



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2013 № 1(4)

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30/36
Тел.: (495) 469-12-05
E-mail: stmus@mail.ru

Подписано в печать
24.03.2013 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0.
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в ООО
«Печатный салон ШАНС»
127412, Москва,
ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2013

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Власова Е.С.

Доктор искусствоведения, профессор

Енукидзе Н.И.

Кандидат искусствоведения, доцент

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук,

Ректор РАМ им. Гнесиных

Наumenко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

Воспроизведение публикаций полностью или частично в печатной или электронной форме без письменного согласия редакции не допускается!

СОДЕРЖАНИЕ

Музыка и современность

Наталья Гуляницкая. О Московском музыкальном постконцептуализме 3

Актуальные проблемы музыкознания

Сергей Шип. Ищем логику музыкально-исторического процесса 14

Вновь открытая классика

Алексей Колесников. Ян Ладислав Дуссек (1760–1812):
особенности фортепианного письма (к проблеме расширения репертуара) 30

Страницы истории

Сергей Фролов. К проблеме «скрытых» или «забытых» эпизодов
биографий великих музыкантов: Глинка в Москве весной 1828 года 39

Марина Раку. Александр Скребин в конкурсе
«композиторов-революционеров»: триумф и поражение 48

Ольга Соломонова. Пародия В. Дорошевича на оперу «Добрыня
Никитич» А. Гречанинова в контексте русской эпической традиции 59

Слово композитора

О творческом методе, политике и Пятой симфонии
(беседа Д. Гроцкого с классиком литовской музыки В. Баркаускасом) 70

Вопросы музыкальной педагогики

Ольга Шилова. Об условиях оптимизации процесса
обучения профессиональных музыкантов 80

Книги

Литература, опубликованная РАМ им. Гнесиных в 2012 году 87

Сведения об авторах 90

Аннотации и ключевые слова научных статей 91

Abstracts 93

Информация для авторов научных статей 95

Наталья ГУЛЯНИЦКАЯ
(Москва)

О МОСКОВСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПОСТКОНЦЕПТУАЛИЗМЕ

Концептуализм, зародившийся в США и охвативший затем Европу, интерпретируют по-разному. Одни считают его «последним словом» авангарда, другие — «первым» постмодерна, соглашаясь во времени появления — 60–80-е годы XX века.

Философскую интерпретацию этому направлению предложил А.Р.Апресян в своей статье «Эстетика московского концептуализма» [1]. Рассматривая общие и частные проблемы («концептуализм на Западе», «концептуализм в Москве» и «особенности Московского концептуализма»), ученый обобщает: «Концептуализм — направление, объединяющее процесс творчества и процесс исследования. Поэтому концептуалистское произведение не самодостаточный предмет или событие для эстетического переживания, а попытка художника <...> по-своему сформулировать само понятие «искусство» <...> Концептуалисты своим творчеством меняют условия осуществления художественного опыта и силами искусства стремятся интегрировать теорию и практику, творчество, рефлексию и критику» [там же, с. 94].

Эта интеграция теории и практики — явление, хорошо знакомое отечественной арт-практике. В самом деле, Владимир Мартынов воспринимает свое творчество сквозь призму введенного им понятия «автоархеология», трактуемого как «археология моего “я” через музыку и археологию музыки, через мое “я”»¹. Явления рефлексии и критики наблюдаются также у Виктора Екимовского, Владимира Тарнопольского, Ивана Соколова, Антона Батагова, Ираиды Юсуповой, Сергея Загния и др.

Но все по порядку...

«Московский концептуализм» — течение, зародившееся в условиях андеграунда и объединившее различных деятелей искусства. Развернутое описание этого направления дали отечественные ученые-эстетики: «К[онцептуализм] претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки — эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). На первый план в К[онцептуализме]

¹ См. официальный сайт В. Мартынова (<http://www.vladimir-martynov.ru>).

выдвигается концепт — формально-логич[еская] идея вещи, явления, произведения искусства, его вербализуемая концепция, документально изложенный проект. Суть арт-деятельности усматривается К[онцептуализмом] не в выражении или изображении идеи (как в традиц[ионных] искусствах), а в самой “идее”, в ее конккр[етной] презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фонозаписей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в К[онцептуализме] — именно документальная фиксация концепта; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна» [4, с. 326].

Обычно ссылаются на таких арт-деятелей, как художник Илья Кабаков, филолог и художник Андрей Монастырский, художники Римма и Валерий Герловины, а также Иван Чуйков, В.Д. Пивоваров и, конечно же, Д.А. Пригов.

Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007) — один из основоположников отечественного концептуализма — полагал, будучи теоретиком искусства, что наибольшая степень «осмысленности, отрефлектированности, артикулированности» проявилась именно в «московском концептуализме». Из его установочной статьи «Что надо знать о концептуализме?» [6] можно извлечь ряд идей, со-

звучных музыкальной арт-деятельности. Отметим некоторые из них: концептуализм возник как «реакция на поп-арт и масс-медиа»; сложилась особая «поэтика концептуализма», имеющая свои истоки в «проектантных» и «профетических» идеях (например, Хлебникова, Малевича); сформировалось использование «неконвенциональных языков» — как в виде цитат, так и структуры. Вывод Д.А. Пригова: поэтика концептуализма «уже собственно стала достоянием истории, кончилась или модифицировалась в конце 70-х — начале 80-х годов», — совпадает с выводами некоторых музыкантов.

«Московский музыкальный пост-концептуализм» — это определение принадлежит лидеру направления Владимиру Мартынову, который на 10-м фестивале своих работ (Центр ДЕВОЦИО МО-ДЕРНА, февраль 2011) представил композиторов Антона Батагова, Сергея Загния, Алексея Айги, Павла Карманова, Георга Пелециса как творческую группу, которая «бесспорно заняла какое-то определенное место в истории музыки» (к ним отнесены также Ираида Юсупова, Иван Соколов и Александр Рабинович). Разъясняя ситуацию, В. Мартынов сказал: «Конечно же, они не представляют собой творческое объединение типа французской «Шестерки» <...> они не писали совместных творческих манифестов и не выступали с совместными заявлениями, однако теперь о них уже можно говорить как об определенном сложившемся направлении»¹.

¹ Цит. по: 10-й фестиваль работ Владимира Мартынова [Электронный ресурс] // URL: www.vladimir-martinov.ru/festival-10.

Прежде чем говорить о «музыкальном постконцептуализме», надо сказать, что в отличие от «концептуализма», термин «постконцептуализм» еще не получил сущностного определения. В западной терминологии понятия «нео-концептуализм», «пост-концептуализм» преподносятся скорее как описательные, не дающие прямого ответа на суть проблемы [12]. Известно, однако, что в 1990-е годы наступил период критики концептуализма, протеста против его отвлеченности от предмета и его свойств, призыва вернуть арт-объекту его чувственное содержание.

Итак, что же наблюдается в постсоветской музыке, а точнее — в сочинениях композиторов, которых В. Мартынов объединил в группу «московских музыкальных постконцептуалистов»?

Композитор *Ираида Юсупова* в одной из бесед высказала следующее соображение: «Концептуализм, на мой взгляд, это не традиция, а свойство дарования. Есть авторы-структуралисты, а есть концептуалисты. В чем суть такого автора? Им овладевает какая-то одна идея, настолько сильная, что подчиняет себе и его, и все вокруг него. И средства для ее воплощения самые неожиданные. Автор же не сопротивляется, он



Ираида Юсупова

как бы просто дает этому ход, и все. Вот что такое, на мой взгляд, концептуализм. <...> *Я типичный концептуалист, для меня важен не язык, а контекст...*¹.

В связи с этим важно вспомнить о сотрудничестве И. Юсуповой с Д.А. Приговым, которого она характеризовала как человека чрезвычайно многостороннего и талантливого². «Он раньше всех уловил тенденцию стремления нового искусства к *жанровым стыкам*, пограничным зонам, *межвидам* и легко переключался с одного вида деятельности на другой. Он был тем самым, по определению Эйнштейна, “одиннадцатым неграмотным

¹ См.: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=29630> (курсив мой. — Н.Г.)

² «К его биографической справке “поэт, прозаик, мыслитель, художник, скульптор, перформер” (сам он называл себя “работником культуры”) с полным правом можно прибавить “музыкант”, ибо его яркие саундперформансы украсили множество актуальных музыкальных проектов и были их полноценной именно музыкальной составляющей. В этом качестве он сотрудничал с музыкальным фестивалем “Альтернатива”, композиторами Владимиром Мартыновым, Владимиром Тарасовым, Сергеем Загнием, Владимиром Николаевым, Иваном Соколовым, музыкантами Сергеем Летовым, Марком Пекарским, Натальей Пшеничниковой, ансамблем Дмитрия Покровского и мн. др. Суггестивная сила его саундперформансов была такова, что, читая любой его текст, я всегда слышу его голос» [11].

физиком”, который, в отличие от десяти своих грамотных коллег, “знающих, что эксперимент невозможен”, “ставит эксперимент и получает результат”. Он же первым почувствовал, что «качественный» текст утрачивает актуальность, теряет, если можно так выразиться, сакральный смысл, перестает быть предметом фетиша, а взамен — главным становится *контекст*, который определяет жизнь текста. Текст может быть вообще одним, не меняться (в области художественного текста Д.А. всегда демонстрировал редкую стабильность), но при этом обретать бесконечное количество новых ипостасей» [11; курсив мой. — Н.Г.]. Последнее, по словам Юсуповой, подвинуло ее и режиссера Лунгина на создание такого жанра, как медиа-опера.

Произведения Юсуповой — область концептуальных высказываний, в которой глубина мысли сочетается с художественной изысканностью, а открытость формы (для интерпретации) — с тонкой организацией музыкальных параметров. Слушая музыку Юсуповой, реципиент может воспринимать ее как чисто музыкальное звучание (вне авторского слова, вне комментариев) только в ориентации на имя произведения, которое может говорить само за себя. И не важно, какой тип восприятия при этом задействован, — старый или новый, традиционный или отнюдь не таковой ... Музыка как искусство берет свое: она поддается оценке с позиций классической эстетики, будучи в то же время *нонклассической*, требующей своего музыкально-семиотического кода. При всей своей загадочности и семиотической неоднозначности музыка Ираиды Юсуповой

не лишается главного свойства — *красоты*, не сгоревшей в плотных слоях чуждого (а не *прекрасного*) «амбиента».

Владимир Мартынов, возглавляющий группу «Московский музыкальный постконцептуализм», интересен как творческая фигура, продуцирующая не только идеи, но и средства их воплощения. План выражения в его сочинениях — это область столкновения импульсов, идущих как из прошлого, так и настоящего. Возможно, этим (и не только) постконцептуализм отличается от концептуализма, уроки которого, по словам Мартынова, он учел. Ведь для последнего была важна не сама вещь, сколько идея о ней, — «проектантные» и «профетические» идеи, как выражался Д.А. Пригов.

Для В. Мартынова, думается, важно и то, и другое, то есть и мощь концептуального проекта, и средства реализации его... Композитор возродил *тональность* и *модальность* в новом статусе, в новом образе, не лишив его, однако, подобия старому образцу. И это не симулякр, не имеющий связи с предметом! Тональность, работающая на персональную технику композиции, не изолирована от невысотных параметров и, действуя вкупе с ними, активно участвует в претворении художественного задания. (В целом, как мы полагаем, эта техника должна быть более подробно рассмотрена в условиях его *minimal art*-композиций.)

Концепт, всегда осязаемый в произведениях Мартынова и определяющий его мыслительную «деструктурную» зону, оказывает влияние на «структурную» модель сочинения. В этом можно убедиться,



Владимир Мартынов — лидер Московского музыкального постконцептуализма

слушая опусы разных лет и обнаруживая своеобразие подхода в них. Так, «Come in!» («Войдите!», 1985) для двух скрипок и камерного оркестра (а в новой редакции и для скрипки соло) — произведение в известном смысле знаковое — отражает глубокую проблему духовного поиска. Основанное на творении преп. Иоанна Лествичника¹, оно воплощает идею духовного самосовершенствования...

Время создания произведения — это период, когда музыкальное сообщество находилось еще на перепутье классического и неклассического, тональности и атональности. Мартынов, делая свой выбор, насыщает форму-содержание произведения тем смыслом и чувством, которое в состоянии создать душевное равновесие, покой и

смирение. Возникает не виртуальный, а реальный образ Добра и Света. Целостность композиции — результат мастерского и естественного сочетания классицистских приемов, отвергнутых авангардом, — высотности и ритма, мелодии и гармонии, тембра и фактуры. Принципы повторности и вариантности, развития и кадансирования в атмосфере неизменного музыкального «конкорданса» возрождают забытые, стертые временем мысли и эмоции. Не таково ли «новое сакральное пространство», в которое композитор призывает войти?..

В связи с концепцией «Come in!» Мартынова вспоминаются суждения Умберто Эко о тонально-атональном мышлении как символе прошедшей эпохи.

«Тональная система определяла развитие музыки с конца Средневековья до наших дней <...> Музыкант, писавший музыку в тональной системе, писал ее, подчиняясь этой системе и в то же время, борясь с нею. <...> Музыкант отвергает тональную систему потому, что теперь уже она переводит в плоскость структурных отношений всякий способ мирозерцания и бытия в мире. <...> Музыкант отказывается принимать тональную систему потому, что в ней он переживает отчуждение не только по отношению к какой-то традиционной структуре, но и по отношению ко всей той морали, социальной этике и отвлеченному мировосприятию, которые в этой системе выражаются» [10, с. 303].

