение которых составляло главную задачу национальной композиторской школы. Было создано большое количество вокальной музыки – обработок народных песен, массовых песен и романсов, симфонических и камерно-инструментальных произведений. Многие произведения первой половины века получили заслуженное признание и успех, в числе которых – симфонietta «Белорусские рисунки» (1925) и пьеса для струнного квартета «Белорусская колыбельная» (1928) Н. Чуркина, Вторая симфония (1930) и фортепианный квинтет (1925) Н. Аладова. Особое внимание было уделено созданию национального музыкального театра, интерес к которому отчетливо проявился уже в 1920-е годы («На Купалле» В. Теравского, 1921; «Тарас на Парнасе» Н. Аладова, 1927; «Браніслава» Н. Ровенского – не завершена; «Освобождение труда» Н. Чуркина, 1922), а затем в предвоенный период, связанный с подготовкой к Декаде белорусского искусства в Москве и написанием опер «Кветка шчасця» А. Туренкова (1936), «Міхась Падгорны» Е. Тикоцкого (1938), «У пушчах Палесся» А. Богатырева (1939)². В 1943 году появилась опера Н. Щеглова «Ўсяслаў Чарадзеі», содержание которой, как и в опере К. Горского «Маргер» (1908), определяют страницы из древней истории Беларуси, относящиеся к XI веку – времени правления Полоцким княжеством Всеслава. В этот период появляются и первые произведения церковной музыки. В годы войны, будучи регентом в церкви города Червеня, создает свои церковные произведения Н. Ровенский, среди которых –

¹ Некоторые аспекты советизации в области национального музыкального искусства раскрываются в статьях: *Куликович Н. Савецкая беларуская опера // Спадчына. 1991. № 6. С. 75–88; Сергиенко Р. Дык чаму нас вучыць гісторыя? Беларуская музыка і таталітарызм // Мастацтва. 1992. № 5. С. 54–55; № 6. С. 68–70.*

² В 1940 году была удостоена Сталинской премии.

церковные молитвы и хоровой концерт «Слава в вышних Богу» (1943)¹.

Таким образом, первая половина столетия характеризуется формированием национального стиля, которое осуществлялось на основе освоения форм и жанров русской классической музыки и использования фольклора. Отсюда опора на мелодическую выразительность, ориентация на высокие идеи и актуальные темы, народность и реализм, что в соединении с постижением интонационных, ритмических, синтаксических форм народного музыкального искусства и определяло специфику национального стиля.

Новые тенденции обнаруживаются уже только к середине столетия и свидетельствуют о возвращении западноевропейского вектора развития, который проявился в освоении авангарда.

Исторически понятие авангарда в западном искусстве возникло и получило широкое распространение в середине века. Оно, по существу, если не заменило, то в значительной степени потеснило часто применявшееся до этого понятие «новой музыки». Сегодня, понятие «авангард», которое широко используется по отношению к музыкальной культуре XX века, стало по существу наиболее употребительным термином. Обращение к нему оказалось не случайным в силу прогрессирующей тенденции развития музыкального искусства в XX веке, когда «обновление и новаторство стали нормой, повторение за учителем – чуть ли не дурным тоном»². Новое в музыке XX века стало свидетельством преодоления традиций, выхода за

¹ В начале века (до 1914 года) были написаны и церковные произведения А.Е. Туренкова, которые он создавал еще будучи студентом Петербургской консерватории. В период с 1912 по 1917 годы многие из них были изданы издательством П. Юргенсона. В настоящее время церковная музыка композитора представлена в отдельном сборнике – см.: *Туренков А.* Музыкально-духовные песнопения. Минск, 2006. Подробнее о церковной музыке в Беларуси также см.: *Пикарда Г. дэ.* Старонкі гісторыі царкоўнай музыкі на Беларусі / Пер. з англ. Ю. Жалезка // Голас Радзімы. 1993. 25 лют. С. 6–7.

² *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Сост. А.М. Гольцман; общ. ред. М.Е. Тараканова. М., 1982. С. 53.

пределы европейской культуры, порой и за пределы музыки вообще. Однако, если оставить в стороне столь крайние формы выражения новаций в современной музыке, то и в рамках что называется «традиционного новаторства», развивающего старые принципы европейской музыки, обнаруживается огромная амплитуда обновлений и преобразований, которые привели к качественным переменам в музыкальном мышлении. В итоге XX век ознаменовал новый исторический поворот в развитии музыкального искусства. В этом смысле музыка XX века «представляется грандиозным катаклизмом, потрясающим сами основы музыкального мышления»¹. Подобный катаклизм, по мнению Ю. Холопова, хочется сравнить с «возникновением (а затем подъемом и упадком) целых цивилизаций или образованием новых континентов» и в истории музыки их насчитывается немного. Катаклизм XX века интерпретируется не только как конец последнего трехсотлетия, но и как «конец огромного исторического периода от начала письменной традиции до нашего столетия включительно»².

Прогрессирующая тенденция развития музыкального искусства в XX веке обусловила важнейший вектор ее движения. Для его определения переносное значение термина «авангард» оказалось наиболее подходящим, хотя сам термин по отношению к искусству применяется уже давно, например в России, как отмечают исследователи, с середины XIX века (во Франции – с начала XX века). Переносное значение в том смысле, что «„авангард“, – по определению Ю. Холопова, – это не определенные средства, а группа новаторов (1–3–5 человек), тянущих локомотив прогресса». При этом исследователь подчеркивал, что «„авангардом“ можно считать передовую группу лишь до тех пор, пока она, оторвавшись от других композиторов, находится в противоречии с ними»³.

¹ Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. С. 52.

² Там же. С. 53.

³ Холопов Ю. К единому полю звука: «NR.2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции (Вып. 2). Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 9 / Сост. Т.Н. Дубравская. М., 1995. С. 132.

С явлением авангарда в XX веке связывают наиболее кардинальные преобразования музыкального мышления, которые определили содержание двух волн авангарда, охвативших в музыкальном искусстве XX века значительное художественное пространство. Они были определены как Авангард I (1908–1925), где знаковыми фигурами были А. Веберн, И. Стравинский, и Авангард II (1946/1950–1968), который олицетворяли, прежде всего, имена К. Штокхаузена и П. Булеза. В музыкальной панораме XX века авангард находится между модерном начала XX века и постмодерном его последней трети (по А. Соколову). Таким образом, «авангард» и «модерн» по мнению исследователя, «в совокупности превратились в своего рода “пружину века”, растянутую надо всем его пространством. Как векторы культуры XX века авангард и модерн удивительным образом “структурировали” его панораму»¹. Все это свидетельствует о том, что авангард сыграл важную роль в формировании облика музыкальной культуры XX века, определяющую специфические черты ее звукового мира и духовного пространства, художественного видения картины мира. И хотя эстетические ценности и смысловые вершины авангардной музыки до сих пор трудно постижимы, ее художественные достижения и композиционные новации не были преходящими. Они влились в мировой музыкальный процесс, вошли в национальные музыкальные культуры Европы и Америки.

С чем же были связаны новации авангарда и что составило основной круг авангардных идей? Отметим важнейшие координаты музыкального пространства авангардного искусства.

Авангардные идеи и новации образуют многослойную и объемную структуру. Ее верхние слои отражают высокие духовные субстанции, художественные пристрастия и эстетический идеал, к которому были устремлены художники, но который

¹ Теория современной композиции: памяти Юрия Николаевича Холопова: Учебное пособие / редкол.: А.С. Соколов и др.; отв. ред. В.С. Ценова. М., 2005. С. 21.

Структурирование панорамы XX века автор видит в симметрии, возникающей вследствие расположения кольцами вокруг центра симметрии – 1950 года («часа x» по К. Штокхаузену) – первой и второй волн авангарда и модерна – постмодернизма.

не всегда удавалось достичь даже самым талантливым из них. Здесь же раскрываются и особенности музыкального мышления, обусловленные в философском аспекте основополагающей ролью рационализма как мировоззренческой системы и иррационализма (индетерминизма по М. Переверзевой), в аспекте психологии творчества – диоминантностью лево- или правополушарного мышления, определившей (по А. Соколову) одновременно достигших своего апогея два вектора культуры в XX веке, один из которых связан со структуриализмом 1950-х годов, другой – со «свободной алеаторикой» Дж. Кейджа («Музыка перемен») или интуитивной музыкой К. Штокхаузена (цикл «Из семи дней»). Нижние – базовые – слои этой виртуальной авангардной архитектоники открывают глубины преобразованного звука, расщепленного на микротоны и основанного на синусоидальной шкале, возникающей на основе электронного источника звука или искусственно измененной темперированной шкалы, репрезентирующей нетемперированные системы, столь активно вошедшие в художественную практику XX века, а также демонстрируют возможности преобразованного при помощи магнитофонной ленты звука, у истоков создания которого был П. Булез. Одновременно с этим открывается и неповторимость звуковой конкретики окружающего мира, глубоко проникающей в музыкальное пространство современной музыкальной композиции, шорохов и шумов, призвуков и грохота, голосов природы и тишины мироздания. Все это звуковое богатство разнообразно представлено в современной музыкальной композиции.

На основе подобного радикального преобразования звуковой материи и в тесной связи с детерминантами современного духовного пространства, апеллирующими прежде всего к интеллекту, и индетерминантами, акцентирующими идеальное, интуитивное, сверхчувственное начало, сформировалась та совокупность авангардных новаций XX века, которая и составила их сердцевину. Ее определяют две группы идей. Одна из них отражает достижения в области тоновой композиции, где – звуковысоты и интервалы (довоенный авангард). Основу другой составляет сонорная композиция (музыка звучностей), где (по Ю. Холопову) на месте тонов – соноры: звучности, группы (послевоенный авангард). В первом случае жизнеспособность,

радиус и характер действия новых идей обуславливается опорой на 12-тоновость и равенство составляющих ее звукоэлементов, отразивших выход в новые системы музыкального мышления – «атональность», додекафонию, серийность, модальность, а также многопараметровость (интерструктурность, по Ю. Холопову), отражающую показатель организации в том или ином аспекте материала. Во втором случае проявление авангардных идей обнаруживается в ориентации на звучность (сонорику), коллаж и алеаторику, индивидуальный проект композиции (ИП по Ю. Холопову) вместо традиционных структурных типов, а также на стереофонику, графичность нотации, нередко основанной на индивидуальной системе обозначений, интердименсию (по Ю. Холопову) – «расположение музыки в пространстве разных измерений, например традиционного аудиоряда, действия, словесно-текстовой структуры, топики – пребывания звука не в одном месте, его перемещение и т.п.»¹.

Освоение новейших авангардных течений стало происходить в разных странах и национальных культурах. И здесь важно понимание глубины разрыва между композиторами-новаторами и их последователями, между началом появления новаций и началом внедрения и освоения передовых музыкальных идей на почве иных национальных культур. При этом уже ясно, что начало освоения новых идей было у всех различным. В этом – отражение способности каждой национальной культуры к быстрому освоению нового, чуткому резонированию с передовым художественным опытом, его ассимиляции и аккумуляции в национальной среде. Наиболее быстрым оно оказалось на европейском континенте в творчестве композиторов Германии, Франции, Австрии, Чехословакии.

¹ *Холопов Ю.* Музыка и школа: на пороге нового века // Музыкально-теоретическое образование на рубеже XX–XXI вв.: материалы научно-практической конференции. Москва, 18–19 мая 1999 г. / редкол.: Н.И. Ефимова и др.; науч. ред. Н.А. Дошечко, М.Б. Сидорова. М., 1999. С. 28.

В России поиски нового проявились еще в 1920-х годах¹ и породили направление, получившее название «первый русский авангард». Центром новой музыки стала Ассоциация современной музыки (АСМ), в которую входили Д. Шостакович, Н. Мясковский, Н. Рославец, А. Мосолов, В. Щербачёв, Г. Попов, Д. Мелких, В. Дешевов и другие. Творческие устремления этих композиторов были связаны с поисками нового музыкального языка и техник композиции. Линия первого авангарда, как отмечает В. Екимовский, оказалась «насильственно прерванной» и «на долгие годы была вычеркнута из отечественного искусства»². Начатые поиски были продолжены уже в конце 1950-х годов композиторами «второго русского авангарда», начало которого связано с творчеством А. Волконского – автора ряда серийных опусов: фортепианного цикла «Musica stricta» (1956), «Музыки для 12 инструментов» (1957), «Сюиты зеркал» для сопрано и инструментального ансамбля на тексты Ф. Гарсиа Лорки (1959–1960), «Жалобы Щазы» для сопрано и инструментального ансамбля на тексты Щазы (1960–1962)³.

¹ Некоторые важные тенденции вызревания общих закономерностей 12-тоновой музыки, проходившие в недрах мажорно-минорной системы и связанные с именами русских композиторов – искусственные симметричные лады, индивидуализация гармонических структур, – относятся еще к середине XIX века (Глинка, Римский-Корсаков, Скрябин), «свободная атональность» и применение 12 высот – к 10-м годам XX века: в частности микросерийность (Стравинский. «Жарптица», 1910), 12-тоновые аккорды как фактурный элемент и как ЦЭ системы (Рославец. Три композиции для фортепиано, 1913; Скрябин. Эскизы к «Предварительному действию», 1914–1915), становление принципа сериализма (Гольшев. Струнное трио «Zwölftondauer-musik», 1914), 12-тоновые поля (Обухов. «Литургические поэмы» на ст. К. Бальмонта, 1918).

² *Екимовский В.* Предисловие // *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов: исследование / Перевод с нем. и общая ред. Н. Власовой. М., 2006. С. 12.

³ Подробнее см.: *Дроздова О.* Начало русского авангарда: Андрей Волконский. «Сюита» // Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции (Вып. 2): Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 9 / Сост. Т.Н. Дубравская. М., 1995. С. 117–131.

В белорусской музыке этот разрыв составил более чем половину столетия¹. На это были разные причины. В их числе – «железный занавес», блокировавший непосредственное знакомство с музыкальной жизнью зарубежных стран, идеологические установки, утверждавшие приоритетные направления развития национальной культуры, связанные с фольклоризмом, опорой на классические традиции, а также социальные катаклизмы – Вторая мировая война. Подобная ситуация складывалась во многих других национальных культурах бывшего СССР. Каждой из них свойственны и более специфические причины, обусловленные особенностями формирования национальной композиторской школы, ролью и значением национально-возрожденческих идей. В белорусской музыкальной культуре они во многом были определены особенностями национальной психологии и национальной ментальностью – толерантностью, открытостью и искренностью, всеохватной приверженностью традициям.

Белорусский музыкальный авангард берет начало в 1964 году – другими словами, тогда, когда западноевропейский (второй авангард) был на исходе интенсивного горения и приближался к своему завершению (по Ю. Холопову это происходит к 1968 году²). В приложении к хронологической схеме музыкального XX века А. Соколова³, белорусский музыкальный авангард полностью охватывает пространство последней трети века, содержащей два кризиса и антиэлектическое движение. Напомним: первый кризис (по А. Соколову) связан с «договариванием» авангарда, искусственно приторможенного

¹ См.: *Сергиенко Р.* Был ли авангард в белорусской музыке // Современный мир и национальные музыкальные культуры: материалы Международной научной конференции «Национальные традиции и современность». Минск, 5–7 октября 2004 / Сост. О.П. Савицкая, Р.И. Сергиенко; науч. ред. В.П. Скороходов, Р.И. Сергиенко. Минск, 2004. С. 148–156.