¹ Преподобный Иоанн Лествичник (род. ок. 525 г.) назван по своему сочинению «Лествица райская», повествующем о «пути непрерывного и трудного восхождения по “лестнице” духовного самосовершенствования...» [9, с. 627]: «Лествица (т.е. лестница) в Небесное царство находится внутри тебя... В ответ на наш стук мы услышим голос, говорящий нам — войдите!».

Не ассоциируется ли для Мартынова духовное восхождение, поиск себя (концепт пьесы «Войдите!») с особым психологическим состоянием, запечатленным именно в тональном звукозвучании, а вернее — в тонально-модальном мелодико-гармоническом художественном языке? Ведь если тональность не есть только традиционная структура, а является воплощением «морали», «этики» и «отвлеченного мировосприятия», то именно возвращение к ней и приводит к искомому результату.

Особую роль в концептуальном «амбиенте» Владимира Мартынова принадлежит его композиторскому слову — всегда глубокому по содержанию и не совсем обычному по внешней форме выражения. «Эстетическое сообщение», получаемое от его творений, есть результат смыслового взаимодействия этих двух начал — музыкального и вербального. В этом отношении интересна семиотика крупных произведений последнего времени.

«*Vita Nova*» — это «опера об опере», которая оказалась непонятой, и автор вынужден был дешифровать ее музыкальные коды в монографии «*Kazus Vita Nova*» и не только... Комментируя свой замысел, композитор объясняет: «...Мне хотелось вернуться на позиции, согласно которым просто музыкант — это пустое место. То есть, нельзя говорить только о музыке,

исключая социологические, антропологические и теологические контексты»¹.

В одном из интервью В. Мартынов уточнил свое видение ситуации: «Новая жизнь» — это пост-опера. Точнее, рефлексия о ней. Можно попытаться взорвать академическую ситуацию, сломать все традиции театра, для которого работаешь. Таким путем пошел Десятников: он пишет для Большого оперу на либретто Сорокина. По-моему, гораздо интереснее оставаться в рамках театральной традиции и пытаться как-то ее обыграть. Хулиганить, но на более глубоком уровне. Я решил, что моя опера будет масштабной и по-вагнеровски помпезной. Публика должна услышать красивую музыку» [5].

Считая красоту только «внешней оболочкой», внутри которой происходит «сложная структурная игра», композитор обращает внимание (и уже не впервые) на то, что он использует «весь диапазон музыкальных языков» — от григорианского пения до серийной музыки, включая и свои сочинения более раннего времени (конца 1960 — начала 1970-х годов). Цена авторское слово, мы напомним и другое, более раннее высказывание, выявляющее концептуальную задачу оперы «Новая жизнь»: «Мне кажется, Данте сочинил абсолютно постмодернистскую вещь. <...> Меня не устраивает, что в опере

¹ В аннотации к книге «*Kazus Vita Nova*» сказано: «Композитор ставит под прицел современную музыкальную ситуацию в целом, показывая, что в пространстве культуры потребления не действуют законы эпохи произведений и их творцов. Между тем как академические музыканты продолжают создавать полную иллюзию жизни там, «где жизнь невозможна по определению», а вездесущие журналисты, гордо называющие себя «экспертами», оказываются неспособными дешифровать скрытые в рецензируемых творениях культурные коды и воспринимать очевидное — неизбежность наступления новой жизни» [7].

любого композитора — от Монтеверди до Вагнера и Верди, музыка привязана к тексту и выражает чувства героев. Я хочу разорвать эту связь, пытаюсь найти новую ситуацию бытования оперы» [7].

Эта новая ситуация — когда поют на разных языках (латыни, русском, итальянском), привлекаются разные стили (григорианика, языки оперы XIX столетия и авангарда XX века), — названа Мартыновым *музыкальной игрой*, а точнее, это *постмодерн-игра* как центральная современная эстетическая паракатегория¹.

Каков результат? Опера Мартынова существует как бы в двух ипостасях, а именно: один уровень (он оказался виртуальным) — это текст в сознании композитора; другой уровень (он является реальным) — текст в восприятии некоего слушателя. Уровни не пересекаются. И доказательством тому явилась книга «Казус Vita Nova»: вербальная коннотация (как необходимая, а не просто желательная), смысловая интерпретация музыкального замысла, оказавшегося непонятым. (Налицо постконцептуальная проблема — в зоне *opus posth!*..)

Весьма примечательным событием сравнительно недавнего времени стало представление этно-мифологического проекта Владимира Мартынова по «сверхповестям» Велимира Хлебникова под названием «Дети выдры». «Я искренне считаю “Выдру”, во-первых, лучшей Володиной

вещью, — утверждает А. Батагов, — а во-вторых, важнейшим событием за последние 20 с лишним лет. Пожалуй, где-то близко к нему еще Киндин Гласса и ОВО Гэбриэла... Но “Выдра” сильнее и пронзительнее»².

Или еще один отзыв: «Владимир Мартынов, сидящий в глубине сцены за роялем, выхватывает из тьмы веков и хаоса древних созвучий рифы и мелодические фрагменты, способные работать в современном музыкальном поле. Это почти психоделический опыт. Композитор соединяет в “Детях Выдры” произведения “Хуун-Хуур-Ту” с повторяющимися и в теории гипнотизирующими фразами струнных, а хор, на глазах преодолевая вековой груз “академического” наследия, выкрикивает слоги Хлебникова» [2].

Таким образом, в опоре на философскую идею Хлебникова В. Мартынов решил «дать слушателю возможность углубиться в поток вечной музыки, содержащей в себе дух зверей, людей и небесных сфер»³. Композитор создает свой музыкальный *гипертекст* по вербальной *сверхповести* писателя. Если в опере синтезировались музыкальные мысли исторического времени и стиля, то в «сюите» образуется «вечный поток» разных музык — старой (тувинский фольклор) и новой (современный композиторский язык).

Музыкальное выражение представляет, видимо, «зону», в которой скрещиваются

¹ См.: <http://www.devotiomoderna.ru/rus/shownews.php?newsid=00100> (курсив мой. — Н.Г.)

² См.: <http://greenwavemusic.ru/ru/novosti/428-etno-mifologicheskij-proekt-deti-vydry-premera-v-moskve/>.

³ См.: <http://greenwavemusic.ru/ru/novosti/428-etno-mifologicheskij-proekt-deti-vydry-premera-v-moskve/>

языки древнего культа и авторский «идиолект». Атмосфера совершенно уникальная... Аналитический подход выявляет, между тем, особую роль тональности и модальности — проблемы, находящейся в то же время в области теоретического внимания композитора. «Говорить о том, что такое *тональность*, с чем связана и чем обусловлена, нельзя без разговора о *модальности*. А говорить о модальности нельзя без разговора о том, откуда взялась музыка», — заявляет композитор². Древнее пение «Выдры» — знак этого истока, пробившегося в «зону posth» и попавшего в ее «ambient».

Мы не завершаем нашего повествования о творческой фигуре Владимира Мартынова, ибо полагаем, что за сим должен следовать аналитический дискурс, иллюстрирующий постконцептуалистскую идею в зеркале конструктивных принципов минимализма.

Антон Батагов — всесторонне одаренный арт-деятель, композитор, пианист, писатель и переводчик в одном лице, — обладает широким диапазоном художественных ориентаций. Владимир Мартынов увидел в нем московского постконцептуалиста, а американский критик Кайл Гэнн — минималиста, «русского Терри Райли» ... Так, кто же он — Антон Батагов?

«Художник-концептуалист нередко оказывается одновременно и критиком, и теоретиком того искусства, автором которого он является. Эти качества концептуального искусства, в сущности, и



Антон Батагов — современный русский постконцептуалист и минималист (фото с официального сайта композитора)

есть его эстетические признаки» [1]. Эта характеристика философа Апресяна вполне подходит к Антону Батагову. В самом деле, он — автор множества арт-объектов, как-то: музыкальных разножанровых сочинений (включая кино-, телемузыку); литературных произведений (среди которых — переводы, редакция, статьи). Концептуальность мышления Батагова подтверждают и диски (с авторскими комментариями). Например: «Тетрактис» (2001), «Молитвы и танцы» (2CD, 2001), «Колесо Учения» (3CD, 2002), «Устремление Самантабхадры» (2012) и др.

«Тетрактис» — научно-философская композиция, обращенная к далекому прошлому и пропущенная сквозь призму настоящего. Композиторский текст хорошо настраивает на слушание и слышание, активизируя ментальные представления и образное мышление: «Пирамида из десяти точек, или тетрактис Пифагора, была символом огромной важности, потому что

¹ Беседа с Е. Бiryukовой (см.: http://www.openspace.ru/music_classic/events/details/32547/?expand=yes#expand).

острому уму она открывала тайну природы вселенной. Пифагорейцы связывали себя следующей клятвой: “Клянусь Тем, Кто дал нашим душам Тетрактис, уходящий корнями в вечно живую природу” <...> Тетрактис образован из первых четырех чисел: 1, 2, 3 и 4, которые в их пропорциях образуют интервалы октавы, диапенте и диатессарон. После открытия этих гармонических соотношений Пифагор постепенно посвятил своих последователей в это учение как в высшую тайну своих Мистерий¹.

Музыка А. Батагова, длящаяся всего 3 минуты, звучит удивительно величественно и возвышенно, совершенно и внелично. Ощущение бесконечности Времени и Пространства — это и ощущение Красоты и Гармонии...

«Колесо учения» А. Батагова (соч. 1999 г.; публикация — 2002 г.) произвело сильное впечатление в американской прессе: журнал «Forced Exposure» назвал это сочинение «самым выдающимся минималистским произведением последнего десятилетия»; а автор журнала *Magnet* (Филадельфия) написал: «Я хочу, чтобы вы обязательно услышали потрясающее, сверхъестественное сочинение этого русского композитора!»².

Что же представляет собой эта композиция, состоящая из трех частей, имеющих

разное содержание? 1 часть — «Круг времени»; 2 часть — Явления пустоты (Явление и пустота, Ясность и пустота, Блаженство и пустота, Ум и пустота); 3 часть — «Освобождение путем слушания после смерти» — таков круг идей, погруженных в специфический минималистский «амбиент». Реципиент-обыватель, мало знакомый с буддийским учением, с путями к нирване и «практикой успокоения ума», воспринимает музыку как таковую... А она красива и умна! Минимум средств — максимум впечатления... При кажущейся «простоте» конструктивных принципов и мощи идейного потенциала, возникает впечатление о сложности, разумном расчете, предугаданности путей музыкального становления. Психологические тонкости кроются в звуковысотных сетях (малообъемных), ритмических фигурах (самоподобных), ровной динамике и артикуляции (монохромной) — при изысканных тембрах и их сочетаниях (орган, рояль, вибрафон, ударные).

Постконцептуализм Антона Батагова находит выражение не только в произведениях, связанных с его философско-богословским умо- и звуко созерцанием, но и в сочинениях совершенно иной жанровой ориентации.

Особый интерес в этом отношении представляют кино-работы композитора —

¹ См.: <http://www.devotiomoderna.ru/rus/projects/tetraktis.php>. Более подробный текст содержит продолжение: «Пифагор рассматривал вселенную как колоссальный монохорд, единственная струна которого прикреплена сверху к абсолютному духу, а внизу — к абсолютной материи. Иными словами, эта струна связывает земное с небесным. <...> Человек не в состоянии услышать эту изначальную музыку, потому что его душа запуталась в иллюзии материального существования. Когда он освободится от рабства низшего мира с его ограниченным чувственным восприятием, музыка сфер вновь станет слышна, как это было в Золотой Век».

² См.: <http://www.longarms.ru/cdcatalog/detail.php?ID=1661>.

например, «Музыка для декабря» (1998), «Копейка» (2002), «Время перемен» (2003), «Вдох/Выдох» (2005) и др., саундтреки которых, на наш взгляд, есть относительно самостоятельный семиотический объект¹. Так, смысл, заключенный в музыке к фильму «Вдох/Выдох», многозначен: он спрятан в самом наименовании произведения, символизирующем бинарный двуединый процесс; он зарыт в тональных уровнях треков, заявивших о себе как «имя» для загадочной «вещи»; он сокрыт — в итоге — в последовании треков, появляющихся и исчезающих по мере сюжетосложения. В самом деле, номинации 12 треков — это своеобразная «энергетика» звучания тональностей, несущих «потайной» смысл: 1-й трек (ре минор), 2-й (ми минор), 3-й (Фа мажор), 4-й (джаз 1), 5-й (Ми мажор/фа минор), 6-й (струны рояля 1), 7-й (вальс/соло), 8-й (Соль-бемоль мажор), 9-й (джаз 2), 10-й (вальс/2 рояля), 11-й (Ре мажор), 12-й (ми минор/соло) — таков их порядок и названия.

Кайл Гэнн причислил Батагова к новому поколению русских «тоналистов», что не далеко от истины. Однако его оценка минималистской техники композитора вряд ли адекватна: «Немногие композиторы отличаются квази-американским подходом — здесь следует особо отметить Батагова, чей последний компакт-диск “The Wheel of the Law” (“Колесо Учения”) нежится в неумолимых ритмических повторениях — в медитативных, видимо, целях — и сопро-

вождается текстом, в котором говорится о Будда-сознании и пустоте» [цит. по: 3]. Причем здесь это «quasi»? Автор, видимо, мало знаком с современным русским искусством...

Нарисовать творческий портрет Антона Батагова, современного русского концептуалиста и минималиста, — задача не из простых, требующая проникновения в мир его ментальных представлений и музыкальных воплощений...