² Конец 1960-х годов считается переломным в эволюции композиторского творчества, моментом «обращения художников авангардистов к новым ценностям». Среди тех, кто в качестве кризисного называет 1968 год, был и К. Штокхаузен (см.: Теория современной композиции: памяти Юрия Николаевича Холопова. С. 434).

³ См.: Там же.

в первой половине века (Вторая мировая война), и пиком аналитизма в композиторском творчестве, второй – с «догосвариванием» модерна, вытесненного в первой половине века авангардом, и эстетикой постмодернизма, пришедшего как антиавангард¹. Таким образом, в панораме культуры XX века белорусский музыкальный авангард начинается на закате западноевропейского второго авангарда, полностью находится в поле действия поставангарда, сохраняющего связь с авангардистским вектором культуры, и одновременно с этим оказывается в зоне влияния постмодернизма, находящегося с ним в разнообразных контекстных связях².

В силу этого авангардные идеи в рамках белорусской музыкальной культуры получили неожиданные и оригинальные формы воплощения.

Во-первых, белорусский музыкальный авангард уже с первых своих шагов продемонстрировал ориентацию белорусских композиторов на поставангардные процессы. Прежде всего это проявилось в ускоренной апробации авангардных новаций, что означало сочетание и смешение в рамках отдельного музыкального произведения различных композиционных приемов и техник, отражавших важнейшие тенденции музыкального авангарда, возникшие на разных этапах развития музыкального искусства. Поэтому в рамках национальной музыкальной культуры они оказались как бы спрессованными во времени. Кроме того авангардные новации проявились не только в соприкосновении с другими формами композиционной техники, но и с традиционными приемами организации музыкальной композиции, в том числе и национально-характерными. В результате авангардные проявления в белорусском искусстве теряли остроту своих первичных форм выражения и приобретали более спокойный характер,

¹ Там же. С. 19, 21.

² Подробнее об особенностях проявления авангарда в белорусской музыке см.: *Сергиенко Р.* Белорусский музыкальный авангард в панораме культуры XX века // Музыка и глобализация культуры: научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 10 / Сост. и науч. ред. В.Л. Яконюк; редкол.: Е.Н. Дулова (гл. ред.) и др. Минск, 2005. С. 121–131.

свидетельствующий об ориентации белорусских композиторов на поиски компромиссов и разнообразных художественных синтезов и сплавов.

Формы проявления подобных синтезов были многообразны. В произведениях 1960-х годов они проявились в соединении серийных и сериальных форм организации с тональными и модальными («Октафония» для струнных, фортепиано и малого барабана Д. Смольского), серийности с алеаторикой и сонорикой (камерная оратория Д. Смольского «Песни Хиросимы»), серийности с полифонической техникой письма (фортепианное трио О. Янченко).

Белорусский музыкальный авангард содержит широкое поле взаимодействия различных компонентов музыкального мышления, отражающих уже и глобальную установку времени на историзм мышления – «историзирование» как творческое переосмысление традиций («историзм без утопии», по И. Стояновой¹ или «новый историзм», по Н. Гавриловой². В нем исследователи видят «унифицирующую тенденцию» современного композиторского творчества, ориентацию не на единую универсальную традицию, а на «множество автономных культур и традиций разных исторических эпох и географических зон (от античности до нашего времени, в искусстве европейском и неевропейском, профессиональном и народном)»³. Подобная ориентация на исторический архетип проявляется, например, уже в первом авангардном опусе Д. Смольского. Так, в первой пьесе цикла «Свечение» приемы алеаторики, сонорики и серийности базируются на системе обертонового звукоряда.

¹ *Stoianova I. Gli Anni' 80 // Europa 50/80: Biennale. Settore Musica: 42 festival internazionale di musica contemporanea. Venezia, 1985. P. 93–107.*

Подробнее см.: *Прокошин Ю. Постмодернизм в музыкальной культуре запада 80-х годов // Культура и искусство за рубежом: Серия «Музыка: Экспресс-информация». Вып. 4 / Науч. ред. Е.В. Орлова. М., 1988.*

² *История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / Отв. ред. Н.А. Гаврилова. М., 2005. С. 17.*

³ *Прокошин Ю. Постмодернизм в музыкальной культуре запада 80-х годов. С. 6.*

Во-вторых, влияние эпохи постмодернизма проявилось и в усилении внимания композиторов к содержательной стороне произведения, в акцентировании идеи сочинения в большей мере, чем технического правила. В силу этого музыкальные произведения все чаще предстают не как пронумерованный опус, а имеют программный подзаголовок, содержащий формулировку или некий скрытый смысл основной художественной идеи произведения, притом чаще всего находящейся вовне, что обусловлено постмодернистским понятием концептуализма. В русле подобного рода «новой программности» находится фортепианная сюита «Игра света» Д. Смольского, рождающая многоликость светового пространства, обозначенного в подзаголовках пьес: Свечение, Блики, Светотени, Отражения.

Таким образом, шестидесятые годы демонстрируют круг произведений, написанных под знаком авангарда. Среди них – фортепианный цикл «Игра света» (1964), «Октафонии» (1967), камерная оратория «Песни Хиросимы» (1966) Д. Смольского, фортепианное трио О. Янченко, «Музыка для струнных» (1970), вокально-симфоническая поэма «Пепел» (1966), фортепианный концерт «Каприччос» (1969) С. Кортеса. Эти произведения составили важное русло развития белорусской музыки в 1960-е годы, которое явилось выражением характерных для национальной культуры процессов стиливого обновления, обусловленных радикальными новациями века. Однако оно не стало ведущим в белорусской музыке. Более последовательным и цельным оказалось направление, репрезентирующее обновление традиции. Даже Д. Смольский вскоре после первого авангардного опуса создает одно из известных своих сочинений – Сонату для флейты и фортепиано (1965), находящуюся ближе к традиции, хотя и вбирающую некоторые черты авангардного искусства.

Авангардное направление не было и не могло быть ведущим в белорусской музыке в силу существовавшей социальной структуры общества, сложившихся традиций и многого другого. Оно было, как выразился однажды С. Кортес, «экономически задушено». Были и другие причины, по которым одни композиторы покинули республику, а другие резко отошли от найденного и обрели себя в другом.

Положение стало меняться лишь в 1990-е годы, после проведения Международной научной конференции «Отечественный музыкальный авангард в контексте мирового искусства XX века», проведенной в Минске 12–15 марта 1992 года. Некоторые материалы этой конференции (статьи О. Савицкой, Р. Сергиенко) были опубликованы в Республиканском межведомственном сборнике «Пытанні культуры і мастацтва Беларусі» (Минск, 1993). Рефераты докладов были представлены в отдельном сборнике, собранном Т.А. Дубковой, но так и оставшемся неизданным. Стали появляться и отдельные публикации по вопросам авангарда. Некоторые сочинения в той или иной степени уже начали рассматриваться в работах различного содержания. Однако и до сих пор сочинения тех лет так и остались неизданными¹ и не получившими в рамках белорусской музыкальной культуры всестороннего научного анализа и должной оценки. Это касается даже собственно внутрисистемных особенностей его проявления. Не установлен и не атрибутирован круг собственно авангардных явлений и новых техник композиции, хотя работа в этом направлении проводится и отдельные примеры авангардных произведений попутно приводятся в разных по содержанию исследованиях. Не стал предметом специального рассмотрения и исторический аспект преломления авангарда в белорусской музыке², его место и роль в развитии национального композиторского процесса.

И все же... Авангардные явления в 60-е годы XX века были серьезным и в ряде случаев художественно убедительным прорывом в неизведанное. Они явились стимулом для творческих

¹ Первый авангардный опус Д. Смольского «Игра света» был опубликован лишь в 2005 году.

² Некоторые стороны соотношения авангарда с национальной культурной средой рассмотрены в статье автора: *Сергиенко Р.И.* Национальная специфика и современная звуковысотная лексика // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы Международной научной конференции «Цивилизация и культура: проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)», Минск, 29–30 октября 1998 года. Минск, 1999. С. 90–101.

поисков белорусских композиторов и технического совершенствования, без чего невозможно высокое искусство.

Обновление звуковысотной системы в белорусской музыке оказалось связанным с радикальным воздействием западноевропейского авангарда, особенно того направления, которое опиралось на музыкальный звук. Таковым явилась серийная музыка. Использование в творчестве белорусских композиторов серийного метода композиции, как правило, в свободных формах выдвигало на передний план звуковысотной системы ее порядковую организацию.

Особенности функционирования серийности определялись ее тесным взаимодействием с другими типами высотных систем (тональным и модальным) и видами композиционной техники (сонорикой, алеаторикой, сериализмом), что свидетельствовало об опоре белорусских композиторов на смешанную технику и эстетику поставангарда и постмодернизма.

Приоритетные позиции таких смешанных систем принципиально изменяли облик музыкальной композиции, ибо отражались как на особенностях гармонической системы – гармонической вертикали, последовательности аккордов, их фактурном облике, – так и по-новому сказывались в звуковысотном строении многоголосной ткани, а также в принципиально новой и многоуровневой высотной организации целого, в становлении которой участвуют различные виды высотных систем.

В конечном счете эти воздействия и определили во многом своеобразие художественного облика и характер творческих устремлений белорусских композиторов того времени.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Е.М. Тараканова

Очень личное

Уже шестнадцать лет нет папы. До сих пор не проходит чувство вины... Никого не оказалось рядом. Он умер от сердечной недостаточности. Один миг – и прервалась ниточка человеческой жизни. Можно ли было его тогда спасти? Вдруг отец звал на помощь? Он был один в пустой квартире. Он долгие годы жил один. Если быть хронологически точной – 28 лет. (Хорошо запомнился этот рубеж – 1968 год: после лета на даче в поселке Ильинское в первый класс я пошла не из высотного дома на Котельнической набережной, где мы жили с родителями, бабушкой и дедушкой, а из «родового гнезда» Левтоновых-Финогеевых в Армянском переулке, куда мама, я и сестра переехали после разрыва родителей.) Папа поначалу выбрал путь скитаний, он больше не хотел жить со своими родителями – снимал квартиры, затем вступил в кооператив на Садовой-Триумфальной¹.

За десять лет до папиной кончины мне довелось испытать то, что, должно быть, испытал и он. Это был первый курс аспи-

¹ Пресловутый «квартирный вопрос» стал решающей точкой в отношениях моих родителей, хотя мама всегда называла другие причины. Мама, папа, я и сестра ютились в маленькой комнате на Котельнической, надо было «ходить на цыпочках», когда дедушка, доктор медицинских наук, профессор Евгений Иванович Тараканов, отдыхал в «столовой» или работал в кабинете. Сестра делала уроки в коридоре, папа уходил работать в библиотеку. Стали строить кооператив на Преображенской. Мы даже ездили смотреть квартиру (это было зимой, и мы с руки кормили каких-то удивительно красивых птичек). Чтобы переехать в новое жилье, надо было сдать государству жилплощадь. Квартира на Армянском, где была прописана мама, превратилась бы в коммуналку. Там оставалась тетя Лида, опекун мамы, ее сестры и брата с 1938 года, после ареста родителей, фактически «вторая мама». В последний момент мама отказалась.

рантуры. Уставшая после утомительной лекции по философии, я пришла в дом на Котельнической, набрала ванну и как только стала опускаться в нее (вода, кажется, оказалась слишком горячей), ощутила панический ужас, какой-то животный страх. Закричала, стала звать. По счастью, мимо по коридору проходила сестра. Бабушка и сестра вынули меня из ванны (самостоятельно я уже не могла этого сделать; конечности онемели и перестали слушаться, кисти рук скрючило, стал отниматься язык, он еле ворочался во рту, речь сделалась невнятной). Прелки к ногам и к рукам, валидол, теплое одеяло, скорая помощь... Все обошлось.

Последнее время папа принимал ванну чуть ли не каждый день. Мы говорили, что с его больным сердцем так делать нельзя, возможен только душ, но он отвечал, что ему делается легче, и поступал по-своему. Папе хотелось что-то изменить в своей жизни. Он затеял ремонт квартиры, который затянулся с весны на все лето и осень. 25 сентября 1996 года мастер покрывал лаком полы. Папа провел ночь, вдыхая ядовитые испарения. Утром 26 сентября он пошел принимать ванну...

О спасительное одиночество! Думается, благодаря ему папа невероятно много успел в своей жизни. К нему приходили мы – дети, друзья, коллеги, ученики. Он мог часами разговаривать по телефону (профессиональные и светские беседы с дамами-музыковедами). Ходил в Институт искусствознания, Консерваторию, в Союз композиторов, в издательство. Но мог и уединяться от всего мира и отдаваться творчеству.

С осени 1995-го (в течение года) мучительно боролась за жизнь и умирала от рака наша мама, не теряя надежду и не впадая в отчаяние. В течение этого же года угасал папа. Но мы не очень отдавали себе отчет в происходящем: вызовы «скорой» для истекающей кровью мамы, посещения и дежурства в больницах. Папа хотел повидаться с мамой, проститься, но ее ответ был: решительное «нет». При этом она объясняла, что не хочет, чтобы он видел во что ее превратила болезнь; хочет, чтобы он запомнил ее такой, какой она была прежде. А была она очень красивой: гордая статъ (среди наших предков была польская шляхта – князья Вишневецкие), кипучая жизненная энергия и бесшабашность (не от того ли шотландского пращура, который, не оглядываясь назад, покинул родные края,

чтобы преданно служить новой Отчизне, далекой и неведомой?), необыкновенно ясные, небесно-голубые глаза, готовые проникнуться сочувствием и состраданием в ответ на чужую боль и беду¹. Это была творческая и одухотворенная натура. Кинорежиссеры останавливали ее на улице, предлагая сниматься в кино. Только благодаря маме я и сестра стали музыкантами (папа был против: хотел, чтобы мы занимались языками, поддерживал мои литературные начинания; сам как-то предложил «а не попробуешь ли ты написать стихи?», что тут же было воспринято как руководство к действию).

Вся наша жизнь в детстве и юности, моя и сестры (с 1968 года), выстраивалась так, чтобы морально поддержать маму, воспринявшую развод с папой как жизненное крушение. Нам хотелось чтобы нами гордились: и мама, и папа. Благоговейное и восторженное отношение к отцу, всецело посвятившему себя творчеству, всегда поддерживалось в нашей семье, поддерживалось мамой. Перед смертью она просила передать папе, что всегда любила его. Любила так, как нас, своих детей. Был конфликт, были мучительные переживания (с обеих сторон). Мама очень скоро вышла второй раз замуж. Она притягивала к себе людей и просто не могла бы остаться одна. Но все эти годы (26 лет) она скрывала от папы свое замужество: боялась, что он тут же женится и отдалится от нас...