Завершая краткий дискурс о музыкальном концептуализме наших дней, а вернее, — повествование о некоторых музыкальных явлениях, могущих быть причастными к некоторым формам современного эстетического сознания, мы позволим себе предположить следующее, исходя из того, что музыка — это особый тип высказывания. В Словаре терминов «Московской концептуальной школы» сказано: «...Концептуализм имеет дело с *идеями* (и чаще всего — с *идеями отношений*), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именованной. Мир идей (тем более идей отношений и отношений между идеями) — в каком-то смысле мир «несуществующий», и способы его «воспроизводства», если можно говорить об этом по аналогии с миром предметным, «существующим», значительно отличаются от таковых, принятых и понятных нам в «мире обыденного» [8, с. 5].

Музыка не предметна, и, по определению, жестко не завязана с «парадигмами

¹ С музыкой А. Батагова к фильмам можно ознакомиться на его официальном сайте: <http://www.batagov.com>

именований»... Иметь дело с идеями для нее — вещь естественная и концептуально привычная... Отличаясь в этом отношении от других искусств, музыкальные феномены и ведут себя по-иному. Если вспомнить известное выражение, что в концептуализме «концепция произведения важнее его физического выражения, цель искусства — в передаче идеи», то концептуально-музыкальное искусство, в отличие от других его проявлений (живопись, литература), не есть «чистый художественный жест».

Прикоснувшись к миру идей некоторых музыкальных произведений В. Мартынова, И. Юсуповой, А. Батагова, мы восприняли их с позиций художественного существования, так как способ «воспроизводства» идей в них — это целая система выражения и конструктивных принципов. Их постконцептуализм, возможно, не есть отвлеченная идея, а есть создание арт-объекта, а скорее, произведения, в котором еще не увяла самостоятельная художественная ценность — не угас заряд Умно́й Красоты....

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян А. Эстетика московского концептуализма // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2001. № 3. С. 81–94.
2. Барабанов Б. Музыка сверх языка [о проекте Владимира Мартынова и «Хуун-Хуур-Ту»] // Коммерсантъ Weekend. 2000. № 46 (26 ноября 2010 г.)
3. Батагов А. «Like Bach On Coca-Cola или о пользе алкоголизма» [Электронный ресурс] // URL: <http://rezultat.atknet.ru/articles/?15>.
4. Бычкова Л., Бычков В. Концептуализм, Концептуальное искусство // Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2-х томах / Гл. ред. С.Я. Левит. СПб., 1998. С. 325–327.
5. Вся музыка уже написана: Интервью с В. Мартыновым [Электронный ресурс] // URL: <http://www.allabout.ru/a11276.html>.
6. Пригов Д. Что надо знать о концептуализме [Электронный ресурс] // URL: <http://azbuka.gif.ru>.
7. Мартынов В. Казус Vita Nova. М., 2010.
8. Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М., 1999.
9. Христианство. Энциклопедический словарь / Под ред. С.С. Аверинцева и др. Т. 1. М., 1993.
10. Эко У. Открытое произведение. СПб, 2006.
11. Юсупова И. Только мой Пригов [Электронный ресурс] // URL: <http://goggle.livejournal.com/81876.html>.
12. Neo-conceptual art // Wikipedia [Электронный ресурс] // URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Neo-conceptual_art.

Сергей ШИП
(Одесса)

ИЩЕМ ЛОГИКУ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА*

История музыки как научная дисциплина нередко отвлекается от своих обычных задач и принимается за уточнение собственных теоретических оснований, собственного метода изучения действительности. Бывают времена, когда историки работают относительно беззаботно, придерживаясь определенного общепринятого метода или, как еще можно сказать, одной теоретической парадигмы. Бывают и другие времена, когда специалисты теряют доверие к общепринятым методам и напряженно ищут новые, более надежные и продуктивные теоретические основания для своей исследовательской работы.

Очевидно, что главными факторами обострения интереса историков к своему методу служат перемены в мироощущении и мировоззрении общества, в системе научных знаний, вероисповедании, идеологии, политике. В конце 80-х — начале 90-х годов прошлого века проблема метода исторической науки обрела остроту и многозначительность в постсоветском культурном пространстве. Этому способствовали разные причины. Существенным обстоятельством стало оттеснение «единственно правильной» картины истории, которую долгое время навязывал всем пресловутый «истмат». После его «развенчания» философы и представители гуманитарных наук обрели возможность открыто и свободно разрабатывать методы исторического познания и создавать свои концепции истории.

Сказанное в полной мере относится к украинскому историческому музыкознанию. Проблема метода, необходимость его уточнения, обновления, или даже замещения иными методами исследования истории музыкального искусства обсуждалась и обсуждается в трудах многих музыковедов (И. Ляшенко, Н. Горюхиной, Н. Герасимовой-Персидской, Е. Зинькевич, С. Тышко, Ю. Чекана и др.). В них ставятся вопросы нового отношения истории музыки к истории экономических формаций,

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

этносов, техники, культуры в целом, рассматриваются принципы верификации и оценки исторических фактов, способы преодоления описательности, субъективности, схематизма. Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что одно из главных требований, предъявляемых к новому методу исторической науки, заключается в **определении логики музыкально-исторического процесса**. Об этом без обиняков говорится в статье Е. Зинькевич с красноречивым названием «Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема» [2].

Установление такой логики представляется нам чрезвычайно важной, актуальной, теоретически сложной и, как мы постараемся далее показать, абсолютно неразрешимой задачей. В смысле — неразрешимой в абсолютном виде. Вместе с тем — пусть это не покажется парадоксом — эта задача всегда требует от историка определенного решения.

I. Прежде чем приступить к рассуждениям о логике, следует хотя бы бегло очертить — что такое исторический **процесс**? Договоримся рассматривать слово «процесс» (от латинского *processio* — продвижение) бесхитростно, в самом обыкновенном смысле, представляя себе некий объект в движении, изменении. Такое представление о *процессе* позволяет подойти к выяснению следующего методологически важного вопроса: что именно историки рассматривают как изменяющийся или движущийся **объект**?

Все огромное разнообразие таких объектов можно привести к двум классам (это сугубо рабочая и весьма грубая классификация, не претендующая на самостоятельное значение). Первый класс объектов истории — в этом случае историю называют естественной — составляют перемены в лито-, гидро-, аэро- и биосфере (образования гор, морей и рек, обледенения, засухи, потопаы, цунами, извержения вулканов, рождение и вымирание видов растений и животных, эволюционные «толчки»), а также события космического масштаба (затмения, парады планет, кометы и т. п.).

Второй класс объектов исторической науки составляют процессы существования людей. При этом люди понимаются не только как естественные (биологические) объекты, но и, в первую очередь, как представители разумной жизни на Земле, как создатели и носители культуры. В таком случае можно говорить об истории культурной, т.е. собственно человеческой. К объектам культурной истории относятся: индивиды в процессе их личной жизни и деятельности, изменения в мире артефактов культуры (появление и изменения орудий труда, жилищ, транспорта, изделий искусства и т. д.), акты социального бытия людей или, как часто говорят, культурные события. Целесообразно обозначить также класс идеальных объектов исторического осмысления, а именно: изменения в мире идей, образов, верований, нравственных убеждений и т. п.

Из принятой классификации следует, что объектами музыкальной истории являются: 1) жизнь индивидов и групп людей (социальных, этнических, экономических, психологических) в любом ее отношении к феномену музыки; 2) процессы в мире

артефактов и социальных актов музыкальной культуры (появление, изменение, публикации, исполнения сочинений и т. д.); 3) процессы в области индивидуального и коллективного сознания (идеальное бытие звуковых образов, интонационных и синтаксических моделей, жанров, стилей, композиционных типов и т. д.).

Теперь подумаем о **предмете** истории. Как известно, предмет, в отличие от объекта (о котором мы, по умолчанию, знаем, что он не зависит от нашего видения и понимания), задан и ограничен принятой точкой зрения, подходом, методом, исследовательской оценкой. Это качество исторического предмета со всей очевидностью проявляется, например, в том, что история не стремится охватить умом всей суммы субъектов, артефактов и событий. Она интересуется прежде всего *значительными моментами и процессами* в жизни представителей человечества. А значительность (или, как еще говорят, *значимость*) — это оценка, результат осмысления объекта историками.

Другими словами, история строит свою систему знания на «исторических фактах», то есть на некотором обозримом числе отобранных явлений, оцененных историками как существенные и заслуживающие внимания. Массив отобранных фактов должен быть согласован (если мы говорим об исторической науке) с некоторой **теоретической схемой**, явно или скрыто включающей в себя критерии отбора фактов и принципы их интерпретации. Простейшей схемой такого рода является мысленное сопряжение любых двух и более явлений на основании признания их одновременности: явление «А» было в тот же момент времени, что и явление «Б». В таком случае оба явления трактуются как *со-бытия*. Поэтому события, несомненно, — одна из самых важных категорий исторического познания действительности.

Как и в любой науке, предмет изучения музыканта-историка конструируется на основании объективной реальности. Следовательно, знания о сотворенном историками предмете должны сверяться с объективной действительностью, как бы это ни было трудно. Заметим попутно, что некоторые современные историки музыки (например, Ю. Чекан) говорят о потере доверия к историческому факту как таковому, о невозможности установления того, что «было на самом деле» [6]. В таких суждениях есть свой резон. Однако оправданное недоверие к *описанному факту* не отменяет, но, напротив, делает необходимой проверку соответствия между описанием и действительностью. Отказ от требования верификации факта означает разрушение истории как научной дисциплины и открытие широкого простора для идеологических спекуляций и прочих форм паранаучного мракобесия. Заметим, что современная наука, на зависть предыдущим поколениям историков, почти свято доверявших фактам (кстати, нередко сомнительным), располагает арсеналом надежных средств «перекрестной» проверки объективности своих утверждений.

II. Теперь мы подготовлены к главному пункту размышлений: *есть ли в историческом процессе какой-то смысл, какая-то логика?* Этот тревожный вопрос равно-

ценен вопросу о смысле жизни (всей жизни вообще и индивидуальной в частности). Поспешим заявить, что отвечаем на этот вопрос положительно. Но в чем именно заключается смысл исторического процесса? Под *смыслом* здесь, конечно же, имеется в виду не то разнообразное субъективное содержание, которое люди усматривают в историческом бытии, а наличие объективных логических оснований исторического процесса, как минимум — наличие *цели процесса и некоторой закономерности движения к этой цели*.

Осторожные философы признают присутствие в истории высшего всеобщего смысла, но, как правило, не берутся его объяснять. Этот смысл полагается трансцендентным законом бытия. Он может быть познан лишь нерационально. Вместе с тем, подавляющее большинство людей, в том числе музыковеды (ничто человеческое им не чуждо), очень конкретно мыслят себе смысл и логику истории, опираясь на образы обыденного, мифологического или религиозного сознания. Привлечение научных знаний позволяет придать таким представлениям иллюзорную четкость и убедительность.

Многие беды человечеству принесла уверенность ряда идеологов и вождей в том, что они овладели надежными знаниями о логике истории и таким образом получили основание для воплощения этой логики в неподатливую действительность. Эхнатон, Цинь Шихуан-ди, Кортес, Петр Первый, Савонарола, Робеспьер, Ленин, Гитлер, Сталин, Мао Цзэдун, Пол Пот и другие преобразователи общественного бытия были искренними и убежденными сторонниками какой-то понятной им логики исторического процесса. Поэтому первый наш вывод таков: если историк не желает уподобляться таким «радателям» исторического смысла, он должен признать принципиальное различие между *логикой истории и логикой историка*.

III. Логика историка — это, во-первых, обычная человеческая логика здравого смысла. Во-вторых — это универсальная *методология* научного познания, то есть: абстрагирование, дедукция, индукция, наблюдение, эксперимент, верификация и др. В-третьих — это абстрактные схемы, теоретические конструкции, принципы отбора фактов, способы их толкования. Именно они составляют главное содержание как исторической науки в целом, так и отдельных исторических доктрин.

Совсем иное — **логика истории**. В данном выражении «логос» уже не относится к слову историка, его знанию, его науке. Если это и слово, то Слово, которое «было у Бога», через которое все стало. Выражаясь менее высокопарно, логика истории — это вне человека и человечества находящееся разумное основание природного, социального и личного бытия. Это также — порядок и закономерность процессов, наблюдаемых естественной и социальной историей как научными дисциплинами. Мы вправе, по крайней мере, предполагать, что такой порядок существует.

Замечательно по этому поводу высказался О. Шпенглер: «Существует ли логика истории? Существует ли по ту сторону всего случайного и не поддающегося учету

в отдельных событиях некая, так сказать, метафизическая структура исторического человечества, принципиально независимая от повсеместно зримых, популярных, духовно-политических строений поверхностного плана? скорее сама вызывающая к жизни эту действительность более низкого ранга?». Автор не дал прямого утвердительного ответа на эти вопросы. Вместе с тем, Шпенглер убежден в существовании «метафизической структуры» исторического процесса и стремится представить «общие черты всемирной истории понимающему взору в некоем постоянно возобновляющемся гештальте, позволяющем делать выводы» [7, с. 128].

Предложенный Шпенглером гештальт, равно как и другие описания исторического процесса (например, социально-экономическая теория К. Маркса), лишь приблизительно и частично схватывают логику Творения. Они, конечно, «позволяют делать выводы» (в смысле — прогнозы), но только в границах, полагаемых этими теоретическими конструкциями.

Историки музыки также могут нацелиться на выявление устойчивого порядка, закономерности, или, как говорит Шпенглер, некоего гештальта, присущего самой действительности. Даже самый скромный труженик на ниве истории, усердный собиратель фактов, проживающий собственную историю жизни среди архивных бумаг и останков давно канувших в Лету культур, может уловить величие вселенского Логоса, «мерцающего» в единичных артефактах и событиях. Наибольшую же доблесть проявляют те историки музыки, которым удается усмотреть черты устойчивости и порядка в широкомасштабных процессах изменения музыкальной практики и описать эти процессы в общепринятых понятиях. В этом они неизбежно опираются на общечеловеческие представления о логике истории.

IV. Огромное разнообразие таких представлений можно свести к нескольким моделям описания цели и общего характера исторического процесса. В мифах, сакральных текстах, научной и художественной литературе мы находим следующие модели:

1. История как циклическое движение. Графема, передающая суть этой модели, — окружность. Примером могут послужить философские максимы «Ветхого завета». В Книге Екклесиаста сказано: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Екк. 1.9). В основе такой модели лежит опыт наблюдения природных циклов и повторяемости событий в человеческой жизни (как личной, так и социальной). Интересно, что этот опыт не потерял актуальности. Утонченные варианты древнейшей модели истории разрабатываются в разных философских учениях (например, в теории культурных циклов Питирима Сорокина).

2. История как направленное к неизвестной цели и необратимое бесконечное движение. Графема — прямая линия. Пример — гераклитовский образ «текущей реки, в которую невозможно вступить дважды». Этот образ движения может мыслиться

в сочетании с циклическим изменением (то есть как колебательно-поступательное движение). Графема — синусоида.

3. История как однонаправленное необратимое неизменное в основном качестве, но не бесконечное движение от момента рождения (сотворения) мира к его закономерному и неотвратимому концу. Графема — вектор. Эта идея, несомненно, подсказана человеку непосредственным наблюдением живых организмов, у которых есть рождение, развитие и гибель. Трансплантация такой идеи в область рассуждений о всем мире в целом — дело не трудное, но пугающее отсутствием сколь-нибудь ясной цели, смысла бытия. Сознание человека чаще всего не хочет мириться с таким образом процесса как для отдельной жизни, так и для мира в целом. Поэтому обыденное и мифологическое сознание ориентируется на векторный образ истории, допускает существование предела движению, но оставляет «лазейку»: после гибели всего живого остается нечто или некто, от которых начинается новый вектор бытия. Пример: образ «конца света» в шумеро-аккадской (эпос о Гильгамеше) или германо-скандинавской мифологии («Прорицание вельвы» из «Старшей Эдды»).

4. История как однонаправленное необратимое дискретно-стадиальное (то есть качественно изменчивое) конечное движение. Графема — композитный (разделенный на отрезки) вектор. Пример: Новозаветная (евангельская) картина истории мира, в которой выделены стадии: 1) от сотворения мира до грехопадения человека; 2) от грехопадения до прихода Христа и искупления первородного греха; 3) от Воскресения Христа до Страшного Суда, знаменующего конец истории, возвращение к Абсолюту. С глубокой убежденностью и ясностью мысли христианская модель истории представлена Н. Бердяевым. Его главный тезис четок: «История только в том случае имеет положительный смысл, если она кончится» [1, с. 160].

5. История как прогресс. Имеется в виду однонаправленное необратимое качественно изменчивое движение к желательному для всего человечества абсолютному благу. Графема — лестница, ведущая вверх. Это весьма распространенное представление преобладало в европейском мировоззрении от эпохи Просвещения и до конца XIX столетия. В конце XIX — начале XX века такое представление об историческом процессе подверглось резкой критике. Впрочем, и сегодня оно «работает» в слое массового сознания. Варианты этой модели многочисленны. Свое грандиозное воплощение эта модель нашла в философской системе Гегеля, где она выражает идею последовательного стадиального воплощения абсолютного Духа во все более высоких формах. Антисимметричным вариантом этой модели является образ регресса — движения человечества от лучших времен к худшим. Графема — лестница, ведущая вниз. Пример: стадиальное «снижение» общества от золотого века к веку железному, описанное Гесиодом еще в VIII веке до н. э.

Интересным и влиятельным вариантом обсуждаемой модели является прогрессивное циклическое движение. Образ спиралевидной лестницы «наверх», к всеобщему благу, разрабатывался теоретиками марксизма. Рост потребностей общества и возмож-

ностей их удовлетворения должен был совершаться путем постоянного технического улучшения производства и тотальной идейной «шлифовки» сознания потребителей.

6. История как многоцелевая закономерная целокупность однонаправленных стадийных конечных процессов, каждый из которых аналогичен жизни организма. В данном случае история трактуется как многоуровневый процесс. Цель низшего уровня — единичное существование. Цель макропроцесса — расширение (экспансия) человеческой цивилизации, связанное с повышением уровня разнообразия, взаимодействием разного, наследованием наилучшего. Наглядный графический образ — сплетение отрезков кривых в двухмерном пространстве. Пример: теория локальных цивилизаций А. Тойнби, допускающая одновременное существование нескольких культур, переживающих (каждая отдельно) рождение, рост, расцвет, надлом и разложение. При этом гибель культур вероятна, но не неизбежна. Возможны их сращения, перерождения.

7. История как хаотический процесс, где каждое событие имеет свою вероятность, и каждый участок поля событий имеет свою вероятность, и все поле событий тоже «управляется» вероятностным процессом. В данной теоретической модели резко прочерчивается определенная логика (вероятностная закономерность), но не обнаруживаются цель исторического движения. Собственно логический принцип тут исчерпывает смысл исторического процесса. Поэтому идея математически рассчитанного хаоса эквивалентна отрицанию духовно-нравственного содержания и высшего метафизического смысла истории. Графический образ — траектории «броуновского движения», движение в гетерогенной системе измерений. Пример воплощения модели: теоретические взгляды Ильи Пригожина и его последователей, конструирующих в наши дни некую гуманитарную синергетику.

V. Избирая ту или иную модель исторического процесса, музыковед-историк принимает и соответствующий понятийный аппарат, ряд постулатов, терминологию. Они используют несколько основных рабочих гештальтов, представляя историю как:

а) физический процесс, описываемый понятиями скорости, ускорения, торможения, замедления, остановки, импульса, расширения, сужения, подъема, спада, взлета, падения, притяжения, отталкивания, реакции, кипения, остывания, накопления энергии, разрядки, взрыва, рассеяния, излучения и т. д.;

б) природно-органический процесс, уподобляющий музыкальную культуру и ее плоды живым организмам и описывающий историческое бытие в понятиях рождения, взросления, созревания, увядания, старения, отмирания, перерождения, возрождения, вырождения, филогенеза, метаморфоза, мутации, метисизации, скрещивания, поведения, здоровья, болезни, кризиса, иммунитета и пр.;

в) социальный процесс, в котором наблюдаются кооперация, соперничество, мирное сосуществование, коммуникация, вражда, война, битва, завоевание, информационный обмен и т. д.;

г) психологический процесс, отражаемый понятиями *память, воля, восприятие, понимание, восприимчивость, осознанность*, и др.

Чем яснее историк музыки представляет себе предметно-моделирующий характер подобных словесных средств, тем более они уместны и работоспособны в историческом дискурсе. Однако, по нашим наблюдениям, музыковеды обыкновенно очень мало внимания уделяют заимствованным из других наук словам и выражениям, а следовательно, и содержащимся в них понятиям и методам описания исторического процесса.

В последнее время новые надежды (возможно, напрасные) историки возлагают на математическое моделирование нелинейных процессов и синергетику. Синергетика, как будто, «схватила Бога за бороду», обнаружив математическую логику самоорганизации неустойчивых систем, принцип их автономного движения к более сложным формам. Пока не ясно, насколько математические модели синергетики окажутся продуктивными для построения картин всеобщей истории. Однако ряд понятий и положений синергетики (например, понятие о бифуркации и метод построения дендритов развития) уже завоевали заметное место в арсенале современных средств описания исторического процесса.

Эти моделирующие средства вполне пригодны и для исторического музыкознания. Синергетика, в частности, позволяет объяснить причину того, что буквально каждый вдумчивый исследователь современного состояния музыкального искусства и культуры приходит к одному и тому же тревожному выводу о надвигающемся или уже происходящем кризисе.

Если не придавать этому понятию обыденного негативного смысла, то кризис — это, по сути, *точка бифуркации*, то есть такой момент неустойчивого состояния системы, после которого данная система уже не может сохранять прежнее качество. После этой «временной точки» возможны как минимум два разных линейно не детерминированных (следовательно, не предсказуемых) состояния системы.

Исторический процесс действительно столь неустойчив, сложен и насыщен случайностями, что у наблюдателя в любой момент реального (физического) времени может сложиться психически оправданное впечатление о том, что процесс замечен в точке бифуркации, то есть, что наблюдаемый объект находится в состоянии кризиса. Теоретически так оно и есть. В любой момент времени исторические объекты, находящиеся в постоянном движении, устремляются к линейно недетерминированным состояниям.

Правда, наблюдаемые историками музыки объекты различны по своему масштабу в пространстве культуры, по степени своего влияния на другие объекты, по своей ценности. Поэтому одни кризисы (точки бифуркации) и, соответственно, наблюдения о них важны, а другие — не существенны. Определить — что существенно, а что нет — это умение, которое выходит за рамки сугубо логических операций и требуют от ученого интуиции, вдохновения, дара исторического прозрения, художественного таланта.

VI. Могут ли музыковеды обойтись без выбора модели логики всемирной истории? Могут ли они не обращать внимания на исходные суждения и понятийный аппарат принятых теоретических гешталтов истории? Практически ухитряются, хотя теоретически не должны.

Музыкально-культурный процесс — часть общекультурного процесса. Данный триумф, однако, не должен быть основанием для утверждения о тождественности логических оснований, о когерентности или, тем паче, об изоморфизме музыкально-исторического процесса и процессов социальных, экономических, научно-технических и прочих. Мы можем лишь предполагать, что все эти траектории движения всечеловеческой истории закономерно коррелируют. Такое допущение не лишает музыковеда возможности ставить вопрос о собственно музыкальной истории, об ее имманентной логике¹. При этом ученые сознательно или неосознанно ориентируются на некую общую модель исторического процесса, а также принимают некий предметный подход к истории, представленный системой понятий и суждений о цели и логике исторического процесса.

Рассмотрим в качестве примера очень авторитетную доктрину о логике музыкально-исторического процесса, разработанную Сергеем Сергеевичем Скребковым [4]. Развитие музыки трактуется им как однонаправленный стадийный процесс, подчиненный логике прогрессивного движения. Сами стадии (ступени прогресса) мыслятся и описываются как стили: «Ступени в историческом развитии музыкального искусства мы и называем музыкальными стилями». Как называть — дело автора. Все же заметим, что обсуждаемые Скребковым концепты лучше называть «интонационными типами». Теоретические описания каждого из интонационных типов в отдельности корректны и убедительны. Однако их последовательность и взаимосвязь во временном ряду недостаточно обоснованы. Напомним характеристики «стилевых эпох» в скребковской модели исторического процесса:

1. Эпоха остигатного принципа музыкальной драматургии — от происхождения музыки до XII века.

2. Эпоха переменности как принципа музыкальной драматургии — от XIII века до XVI века включительно.

3. Эпоха синтеза остигатности и переменности (централизующего единства) — от стиля барокко (рубеж XVI—XVII веков) до «собственно классического стиля».

4. Эпоха «дифференциации классического принципа централизованного единства» — XIX век, стиль романтизма.

5. Эпоха нового синтеза множественных граней принципа централизующего единства — начиная с рубежа XIX—XX веков, время «интернационального единства стиля».

¹ Даже жесткая марксистская схема истории допускает существование автономных процессов и наличие собственной исторической судьбы как у искусства в целом, так и у отдельных его видов.

В построении этой модели Скребков проявил огромную эрудицию и гибкость аргументации. Но не избежал произвольных допущений. Критически настроенному читателю трудно удержаться от каверзных вопросов. Например, таких: В чем причина каждого следующего шага и всех шагов-ступеней в представленном пути? Могли бы эти ступени поменяться местами? Может ли быть ступень пропущенной, или в этой последовательности шагов выявлены глубокие детерминирующие причины? Если основа всей логики развития — соперничество принципов остинатности и переменности, то почему так долго простая идея переменности не могла воплотиться в музыкальном стиле? Почему вплоть до XVII века европейцы не смогли подчинить первые два элементарных принципа третьему участнику «исторической драмы» — принципу централизующего единства? Что значит «дифференциация принципа»: появление новых принципов или возвращение к автономии остинатного и переменного принципов? В чем «новизна» «второго пришествия» принципа централизующего единства? Почему схема применима только к европейской музыке? Почему ничего подобного не произошло и не происходит сейчас в Азии, Африке, Океании? И почему она соотносима только с той ветвью европейской музыки, которая примерно обозначается как профессиональная церковная и светская письменная традиция? Как эти инварианты «выглядят» в динамике устной традиции?

Расшатывание хрупкого каркаса исторической конструкции, построенной Скребковым не требует больших логических усилий. Но сейчас нас интересует лишь одно: каков фундамент этой конструкции? Сам автор уделяет этому важнейшему вопросу всего несколько фраз: **«Историческое развитие музыки протекает неравномерно как в отношении достижений различных национальных школ, так и в отношении самих выразительных средств музыки. Но в целом и крупнейшей исторической перспективе оно имеет поступательное движение и в принципе идет ко все большему богатству, разнообразию и художественно целесообразной сложности, обобщая и перерабатывая ценнейшие завоевания прошлого»** [4, с. 13].