В папиной жизни, также с 1970-х годов, была муза – женщина, которой он восхищался, которая смогла убедить его, что нет ничего прочнее и надежнее, чем дружба. О ней все знали, хотя папа как никто другой умел держать в себе свои чувства, оберегать свой суверенный внутренний мир. Как рыцарь из средневекового романа, он преданно служил прекрасной даме. Хотя в его архиве после смерти хранились не только ее

¹ Галина Владимировна Тараканова происходила из семьи русских дворян и потомственных почетных граждан Левтоновых и Финогеевых. Левтоновы – потомки фамилии Lewton: легендарный адмирал Бэнбоу (в его честь названа таверна в романе Стивенсона «Остров сокровищ») лично рекомендовал нашего предка Петру I в числе 80-ти лучших мореплавателей и кораблестроителей, которые отбыли в Россию из Лондона на одном корабле с русским царем.

фотографии, но и иные художественно выполненные портреты, выхваченные из потока жизненных впечатлений папиной фотокамерой: фотографией он увлекался почти профессионально. Романтическая тоска по идеалу (Sehnsucht) была свойственна папе. С детства помню фотографию Греты Гарбо за стеклом книжной полки. Подлинным кумиром была Марина Цветаева: сохранилось множество тетрадей – папа переписывал ее стихи в Ленинской библиотеке, что-то переснимал на фотопленку, потом покупал то, что стали издавать, и все серьезные издания о ней.

Папа скончался 26 сентября 1996 года, через 26 дней после смерти мамы. Перебирая бумаги, я поняла, что 26 сентября 1953 года – это дата свадьбы моих родителей и день, когда они впервые были вместе.

В папином архиве я нашла потертое коричневое портмоне из кожзаменителя. В нем – четыре красивые фотографии: папе 16–17 лет (для паспорта?, худой, рано повзрослевший, а ведь это конец войны: папина мама Арфения Михайловна Степанян-Тараканова работала военврачом в тыловом госпитале, в Москву вместе с сыновьями Мишей и Лерой возвращалась с эшелона раненых). Крохотная фотография девушки (3 x 4 см, с «обрезанным» уголком, как для студенческого билета – «первая любовь»?; сокурсница-музыковед?, я даже, кажется, ее узнала). Три удостоверения: студенческий билет Московской консерватории № 48173, выданный 28.X. 1948 года (памятный год знаменитого постановления «Об опере “Великая дружба” ...»); членский билет Музыкального фонда СССР от 16 июля 1951 года (на фотографии папа с усами); членский билет Творческого музыкально-научного студенческого общества Московской консерватории от 27 февраля 1951 года. Пропуск в Большой театр – даже не пропуск, а отпечатанный на машинке листочек за подписью и печатью председателя профкома Консерватории Я. Плиева, дополненный папиной рукой, синими чернилами: «ГАБТ, кассе № 1: Прошу выдать на 16 сентября 1953 два билета, 5 яр. первый ряд». Это была «Золушка» Прокофьева! Тут же несколько клочков бумаги с еле читаемыми карандашными записями. Объяснение в любви моих родителей, которое произошло тогда:

«Галя!

Если нельзя разговаривать, то можно переписываться

Вопрос – Что означает выражение породниться?

Ответ на ранее заданный вопрос –

– (что там за косвенное родство)

Косвенное родство, по-видимому, родство между тетками и племянниками, между всякого рода троюродными братьями и т.д.

Жду ответа!!»

«Обращение: Миша!

Предложение: Предлагаю вам быть моим мужем.

Вопрос: Хотите?

Отвечайте»

«Обращение: Галя!!!

Ответ – Очень хочу.

Только об этом и мечтаю. Не смею надеяться.

Вопрос – Сколько процентов серьезности в вашем предложении, а сколько процентов несерьезности или того что вы называете просто так.

Отвечайте!!!!!!»

«10000 [далее обрыв]»

«Ответ – Заклевать меня вряд ли кто-либо в состоянии (кроме вас, конечно).

Что касается профессора, то это только плод вашего собственного воображения.

Жду ответа!»

«Ответ: Тогда я принимаю ваше предложение, которое сами вы и навязали.

Вопрос: Вы не обижаетесь?»

«Возможны только две вещи:

Или я невероятно и чертовски глуп,

Или вы привели меня в хорошее настроение.

И то и другое совершенно верно

Но если бы не было первого, то не было бы и второго

Значит, первое самое главное.

Ни то и не другое тоже верно – первого нет,

Значит, второе только одна видимость.

Иллюзия.

Если бы вы знали,

как приятно поддаваться иллюзиям.

Вопрос – Может ли иллюзия превратиться в действительность или это невозможно?! »

М.Е. Тараканов

Ожидание

Лирическая композиция в трех частях

Синописис¹

Предварительные замечания:

Герой лирической композиции – один из миллиардов людей, находящихся за порогом бедности. По профессии он скромный библиограф, в обязанности которого входит регистрация новых поступлений в библиотеку, где он служит.

Выбор в качестве центральной фигуры рядового служащего, живущего на скудную, почти нищенскую заработную плату, отражает позицию автора, согласно которой выживание и процветание человечества зависит прежде всего от способности общества обеспечить право на существование тем, кто стоит у подножия его социальной пирамиды.

Другая авторская установка сводится к тому, что решение глобальных проблем современного мира невозможно на путях одного лишь экономического и технического прогресса. Изобилие материальных благ окажется бесплодным, если будут чувствовать себя несчастными люди, не сумевшие найти применение своим способностям, не реализовавшие свой жизненный потенциал.

¹ Появление авторского «Синописиса» романа «Ожидание» имеет свою историю. Папа узнал, что в США проводится литературный конкурс, цели и задачи которого направлены на «решение глобальных проблем современного мира» и поиск путей «выживания и процветания человечества». Отсюда эти высокопарные слова проникли в текст. Ему показалось, что его роман написан именно про это, так как в центре внимания – человек и его личное счастье. Текст был переведен на английский язык и отослан в Америку. (В США улетал композитор А. Шахбагян, который взялся передать роман и его английский синописис по назначению. Прилетев в пункт назначения, Шахбагян романа в багаже не обнаружил. Папа списался с оргкомитетом конкурса, и специально для него продлили сроки приема текста, который был отослан во второй раз.) Впоследствии выяснилось, что это был конкурс банальных фантастических романов, тип которых нам известен по многочисленным американским фильмам. – *Прим. ред. составителя.*

Роман сочетает два плана повествования, представленных в 3-х частях композиции:

Первый план – реальный – сосредоточен в первой части, выдержанной в духе традиционного психологического реализма.

Второй план – сверхреальный – развернут во второй части и в значительной доле третьей. Движение событий определяется здесь законами фантастического реализма, а сами события конструируются воображением героя повествования.

В завершающих разделах третьей части, играющих роль эпилога, герой возвращается к нормальному течению жизни.

Краткое изложение содержания

Герой романа – Иван Михайлович Прошкин – начинает свое странствие в светлый воскресный день, выходя на улицу в новом районе Москвы. Действие приурочено к тому времени, когда в городе развернулось энергичное жилищное строительство – примерно к середине [19]60-х годов. Цель его пути – столб с часами у чахлого сквера площади в самом центре города, где ему предстоит встреча с любимой женщиной. Но до установленного часа еще слишком далеко, поэтому он решает пройти часть пути пешком. Естественно, его мысли заняты предстоящим свиданием, они постоянно возвращаются к тому, что его ждет. А ждет его решительное объяснение – он должен наконец поставить вопрос ребром: да или нет.

Но уверенности в благополучном исходе объяснения нет, поэтому герой легко переходит от воодушевления к унынию в зависимости от совершенно незначительных событий. Так, цветок с белыми лепестками и желтым сердечком, пробившийся сквозь поры асфальта, пробуждает в нем надежду на лучшее, равно как и «счастливый» номер проезжавшей мимо машины; напротив, посадка на поезд метро, движущийся, как позже выяснилось, в обратном направлении, ввергает его в тягостные предчувствия.

Неотвязные мысли о предстоящем чередуются с воспоминаниями о прожитой жизни – в своей совокупности они создают панораму ключевых событий, определивших становление героя как личности. Здесь неизгладимые впечатления детства:

поездка с отцом на южный курорт в предгорьях Кавказа, где юному Ване Прошкину впервые открылись красота и величие нетронутой руками человека природы. Но здесь и ненавистная школа, вытравливающая из учащихся любые поползновения мыслить самостоятельно, безжалостно карающая за малейшие отступления от параграфов стабильных учебников.

Описан быт школьников, где физически слабый подвергается постоянным издевательствам, становится объектом жестоких шуток. Именно в школьные годы у юного героя рождается безграничная ненависть к врагу – главарю уличной шпаны Пашке Лабникову, нанесшему ему смертельную обиду. Воспоминание о зверской расправе с единственным другом детства – веселым пушистым щенком, которого облили бензином и подожгли, преследует героя на протяжении всей его жизни. А дома, в коммунальной квартире, где он живет в одной комнате вместе с отцом, – крайняя нищета, когда еле удается сводить концы с концами, да еще в соседстве с семейством дворника-изверга, запоровшего насмерть собственного сына. И только чудесные книги, подаренные дедушкой, скрашивают тягостное течение будней.

Затем поступление в университет, общение со студентами, страстно спорящими о сущности прекрасного, дружба с самым блестящим из них – Сергеем Соловьевым. И тут же, по контрасту, воспоминание о недавней встрече с ним – изменившим прежним идеалам и ставшим заурядным, преуспевающим конформистом, смысл которого ныне сводится к бесконечным и скоропроходящим любовным увлечениям.

Развертывается история женитьбы Ивана Прошкина вскоре после окончания университета на случайной знакомой Нине – пустой, сварливой и вздорной особе, ожиданий которой он не оправдал. Отсюда нарастающее отчуждение между супругами, живущими совместно в блочной клетке-камере – однокомнатной квартире в новом районе города.

Но главные события, проходящие сквозной нитью через все повествование первой части романа, – это история знакомства Прошкина со сравнительно недавно поступившей на службу в библиотеку молодой сотрудницей – стройной женщиной с падающими волосами соломенно-желтого цвета. Освещены все перипетии их отношений – взаимная симпатия, затем

непонятное отчуждение Веры, отчаянные попытки Прошкина вернуть прежнюю легкость ни к чему не обязывающего общения, сознание полной безвыходности ситуации – невозможности вырваться из когтей бедности и, наконец, отчаянная решимость пойти на все, чтобы стать достойным любимой женщины. Герой проходит все этапы ожидания вплоть до последней встречи, последнего объяснения.

Все события, о которых повествуется в первой части, не следуют в хронологическом порядке – она строится как ретроспектива эпизодов из жизни героя, оживляемых его воображением и возникающих в его сознании по ассоциациям, кажушимся порой случайными и неожиданными.

Вторая часть лирической композиции начинается со встречи ее героя с Верой – с небольшим опозданием она все-таки пришла на свидание. На многословные и бессвязные излияния Прошкина следует простой и краткий ответ – чувств нет. Исчерпывающая ясность этих прямых и искренних слов полностью подавляет сознание героя: реальный мир исчезает, люди кажутся движущимися тенями, предметы расплываются в тумане, а повествование романа переводится в иллюзорно-фантастический план.

Происходит неожиданная встреча с маленьким лысым человеком с объемистым брюшком – в нем Прошкин узнает пожилого сангвиника, веселившего больничную палату сальными анекдотами. Но почему же он ничуть не изменился с той поры, когда Ваня Прошкин еще юным подростком лежал вместе с ним двадцать лет тому назад в Боткинской больнице?

Из разговора со старым знакомым Прошкин узнает, что на самом деле его посетил гость из нижнего мира, существование которого утвердили людские мифы, прежде всего несравненные якутские сказания олонхо, так увлекавшие нашего героя. По существу же гость создан воображением Прошкина дабы судить его и оценить его поступки. Вот и сейчас предстоит длительный разговор с гостем, вознамерившимся предпринять анализ всей дотоле прожитой жизни героя, открыть ему истинный смысл деяний, определивших его незавидную судьбу.

Для удобства беседы гость приглашает Прошкина в кафе – оно к тому же совершенно безлюдно, хотя в нем играет музыка. Сначала в действие приводится ящик-автомат с пластинками,

затем вступает в свои права джаз-оркестр. При этом музыка чутко вторит речам гостя, подчеркивает его важнейшие мысли, а иногда даже вступает с ним в спор.

Гость начинает с полного развенчания героя – он обвиняет Прошкина в полном незнании жизни, в неспособности оценить истинную природу людей, с которыми сталкивает его судьба, приводит убедительные доказательства его нечуткости, недогадливости, эгоцентризма. Но вместе с тем он развенчивает и предмет его неразделенной любви: в свете его беспощадного анализа Вера предстает как холодная, расчетливая и бездушная особа, не способная к живому чувству, человеческому состраданию.

Что же следует делать? Какой выход он может предложить маленькому человеку, которого так безжалостно бьет жизнь?

Программа жизненного поведения, которая поможет любому человеку найти свое место в этом мире и преуспеть в нем, излагается гостем в проповеди-буфф с музыкальным сопровождением. По сути дела речь идет о трех искушениях сатаны, которым был подвергнут в пустыне Иисус Христос. Основная идея проповеди-буфф и сводится к тому, что эти искушения преподносятся каждому человеку, приходящему в этот мир. В пользу своих идей гость приводит развернутую аргументацию, прибегая к изощренной дьявольской диалектике. Принявшему его программу он обещает не просто личное благополучие, но также возможность эффективно работать на благо других людей, приносить им ощутимую пользу.

Первое искушение – превратить камни в хлебы – в трактовке гостя означает необходимость для каждого человека собирать земные блага, упредить свое личное благополучие. Ибо лишь располагая избытком даров земли, человек может утешить страждущих, накормить голодных.

К смыслу второго искушения – броситься с крыши храма, уповав на помощь ангелов Господних, – гость подводит издалека. В противоположность тому, что он утверждал до сих пор, он внушает герою мысль о его праведности и богоизбранности. Но чтобы нести простым и грешным людям миссию спасения, ему придется сбросить свои белоснежные одежды и запачкать их грязью, прибегнув ко лжи во спасение. Смысл второго искушения, в трактовке гостя, заключается в том, чтобы уповать на

Господа, отступая от его предписаний по мере необходимости, проявляя гибкость, способность к разумному компромиссу, ибо от трудов праведных не наживешь палат каменных. И почему же не следует искушать Господа, двигаясь кривыми путями во имя торжества правого дела здесь, на земле?

Но и умения применяться к обстоятельствам явно недостаточно для того, чтобы реально помочь ближнему. Ибо мало обладать избытком земных благ – надо располагать средствами, которые помогли бы установить связь с теми, кому их не хватает. А такие средства дает **власть**.

Так гость подходит к третьему искушению Христа сатаной: к обещанию дать ему все царства мира и славу их. Для рядового человека это означает выбор карьеры и движение вверх по лестнице власти. И почему же праведные должны чураться доли начальствующих? Напротив, если ты праведен, если ты болеешь бедами своего времени, то возьми на себя тяжкое бремя власти дабы начальствовал не тупой и грубый скот, а тот, в душе которого живет добро, справедливость и ... любовь. Иди в народ ... начальником! – призывает гость Прошкина.