Это методологическое признание Скребкова выдержано в духе исторического оптимизма, обязательного для каждого советского профессора. Оно подобно тем определениям смысла истории, которые предлагались тогдашней отечественной философией общества. «Поступательное движение... ко все большему богатству» — это почти дословно тезис из программы КПСС. Не будем говорить, как он был реализован на практике. Многие из ныне живущих это прекрасно помнят.

Но как он проявляется в музыкальной истории? Можно ли сказать, что стиль фортепианных пьес Куперена богаче стиля мотетов Дюфаи, а стиль фортепианных миниатюр Шенберга богаче стиля пьес Шопена? О каком богатстве тут идет речь? И так ли очевидно, что современная музыкальная культура в стилевом отношении «в целом» богаче музыкальной культуры начала XX века, эпохи Возрождения или, скажем, начала XII века?

Второй признак поступательного движения по Скребкову — увеличение разнообразия. Если это реальное свойство стилевой системы, то оно должно поддаваться

количественной оценке, хотя бы даже приблизительной¹. Лишь на основании единых критериев оценки и показателей разнообразия можно проводить сравнение стилей и делать вывод об исторической тенденции. Но это, полагаем, невозможно, причем по многим причинам. Одна из причин — отсутствие единого метода описания структур, элементов, их отношений, их вероятностных свойств и т. д. Следовательно, разнообразие — ничем не подтвержденное мечтание, практически не применимое к стадийной трактовке исторического процесса. Невозможно определить: что разнообразнее — стилевой комплекс украинского национального фольклора или идущий ему на смену стилевой конгломерат поп-музыки?

Наконец, свойство художественно целесообразной сложности — тоже невнятный и не достоверный принцип сопоставления исторических эпох и конкретных явлений. Что сложнее, и в каком смысле сложнее: стиль «Реквиема» Моцарта или стиль «Молотка без мастера» Булеза?

Вывод наш таков: логика музыкально-исторического процесса, которую узрел Скребок «в крупнейшей исторической перспективе» есть научный вымысел, своего рода химера. Такая химера полезна (можно страдать студентов и начинающих историков). Она внушительна и наукоемка (соотносится с колоссальным объемом фактических событий и артефактов музыкальной культуры). Она была полностью лояльна к советской идеологической доктрине того времени. И она не потеряла в этом смысле своей актуальности: ничто не мешает согласовать ее с новой государственной идеологией (скажем, с уравновешенным национализмом).

Но не мешает ли она нам увидеть и понять нечто новое, пока незаметное, не включенное в поле исторических суждений, не встроено в логическую схему мыслимого процесса? Не искажает ли она исторической картины? Увы, мешает и искажает. Впрочем, этого не может избежать никакая, даже гораздо лучше обоснованная логическая схема исторического процесса. Создание помех для видения и искажений реальности — оборотная сторона всех логик, принимаемых историками. Это неизбежная «плата» за широту обзора и глубину возможного анализа явлений, за ментальный комфорт наблюдателя.

VII. В недавнем прошлом была предложена еще одна примечательная доктрина музыкально-исторического процесса. Ее автор — Юрий Николаевич Холопов [5].

Этот ученый, стремившийся описать изменяющийся объект с помощью неизменного закона, строго следовал принципу линейности, присущему физическим наукам прошлого века. Он оказался верен завету Гуго Римана: «Подлинная цель исторического исследования заключается в том, чтобы способствовать познанию общих

¹ Существуют разные математические методы определения меры разнообразия структур, скажем: индекс К. Шеннона (самый употребительный), индекс Бриллюэна, формула энтропии А. Реньи, метод исчисления абсолютной меры разнообразия на основе сравнения исследуемого весового множества с эталоном, имеющим максимальное разнообразие (Б.И. Семкин) и др.

для всех времен первоначальных законов, которым подчиняются все переживания и художественные формы» [8].

Уже в названии статьи Ю. Холопова — «Изменяющееся и неизменное...» отражена очевидная универсальная логика всякого исторического движения, в том числе и музыкально-исторического процесса. Речь идет о диалектике всякого движения. Еще античными мудрецами было установлено, что всякое движение (вспомним знаменитую апорию летящей стрелы) описывается как противоречивое **единство изменения и сохранения**. В применении к истории искусства этот принцип обычно трактуют как единство **традиции и новаторства**¹.

Помимо пары «изменение — сохранение», Холопов называет еще три пары противоположностей, лежащих в основе музыкально-исторического процесса, а именно: «неподвижность и подвижность», «беспредельность — определенность» и «бесструктурность — структурированность». Музыковед высказывает такую мысль: «Диалектика их соотношения заключается в закономерной и необходимой связи противоположных пар и в обусловленном ею закономерном и необходимом переходе одного в другое, где доминирующим является принцип подъема (вперед и вверх), то есть движение **от менее организованному к более организованному, от низшего к высшему**» [5, с. 73].

Холоповская формулировка удручает прежде всего откровенной тавтологичностью: подъем «разъясняется» как движение от низшего к высшему. Обескураживает и то, что автор никак не раскрывает своего понимания «организованности». Он даже не ставит вопрос о способе соизмерения «организованности» разных стадий движения «вперед и вверх». Поэтому и тезис о том, что в развитии музыкального мышления доминирует принцип подъема, повисает в воздухе. Если даже исторический переход от «менее организованного» к «более организованному» состоянию музыки на самом деле существует, то не ясно, как именно он обусловлен заявленными четырьмя парами противоположностей.

К этой расплывчатой картине музыкального прогресса Холопов добавил суждение-намеки о 300-летних периодических циклах в истории музыки. Однако никаких аргументов, или хотя бы примеров-иллюстраций автор не привел.

К высказанным фантастическим положениям музыковед добавил еще одну химеру. По его мнению, путь исторического развития музыки подчинен также логике количественных (числовых) отношений, отражающих величины интервалов натурального звукоряда, отношения тонов в аккордах и др. «Музыкальное число как обобщение частных структур сознания, — утверждал Ю. Холопов, — наглядно показывает направление хода истории» [5, с. 86]. Это направление «хода истории» (еще одна тавтология) проиллюстрировано соответствующей таблицей:

¹ К сожалению, оба этих емких, полезных и в принципе независимых друг от друга понятия были в прошлом столетии «затрепаны до дыр» и сегодня вызывают понятную идейную оскомину у многих постсоветских историков.

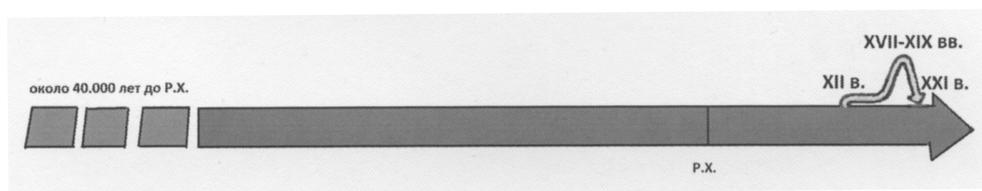


Не будем задерживаться на критике представленной схемы. Здесь есть к чему придраться. Подчеркнем только, что логика освоения чисел, соответствующих начальным интервалам натурального строя, сама по себе не предопределяет завершенности процесса, поскольку ряд обертонов не замкнут. Он описывается математической прогрессией, устремленной в бесконечность. Тем не менее Холопов утверждает, что в XX веке «... мы вступили в совершенно невозможную ранее фазу развития, когда нечего больше завоевывать, <...> интервалов больше не осталось». Современную музыку Холопов характеризует как «крайний по глубине и силе катаклизм, который кладет предел громадному (ок. 3000 лет) историческому периоду эволюции музыки». «Катаклизм» в контексте анализируемой концепции — не более чем эмоционально окрашенное обозначение одного из качественных переломов (кризисов) в историческом процессе. С таким суждением можно примириться. Но нельзя согласиться с

отсутствием критериев «крайности глубины и силы». Следовательно, и здесь риторика довлеет над логикой.

Статья Ю. Холопова может служить образцом отчаянно смелого, но в целом полностью неудачного штурма проблемы определения всеобщей логики музыкально-исторического процесса. «Обнаруженная» музыковедом и небрежно описанная диалектика обновления и сохранения в искусстве и культуре общеизвестна. Главный тезис Холопова о том, что на протяжении трех тысяч лет музыкальное мышление развивалось только в направлении «вперед и вверх», следуя логике освоения звуковысотных отношений по два интервала за этап, в результате чего оно подошло в XX веке к своей последней логической черте, не получил, да и не мог получить обоснования. Таким образом, универсальная логика музыкально-исторического процесса, описанная в статье Холопова, представляется нам мало привлекательной и мало пригодной музыкально-исторической доктриной.

VIII. Выскажем теперь свое видение недавно обнародованной и завоевавшей известность доктрине Владимира Ивановича Мартынова. В работе «Конец времени композиторов» [3] представлена оригинальная и талантливо исполненная картина истории музыки. Рассуждения ее создателя об истории плавно модулируют от науки к риторике и обратно, или скользят по неуловимой грани, разделяющей эти два принципиально разных способа объяснения. Сквозь картину музыкальной истории «просвечивает» эклектичная в методологическом отношении модель общечеловеческой истории, согласованная не только с фактическими данными и положениями науки (социальной истории, этнографии, этнопсихологии), но также с мифологемами «сырых культур» и догматами православного христианства. В схематическом упрощении исторический путь музыки выглядит, по версии автора книги, следующим образом:



В. Мартынов считает, что историческое бытие музыкального искусства (будем говорить только о европейской культуре) представляет собой качественно однородный процесс, обусловленный соблюдением художественного принципа канона (или бриколажа). Корни этого рода музыки уходят в палеолитическое прошлое человечества. Это — первородное и естественное искусство. Оно было раньше, есть сейчас и будет до скончания века. В наше время оно представлено фольклором европейских народов, традиционными культурами (Индии, Китая, арабских стран и т. д.), джазом, рок-музыкой.

Наряду с этим main stream'ом в какой-то несчастливый момент истории человечества появилась «композиторская музыка». Она выглядит в учении Мартынова неким

заболеванием, поразившим сравнительно недавно (в тяжелой форме — с XVII века) слой профессиональных европейских музыкантов. Главный симптом болезни — утрата музыкантом гармонического единства с Космосом. Симптом этот, скажем прямо, не настолько четок, чтобы во всех случаях надежно диагностировать данное профессиональное заболевание. Впрочем, оно не так уж и смертельно. Современные сочинители музыки могут наладить утраченную связь с Космосом. Для этого им нужно влиться в ритуальный хоровод естественных людей планеты (бриколеров) и припасть к живительным истокам канонического музицирования¹.

Доктрина Мартынова привлекает внимание своей рельефностью, продуманностью, разумной выстроенностью, пафосом оптимистической трагедии. Кому-то она дает веру в возможность спасения современной профессиональной музыки *бриколажовым путем* (термин наш). А вдруг действительно удастся «закрыть Америку»? Нас, однако, интересует сейчас не прагматика обсуждаемой концепции, а ее аргументация.

Основанием мартыновской картины исторического изменения музыкального искусства служит постулат о существовании двух типов человека. Первый из них — человек традиционных культур, который «привносит порядок в мир путем воспроизведения некоей архетипической модели». Второй тип — «человек исторический»; он упорядочивает мир «путем совершения небывалого события». Для первого человеческого типа музыка есть «ритуал или некий акт, приближающийся к ритуалу». Для второго типа человека музыка есть «революция или по крайней мере акт, ориентированный на революцию». Из принятой типологии выводится склонность первого типа к канону и второго типа — к произволу в музыкальной деятельности.

Допустим, что охарактеризованные типы существуют и сосуществуют (как считает автор) в настоящее время. В чем же заключается причина возникшей в сравнительно недавние времена, примерно в XVII веке [3, с. 86] «раскрутки» революционного композиторского индивидуализма? И в чем причина «истощения» этой тенденции к концу XX столетия? Мартынов старается ответить на этот вопрос, выделяя в истории европейской культуры процессы и явления, коррелирующие с процессами и явлениями в профессиональном музыкальном творчестве. Но установление корреляций — это, все-таки, не объяснение причины. А без понимания причины невозможно строить суждение о какой-либо исторической закономерности. Таким образом, мы не можем оценить надежность предложенной Мартыновым логической модели музыкально-исторического процесса, поскольку именно логика истории в его доктрине и не просматривается.

IX. Следует ли из вышеприведенных критических экскурсов вывод о бесперспективности попыток определения логики музыкально-исторического процесса? Вовсе нет. Напротив, музыковедение нуждается в аргументированных и как можно лучше согласованных с действительностью моделях исторического процесса, разработанных

¹ В творчестве самого Мартынова это выражается в создании эклектических минималистических композиций, похожих на сопровождение к архаическим религиозным ритуалам.

для конкретных культур или культурных страт. Это модели, характеризующие историю изменений музыкального быта, музыкального звукового материала, музыкального языка, инструментов, жанров, стилей, техники композиции, игры, пения и т. д. Еще более музыковеды нуждаются в моделях, описывающих историю музыкальной культуры и музыкального искусства в целом. В любом случае музыковеду-историку мы рекомендуем придерживаться нескольких правил.

Правило первое: не нужно принимать и выдавать логику заимствованной или построенной модели музыкально-исторического процесса за единственную истинную логику истории.

Правило второе: весьма желательно осознавать и объяснять людям основания, строение и особенности воспринятой или построенной модели музыкально-исторического процесса.