Но для того, чтобы завоевать власть, оттеснив недостойных ее в упорной борьбе, необходимы такие качества, как **твердость, твердость** и еще раз **твердость**. Только она позволит отказать просителю, выколачивающему сверх доли, причитающейся ему, отделить воистину нуждающихся от нахрапистых нахалов, стремящихся урвать чужой кусок.

В конечном итоге Прошкин принимает программу гостя, но с одним условием – он погубит себя, но лишь ценой спасения возлюбленной в ее будущей жизни: «Отступишь от нее – и я стану твоим!».

Гость принимает условие, но требует расписки кровью – нет, отнюдь не кровью самого Прошкина. Его клиент должен пролить кровь врага. Гость выходит на уже к тому времени опустевшую эстраду, берет в руки скрипку и начинает играть дьявольские трели. Постепенно нечеловеческая музыка начинает проникать в душу Прошкина, мелькающий смычок рисует ему картину единоборства двух противников, а чудесный инструмент, заговоривший человеческими словами, внушает ему сладость мести, торжества над поверженным врагом.

«Ты победил, я убью врага!» – едва прозвучали эти слова, как все бесследно исчезло. Ощупью, в темноте Прошкин находит выход и протискивается на улицу сквозь возмущенную толпу людей, собравшихся у входа в кафе.

Прошкин узнает знакомые места – он в двух шагах от родного дома, где красным светом горит заветное окно. Там в полном одиночестве доживает свой век его отец, так и не вырвавшийся из когтей нищеты. Но сын отнюдь не собирается навестить старика – теперь он обрел твердость и потому решает пройти мимо дома дворами дабы закалить характер и не поддаться расслабляющей жалости.

Близ полукруглой арки входа во двор он видит группу парней, которые обычно собираются тут по вечерам. Но его несказанно поражает, что собравшиеся близ арки совершенно неподвижны, на их лицах не дрогнул даже мускул. И только один человек в выцветшей старенькой шинели выходит к нему навстречу. Прошкин узнал бы это лицо среди тысячи других – перед ним стоял **враг**.

Встреча Прошкина со столь памятным ему с детства Пашкой-хулиганом открывает **Третью часть** лирической композиции.

Прежний наглый и самоуверенный подросток превратился в оборванца без определенных занятий. Он излагает Прошкину свое нехитрое кредо: все люди, по его мнению, делятся на две категории, на бичей и легавых. И худшая категория легавых – это интеллигенты из породы образованных сволочей. Они безо всякой расписки предают своих близких, даже когда их об этом и не просят, а начальство готово наплевать им в их подлые души, попрекая даже той нищенской зарплатой, которое оно им выдает за службу не за страх, а за совесть.

Но к легавым, по мнению Пашки, относится и любой человек, у кого на плечах лямки труда на благо общества. Ведь что такое, к примеру, рабочий? Тот же легавый, который только не рассуждает: надо – строит, надо – ломает, покорно выполняя даже явно бессмысленные распоряжения.

Судьба же человека, который не хочет подчиниться приказам кретина, не смея сказать ему, что он – кретин, только одна – податься в бичи. И нечего стыдиться того, что обременяешь

землю, – никто не смеет попрекнуть свободного бича ломтем хлеба, который тот украл.

Агрессивный тон Пашки молниеносно исчезает, как только он узнает в случайном прохожем того школьника, над которым садистски издевался в годы юности. Он клятвенно уверяет Прошкина, что истинным виновником всех чудовищных шуток, изобретателем и вдохновителем жестоких забав уличной шпаны был некий Шапкин. Из речей Пашки выясняется, что под этой фамилией скрывается бывший его поделщик по процессу о покушении на изнасилование и доведении жертвы до самоубийства – еврей-полукровка Левка Пудельзон, ныне – преуспевающий темный делец, торгующий произведениями живописи и старинными иконами. Но час расплаты придет, и вору, распродающему народное достояние, не уйти от ярости народной. Очнутся люди, неподвижно стоящие в подворотне, и тогда будет свершен акт милосердия – предатель Шапкин будет зарезан, как свинья.

В порыве безграничного отвращения Прошкин открыто заявляет, что шел сюда с одной целью – выследить врага и провести ножом по его горлу кровавую черту-расписку. Но Пашка реагирует на эти злые слова совершенно неожиданно: он готов принять смерть от руки своего лютого врага. Пашка сам вкладывает нож в руки Прошкина и покорно подставляет горло. Осталось лишь провести кровавую черту-расписку, и договор с гостем из нижнего мира будет заключен.

Но Прошкин не в силах выполнить условие – он брезгливо отбрасывает орудие убийства и бежит прочь. До него еще долго доносятся крики обезумевшего садиста, который призывает свое воинство – свободных бичей – свершить месть, поразить предателя Шапкина. Но даже яростные удары ножа по телам заставших в оцепенении не могут их пробудить.

Итак, месть врагу не удалась. Прошкин понимает, что он не смог свести счеты с врагом не из трусости, а лишь из нежелания кровью и грязью замарать свои белые ручки. И он сохранил свою подлую чистоту.

Ему вспомнилась сверстница, проживавшая с ним в пору юности в одном подъезде, – это она бросилась с крыши, преследуемая уличной шпаной, и разбилась насмерть. А он так и не распознал в ней ту, что была предназначена ему судьбой,

и проворонил свое счастье. Точно въявь встали перед его глазами похороны любимого дедушки – его дотла сожгли в крематории.

Взгляд Прошкина останавливается на массивном здании редакции и типографии популярной московской газеты. Вот он – штаб духовной деятельности общества. Здесь также есть свои генералы, офицеры и рядовые – они вертятся, как белки, в колесах гигантского механизма, который ежедневно выбрасывает миллионы сложенных вдвое листов газетной бумаги, испещренной типографскими знаками. В этой продукции нет пищи ни уму, ни сердцу – одни лишь прописи, гладкие и обкатанные, как галька.

Прошкину представилась дискуссия о предмете эстетики, состоявшаяся в Институте философии. Туда его пригласил университетский приятель Сергей Соловьев. Но дискуссия не оправдала ожиданий Прошкина – она походила на тщательно отрепетированный ритуал, участники которого по очереди клялись в верности незыблемым догматам. В том же духе выступил и его друг – в прошлом подававший надежды студент, а теперь всего-навсего деловой, энергичный прохвост.

Внимание Прошкина, четвертый час изнывавшего от скуки, привлекла чудовищно уродливая женщина с выпученными глазами и тонкими губами, похожими на шнурок – она сидела неестественно прямо, точно проглотила аршин. «Вылизанная крыса» – такую кличку присвоил ей Прошкин, и его взгляд помимо воли и желания то и дело приковывало омерзительное зрелище.

Внезапно в тщательно отлаженном ходе дискуссии, которая была в деталях согласована с высокими инстанциями, произошло непредвиденное событие: на трибуну взгромоздился Бибер, всемирно известный ученый, один из последних могижан вымирающей породы высокообразованных евреев-интеллигентов. В его вдохновенной речи Прошкин уловил многие мысли, волновавшие его самого еще в студенческие годы. Это выступление не осталось без ответа – в итоговой речи председателя собрания, известного среди сотрудников института под кличкой Кучер, тезисы Бибера были подвергнуты грубому разносу в духе обличений Жданова и Лысенко.

И только Прошкин проявил сочувствие к несчастному старику, которого, фигурально выражаясь, исхлестали плетьюми. Прошкин понял, что не в силах приобщиться к стилю и методам официальной науки, и потому карьера ученого для него закрыта. Там, где грубо подавляются малейшие проявления свободомыслия и требуется беспрекословное повиновение установкам, спускаемым сверху, ему делать нечего.

Как жить дальше, и есть ли выход для человека, жаждущего обрести истину? Взгляд Прошкина падает на здание церкви, как будто нарочно расположившейся против редакции и типографии московского официоза. И он – атеист по убеждению – решает выслушать доводы служителей Бога.

Прошкин входит в церковь, где в пении хора звучит псалом Давида, там слышит он проповедь священника, призывающего к покаянию. Но слова служителя Господа не убеждают героя. Таинственная фигура в черном монашеском клобуке подает ему знак войти в царские врата – он внезапно осознает, что именно там ему откроется истина.

Когда рассеялся густой туман и глаза Прошкина обрели способность различать предметы, он увидел массивный стол, покрытый зеленым сукном, и три стула с высокими спинками наподобие тех, что стоят в помещении Народного суда. И вправду – это суд, а в роли судьи выступает школьный знакомый Прошкина, тот самый Левка Пудельзон, которого с такой яростью обличал кающийся босяк Пашка. Из беседы судьи с подсудимым быстро выясняется, что та история, которую поведал Пашка, была вдохновенным враньем. На самом деле Левка погиб еще в юности в колонии для несовершеннолетних, а под именем Шапкина ошивается среди художников-нонконформистов сам Пашка – ныне майор государственной безопасности.

С видимой неохотой Левка открывает истину, которую так жаждет познать русская бескомпромиссная душа Прошкина. Перед ним предстает комната, где собрались все женщины, которые когда-либо что-то значили в его жизни. Здесь и та самая девочка-подросток, которую довела до самоубийства уличная шпана, тут и основательно раздобревшая дама со строгим профилем камеи – в прошлом его сокурсница по университету, здесь и его законная супруга Нина. Из беседы женщин,

изъясняющихся откровенно и цинично, Прошкин узнает себе истинную цену – цену эгоистичного и бесхарактерного ничтожества. Неожиданно в углу комнаты появляется женщина с падающими волосами соломенно-желтого цвета, окруженными сияющим нимбом. Ее вторжение не остается незамеченным – мерзкие и грязные бабы готовы растерзать новоприбывшую. И только отчаянный крик Прошкина, в ужасе зажмурившего глаза, предотвращает расправу.

Открыв глаза, он видит, что его возлюбленная медленно приближается к нему. Черты ее лица стали проступать явственнее – на огромных выпученных глазах выросли длинные, густо накрашенные ресницы, рот раздвинулся до ушей, а просвет губ стал похожим на тонкий шнурок. Прошкин узнает в явившемся ему видении «вылизанную крысу», убранную в подвенечный наряд.

В отчаянии он бежит прочь, но, споткнувшись, падает на каменные плиты. Немного приподнявшись, он бросает взгляд на купол церкви – на него взирает лик Господа, искаженный страданием и мукой, а низкий, спокойный голос читает грозные строки Послания к Евреям Святого Апостола Павла под нарастающее звучание хора, взывающего к Господу. Маленький человек, наконец, вырывается из церкви наружу, но под куполом неба распростерся грозный лик Бога, полный ярости и страдания, а в ушах неотступно звучит оглушительный трезвон колоколов. Сжигающий огонь проникает в тело и душу Прошкина. Надо напиться воды, чистой воды, иначе он сгорит дотла.

Прошкин устремляется к Прозрачным прудам, что расположены по соседству на бульваре. Но его останавливает неожиданное видение – белая тень со скорбным ликом. В ней он узнает молоденькую учительницу поры своей юности, которая в то далекое время подверглась жестокому надругательству. И только он не был в числе тех юнцов, кто глумился над беззащитной жертвой, испытав жалость и сострадание в минуту отчаяния ее.

Он хватает видение за руку – она оказывается живой и теплой. Но рука с силой вырывается – на самом деле перед ним дворник в грязно-белом халате, который давно уже приметил подозрительную личность, перебежавшую трамвайные пути

и метнувшуюся к пруду. Не иначе, как это шпион, задумавший поймать черного лебедя, плавающего на поверхности воды. Но недаром дворнику случалось быть понятым на дознаниях – он приведет в чувство мерзавца и сдаст его оперативникам, машина которых стоит поблизости. Дворник подтаскивает бесчувственное тело Прошкина к канализационному колодцу, оттуда торчит патрубок, предназначенный для присоединения пожарного рукава. Он пускает воду и сует голову Прошкина в струю.

Но что это? Бродяга пьет воду жадными глотками. Он пьет, и я буду пить – решает дворник, доставая из заднего кармана спецовки початые пол-литра. Выпитая водка размягчает голову дворника – от его ярости не остается и следа. Еле шевелящимся языком он излагает случайному встречному свои пьяные откровения.

Холодная вода окончательно прояснила сознание Прошкина – сам того не ведая, человек, хотевший ему зла, оказал услугу погибавшему от жажды. Прошкин прощается со своим невольным спасителем – теперь осталось только одно: он должен разыскать цветок с белыми лепестками и желтым сердечком, что так поразил его в начале странствия.

Круг замыкается, и теперь он едет в обратную сторону, успев сесть в последний поезд метро. Но и тут он ввязывается в спор со злобной бабкой из той породы стерв, что любят порассуждать в общественном транспорте. Свидетелей их препирательств, однако, нет – в вагоне, кроме них, лишь молодая пара глухонемых, занятых собой.

Выйдя на поверхность, Прошкин находит то, что искал: он видит тонкий, надломленный стебелек, на конце которого – увядший цветок со скрученными белыми лепестками и бурым сердечком. Он растоптан, как растоптана его любовь.

Что же дальше? А дальше надо продолжать. Впереди привычные заботы – надо, в частности, переделать старое дедушкино пальто – вылитую шинель, какую в прошлом веке носили бедные чиновники. Ночь, идет дождь, маленькая фигурка постепенно удаляется, вот она кажется точкой и вот исчезла совсем. Над городом распростерся колокол черного неба.

Надо продолжать – смысл этого тезиса в том, что жизнь идет и будет идти своим чередом, а человек обречен на вечное

беспокойство и неустанные искания. Истинное его спасение немислимо без постоянной, никогда не утихающей борьбы – борьбы добра со злом в его душе. В этом и заключен позитивный смысл сочинения, ибо никакое процветание человеческого рода не может быть достигнуто, если сами люди не одолеют власть тьмы, поработившей их собственные души.

Фрагменты «Лирической композиции»:

№ 1. Начало романа:

Ослепительно-яркое весеннее солнце едва согрело огромный город. Уже пробилась трава сквозь оковы асфальта – ее нежно-салатовые стрелки ничего не стоило растоптать, а по тротуару нескончаемым потоком шли сапоги увесистым шагом, спокойно переступали ботинки, летели легкие туфельки.

Среди людей, высыпавших из своих железобетонных нор, был и герой нашего повествования. Скажем лишь, что он еще далеко не стар, хотя уже оставил позади порог юности. Молодой человек явно не спешил и казался глубоко погруженным в себя. Но такое мнение было бы чересчур категоричным, ибо его внимание привлекли те жалкие проявления жизненной силы матери-природы, которые заявляли о себе вопреки усилиям ее самозваного царя не дать им ни малейшего жизненного пространства.

Цветок с белыми лепестками и желтым сердечком – как неуместен он среди бесконечных асфальтовых лент! Цветок качнулся под порывом легкого ветра, но устоял. Его стройный стебелек неотразимо притягивал, что-то обещая...

Впереди еще много времени, и та минута, которая неизбежно наступит, казалась еще сокрытой под покровом предстоящего. Так заключенный, кому на исходе дня будет объявлено решение его участи, поутру еще радуется квадрату голубого неба, видимому сквозь решетку тюремного окна в падающей полосе света. О том, что должно свершиться, пока еще можно забыть.

Мысли молодого человека – а у нас принято называть молодыми людьми мужчин, достигших полувекового рубежа, – так вот, мысли нашего ничем не примечательного, совершенно заурядного героя сосредоточились на том уголке города, куда он направлялся. До условленного часа было еще далеко,

и потому он мог добраться туда самым замысловатым путем и все равно прийти слишком рано. Разумнее было выйти гораздо позже, но он не мог оставаться дома, не мог найти себе места – хотелось ходить, не останавливаясь ни на минуту. Кажется, в движении утихнет безотчетная тревога, ослабнут цепкие когти ожидания...

Стройный стебелек цветка с белыми лепестками и желтым сердечком – едва молодой человек отвел от него глаза, как перед его внутренним взором предстала женщина выше среднего роста с тонкой талией, невысокой грудью совершенной формы. Ее большие, немигающие глаза казались темными, но они лишь оттеняли свет, что словно излучали ее прямые падающие волосы соломенно-желтого цвета...

– Вера, Вы, случайно, не свободны сегодня? – молодому человеку вспомнилась неуклюжая фраза с ненужным «случайно», сказанная в чашечку телефонной трубки.

– Кажется, свободна, – последовал ответ, произнесенный непринужденно и с доверительной простотой, что так красила ее речь.

– Тогда, может быть, придете – ну, на то место, Вы знаете? – и сейчас молодого человека охватило волнение, стоило ему повторить про себя эти слова.

Мгновение, как оно может быть наполнено! Да или нет, придет – не придет? Сердце билось в ритм кружению мысли.

– Не могу обещать – быть может, приду.

– Ну, я Вас буду ждать там же – Вы знаете, – под часами от половины седьмого до семи. Придете – хорошо, не придете – что ж, ничего не попишешь.

И тут же, не давая сказать слова в ответ, повесил трубку.

№ 2. Отрывок из второй части:

Переход к проповеди-буфф с музыкальным сопровождением и ее начало (1-е искушение)

Яркий свет вдруг ударил в глаза – зажглись фары машины, стоявшей напротив в переулке, который был расположен под прямым углом от кафе. Машина тронулась с места – ее фары раздвигались по мере приближения, все сильнее ослепляя глаза.

Внезапно свет резко потускнел – машина свернула на улицу, где стояло кафе. Промелькнул оранжевый мигающий огонек указателя поворота, и огромный мир, открывающийся за стеклянной стеной, вновь погрузился во тьму.

– Вот так поманила и исчезла золотая мечта твоей юности – сидеть за рулем своего автомобиля. Тебе не жаль утраченной иллюзии? – участливо осведомился гость.

– Хочешь по-честному, хоть честность и не пристала такому лицу, как ты, да – жаль, действительно жаль. Но что делать, жизнь преподносит суровые уроки, она легко отрезвит тех, кто хочет невозможного. – Прошкин все еще смотрел в окно, слегка задумавшись.

– Но почему невозможного? Из всех твоих фантазий – эта была самая реальная. Да и сейчас не поздно ее осуществить.

Прошкин подумал о теперешних ценах на автомобили – всей его жизни не хватит, чтобы скопить нужную сумму. Да если это и удастся, на что ему машина на старости лет?

– Ну вот, уже и повесил нос. Поверь мне, решить эту задачу гораздо легче, чем кажется тебе. Правда, с одним условием, всего-навсего с одним условием, – гость лукаво улыбнулся.

– Каким же это условием? – озадаченно пробормотал Прошкин.

– Оно может быть выражено одним словом: **твердость**, повторю, **твердость** и еще раз **твердость**.

Последний раз гость подчеркнул слово, ударив кулаком по столу.

– Не смотри на меня так озадаченно, ты же догадываешься, к чему я клоню. Если нет, то позволь мне изречь нечто более пространное.

Гость согнал с лица улыбку, принял сосредоточенное выражение и медленно произнес: «Великая китайская стена».

– Ну, ты совсем спятил, то есть, наверное, я – ведь ты плод моего воображения.

– Ничуть, ничуть – я говорю о стене, построенной вокруг одной дачи в поселке художников, которая так тебя поразила.

Массивная стена из тесаного камня встала перед глазами Прошкина почти в своей вещественной реальности. Причем особенно впечатляла мягкость ее очертаний – она плавно огибала деревья, коль скоро они стояли на ее пути. Над стеной

возвышалась сторожевая башня, и, казалось, вот-вот оттуда высунется дуло пулемета. Да, ничего не скажешь, хозяину дачи эта стена влетела в копеечку!

– Ну вот, ты снова спешишь с выводами – поверь мне, что тому субъекту, который оградил себя этой стеной от ярости народной, ее строительство обошлось почти даром: пришлось все-таки заплатить бригаде рабочих, возводивших это сооружение. Между тем, ее реальную стоимость можно оценить миллионом денежных единиц.

– К чему ты ведешь, и, собственно, какое мне дело до этого? – с нескрываемым раздражением бросил Прошкин.

– А вот к чему. Как ты думаешь, кто прячется за великой китайской стеной (кстати, так окрестил ее ты) – благодетель человечества, знаменитый художник, артист, ну, на худой конец, маршал бронетанковых войск?

Отвечу сразу, ибо истина едва ли увяжется с твоим благонамеренным гражданским сознанием. Эта стена возводилась по заказу богатого дельца, скопившего себе огромное состояние крупными спекулятивными махинациями. И это только малая часть преступлений, которыми отягощена его совесть. Впрочем, прошу прощения, такое понятие, как совесть, ему не знакомо – он давно уже утратил о ней всякое представление.

– Ну, это ты врешь – такое у нас невозможно. То есть жулики и спекулянты, конечно, есть и в нашей среде. Но чтобы так открыто, нагло выставлять свое богатство напоказ – думаю, что на это едва ли кто-либо из них отважится, если у него в голове есть хоть капля ума.

– Смотри-ка, любезный, – гость снова впал в веселое настроение – а ты не чужд классовой ненависти к той категории людей, которые составляют, как принято у вас говорить, антиобщественный элемент.

– А что, по-твоему, общество не в праве карать воров, тунеядцев, жуликов, мошенников и убийц, и может быть надо возторгаться их подлыми деяниями? – в голосе Прошкина проступил пафос гражданской добродетели.

– Ну, почему же, вправде, конечно вправде – неужели же я, чуждый даже тени таких омерзительных, я бы сказал истинно антигуманных свойств, как милосердие и сострадание, неужели же я стану отвергать право людей творить суд и жестокий

суд над себе подобными? Я ведь юрист по призванию, и юриспруденция, можно сказать, мое хобби. Но все-таки поскольку наш разговор неуклонно приближается к главной цели, более того – именно сейчас подошел к ней вплотную, разреши мне предложить тебе еще одну мини-беседу. Заверю тебя – она будет последней! – гость торжественно оскалил зубы.

– Валяй, тяни мочалу, – спокойно ответил Прошкин. Ему вдруг все стало безразличным.

– Ну, ты стал употреблять выражения вульгарного лексикона, столь несвойственного утонченному интеллигенту, а я тебя причисляю именно к этой категории. Впрочем, понятно, ты немного устал и, мне кажется, тебя необходимо взбодрить. Но прежде разреши задать вопрос. Итак, слушай: в состоянии ли ты, ярый блюститель законов, свершить справедливое возмездие над негодяем, чьи злодеяния давно уже переполнили чашу терпения людей?

Ну, не обязательно речь идет о мерзавце, спрятавшемся за великой китайской стеной, – он давно уже заслужил самую жестокую казнь. Хотя он сполна познает ужасы второй смерти, едва только попадет к нам; в среднем мире, увы, это тот случай, когда закон бессилён. Я ставлю вопрос абстрактно, сугубо абстрактно.

– То есть, как это так, свершить справедливое возмездие? – мрачно процедил Прошкин, догадываясь, к чему клонит гость.

– Ну вот, например, ты, скажем, сидел за пультом и тебе следовало бы включить ток рубильником, зная, что в этот момент он ударит по выбритой макушке злодея, привязанного к электрическому стулу в соседнем помещении? И ты бы смог?

– Смог, смог, смо-ог, – закричал Прошкин во весь голос.

– А как же твое убеждение о недопустимости смертной казни? – ехидно ввернул гость. – Впрочем... готов пощадить – ведь ты разглагольствовал на эту тему тогда, в тот памятный вечер у Светы в тайной надежде привлечь внимание своей вероломной Дульцинеи. И ты выступил противником единственно гуманной меры наказания только потому, что твой случайный оппонент исповедовал иную веру.

– Да, если хочешь знать, да, – с раздражением припертого к стене выкрикнул Прошкин. – Я признаю, что есть категория людей, которых надо истреблять, как бешеных собак.

– Или резать их, как свиной, – ядовито дополнил гость.

– Да, если желаешь, резать их, как свиной!

Радости гостя не было границ.

– погоди, дорогой, хотел бы тебя расцеловать, но... – гость не договорил. – Понимаешь, милый, ты уж меня извини, я все же повторю свой вопрос, но... в несколько ином варианте. Так вот, смелая и бескомпромиссная душа, а что если обстановка экзекуции выглядела бы несколько иначе? Ну, скажем, осужденный был бы привязан к колоде, и тебе надо было перерезать ему глотку острым ножом, как свиное? Не исключено, что тогда бы ты немного запачкал свои ручки, ну хоть по причине незнакомства с профессией свинореза. Как тогда, достало бы у тебя сил?

Прошкин с омерзением смотрел на лицо, излучавшее убийственный сарказм. Отвечать не хотелось.

– Молчишь. И твое молчание красноречивее слов. Позволь сформулировать резюме нашей последней мини-беседы: ты чистоплюй, мягкотелый чистоплюй, боящийся снять с рук белые перчатки. И тебя всегда будет жестоко бить жизнь, пока ты ни приобретешь такого качества, как... **твердость!**

Едва гость выкрикнул это слово, как оглушительный удар музыкальных тарелок заставил Прошкина вздрогнуть и бросить затем взгляд на эстраду.

Музыканты заняли места и держали в руках свои инструменты, сверкавшие никелированным блеском. Гость вскочил со стула и встал в позу, лицом к Прошкину, приподняв руки, как дирижер.

– Слушай, слушай музыку жизни, в которой солирую я! – и тут же духовой оркестр разразился оглушительным ревом фанфар. Едва они отзвучали, как проступил тихий, но мерный ритм, отбиваемый ударником: ум-па, ум-па, ум-па.

– Итак, позволь мне предложить твоему вниманию проповедь-буфф в трех частях с музыкальным сопровождением. Три части – три великих искушения, и они преподносятся каждому, кто пришел в этот мир.

Часть первая: о радости, даваемой благами мира сего!

Гость подбежал к столу и присел, облокотившись на него руками:

– «Сотри случайные черты,

И ты увидишь – мир прекрасен!»

Как мудро сказано, какая сила чувства, какое проникновение в суть бытия на земле – разве ты не согласен со словами поэта?

– Ну, допустим, согласен, что из этого?

Прошкин немного освоился с новой манерой гостя, а надоедливое «ум-па, ум-па» ударника уже перестало раздражать и даже немного приободрило.

– Ну, вот и хорошо! Музыка – лучший способ освежить утомленный мозг, как, впрочем, и вконец усыпить его, – ядовито осклабился гость.

«Ум-па, ум-па» – к барабану присоединились тарелки, но звуки были приглушены. Остальные музыканты поднесли инструменты к губам, чтобы вступить в подходящий момент.

– Но если мир прекрасен, то зачем отказываться от его благ, от плодов, которые дает земля? Ведь она каждодневно совершает чудо, преображая мертвую материю в тончайшие яства. И неужели человеку предосудительно вкусить от ее щедрой материнской груди? Но вот беда – благ, даруемых землей, не хватает, и человек должен трудиться в поте лица, добывая себе на пропитание. Эту участь определил ему Он – Великий Тойон.

А я говорю: зачем человеку претерпевать такие тяжкие лишения? Почему он не может устроить мир так, чтобы освободить себя от погони за куском хлеба насыщенного?

О, я вовсе не предлагаю превратить камни в хлеба! Но создать людское общежитие, где каждый будет сыт и одет, имея крышу над головой, – разве это не великая цель?!

Короткий возглас трубы последовал за этой фразой.

– Ну, что ж! В этом ты прав. И не может быть более великой цели для атеиста, как накормить голодных и напоить жаждущих. Но тогда он должен быть готов поделиться своей долей с теми, кто ею вовсе обделен.

Сквозь мерный ритм стала проступать веселенькая мелодия, наигрываемая кларнетом.

– Совсем нет, уверяю тебя, совсем нет! От того, что богатый раздаст свое достояние, нищеты не убавится. Нет, он должен умножать свое имущество и не зарывать в землю талант, дарованный ему господином, а присовокупить к нему еще десяток. Пойми меня верно. Я вовсе не собираюсь кликнуть клич:

обогащайтесь! Я говорю только о благосостоянии, о естественном праве человека в полную меру получать причитающуюся ему долю мирских щедрот.

Да, не спорю, бедный всегда будет ненавидеть того, кому достался избыток земных благ. Но в этой ненависти будет заключено и восхищение удачей – ему захочется также попытаться счастья. Дерзай, дерзай, ведь успех – удел смелых, решительных и, – гость выждал небольшую паузу, – и **твердых**.

Резкий удар тарелок подчеркнул последнее слово. И снова кларнет продолжил свою незамысловатую веселенькую мелодию.

– Да, ты прав. Смелости, решительности и твердости, на которой ты так настаиваешь, мне, конечно, не хватает. Но я вовсе не нуждаюсь в изобилии земных благ, я привык довольствоваться немногим. У меня есть куда приклонить голову, я сыт, одет. Неужели же дача, обнесенная стеной из тесаного камня, может быть целью, достойной человека?

– Ну, зачем же такие излишества! Хотя я и лжец, но уж, поверь мне, для ограждения дачи достаточно простого штакетника. Саму же дачу иметь совсем не мешает. Представь себе, ты сидишь у простого некрашеного стола, сбитого из досок твоими же руками, на котором стоит дымящийся самовар, и слышишь шум листвы деревьев сада, который ты вырастил упорным, каждодневным трудом.

К одинокому кларнету присоединился ворчливый говорок фагота, а в музыке проступило что-то идиллическое.

– Нет, я вовсе не призываю тебя жадно загребать все, что плывет в руки, урывая чужой кусок. Но своего достояния – не упускай! Береги его, как зеницу ока, умножай своим трудом, своими руками, и твое благоденствие станет кирпичом здания общества, в котором будет царить процветание. А ты расточаешь дарованное тебе!

– Ты врешь! Я тружусь, не покладая рук, и разве я виноват, что моя работа ценится не так высоко? Общество вознаграждает меня по заслугам и дает мне именно то, что стоит мой труд!

Ослиное ржание саксофона послышалось в ответ на эту реплику. Оркестр явно развеселился, и каждый инструмент спешил поведать свою бессловесную реплику, не давая другим договорить.

– Над кем смеетесь, над собою смеетесь, – сурово бросил гость, повернувшись к музыкантам, и тут же веселье вновь обрело благопристойность.