Советские историки музыки разработали в свое время монументальную и подробную картину изменения всей обозримой музыкальной культуры в соответствии с марксистской концепцией логики классово́й борьбы и смены общественных формаций. Заметим, что эта картина, переставшая быть обязательной на постсоветском пространстве, тем не менее и сегодня преподается в специальных учебных заведениях. Данное положение свидетельствует не только об инертности сознания преподавателей-историков, но и о высокой прочности построенной марксистами модели, а также об отсутствии равноценной альтернативы. В то же время, сегодня предпринимаются интересные попытки представить логику музыкальной истории в контексте фундаментальных теоретических конструкций А. Тойнби, О. Шпенглера, И. Тэна, Й. Хейзинги, Т. де Шардена, К. Ясперса, Н. Бердяева, П. Сорокина, Л. Гумилева, Л. Февра, Ф. Броделя и др. Надо надеяться, что работа в этом направлении приведет к созданию новых моделей музыкально-исторического процесса, столь нужных современному музыковедению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. М.: Мысль, 1990.
2. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Киев: ТОВ «Задруга», 2007. С. 5–11.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002.
4. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.
5. 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.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.
6. Чекан Ю. Интонаційний образ світу: Монографія. Київ: Логос, 2009.
7. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993.
8. Riemann H. Musikgeschichte in Beispielen. Vorwort. Leipzig, 1912.

Алексей КОЛЕСНИКОВ
(Москва)

ЯН ЛАДИСЛАВ ДУССЕК (1760—1812): ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ПИСЬМА (К ПРОБЛЕМЕ РАСШИРЕНИЯ РЕПЕРТУАРА)*

Деятельность целого ряда композиторов не получила достойного освещения в музыковедческой литературе — это исторически сложившееся обстоятельство. К таким авторам, в частности, относятся музыканты рубежа XVIII—XIX веков, имена которых известны профессионалам: И.Н. Гуммель, Дж. Фильд, И. Мошелес, И.Б. Крамер, Д. Штейбельт и другие. Многие из них внесли весомый вклад в стилистическое становление фортепианного письма XIX столетия и в обновление моделей ранее сложившихся жанров (в частности, фортепианного концерта и сонаты).

К числу таких музыкантов принадлежит и Ян Ладислав Дуссек (1760—1812) — чешский композитор, пианист-виртуоз, крупный представитель европейской музыкальной культуры, чья деятельность хронологически совпадает с периодом расцвета Венской классической школы. Творчество композитора, на начальном этапе связанное в основном с классическими традициями, по стилю приближается к сочинениям Гайдна

и раннего Бетховена. Но, культивируя в собственной концертной практике и развивая в своих композициях моцартовскую манеру игры *cantabile*, Дуссек создал ряд произведений, содержащих стилистические черты, предвосхищающие творчество композиторов-романтиков — Шопена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Брамса (особенно в отношении гармонии и пассажной техники). Своеобразная исполнительская манера Дуссека, одного из лучших пианистов своего времени, в которой современники отмечали редкую выразительность, изящество и стремление «петь на фортепиано», отразилась и на особенностях его произведений.

Известно, что одной из «жемчужин» фортепианного репертуара для начинающих являются сонатины Дуссека (Шесть сонатин op. 20). Многие педагоги в музыкальных школах и училищах считают эти произведения знаменитого в прошлом композитора репертуарной классикой. Тем не менее мало кто из них осведомлен, что автор данного опуса сонатин является

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

также создателем многих других талантливых сочинений, предвосхитивших собой музыкальный романтизм.

Рубеж XVIII—XIX столетий, который некоторые исследователи называют «преромантизмом» [2] или «ранним романтизмом» [4], отмечен сложным взаимодействием разных художественных стилей. Л. Кириллина в книге «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика» характеризует этот период так: «... после рубежа 1813—1815 годов в музыке началась эра романтизма, но пока продолжал творить Бетховен, был жив и классический стиль» [1, с. 161].

В 2012 году исполнилось 200 лет со времени кончины Я.Л. Дуссека и, судя по хронологической классификации стилей, принятой в музыковедении, а также учитывая даты созданных им сочинений, можно заключить, что этот музыкант значительно опережал свою эпоху.

Дуссек был на редкость плодовитым композитором, его перу принадлежат двенадцать фортепианных концертов, более тридцати сонат для фортепиано, много камерной музыки. Это особенно важно учесть, приняв во внимание множество превратностей, сопровождавших его беспокойную жизнь. Чех по происхождению, он прожил большую ее часть преимущественно в Англии и во Франции, при этом много времени проводил в бесчисленных концертных турах по другим странам Европы, побывав в разное время в Голландии, Дании, Германии, Италии, и даже в России. Это был один из немногих до Ф. Листа масштабно гастролирующих пианистов-виртуозов, стоявший у истоков



Ян Ладислав Дуссек

фортепианного исполнительского искусства крупных концертных залов, много сделавший для утверждения фортепиано на концертной эстраде.

В настоящее время любой из посетителей концертов фортепианной музыки может запечатлеть один из результатов деятельности чешского виртуоза, возможно, даже не осознавая этого: именно Дуссек впервые поставил рояль на сцене так, что исполнитель стал сидеть в профиль к слушателям. Это можно обоснованно считать важной вехой в переходе от камерно-салонного музицирования к широким публичным выступлениям музыкантов-исполнителей в тот исторический период.

Вообще, сведения о жизни и творчестве Я.Л. Дуссека не систематичны и малочисленны. В изданиях на русском языке практически отсутствует скольконибудь значимая информация о нем, в процессе исследования его творчества необходимо обращаться к работам на иностранных языках [5—11], в которых

приведены более подробные факты его жизни, а также воспоминания о нем и некоторые аналитические очерки. Круг современников, знавших композитора, а также непосредственно общавшихся с ним, включает много авторитетных имен, в том числе и великих музыкантов. Это, к примеру, К.Ф.Э. Бах, у которого Дуссек учился в Гамбурге; затем Й. Гайдн (с ним Дуссек общался в Англии, причем живой «классик» восторженно о нем отзывался), а также К.М. фон Вебер, Л.Шпор, М. Клементи (ему посвящена Соната ор.44 «Прощание») и др.

Биография Дуссека достойна отдельного рассмотрения. Тем не менее хотелось бы отметить здесь отдельные факты, непосредственно касающиеся предмета нашего разговора (это вклад в развитие конструкции фортепиано и в нотопечатное дело). Проживая в Англии в последнее десятилетие XVIII века, композитор, помимо творчества, пробовал свои силы в коммерции, организуя нотное типографское производство. Предприимчивый Дуссек был не одинок в этом вопросе. Так, итальянский композитор Луиджи Керубини после своего триумфа в Лондоне обнаружил, что данная отрасль крайне не развита в столице Англии, и тоже попытался организовать издательство, однако то быстро разорилось. Потерпел фиаско в этой сфере и Дуссек, вынужденный в 1800 году бежать из Англии от кредиторов.

В период пребывания композитора в английской столице там приобрели широчайшую популярность концерты, организуемые И.П. Саломоном, в которых нередко блистал и сам Дуссек. Поскольку развитие

концертной жизни европейских стран того времени предполагало расширение слушательской аудитории, исполнительская деятельность пианистов-виртуозов на крупных концертных площадках все более настоятельно диктовало свою эстетику, вытесняя клавирное искусство придворных музыкантов уходящего столетия. К тому же для реализации художественных замыслов композитора нередко требовалась мощь и сила звучания, не свойственные инструментам прежней конструкции. Поэтому Дуссеком совместно с Дж. Бродвудом, основателем производства фортепиано «английского направления», была предпринята инициатива разработки и обновления устройства клавира. Возможности инструмента были значительно расширены: усовершенствована механика, увеличен диапазон и обогащено его звучание, в частности, посредством использования педалей. Преобразования, которые претерпевало само фортепиано, не могли не сказаться и на особенностях нотной записи. Так, в частности, Я.Л. Дуссек первым (!) внедрил применение педалей в своих сочинениях. Здесь будет очень уместным заглянуть в ноты некоторых фортепианных концертов композитора, где можно найти не один пример специфической педализации, с точки зрения современного музыканта, но очень характерной для того исторического периода. Это связано, конечно, с конструктивными особенностями инструментов рубежа XVIII—XIX столетий. Например, одна педаль на гармонии Т и D или на разных гармониях на фоне длительного органного пункта: подобные педальные «наслоения» можно встретить в концертах g-moll op. 49 и Es-dur op. 70

Дуссека (что, кстати, встречается и в фортепианной музыке Бетховена).

Вообще вопросы особенностей фортепианного письма и нотной графики в сочинениях Дуссека, особенно в его концертах, заслуживают отдельного внимания. Затронем их, связывая новации композитора в этой сфере с фактом обновления конструкции *pianoforte*.

Хотелось бы отметить одну характерную деталь, имеющую прямое отношение к более широкой клавиатуре роялей фирмы Дж. Бродвуда, отразившуюся, соответственно, и в нотной записи. А именно — нередкие у Дуссека варианты *ossia*: если они встречаются вплоть до ор. 15, то предназначаются для новой широкой клавиатуры, при том что основной текст произведения написан, исходя из возможностей фортепиано старого образца. Начиная же с Концерта ор. 22, эти варианты *ossia* пишутся уже для старой клавиатуры (более узкой), а основной текст — для обновленной модели инструмента, получившей все большее применение в концертной практике.

Еще одна особенность фортепианной фактуры произведений Дуссека, которая выделяет его на фоне своих современников и роднит с поколением романтиков, — это использование в левой руке фигураций и аккордов широкого расположения при сопровождении мелодии (например, в первой части Концерта C-dur ор. 29). Аккорды в данном расположении, очевидно, предполагали исполнение *арпеджиато*, так как превосходят собой октаву и, нередко, дециму. Такое чередование аккордов и фигураций представляло оригинальное явление. Это разнообразило звуковую па-

литру нового инструмента, способствовало широкому применению педалей. Данное явление также представляет интерес с позиций метроритмической и темповой организации исполнительского процесса, став предпосылкой для исполнителя обратиться к игре *rubato* в условиях нового «слышания» звукового пространства. Такую фактуру можно заметить в концертах Дуссека, начиная с ор. 29, и далее она продолжает периодически появляться в его сочинениях.

Учитывая новые открывшиеся возможности, связанные с более эффективным использованием ресурсов диапазона фортепиано, Дуссек чрезвычайно находчиво использует крайние его регистры. В верхнем он располагает мелодизированные пассажи, преимущественно развивающего характера по отношению к тематическому материалу, которые нередко образуют с партией левой руки полиритмические сочетания. В этом регистре композитора привлекает блеск, звонкость гамм и фигураций, именно поэтому очень часто в концертах у него встречается обозначение повышения на октаву (для удобства записи). В нижнем регистре для Дуссека важен густой рокочущий тембр, гулкость и массивность, что также являлось для него немаловажным художественным средством воплощения музыкальных образов. Пассажи, охватывающие звуковое пространство в пять октав, встречаются почти в каждом из его концертов. Если в ранних концертах ор. 14b, ор. 15, ор. 17 верхней звуковысотной границей фортепианной партии был звук *фа* третьей октавы, то начиная со «знакового» Концерта C-dur ор. 29, эта вершина перенеслась на звук

до четвертой октавы и впрямь стабильно оставалась на таком уровне.

Самой низкой звуковысотной границей в сольных партиях практически всех концертов Дуссека (начиная с ор. 14b) можно считать *фа* контроктавы¹, но это не означает, что данный звук являлся только басовой опорой для аккордовой фактуры лишь в определенных кульминационных моментах. Так, например, в концертах ор. 22 и ор. 49–50 (см. их первые части) нижнее *фа* принимает участие в активном пассажном движении шестнадцатыми, при котором руки пианиста перемещаются параллельно на расстоянии двух октав, что далеко не часто можно встретить в фортепианной литературе, особенно того исторического периода.

Все вышеперечисленное говорит о необходимости при исполнении сочинений Дуссека тембрального и динамического раскрытия звуковых ресурсов крайних регистров инструмента, в частности, чуткой и кропотливой работы исполнителя над туше, необходимости добиваться блеска, артикуляционного разнообразия, а также пластичности в игре, преодоления ударных свойств механики инструмента.

Оценивая пианизм Дуссека, следует отметить, что он гармоничен, двигательно естественен, фактура насыщена и тематически, и фигурационно, но не перегружена, что ориентирует исполнителя прежде всего на качество звука, высокую культуру фразировки и педализации, разнообразие

нюансировки. Обобщенно характеризуя фортепианные сочинения композитора, стоит сказать, что они изящны, мелодичны, пианистически удобны, некоторые из них не требуют значительно развитой виртуозности (в этом одна из причин их широкого использования в фортепианной педагогике, но потенциал использования этого материала на всех уровнях педагогической работы еще далеко не раскрыт).

Из 28 сонат для фортепиано Дуссека, изданных в серии «Musica antiqua Bohemica»² практически все представляют интерес в плане эволюции сонатного творчества композитора и позволяют (особенно на примерах поздних опусов) проследить становление романтической трактовки формы.

В ряде сонат композитора, созданных с 1800 по 1812 год, имеются программные заголовки, обнаруживаются признаки новой, лирической трактовки жанра. В тематизме сонат (в том числе написанных и для фортепиано в четыре руки) нередко ощущаются славянские черты, отчасти предвосхищающие музыку А. Дворжака. Высказывая некоторую критику в адрес этих произведений, Е. Сорокина, вместе с тем, отмечает, что простые, но выразительные интонации, истоками которых был, главным образом, песенно-романсный мелос, проникают не только в кантиленные, но и в подвижные их темы, а также ложатся в основу красочных «колоратурных» пассажей [3, с. 48]. Как главные, так и побочные

¹ В ряде концертов (ор. 15, ор. 29, ор. 30, ор. 66) эта граница смещается на тон выше, то есть на *соль* контроктавы (что, возможно, связано с тональностью и замыслом каждого отдельного сочинения).