– Итак, мы подошли к концу первой части нашей проповеди-буфф, ибо ты своей последней репликой поставил вопрос о путях достижения земных благ, о способах добывания денег. О, тут я могу тебе оказать неоценимую помощь, ибо таких способов я знаю в миллионы раз более того жалкого ассортимента, каким располагал Остап Бендер. Но об этом – речь впереди. Пока же подведем итог. Не спорю, вовсе не спорю – **не хлебом единым жив человек.**

Но чем же сытый желудок помешает его духовным исканиям? Скорее наоборот – гораздо легче человеку думать о высоких материях, если не он сам будет готовить себе обед, а ему будут его подавать. Чем плохо, если в воскресный день он сможет отдохнуть на лоне природы, и к этому лону его доставит собственный экипаж? Изобилие земных благ не может быть самоцелью, но оно не помешает, хе-хе, не помешает.

Тонкий визг высокого кларнета оттенил последнюю реплику. Мерный ритм «ум-па, ум-па», еле слышный до сих пор, стал резким, отчетливым.

– Но для осуществления золотой мечты юности тебе необходимо только одно, только одно, – гость соорудил на лице серьезную мину, – тебе необходима **твердость!**

И снова оглушительный удар тарелок подчеркнул это навязчивое слово. Оркестр сразу замолк, и музыканты положили свои инструменты на колени.

№ 3. Окончание

Второй части и начало Третьей (встреча с врагом)

– Да, он прав! Стыдно, позорно быть нищим. Бедность страшна, безумно страшна. И там окно – красное окно, «горящее не от одной зари...». Может, зайти? Нет, не сейчас.

Старик стал требовательным, деспотичным. Вновь слушать, как он поносит Нину – хватит с меня, как-нибудь в другой раз. Не сейчас, когда я решил стать **твердым.**

Да, **твердость, твердость, еще раз твердость!**

Это то, чего мне недостает. Гость прав, тысячу раз прав!

Вот нарочно, возьму и пройду через арку проходными дворами мимо подъезда. Надо закалять характер.

Прошкин решительным шагом направился вперед, к дому, в центре которого виднелась полукруглая арка. Она вела в главный внутренний двор с тремя высокими деревьями. В другом конце двора была арка поменьше, через которую можно было пройти в следующий внутренний двор, откуда был выход на Почтовую улицу.

Прошкин шел по противоположной стороне переулка вдоль забора, ограждавшего здание бывшей школы № 413. Подойдя ближе к дому, он решил скосить угол и повернул к арке через мостовую. Лишь ступив на нее, он заметил группу людей, стоявших около арки и внутри длинного, похожего на тоннель прохода.

– Опять они стоят – и как только не надоест!

До сих пор Прошкин не мог понять, как можно так, часами, молча стоять в подворотне, где по вечерам вот уже столько лет собирались какие-то парни неопределенного возраста.

Подойдя поближе, Прошкин ощутил в привычной картине что-то странное. Он взгляделся внимательно: люди, стоявшие в пролете арки и рядом с ней, были **совершенно неподвижны**. Он с минуту постоял, всматриваясь в их застывшие лица, – на них не дрогнул ни один мускул.

В волнении несколько раз он прошелся по мостовой из стороны в сторону, не отводя глаз от странной группы.

Остановившись прямо против арки, Прошкин заметил, как из глубины выросла высокая фигура человека, пробиравшегося к выходу. Одетый в длинную выцветшую шинель высокий человек направился по мостовой навстречу. По мере его приближения все явственнее проступало злое, наглое лицо с красными пятнами щек. Подойдя вплотную, человек уставился на нашего героя в упор жестким, угрожающим взглядом.

Прошкин узнал бы это лицо среди тысячи других.

Перед ним стоял **враг**.

(Конец Второй части, далее начало Третьей)

Прошкин узнал бы это лицо среди тысячи других.

Перед ним стоял **враг**.

Стараясь скрыть волнение, Прошкин застыл посреди мостовой, не говоря ни слова.

– Ты что тут высматриваешь, легавая душа? Я тебе говорю! Понял? – голос Пашки почти не изменился, но стал звучать немного с хрипотцой.

Прошкин, по-прежнему молча, смотрел в упор на врага, лицо которого было выхвачено из темноты светильником, висевшем на проволоке посреди мостовой.

– Ты не прячься в тени, я тебя выведу на свет божий, пададь двуногая. А ну, говори, кем подослан, соглядатай паршивый? Кому служишь, а?

– Кому служу? Пока еще никому, но собираюсь... как бы сказать... поступить на службу. Правда, для этого надо дать расписку... всего лишь расписку, – Прошкин постарался придать своему козлиному тенору возможно более низкий тон.

Человек в шинели был, видимо, немного озадачен этими словами и стал вглядываться в нашего героя внимательней.

– Так, – протянул он, – пролетарий умственного труда. Брючки трубочкой – прогладил бы их! А то, небось, купить утюг не на что.

– Утюг-то у меня есть, а вот ножика подходящего пока не приобрел, а собираюсь.

Но человек в шинели пропустил слова Прошкина мимо ушей, увлеченный внезапным поворотом темы.

– Вот что я тебе скажу, интеллигент без очков. Не путайся ты тут под ногами – мы, бичи, – народ горячий. Как бы не поцарапали горлышко ненароком.

«Проследить, проследить, где он живет, но так, чтобы не заподозрил», – пронеслось в голове Прошкина.

– Ну, я пойду, – нарочито небрежно бросил он, – прощай, бич!

– Э, нет. Так просто от меня не отделаешься! Уж раз ты околациваешься тут, то изволь выслушать, что я скажу про тебя.

– Ну, что ж, валяй, трепи языком, послушаю, послушаю. Интересно, кем ты все-таки стал, бич!

– Да, я – бич, свободный бич, а ты – легавый. И до скончания дней своих будешь легавым, как все, у кого на плечах лямки труда на благо общества, – Пашка, видимо, сохранил свою любимую привычку «заливать мозги».

– Оригинальная классификация народонаселения, ничего не скажешь. Бичи и легавые, а других категорий словно бы и нет, а, свободный бич? – Прошкин решил подзадорить неожиданного собеседника.

– Нет, только бичи и легавые. Других нет. Вот ты – интеллигент, – Пашка со вкусом внятно протянул слово. – Ты гнешь в три погибели спину в своей... канцелярии – я знаю вашу породу, небось к тому же протираешь штаны ногами за столом. А стоит только тебе не угодить начальнику, как он попрекнет тебя куском хлеба. Ну, это еще полбеды, что тебя обзовут дармоедом, на которого переводят народные деньги, – ведь ты еще всерьез поверишь в это и будешь места себе не находить от угрызений совести. О, начальство знает, как наплевать в ваши подлые души. Ведь за вашу службу не за страх, а за совесть оно выдает вам – нищим – вашу нищенскую зарплату. Еще бы не чувствовать себя благодетельствованным!

Я презираю жалких трудяг, таскающих кирпичи на стройке. Но им-то никто не скажет, что они дармоеды. А такой, как ты, проведи хоть полжизни на лесоповале, все равно будет чувствовать себя перед народом в неоплатном долгу. И вы служите, служите верой и правдой. Служите, глядя в рот начальнику. Топни он на вас сапогом, так вы его вылизите, вы – незавербованные сексоты.

Ты что думаешь – нужна расписка, чтобы стучать на своего ближнего? Да вы это делаете изо дня в день сами, добровольно, даже когда вас и не просят. Чего изволите, применительно к подлости – как сказал о вас Белинский.

Пашка по-прежнему безбожно путался в русской литературе, но Прошкин, сделав нечеловеческое усилие, удержался от того, чтобы поправить оратора.

– Посмотри на тебя начальник сердитым взглядом – так у тебя душа в пятки, и ты будешь думать неделю, месяц, а чем же ты его прогневил. А у него мог быть просто приступ геморроя, и твоя поганая рожа ему вообще была до лампочки. И ты приползешь с доносом на товарища, лишь бы выслужаться. А может я говорю что-то не так, придурок несчастный?

– Так, так. Только вот что я тебе скажу. Давай отойдем на тротуар, а то, хоть и воскресенье, неровен час, попадем еще

под машину. Все-таки надо соблюдать правила уличного движения.

Прошкин направился к забору на противоположной дому стороне улицы и стал так, чтобы светильник оказался у него за спиной, а лицо было бы в тени. Высокий человек в выцветшей шинели снова стал перед ним, уставившись в упор.

– Машины испугался? – иронически протянул он. – Кстати, почему ты не на машине, не выслужился?

– Как видишь, не выслужился.

– Ну и к лучшему. Заведи себе машину или квартиру за свои же собственные деньги, которые накопишь, отказывая себе во всем, так тебе и вовсе труба. Совсем совесть замучает, словно ты у кого-то украл его кровное достояние. Ведь кто ты – Лоханкин, понимаешь, Лоханкин! Ваши женщины и то презирают таких, как ты.

И мой тебе совет – захочешь выбирать одно из двух: машину или квартиру – бери средство передвижения. Хоть будешь чувствовать себя за рулем посвободней – куда хочу, туда и качу. А квартира – та же клетка в блочной тюрьме. Ступай туда, ступай. Да еще возьми туда вонючую стерву, чтобы она ела тебя поедом. Я тебе добра желаю, хоть ты такая же блудливая свинья, как и все... из стада образованных сволочей. И надо же, они еще хорохорятся, что-то там мелют о гражданском сознании, проклятых вопросах. Вывести бы вашу гнусную породу, вывести всех без остатка, как клопов!

Ты хоть понял, кто ты есть, или нет?

– Ну, понять-то тебя нетрудно. Но уж раз начал, так скажи, что делать тем, кто принадлежит к образованной сволочи, как ты изысканно изволил выразиться? Закроем институты, распустим академии, взорвем театры, сожжем библиотеки – и марш на завод, в Сибирь, на стройку? Так что ли, а?

– Ну, положим, вообще вашу подлую породу не перевести. Раздавишь на стенке десяток, на его месте из щелей вылезет сотня. А на завод или стройку тебе идти незачем – там ты и во все загнешься. Что такое рабочий? Тот же легавый, который только не рассуждает.

– Бедный бич, да если уж и рабочий класс состоит из легавых, то тебе вовсе податься некуда – везде затравят. А может, ошибочка в твоей теории вышла? Уж трудягу, который

вкальывает из последних сил на лесоповале, стоило бы пожалеть. Сам не трудишься, так хоть уважай чужой труд, от которого и тебе перепадает кусок.

– Да, я бич, свободный бич – и не смей попрекать меня ломтем хлеба, который я украл, гриб поганый! Я свободный художник жизни. Я иду, куда захочу, и меня не заставишь делать то, чего не пожелаю.

Я свободен, свободен – понимаешь ты это! Я не продам свою свободу за тощую пачку бумажек, которые государство печатает на станке. Я – критически мыслящая личность. И, если хочешь знать, то подлинный интеллигент – это я!

Вот я видел в новом районе, где у меня была хата около двух лет, как трудяги строили канализационные колодцы. Выстроили, а через неделю стали ломать. Я спрашиваю: зачем? Так вот – их сделали нестандартного размера: прораб напутал, и труд нескольких месяцев – собаке под хвост.

Так что б ты подумал, кто-то из них загорелся, стал качать права? Ничуть! Надо – строим, надо – ломаем. Не наше дело.

Ты видел новые кварталы? Они оскорбляют мое художественное чувство – эти белые тюремные коробки. Переверни их – они будут выглядеть так же. А спроси рабочего, кой черт он строит дерьмо, не противно ли ему? Так он пошлет тебя, куда дальше – не наше дело.

Надо. Понимаешь ли ты, что это за слово – **надо**.

Тебе говорят: стреляй в человека – **надо**.

Тебе говорят: предавай друга – **надо**.

Только не думай, не рассуждай – пусть думают за тебя те, кому положено по должности. А ты исполняй приказ.

Вот что такое быть легавым, который не рассуждает.

А я не хочу, слышишь ты, канцелярская крыса, не хочу исполнять приказы кретина, не смея сказать ему, что он кретин. Не хочу молчать, дрожа от страха, что он выгонит меня с работы, и я не буду получать засаленные бумажки, которые дают рабочим для того, чтобы плодилась их порода. Честному человеку, который думает, только одна дорога – податься в бичи. Я – бич, свободный бич, хоть мой отец и был рабочим. Он вкальывал до потери сознания, а я... да что говорить – в песне лучше сказано: «Я сын рррабочего и должен воровать», – запел Пашка хрипловатым баритоном.

– И не стыдно врать, Пашка! – сорвался Прошкин. – Кому-кому, а уж тебе-то нечего заливать мозги баснями о рабочем-отце!

Глаза высокого человека в выцветшей шинели беспокойно забегали. Он схватил Прошкина за плечи и резко повернул его лицом к свету. И сразу наглая физиономия Пашки исказилась от страха. Он отступил к забору, выпустив Прошкина, в его взгляде проступила жалкая растерянность. Люди в подворотне по-прежнему стояли неподвижно.

– Ведь я шутил, только шутил, а она не понимала шуток, – произнес он наконец еле слышным шепотом.

И вдруг лицо человека в шинели загорелось страстью одержимого.

– Ты понимаешь – у тебя ее глаза, и ты, ты так же смотрел на меня тогда! – голос Пашки вновь обрел полную силу.

– Может, кончишь истерику и объяснишь, в чем дело? Ведь ты узнал меня – к чему притворяться.

Пашка вновь приблизился вплотную и часто заговорил:

– Проша, Проша, ты только пойми – я никогда не был врагом тебе, но я хотел, чтобы ты покорился мне. Ведь у тебя ее глаза, ее глаза – они и сейчас такие, как тогда. Она стояла на крыше и смотрела на меня точно так, как смотришь теперь ты. Но она не понимала шуток, как и ты.

Полузабывтое воспоминание обожгло душу острой, режущей болью. Процесс Пашкиной шайки нашумел на всю округу. Его обвинили тогда в покушении на изнасилование и в доведении до самоубийства.

– Ничего не скажешь, хороши шутки – мороз по коже пробирает.

На ее искаженном от страха мертвом лице также проступали кроваво-красные пятна глаз.

– Я знаю, о чем вспомнил ты. Но я никогда бы не стал этого делать, если бы ты не ударил меня. Я ведь шутил, только шутил, мне хотелось немного попугать тебя – и с ней мы ведь только шутили. Я б не позволил тронуть ее даже пальцем. Ведь я любил ее. Неужели ты не веришь мне, Проша?

– Да, ничего не скажешь – кающийся босяк. Ну, а зачем свободному бичу угрызения совести? Живешь за счет народа – к чему стесняться, можно и заставить человека броситься с крыши. А, свободный бич, разве не так?

– Смеешься, – взгляд Пашки стал тяжелым. – И ты прав.

И вдруг он заговорил с подчеркнутой, даже какой-то наигранной горячностью.

– Ведь все было не так, совсем не так, как мне приклеили на суде. Ты помнишь Лизу – она задавалась, она всегда задавалась.

Высокая девушка-подросток встала перед глазами Прошкина, как живая. Ее надменный вид не внушал расположения. Когда она обращалась к кому-либо из сверстников, то казалось, будто делает усилие и снисходит к ничтожеству с таким видом, точно боится ненароком замараться.

– Послушай, я тебе расскажу. Ведь все, что я вытворял в классе и на улице – все было только для нее. Она знала это. Но все было без толку. И тогда я решил проучить ее, только проучить – ну, чтоб не задавалась.

И зачем, зачем она бросилась по лестнице вверх, когда мы подкараулили ее у дверей квартиры? Ведь с чердака был только один выход – на крышу через слуховое окно. А крыша была скользкая. После дождя. И когда мы приперли ее к краю, и ей не было уже пути никуда – вот тогда она и сказала: «Я хочу, чтобы первым был он».

И кто ее тянул за язык! Ведь ты знал мой сброд – перед ним нельзя было отступить, подать виду, что ты боишься. Все они – трусы, и все они смотрели на меня. Обрадовались, подлые души.

А тут еще этот подлый предатель Шапкин нагло заухмылялся, и мне показалось, вот-вот запоет: «Нас на бабу променял» – он любил эту песню.

Я сделал шаг, всего только один шаг, как во сне. А она вдруг поскользнулась, случайно поскользнулась. Понимаешь, просто не удержалась на краю, потеряла равновесие. Она не хотела умирать – я видел ее глаза, видел, как они смотрели на меня. Они смотрят на меня до сих пор – я вижу их и днем, и ночью. Они все смотрят, смотрят, словно пронзают душу сверлами. И она не кричала – понимаешь ли ты, как это страшно. Она даже не закричала! Но я не тронул бы ее пальцем, я бы не посмел.

Проша, неужели ты не веришь мне? Я только хотел ее поугаать, проучить, чтоб не задавалась. А она никогда не понимала шуток. Подумаешь, ну тронули бы ее, как будто от нее что-нибудь убавилось.

– Замолчи, свинья, замолчи, слышишь! Мне не нужны твои гнусные откровения. Ты, да знаешь ли, кто ты? Ты убийца, садист. И как тебя еще носит земля? Ну ничего, эту несправедливость придется исправить, придется! И тебе не уйти от возмездия, кающаяся свинья!

– Эх, Проша, Проша, ты даже не представляешь, как мне приятно слышать твои злые слова. Они для меня, как песня – ведь тому, кто побывал там – в лагерях – незачем более учиться жизни. Страшней этого нет ничего на земле.

– Ну, тебе это, как мертвому припарки – как был свиньей, так и остался.

– Нет, Проша, я теперь другой. Каюсь, как забрали меня – крепко загрустил. Днем и ночью только и думал, как добраться до предателя Шапкина. Попади он ко мне в камеру – опростал бы ему брюхо. У меня и нож там был припасен, все тот, золингенской стали. Если б не он – не засудили бы меня, описали бы как несчастный случай. Уж папахин-то мой сумел бы все подвести, как надо.

Но не тут-то было. Петрович постарался – крепко ненавидел меня, давно уж зубы точил. Хоть не его было дело – все раскопал. А предатель Шапкин тут же раскололся от страха и стал валить на меня. Тут еще у папахина неприятности по службе вышли – давно к нему подбирались.

Одним словом, загремел я, крепко загремел – на всю десятку. Ведь я главарем выходил, организатором. Все так и подвели – следователь руку Петровича держал, будь он проклят, законник!

– Заткнись, сука поганая, не тебе судить его. Жаль только, что к стенке не поставили, а заслуживал.

Пашка сокрушенно покачал головой.

– Мне самому жаль, Проша, на что мне эта подлая жизнь. Одно только мне надо – отомстить предателю Шапкину...

Да... крепко ты не любишь меня, Проша, и есть за что. Но я теперь другой, поверь мне, совсем другой. И знаешь, что меня переродило – песня. Ох, какие песни там, Проша, какие песни – душевные.

И Пашка запел своим хриплым баритоном:

– «Сижу я в тюрьге и света не вижу...»

Под конец фразы он заголосил таким резким фальцетом, что Прошкину показалось, будто заскребли ножом по сковородке:

– «О, как я, тюррряга, тебя ненавижу».

– Замолчи, замолчи, скотина. Слушать тошно твой рев, – закричал Прошкин, затыкая уши.

– Нет, Проша, послушай, – и Пашка закончил проникновенно слезливым тоном:

– «Тюряга моя, ты, тюря-ага родная,
Что сбудется в жизни моей, дорогая».

Понимаешь, Проша, не хватало мне этой душевности, злым был, жестоким. А без душевности – нельзя. Лагеря меня этому научили.

И вдруг Пашка рухнул на колени.

– Прости, прости меня, Проша, если сможешь. Много я сделал тебе зла, но и пострадал за это. Ведь я всегда уважал тебя, даже любил, поверь, Проша. И мы были бы друзьями, если б не Шапкин.

– Эх, Шапкин, Шапкин, – произнес Пашка с мечтательной нежностью и запел на мотив «Мурки» тоном, полным чувствительной укоризны:

– «Что ж тебя заставило
Связаться с легашами...»

Затем вскочил на ноги и громко, залихватски-разухабисто скандируя каждый слог, закончил мотив:

– «И пой-ти ррра-бо-тать в Губ-че-ка». И – эх! – топнул он изо всей силы ногой. – Да, Проша, – произнес Пашка с твердостью непоколебимого убеждения, – твой кровный враг – Шапкин, только Шапкин. Он ненавидел тебя. Это он придумал подпалить щенка, он выдумывал все наши шутки, и я, я шел у него на поводу.

№4. Конец романа

Редкие капли дождя покрыли темными крапинками серый асфальт.

– Где же я видел его? – мучительно задумался Прошкин. – Я долго шел по проспекту, затем свернул вправо на боковой проезд. Потом вышел на параллельный проспект, там, где

стоит «Дом мебели». Но это было уже после того, как я увидел **его**.

Все верно – надо искать на боковом проезде, идущем в гору от конечной станции метро. Он где-то там, он может быть только там!

И Прошкин медленно двинулся вверх, в гору. Под ногами был все тот же серый асфальт, покрытый черными крапинками дождя.

Прошкин дошел до конца проезда – впереди горел красный сигнал светофора.

– Стоп, – ходу нет. Пойду назад. И если уж не найду его, что ж – тогда не судьба!

Прошкин медленно двинулся вниз, внимательно смотря себе под ноги. И вдруг поверхность асфальта осветил яркий свет фар машины, неожиданно выехавшей из-за угла.

Чуть неподалеку, совсем у края тротуара, мелькнуло что-то белое, наверное бумажка.

Прошкин подошел поближе – асфальт был слегка поврежден, и из трещины пробивался тонкий, надломленный стебелек, распластавшийся на поверхности тротуара. На конце стебля он различил увядший цветок со скрученными белыми лепестками и бурым сердечком.

– Я нашел его, нашел!

Капли дождя стали капать чаще.

– Надо, надо, надо, – отдавалось в голове. – Надо соблюдать правила уличного движения!

Мертвая пустота охватила тело, точно из него вынули душу.

– Прощай, Вера! Прощай моя любовь! Она растоптана, как растоптан этот цветок. А сколько надежд он мне обещал, и как прекрасен он был под синим куполом неба!

Шел легкий весенний дождь, и казалось, будто с неба падали слезы на почерневший асфальт.

Прошкин вновь вышел к конечной станции метро. Его взору открылась двойная нить огней уличных светильников, уходящая вдаль.

– Надо, надо, надо, – вновь застучало в голове. – Что же надо? Что? Нина просила занять денег – ей хочется купить

какую-то материю с елочками. Это сейчас модно. Нет, не то, не то.

Хочется есть, безумно хочется есть. Надо купить картошки, – у меня же еще остался рубль. Нет ничего вкуснее картошки, обжаренной на сковороде. Ах, я же забыл. Ведь ее нет. Старая уже вышла, а сезон молодой еще не наступил.

Вот что. Можно купить немного шпигу – он всегда есть в продаже. Выжарки из него очень вкусны.

Тогда в суровые дни военной Москвы я жарил картошку на старенькой электроплитке, растопив на ней кусочки белого шпига с розоватым отливом. Плитка и сейчас где-то хранится у отца.

Да, я совсем забыл. Ведь отец просил отнести в чистку старое дедушкино пальто – он давно обещал подарить его мне. Оно еще сгодится, хоть и старомодно по покрою – ну прямо вылитая шинель, какую в прошлом веке носили бедные чиновники.

Дедушка, дедушка! В тот страшный день, когда не стало тебя, нам выдали в больнице твое пальто. Мы тогда принесли его домой. И это было все, что осталось от тебя!

Да, дедушка, ожидание окончено – впереди тьма, крошечная тьма.

Что делать, что делать, дедушка?

Я знаю, знаю теперь.

Надо продолжать, надо продолжать.

Все правильно, ничего не следует менять, все должно остаться так, как есть.

Смирись, гордый человек.

Надо продолжать!

Маленький человек с ушами, торчащими, как ручки самовара, медленно двинулся вдоль по проспекту. Его движения поразительно напоминали утиную походку – он так смешно при этом размахивал руками, что напоминал паяца на ниточках.

А впереди виднелись длинные нити огня, уходившие вдаль, и кругом никого, никого. И дождь, легкий весенний дождь, точно с неба падали звезды на почерневший асфальт.

Смешная, нелепая фигурка становилась все меньше, меньше. Вот она уже стала казаться точкой. И вот исчезла совсем.

Над городом распростерся колокол черного неба.

Основные труды М.Е. Тараканова

Рукописи:

О массовых хоровых сценах в советской опере // Дипломная работа. М., МГК, 1952;

Вопросы тематического развития в симфониях Н.Я. Мясковского первого периода творчества (с первой по шестую включительно) // Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., МГК, 1957.

Книги и брошюры:

А.Н. Скрябин. Третья симфония и «Поэма экстаза». М., 1956;

Стиль симфоний Прокофьева: Исследование. М., 1968;

Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976;

Творчество Родиона Щедрина. М., 1980;

Советский музыкальный театр. М., 1982;

Русская советская симфония: Истоки и перспективы. М., 1983;

Инструментальный концерт. М., 1986;

Музыкальная культура РСФСР. М., 1987;

Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. М., 1988;

Советская музыка вчера и сегодня: Новый взгляд на историю и проблемы сегодняшнего дня. М., 1989;

Артемов: Очерк творчества. М., 1994;

Ранние оперы Прокофьева: Исследование. М.; Магнитогорск, 1996

Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации. М., 2002;

Главы в коллективных трудах:

Опера С. Слонимского «Виринея» // Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Т. 1. Изд. 2-е, расш. и доп. / Ред.-сост. В.А. Панкратов, Л.В. Полякова. М., 1970;

Творчество русских советских композиторов (разделы о симфонических и камерно-инструментальных произведениях Прокофьева) // История музыки народов СССР. Т. 1. 1917–1932. Гл. 2. 1921–1932. М., 1970;

- Симфоническая и камерная инструментальная музыка // Там же. Т. 2. 1932–1941. РСФСР. Творчество русских композиторов. М., 1970;
- Камерная инструментальная музыка // Там же. Т. 3. 1941–1945. М., 1972;
- Камерная инструментальная музыка // Там же. Т. 4. 1946–1945. М., 1973;
- Камерная инструментальная музыка // Там же. Т. 5. 1956–1967. Ч. 1. М., 1974;
- Малер // Музыка XX века. Очерки. Ч. 1 (1890–1917). Кн. II. М., 1977;
- Берг // Там же. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984;
- Музыкальная культура СССР в 20–30-е годы: общий обзор // История современной отечественной музыки. Учебник. Вып. 1. 1917–1941 / Ред.-сост. М.Е. Тараканов. М., 1995 (2-е изд. М., 2005);
- Опера 20-х и 30-х годов // Там же;
- Симфоническая музыка // История музыки народов СССР. Т. 6. 1968–1977. Кн. 1, М., 1996;
- С.С. Прокофьев // История русской музыки: в 10 томах. Т. 10-а. 1890–1917. М., 1997;
- Прокофьев: многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997;
- Русская опера в поисках новых форм // Там же;
- Музыкальная культура страны в годы Великой Отечественной войны и в первый послевоенный период (1941–1958). Общий обзор // История современной отечественной музыки. Учебник. Вып. 2 (1941–1958) / Ред.-сост. М.Е. Тараканов. М., 1999;
- Песня // Там же;
- Опера // Там же

Статьи в сборниках:

- О программности в музыке // Вопросы музыкознания. Вып. 1. М., 1954;
- Выражение конфликтов в инструментальной музыке // Там же. Вып. 2. М., 1955;
- Мелодические явления в гармонии Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963;
- Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972;
- Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972;
- Проблема лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве (три очерка) // Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973;

- Список литературы по теме «Прокофьев» // Там же;
- Возрождение жанра (О концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б. Тищенко) // Музыка России. Вып. 1. М., 1976;
- Вариантное развитие в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока // Бела Барток. М., 1977;
- Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина» // Музыкальный современник. Вып. 2. М., 1977;
- Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980;
- О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе: Статьи и интервью. М., 1981;
- Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Общ. ред. М.Е. Тараканова. М., 1982;
- Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров / Ред.-сост. М.Е. Тараканов. М., 1982;
- Современный мюзикл (в соавторстве с М.М. Гринбергом) // Там же; Драма Чехова без слов // Музыка России. Вып. 5. М., 1984;
- Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер. Сборник статей. М., 1987;
- О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального // Методологические проблемы музыковедения. М., 1987
- Десять лет: Субъективные размышления о фестивалях «Московская осень» // Фестиваль «Московская осень». М., 1988;
- Существовал ли авангард в послевоенной советской музыке? // Теоретические проблемы советской музыки / Отв. ред. и сост. М.Е. Тараканов. М., 1988;
- Новая жизнь национальной традиции в современной советской музыке (опыт постановки вопроса) // Новая жизнь традиций в советской музыке. М., 1989;
- Prokofjew: Legende und Wahrheit; Zeittafel; Das Operschaffen; Über Prokofjews Orchestermusik; Werkverzeichnis // Sergej Prokofjew: Beiträge zum Thema. Dokumente. Interpretationen. Programme. Das Werk / Hrsg. von H. Danuser, J. Cholopow, M. Tarakanow. Duisburg, 1990;
- Прокофьев: легенды и действительность // Сергей Прокофьев: 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Сост. М.Е. Тараканов. М., 1991;

- Амадеус // Московский музыковед. Ежегодник / Сост. и ред. М.Е. Тараканов. Вып. 2. М., 1991;
- Последствия неравного брака. Музыка и государственная власть в советской России // Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам / Отв. ред. и сост. М.Е. Тараканов. М., 1993;
- На грани двух миров (Размышления о симфонии В. Артемова) // Там же;
- Вариации на тему XIV «Московской осени» // Там же;
- Драма непризнанного мастера: О творчестве Николая Каретникова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. М., 1994;
- Вячеслав Артемов: в поисках художественной истины // Там же;
- A drama of non-recognition: a profile of Nikolai Karetnikov's life and work // Underground Music from the Former USSR. Amsterdam, 1997;
- Vyacheslav Artyomov: in search of artistic truth // Ibid.;
- Превратности судьбы в комедийном жанре («Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта) // Моцарт: пространство сцены / Ред.-сост. Р.Г. Косачева и М.Е. Тараканов. М., 1998;
- Музыка в нестабильном обществе // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды Московской государственной консерватории. Сборник 25. М., 1999;
- Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научные труды Московской государственной консерватории. Сборник 42. М., 2002;
- Звуковая среда современности // Теоретическое музыкознание на рубеже веков. Минск, 2002;
- Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации // М.Е. Тараканов: человек и фonoсфера. Воспоминания. Статьи. СПб., 2003.