² Dussek J.L. Sonate: Piano / Red. J. Racek; rev. V.J. Sýkora. Praha, 1960–1963 (Musica antiqua Bohemica, 46; 53; 59; 63).

партии в сонатных *allegri* нередко тонально развиты, часто в них затрагиваются тональности не первой степени родства. Встречаются и энгармонические замены, хотя в целом выдерживается классический тональный план.

Для поздних сонат Дуссека характерна тенденция образного сближения главной и побочной партий, стремление к взаимному их дополнению в области общей лирической сферы. Их драматургия характеризуется пространственным развертыванием излагаемого материала, а также сопоставлением, в то же время явления яркой контрастности, конфликтности относительно редки.

Вкратце хотелось бы коснуться заметного влияния, оказанного композитором на структуру сонатной формы. Здесь прежде всего необходимо отметить устойчивую тенденцию к сокращению репризных разделов (в сонатах и, в особенности, в концертах). Так, например, в Концерте для двух фортепиано *B-dur* op. 63 в репризе даже имеет место композиционный эллипсис главной партии. Большое значение приобретают связующие и заключительные партии в экспозициях, принимающие на себя в некоторой степени разработочную функцию.

Также хотелось бы упомянуть и знаменательность отказа Дуссека в фортепианных концертах от каденций солиста на всем протяжении произведения, что делает форму более цельной. Лишь в первых трех своих сочинениях в этом жанре, обозначенных op. 1 и не получивших условную порядковую нумерацию, композитор обозначает места возможных каденционных вставок. Также, в качестве исключения,

следует упомянуть еще три более поздних концерта — *F-dur* op. 14b (каденция во II части), *Es-dur* op. 15 (каденция в I части) и *F-dur* op. 17 (каденция в I части). В остальных концертах каденции полностью отсутствуют. Данное обстоятельство роднит сочинения чешского автора с концертами некоторых романтиков (например, Шопена, Мендельсона).

Музыка Я.Л. Дуссека в современной отечественной концертной практике звучит крайне редко, в отличие от западноевропейских концертных площадок, где она была отмечена трактовками авторитетных исполнителей, хотя их имена (Я. Новотный, Ф. Марвин, О. Вондровик, М. Беккер), к сожалению, почти не известны отечественным слушателям.

В связи с этим хотелось бы развить некоторую цепь рассуждений о репертуарных проблемах у нас, в России, в центре которых станут художественное восприятие классики музыкантом XXI века и эволюционность взглядов на наследие прошедших эпох. Следует также обратить внимание и на некоторые характерные черты современной концертной жизни, что, в частности, объяснит актуальность интереса автора этих строк к творчеству Дуссека.

С одной стороны, например, и это касается сферы интересов относительно узкого круга профессионалов, — нельзя не отметить развитие *интереса к аутентичности*: открываются факультеты исторического исполнительства (например, в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского), факультеты современного исполнительства (ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова). В этом

русле, соответственно, развивается репертуарное обновление, поиск, и на таком фоне — новое, более рельефное восприятие классики, следовательно, ее новая жизнь, постоянная изменчивость, прогресс. Обратившись к истории, архивным звукозаписям, можно наблюдать постепенную смену в исполнительском искусстве *романтических* тенденций первой половины XX века *классицистскими* и интересом к авторским первоисточникам в исполнительстве рубежа XX—XXI столетий. Аналогичный процесс можно проследить на примерах трактовок музыки И.С. Баха, зафиксированных в звукозаписи в разные периоды Нейгаузом, Фейнбергом, Николаевой, Гульдом, Соколовым, Батаговым и др. Развивая далее эту тему, можно, например, отметить, что все более становится актуальным рассмотрение произведений Ф. Шопена в исполнительских трактовках через призму классики. Приближение к почве, на которой возникал его стиль, — это немецкая музыка (Шопен учился у Эльснера) — отражается, в частности, на лигатуре (преобладания интонаций хорей), на педализации (все более избирательная и изысканная). Вполне очевидно сегодня и стремление приблизиться к первоисточнику не только в плане авторского текста, но также средств его реализации, интерес к инструментам конкретного исторического периода, а также творчеству менее известных или забытых современников, то есть намерение создать многомерную картину прошедшей эпохи. Безусловно, все непреходящие ценности культурного наследия должны при этом сохранить свое место, но будут выглядеть еще более рельефно на фоне произведений не менее достойных,

создававшихся нередко параллельно с творениями гениев. Таковы некоторые особенности развития современного исполнительства, его авангарда в моем видении.

С другой стороны, попробуем выйти за пределы творчества таких музыкантов, как пианист А. Любимов, идущих в этом авангарде репертуарных поисков, и в целом деятельности Факультета исторического исполнительства Московской консерватории, которые существуют преимущественно лишь в рамках столичной концертной жизни. Как правило, сегодня отечественной исполнительской практикой затрагиваются опусы общепризнанных корифеев, таких как Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман, Брамс, Лист, Рахманинов. Тем не менее назрела необходимость для обогащения концертного репертуара в плане открытия новых (точнее, забытых) для широкого круга музыкантов и меломанов имен современников перечисленных «столпов» музыкальной культуры. Но, в противовес этому, имеет место репертуарная консервативность взглядов в более широких профессиональных кругах, сравнительная узость интересов, предпочтений в среде слушательской аудитории и в среде исполнителей. Это и подтверждает известная ограниченность не только концертного филармонического репертуара, но также и учебного. Кстати, определенная эволюция последнего документально прослеживается уже с XIX века. Так, заметна постепенная смена репертуарных предпочтений по сравнению, например, с настоящим временем в консерваторских учебных планах того исторического периода: первоначально имена В.А. Моцарта,

Й. Гайдна находятся «в тени», не в «канонизированном» виде, точнее — в одном ряду со многими, в том числе и такими авторами, как И.Н. Гуммель, М. Клементи, Я.Л. Дуссек. К сожалению, позднее, уже в XX столетии творчество последних окажется почти невостребованным или будет восприниматься как репертуарная экзотика, сохранив лишь только сугубо инструктивный интерес. Хотя знакомство с концертами И.Н. Гуммеля (ученика В.А.Моцарта) могло бы открыть много нового в восприятии и трактовке шопеновского стиля: великий польский композитор преклонялся перед Гуммелем, названным в свое время «Наполеоном фортепиано», и не мог не испытать влияния его таланта как пианистического, так и композиторского. Или, например, тоже неоспоримый факт: сыновья И.С. Баха во второй половине XVIII века своей чрезвычайной популярностью затмили славу их отца. А в XIX столетии они были почти забыты либо, возможно, отодвинуты на второй план заново открытой гениальной фигурой своего родителя, и интерес к их творчеству возник снова лишь в середине XX века!

Наконец, завершая разговор о проблемах репертуара, остается сказать, касаясь общего фона современной столичной концертной жизни, уникальной по своим масштабам и разноплановости, что достаточно очевидно необходимость для исполнителя не затеряться в море событий беспокойной атмосферы мегаполисов и найти собственную индивидуальную нишу. Именно этим объясняется обязательность поиска сценического амплуа, своеобразия творческого почерка, а также адекватная оценка в связи с этим собственных сил,

ясного представления перспектив своего художественного и артистического развития. Существует также определенная необходимость избегать невольного сравнения с созданными и общепризнанными трактовками корифеев исполнительских школ, запечатленными в звукозаписи и уже представляющими историческую ценность. Решением всех подобных проблем может стать обращение к забытым страницам творческого наследия прошлого, к которым относится, в частности, и музыка Я.Л. Дуссека, а также, безусловно, и поиск в области современного репертуара.

Таким образом, подытоживая сказанное, стоит еще раз отметить, что Дуссек, знаменитый и успешный при жизни, был недооценен последующими поколениями. Сегодня он почти забыт, но его музыка, знаменующая собой переход к стилю романтиков и при этом сохранившая многое от принципов классицизма, представляет огромный интерес для развивающегося исторического исполнительства и обогащения традиционного концертного репертуара.

В целом интерес к личности Дуссека, творчество которого своими корнями связано со славянской (в частности, чешской) культурой, будет способствовать повышению сравнительно небольшой популярности этой страницы музыкальной классики в России. Изучение его музыки даст возможность расширения общепринятого понятия о музыкальной культуре Чехии, этой «консерватории Европы», по меткому выражению Ч. Бёрни, и поможет проследить особенности исторической роли чешских музыкантов в общеевропейской истории музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. консерватория, 1996.
2. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981.
3. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра: Исследование. М.: Музыка, 1988.
4. Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII—XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): Автореф. дис. ... доктора иск. М., 1995.
5. Blom E. The Prophecies of Dussek // Classics Major and Minor. London, 1958. P. 88—117.
6. Craw H.A. A Biography and Thematic Catalog of the Works of J.L. Dussek (1760—1812) (diss., Univ. of Southern California, 1964).
7. Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 3. Paris, 1878. P. 94—97.
8. Gerard A. Jan Ladislav Dusseks Le retour à Paris: eine Klaviersonate zwischen “Aufklärung” und “Romantik” // Archiv für Musikwissenschaft, LIII (1996). S. 207—221.
9. Palazzolo L. Il tocco cantante: Jan Ladislav Dussek, compositore e virtuoso tra Mozart e Clementi. Bologna, 1992.
10. Schmitt Scheubel R. Johann Ludwig Dussek im Spiegel der deutschen, französischen und englischen Tagespresse seiner Zeit, nebst Verzeichnis seiner in Berliner Bibliotheken Werke der auffindbaren Autographen, Handschriften und Schallaufnahmen (Diss., Technische Univ. Berlin, 1994).
11. Truscott H. Dussek and the Concerto // The Music Review. Vol. 16 (1955). P. 29—53.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Журнал для профессионалов и любителей

В журнале публикуются исторические и музыкально-теоретические статьи о зарубежной и русской музыке прошлых веков, материалы по вопросам музыкального источниковедения и текстологии, статьи о современном бытовании старинной музыки, рецензии на новые книги и компакт-диски, а также ноты произведений, ранее не издававшихся в России.

Подписка принимается в любом отделении связи
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»
Подписной индекс — 42703

Сергей ФРОЛОВ
(Санкт-Петербург)

К ПРОБЛЕМЕ «СКРЫТЫХ» ИЛИ «ЗАБЫТЫХ» ЭПИЗОДОВ БИОГРАФИЙ ВЕЛИКИХ МУЗЫКАНТОВ: ГЛИНКА В МОСКВЕ ВЕСНОЙ 1828 ГОДА*

Михаил Иванович Глинка неоднократно бывал в Москве¹ и, надо полагать, хорошо знал ее. Однако ни в своих письмах, ни в «Записках» он о Москве сколько-нибудь серьезно не говорит. Между тем, образ первопрестольной, несомненно, получил отражение в его творческих замыслах, а сами поездки в Москву сыграли существенную роль в его творческой биографии². Особенно большое значение в этом плане имела первая поездка, состоявшаяся весной 1828 года.

Обо всем этом можно судить, разобрав подробности первого московского турне Глинки и рассмотрев в их общем контексте всего происшедшего в тот год.

Начало 1828 года не отмечено в жизни композитора чем-то сколько-нибудь существенным. Тем не менее сложившийся размеренный уклад внешне спокойной жизни в Петербурге был как-то внезапно нарушен поездкой к родителям в Новоспасское, случившейся в начале весны 1828 года.

Неожиданность этой поездки позволяет предположить, что его вызвали на Смоленщину по причине сложных имущественно-правовых обстоятельств вступления во владение наследством незадолго до того скончавшегося бездетного شماковского дядюшки Афанасия Андреевича Глинки³. И хотя основная часть на-

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

¹ Глинка на протяжении своей жизни 4 раза был в Москве. Первый раз это произошло весной 1828 года. Второй приезд случился в конце июня — начале июля 1834 года. В мае 1835 года он снова провел в Москве несколько дней. И последнее посещение Москвы датируется летом 1838 года.

² Здесь достаточно вспомнить хотя бы об одном из ранних оперных замыслов Глинки по сюжету повести В.А. Жуковского «Марьяна рош» или об Эпilogе в опере «Жизнь за Царя».

³ К сожалению, точная дата смерти Афанасия Ивановича не установлена. И даже в новейшем исследовании истории рода смоленских Глинок указан лишь год его смерти — 1827-й [12, с. 69].

следства Афанасия Андреевича, включая Шмаковское имение, переходя по мужской линии, в конечном счете, досталась его единственному на то время родному брату Ивану Андреевичу [12, с. 233–234], можно предполагать, что какая-то часть могла быть отказана и его старшему племяннику. Не исключено, кстати, что именно благодаря последовавшему улучшению его материального положения Глинке оказалось так легко в июне того же года оставить опостылевшую ему к тому времени службу.

На время всей поездки Мишель (как тогда именовали Глинку близкие и как он подписывал свои письма) взял на службе отпуск сроком с 12 марта по 12 мая 1828 года¹.

По всей видимости, дела, потребовавшие столь экстраординарного посещения Новоспасского, были довольно быстро улажены, свидание с родными не слишком затянулось и у Мишеля осталось в запасе примерно дней десять от полученного отпуска, чтобы по пути обратно в Петербург провести их в Москве. Туда он заехал, чтобы погостить у своего давнего приятеля и однокашника по Благородному пансиону Николая Мельгунова. В первопрестольную Глинка отправился «в конце апреля»,

а в Петербург выехал оттуда «утром, на заре 9 мая²», то есть лишь символически отметив приходящийся на это число «день ангела» [7, с. 234] своего приятеля. Такая поспешность с отъездом была вызвана необходимостью вовремя вернуться на службу, т.е. прибыть в Петербург не позже воскресенья 11 мая.