Предисловия к книгам:

- Шилова И.* Фильм и его музыка. М., 1973;
- Ромединова Д.* Полифонический цикл Р. Шедрина (24 прелюдии и фуги). М., 1973;
- Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983;
- Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Мастер волшебного звона. М., 1986;
- Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986;
- Мелик-Пашаева К.Л.* Творчество О. Мессиана. М., 1987;
- [Творческий путь Д.Д. Шостаковича] // Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник / Автор-сост. Э. Месхишвили. М., 1995;

Статьи в периодике:

- Об опере Т. Хренникова «Фрол Скобеев» // Вечерняя Москва, 1950;
Об опере Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» // Там же, 1950;
В колхоз за песнями (совместно с Ю. Бружесом) // Советская музыка. 1950. №7;
Вернуться на путь народности (о песенном творчестве Б. Мокроусова) // Там же. 1950. № 12;
Проблема конфликта в симфонической музыке // Там же. 1954. № 10;
Проблема эстетики в сборнике «Советская музыка» // Там же. 1955. № 11;
Шестая симфония Н.Я. Мясковского // Там же. 1956. № 7;
О симфонизме Мясковского // Там же. 1961. №4;
Неотложные проблемы // Там же. 1961. № 10;
Simfonismul lui N. Miaskovski // Probleme de Muzica. București, 1962. №3;
Если подвергнуть анализу // Советская музыка. 1965. № 6;
Новые образы, новые средства. // Там же. 1966. №1–2;
Талантливое исследование // Советская музыка. 1966. № 4;
Neue Gestalten, neue Mittel in der Musik // Kunst und Literatur. Berlin, 1966. № 6–7;
Субъективные заметки // Советская музыка. 1966. № 10;
Новаторские искания советских композиторов // Культура и искусство. Вестник АПН. 1967;
Музыкальной критике – конец?! // Советская музыка. 1967. №3;
Непохожесть музыкального письма (Творчество композиторов Ленинграда) // Культура и искусство. Вестник АПН. 1967. 05.07;
Плодотворное сотрудничество // Советская музыка. 1967. № 8;
К новым берегам // Советская культура. 1967. 26.08;
Талант в развитии // Советская музыка. 1967. № 10;
Трудные судьбы (об опере С. Слонимского «Виринея») // Советская культура. 1967. 10.10;
Из глубины веков до наших дней (О ленинградском композиторе С. Слонимском) // Культура и искусство. Вестник АПН. 1967. 25.10;
Nowatorskie poszukiwania Kompozitorów radzieckich // Ruch muzyczny. Warszawa, 1967. №20;
Образы музыки, образы театра (проблемы режиссуры оперного творчества) // По Советскому Союзу. Вестник АПН. 1968. 29.02;
Новая жизнь старой формы // Советская музыка. 1968. №6;
Новое свидетельство таланта // Там же. 1968. № 10;
Neue Gestalten, neue Mittel in der Musik // Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1968, Heft 1–2;

- Больше доверия музыке! // Советская музыка. 1969. № 3;
Три стиля исполнения // Там же. 1970. №3;
Спектаклю – жить. Премьера «Семена Котко» на сцене ГАБТ СССР // Советская культура. 1970. 09.04;
Блеск и нищета одного издания // Советская музыка. 1970. № 6;
Обсуждаем сборники «Музыка и современность» // Там же. 1970. № 9;
Не спасибо за рецензию // Музыкальная жизнь. 1970. № 20;
Заметки о новом сочинении // Советская музыка. 1971. №7;
Шестая симфония Прокофьева // Музыкальная жизнь. 1971. №8;
В поисках нового жанра (совместно с Н. Черновой) // Советская музыка. 1972. № 5;
Сегодня «Анна» в балете // Советская культура. 1972. 15.07;
Две постановки – два решения (совместно с Н. Черновой) // Советская музыка. 1973. №1;
Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Там же. 1973. № 5;
Обсуждаем 3-й фортепианный концерт Р. Щедрина // Там же. 1975. №2;
На пути к взаимопониманию (о балете Б. Тищенко «Ярославна») // Там же. 1975. №4;
Об авторской концепции Р. Щедрина // Там же. 1975. № 8;
Поэма Гюголя на оперной сцене // Там же. 1977. № 9;
Звучит «Мария Стюарт» // Советская Россия. 1981. № 128 (04.06);
Новое прочтение оперы // Вечерняя Москва. 1981. №145 (24.06);
Музыкальные фрески // Советская культура. 1982. № 29 (09.04);
Die Idee des Komponisten und ihre Umsetzung // Kunst und Literatur. Berlin, 1983. Heft 1;
Альфред Шнитке // Музыка в СССР. 1984. №4;
Прозвучали последние аккорды // Советская культура. 1985. № 130 (29.10);
Сергей Слонимский // Музыка в СССР. 1986. №1;
«Московская осень» в БЗК // Советская музыка. 1986. №3;
На съездах, пленумах и смотрах // Там же;
Фольклор и «фоносфера» // Курьер ЮНЕСКО. 1986. Май;
Симфония: заветы, состояние, перспективы // Советская музыка. 1987. № 1;
Дорогой поиска // Там же. 1987. № 11;
На переломе // Музыкальная жизнь. 1987. № 24;
Советская музыка 80-х годов (Концертно-филармонические и музыкально-театральные жанры) // Советская музыка. 1987. №12;
О реплике «Плоды просвещения» (совместно с Т. Курышевой) // Советская культура. 1988. 02.04;
Советская музыка в наши дни // Музыка в СССР. 1990. №2;

Реквием // Там же;
Апология непризнания // Советская музыка. 1990. №7;
Значительный, фундаментальный труд // Советская музыка. 1991.
№3;
Музыка и политика // Музыкальная академия. 1997. №2.

Неопубликованные романы:

Неправдоподобная история. Беспредел-детектив;
Ожидание. Лирическая композиция в 3-х частях;
Страсти Эльзы фон Штернберг. Комедия в 3-х кн. с прологом и эпи-
логом.

Литература о М.Е. Тараканове:

Барсова И.А. Книга о Берге // Советская музыка. 1978. № 8;
Римский Л.Б. Тараканов М.Е. // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М.,
1981;
М.Е. Тараканов: человек и фonoсфера. Воспоминания. Статьи. СПб.,
2003;
Тараканов М.Е. // Советские композиторы и музыковеды. Справоч-
ник. Т. 3. М., 1989;
Тараканов М.Е. // Музыка: Большой энциклопедический словарь. 2-е
изд. М., 1998;
Keldish Y. Tarakanov // The New Grove Dictionary of Music and Musi-
cians. London: Macmillan Publishers Lim., 1980. Vol. 18. P. 575;
Shakhnazarova N. Tarakanov // The New Grove Dictionary of Music and
Musicians: Second Edition. London, 2001 (Digital Media Reviews);
Тараканова Е.М. Тараканов Михаил Евгеньевич // Московская кон-
серватория от истоков до наших дней. 1866–2006: Библиографи-
ческий энциклопедический словарь. М., 2007.

Об авторах

Баева Алла Александровна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания (ГИИ); член Союза композиторов России; член диссертационного совета по музыкальному искусству ГИИ. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Оперное творчество И.Ф. Стравинского» (М., 1983) была написана под научным руководством М.Е. Тараканова.

Бакши Людмила Семеновна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории и истории музыки МГИМ им. А.Г. Шнитке; член Союза композиторов России и Союза театральных деятелей РФ.

Белорусова Мария Владимировна – преподаватель средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова; закончила аспирантуру СПбГК, работает над диссертацией «Оперный театр Джан Франческо Малипьери и традиции итальянского театра масок» (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.А. Брагинская).

Бражник Лариса Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова; Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Теоретические проблемы творчества татарских композиторов периода 1950–1960-х годов» (М., 1984) была написана под научным руководством М.Е. Тараканова.

Варунц Виктор Пайлакович (1945–2003) – доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; член Союза композиторов России.

Высоцкая Марианна Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры современной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; член Союза композиторов России; лауреат Высшего европейского конкурса органистов (Люксембург, 2002).

Дегтярева Наталья Ивановна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Дуков Евгений Викторович – доктор философских наук, профессор, заведующий Отделом массовых жанров ГИИ, ученый секретарь диссертационного совета по эстетике и культурологии при ГИИ; председатель Межрегиональной российской общественной организации «Гильдия музыковедов»; член Союза композиторов России, член Российского общества социологов (РОС); ведущий эксперт Союза концертных организаций России, главный эксперт Филармонического форума России. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Социальное общение как фактор преобразования музыкального жанра» (М., 1983) была написана под научным руководством М.Е. Тараканова.

Дурандина Елена Евгеньевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки (РАМ) им. Гнесиных; член Союза композиторов России.

Егорова Татьяна Константиновна – доктор искусствоведения, профессор кафедры театрального искусства Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРИКТ), кафедры эстетики, истории и теории искусства Всероссийского государственного университета кинематографии (ВГИК), кафедры режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (СПбГУП); член Союза композиторов России и Союза кинематографистов РФ.

Заднепровская Галина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова.

Имамутдинова Зилия Агзамовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела современных проблем музыкального искусства ГИИ. Награждена медалью «За духовное единение»

Совета муфтиев Европейской части России и медалью «За доблестный труд» Юго-Восточного округа Москвы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Развитие культуры башкирского народа и его устные музыкальные традиции» (М., 1997) была написана под научным руководством М.Е. Тараканова.

Кокорева Людмила Михайловна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; Заслуженный деятель искусств РФ; член Союза композиторов России.

Кравец Нелли – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкологии Тель-Авивского университета (Израиль). Дипломная работа «Роль фактуры поздних сонат Скрябина в ее взаимодействии с гармонией» (МГК, 1980) и диссертация «Инструментальные концерты С.С. Прокофьева» (М., 2000) были написаны под научным руководством М.Е. Тараканова.

Куриленко Елена Николаевна – кандидат искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе, заведующая кафедрой истории и теории музыки Института современного искусства, профессор факультета искусств МГУ, старший научный сотрудник Отдела театра ГИИ; член Союза композиторов России и Союза театральных деятелей РФ.

Назайкинский Евгений Владимирович (1926–2006) – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, более двух десятилетий возглавлявший кафедру теории музыки, член Союза композиторов России.

Никольская Ирина Ильинична – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела музыки ГИИ. Член Союза композиторов России, Союза польских композиторов, Общества им. Витольда Лютославского; Заслуженный деятель искусств Польши; награждена орденами и медалями Республики Польша.

Раку Марина Григорьевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела музыки ГИИ, доцент РАМ им. Гнесиных, заведующая музыкальной частью театра «Мастерская Петра Фоменко»; член Союза композиторов России и Российского общества по изучению немецкого искусства.

Ромашук Инна Михайловна – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова; член Союза композиторов России, член Правления Союза московских композиторов, Приемной комиссии СМК, бюро комиссии музыковедения и музыкальной критики СМК; член Учебно-методического объединения высших учебных заведений РФ по образованию в области искусства.

Румянцева Маргарита Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного педагогического университета.

Сергиенко Раиса Ивановна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Проблема тональности в позднем творчестве Б. Бартока» (Киев, 1979) была написана под научным руководством М.Е. Тараканова.

Тараканова Екатерина Михайловна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела современного искусства Запада ГИИ; член Союза композиторов России, член Центрального совета Межрегиональной российской общественной организации «Гильдия музыковедов»; младшая дочь М.Е. Тараканова.

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич – доцент Государственного специализированного института искусств, преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, внук С.С. Скребкова (научного руководителя кандидатской диссертации М.Е. Тараканова).

Холопов Юрий Николаевич (1932–2003) – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; член Союза композиторов России; лауреат Государственной премии РФ, заслуженный деятель искусств РФ, член Европейской академии (Лондон).

Холопова Валентина Николаевна – доктор искусствоведения, профессор и заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; член Союза композиторов России; Заслуженный деятель искусств России, кавалер Ордена Дружбы; академик Российской академии естествознания; лауреат Премии Правительства РФ в области культуры.

Чigareва Евгения Ивановна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; член Союза композиторов России, член Российского отделения Международного общества по изучению творчества Гёте и культуры его времени при Научном совете по истории мировой культуры Российской академии наук; лауреат III Всесоюзного конкурса музыковедов им. Б.В. Асафьева.

Эйкерт Елена Валентиновна – кандидат искусствоведения, профессор Тольяттинского института искусств (консерватории). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере» (Магнитогорск, 1999) была написана под научным руководством М.Е. Тараканова, завершена под научным руководством Е.Г. Сорокиной.

Принятые сокращения

АСМ	– Ассоциация современной музыки.
Всероскомдрам	– Всероссийское общество композиторов и драматургов.
ГАБТ	– Государственный академический Большой театр, Москва.
ГИИ	– Государственный институт искусствознания, Москва.
ГМПИ	– Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова, Москва.
ГРМ	– Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
ГТГ	– Государственная Третьяковская галерея, Москва.
ГЦММК	– Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки, Москва.
ЛГАТОБ	– Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова (Мариинский театр).
ЛГК	– Ленинградская (ныне – Санкт-Петербургская) государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова.
МГИМ	– Московский государственный институт музыки имени Альфреда Шнитке.
МГК	– Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.
НКВД	– Народный комиссариат внутренних дел.
НЭП	– Новая экономическая политика.
ОГПУ	– Объединенное государственное политическое управление.
ОР	– Отдел рукописей.

ОРКИМД	– Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей.
ПРОКОЛЛ	– Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории.
РАМ	– Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва.
РАПМ	– Российская ассоциация пролетарских музыкантов.
РГАЛИ	– Российский государственный архив литературы и искусства, Москва.
РГАСПИ	– Российский государственный архив социально-политической истории, Москва.
РМО	– Русское музыкальное общество.
РОС	– Российское общество социологов.
РФ	– Российская федерация.
СМК	– Союз московских композиторов.

ЗВУКОВАЯ СРЕДА
СОВРЕМЕННОСТИ
Сборник статей памяти
М.Е. Тараканова

Редактор *Н.А. Борисовская*
Корректор *Г.А. Мецзякова*
Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано в печать 10.11.2011. Формат 60×88¹/₁₆
Гарнитура Нью-Баскервиль. Уч.-изд.л. 29,0
Тип. зак. 7126

Оригинал-макет подготовлен
В Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5

В оформлении обложки использована
композиция Пауля Клее
«Перпендикуляры к волнам» (1928)

Отпечатано в ООО «Арго»
107023, Москва, ул. Электrozаводская, 21
E-mail: fregat07@yandex.ru