С Мельгуновым он не виделся с 1825 года, когда тот, уехав из Петербурга, поступил на службу в Московский главный архив Министерства иностранных дел. Ко времени приезда Глинки Мельгунов стал уже завзятым москвичом, сблизился с кружком «любомудров» и занял среди них заметное место³.

Естественно, что время, проведенное Мишелем в Москве, было наполнено общением с Мельгуновым, знакомством с городом и некоторыми его обитателями. Среди последних Глинка в своих «Записках» выделяет двоих: Николая Николаевича Норова и Степана Петровича Шевырева.

С композитором-любителем Норовым он на всю жизнь сохранит приятельские, а иной раз и деловые, отношения, и, нередко упоминая его в письмах, будет называть своим другом⁴.

¹ В служебном «Аттестате» Глинки сообщается: «Предъявитель сего Титулярный Советник Михайло Иванов сын Глинка, сын Капитана... в отпуску был... 1828 года с 12 Марта по 12 Мая, явился в срок» [1, с. 86].

² 9 мая (согласно юлианскому календарю) празднуется Никола вешний, «Никольщина», т. е. Перенесение мощей Святого Николая чудотворца в Барград.

³ Не задерживаясь на том, каким образом Мельгунов занял в среде московских «архивных юношей», а затем и «любомудров» более чем почетное положение, отметим, что его очень ценил один из лидеров этих молодых философов — Н.В. Станкевич. См. об этом, например, в его письме к Я.М. Неверову от 30 октября 1834 года [10, с. 112].

⁴ См. письмо к В.И. Флэри от 10/22 апреля 1846 года [8, с. 269].

Что же касается известного члена кружка «любомудров» Степана Петровича Шевырева — впоследствии известного русского литературного критика, историка литературы, поэта, академика Императорской Академии наук, то с ним Мишель в очередной раз встретится через несколько лет в Италии. Там Шевырев, состоявший учителем сына княгини Зинаиды Волконской, будет знакомить Глинку с достопримечательностями Рима.

Кроме того, возможно, что Мельгунов водил своего петербургского друга в дом Авдотьи Петровны Елагиной, где регулярно собирались не только «архивные юноши», но и профессора университета, писатели и поэты. П.И. Бартенева писал о доме и салоне А.П. Елагиной: «Дом этот, отданный ею впоследствии И.В.Киреевскому¹, долго был известен Московскому образованному обществу, всему литературному и ученому люду. Языков, поселившийся у Елагиных, вспоминает об этом доме, говоря о Республике привольной у Красных у ворот. Ум, обширная начитанность и очаровательная приветливость хозяйки привлекали сюда избранное общество. Даровитые юноши, товарищи и сверстники молодых братьев Киреевских, встречали в их матери самую искреннюю ласку. Тут были князь Одоевский, В.П. Титов, Николай Матвеевич Рожалин (знаток классических языков), А.И. Кошелев (друг И.В. Киреевского), С.П. Шевырев, А.П. Петерсон, М.А. Максимович, Д.В. Веневитинов,



Молодой М.И. Глинка (портрет работы М. Тербенева, 1824 г.)

А.О. Армфельдт, архивные юноши С.А. Соболевский и С.С. Мальцов (свободно писавший по латыни)... Погодин сердечно привязался к Елагиным. Молодой Хомяков читал у них первые свои произведения...» [2, с. 492—493].

К сожалению, никаких конкретных сведений о подробностях времяпрепровождения Мишеля в те дни и о впечатлениях, которое произвела на него в тот первый его приезд старая русская столица, не сохранилось. А посмотреть в ней было на что. Москва к этому времени уже отстроилась после пожара 1812 года и переживала очередной расцвет. Москвичи гордились своим обновленным городом. Именно к той поре относятся известные высказывания Грибоедова о Москве, вло-

¹ Киреевский Иван Васильевич (1806—1856) — философ, литературный критик и публицист, один из теоретиков славянофильства; сын А.П. Елагиной от первого брака.

женные в уста героев его великой комедии. «Пожар способствовал ей много к украшению...», — замечает Скалозуб. Фамусов же, начав с того, что у москвичей «на все свои законы есть», далее перечисляет наиболее характерные типажи светского общества первопрестольной и обобщает: «На всех московских есть особый отпечаток... Решительно скажу: едва другая сыщется столица, как Москва».

Говоря далее об особом впечатке «на всех московских», Фамусов был, несомненно, прав. Так, например, в отличие от петербуржцев, среди интеллектуалов Москвы к тому времени сложился особый круг молодых людей, увлекающихся новейшими течениями немецкой романтической философии. В недалеком будущем они столь же отличительно от Петербурга будут увлекаться умозрительными словопрениями, разделившись между собой на так называемых «западников» и «славянофилов».

В Петербурге же все это вызывало непонимание. Так, Пушкин, сблизившийся было во время своего появления в первопрестольной в 1826-м, а затем и в 1827 году с московскими «любомудрами» и начавший с ними сотрудничать в «Московском вестнике», довольно скоро ощутил в них какую-то неприятную для него тяжеловесную ученость и 2 марта 1827 года с раздражением писал об этом А.А. Дельвигу: «Ты пеняешь мне за “Московский вестник” — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? Собрались ре-

бята теплые, упрямые; поп свое, а черт свое. Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать — все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы... “Московский вестник” сидит в яме и спрашивает: веревка вещь какая? <...> А время вещь такая, которую с никаким “Вестником” не стану я терять. Им же хуже, если они меня не слушают» [9, с. 320].

Что же касается Глинки, то и он никогда не был замечен в увлечении умозрительными теориями. Да и времени для погружения в московские философские тонкости у него в тот приезд не было. И все же не лишим себя возможности допускать, что его общение с «любомудрами» не обошлось без некоторых включений в их интересы.

Дело в том, что совсем незадолго до его приезда Мельгунов вместе с В.П. Титовым и С.П. Шевыревым перевел на русский язык и опубликовал книгу В.Г. Вакенродера, вышедшую под названием: «Об искусствах и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком» [4]¹.

Надо полагать, что русские переводчики гордились своим трудом, и как Мельгунов, так и сблизившийся тогда с Мишелем Шевырев, просто не могли не показать своему дорогому гостю своей книги.

Столь же вероятно, что после ознакомления с трактатом Вакенродера кое-что в нем могло оказаться созвучным интеллек-

¹ В Германии эта книга была напечатана еще в 1814 году. Историю начального немецкого издания книги см. в статье П.Н. Саккулина [5, с. I—III] Ср. с коммент. А.В. Михайлова в современном издании книги [6, с. 239].

туально-художественным интересам Глинки, а в отдельных случаях даже и полезным для развития его музыкального гения.

Таковыми представляются, например, некоторые «Отрывки о музыке из сочинений» вымышленного Вакенродером композитора Иосифа Берглингера. Первый из «Отрывков» под заглавием «Восточное сказание о силе музыки», несомненно, должен был привлечь внимание Мишеля, так как, с одной стороны, перекликался с его давним интересом к Востоку (вспомним хотя бы персидский язык в Пансионе). А с другой — осознанно, или на подсознательном уровне, мог инспирировать особое, сложносочетающее мотивы зла и восторженного восхищения, прочтение образа Востока во второй гениальной его опере «Руслан и Людмила».

Вот начальные слова этого «Отрывка»: «Восток есть отчизна всего чудесного. Тамошние мнения, замечательные вместе по высокой своей древности и по простоте младенческой, часто представляют нам таинственные странные намеки и загадки, которые здравый рассудок доселе привык отвергать как себя недостойный» [4, с. 249].

Столь же близкими могли быть Мишелю и представления относительно подвижной природе образного мира музыки: «...иногда для меня Музыка, — толковал Берглингер, — полный образ нашей жизни — быстрая пленительная радость: она, родясь из ничего, в ничто и возвращается, то вспыхнет невзначай, то опять погаснет; иногда же веселый, зеленый островок, при сиянии солнца оглашаемы пением и звуками на мрачных волнах неисследного океана» [4, с. 260].

Безусловный интерес должны были вызвать и суждения о важнейшей роли конструктивного начала в сотворении глубины содержательности музыкального произведения.

Об этом в трактате «Об искусствах и художниках...» утверждалось: «Во многих музыкальных творениях звуки совокуплены правильно, как числа в вычислении, как точки в мозаике, с холодным глубокомыслием. Но при исполнении они говорят красноречивым, сильным языком Поэзии, хотя художник во время своего ученого труда совсем не воображал, чтоб гений, очарованный в этом царстве звуков, мог так высоко простираť свои крылья перед внимательными чувствами» [4, с. 291—292].

Но в особенности актуальными в свете его тогдашних собственных композиторских опытов Мишелю могли показаться слова, посвященные образно-драматургическим свойствам музыки. Музыкальное искусство, по мысли Вакенродера, «сильными чарами чувственной силы возмущает дивные, кипящие рои фантазии; звуки населяют ее волшебными привидениями, олицетворяя бестелесные движения в образы страстей человеческих, которые подобно чарующим призракам магического обаяния, мелькают мимо чувств обвороженных...» [4, с. 299].

И главное, что, возможно, могло в дальнейшем отозваться в сознании и творчестве Глинки, — это мысль о первенстве музыки в сравнении с поэзией и живописью.

И хотя речь здесь идет о «духовной музыке», не в том суть. Гораздо важнее сама

иерархия в сопоставлении трех избранных искусств: «Если о духовной Музыке судить по ее предмету, то без сомнения она есть род высший и благороднейший; так точно в Живописи и Поэзии, священные предметы в сем отношении должны для человека казаться важнейшими. Восхитительно взирать, как сии три искусства, осаждая с трех различных сторон надзвездную твердыню, в отважном соревновании между собой состязуются о том, которое ближе приступить к Престолу Господню. Но верно премудрая Муза Поэзии, а наиболее спокойная и важная Муза живописания, отдадут преимущество отваге и смелости в хвалении Всевышнего третьей сестре своей: она о предметах небесных дерзает выражаться на некоем чуждом, необъяснимом наречии, в громких звуках, в сильном движении, соединяя сонмы живых существ в единую гармонию» [4, с. 274].

Отметим, ни сам Глинка, ни кто-либо другой, ни единым словом не обмолвился о каких-либо следах, оставленных идеями книги «Об искусствах и художниках...» в его жизни или в творчестве. Лишь авторы замечательного исследования немецких путешествий Глинки позволили себе ряд замечаний о том, как эта книга косвенным образом оказалась включенной в контекст его биографии. Они обратили внимание на то, что в известной статье Мельгунова, которой он хотел приготовить публику к премьере оперы Глинки «Жизнь за Царя» можно обнаружить некоторую созвучность с этой книгой. «Более того, — считают они, — статья Мельгунова о Глинке есть не что иное, как ироничное подражание стилю Тика и Вакенродера» [11, с. 51].

Общение с московскими «любо-мудрами» и даже частичное погружение в их интересы должно было оставить глубокий след в сознании Глинки и иметь особое значение, так как сразу же по возвращении в Петербург он оказался в совершенно иной компании.

Дело в том, что весной 1828 года в Петербург как-то вдруг и неожиданно на очень недолгий срок, но столь значимо для русской культуры и для Глинки, собрались и сплотились вокруг Пушкина лучшие представители нарождавшейся великой русской литературы. Наиболее заметными среди них были Вяземский, Жуковский, Грибоедов, Булгарин и Плетнев. К этой же компании может быть и находившийся тогда в Петербурге польский поэт Адам Мицкевич. Все они переживали тогда важнейшие, а для некоторых из них и кульминационные этапы своего развития.

Став на какое-то время одним из наиболее заметных участников этой компании, Глинка не мог не ощутить накала творческого горения, составлявшего смысл жизни этих людей; не мог не быть охвачен теми страстями, которыми они горели; не мог не осознать глубинных смыслов, наполнявших их творения. Он не мог не заразиться тем соревновательным искусом, которым всегда чревато такое содружество, не мог не быть не опален тем вызовом, который неизбежно испытывал тот, кто по масштабу своей личности, по своему божьему дару был сопоставим с этими людьми. Именно тогда он, вероятно, мог впервые соизмерить себя с ними, осознать тот уровень требований к себе, которого заслуживал его гений.

Особую прелесть столь внезапному бистрому и мощному погружению нашего Мишеля в петербургскую литературную среду в мае 1828 года придавало наполненное значимыми для него событиями и достаточно интенсивным в период пребывания в Москве общением с местными литераторами. Явные различия и расхождения, обнаруживаемые тогда между приятельствовавшими с ним москвичами и петербуржцами, должны были создавать повышенное эмоциональное и интеллектуальное напряжение в его душе и в его сознании.

Впрочем, еще раз вернемся в Москву весны 1828 года.

Оказавшись здесь всего на несколько дней, проездом, Мишель мог видеть старую русскую столицу, главным образом, из окна экипажа. А по сему мог составить о ней лишь самые общие представления. Однако, как известно, он любил города. Во время своих многочисленных поездок по России и по Европе он внимательно присматривался к особенностям каждого из них. Поэтому никак не мог он обойти своим вниманием и Москву¹.

Во-первых, он мог довольно подробно освоить местность вокруг дома Мельгуно-

ва, который жил, как тогда говорили, «под Новинским» [7, с. 264]².

Здесь было одно из типичнейших мест расселения дворянства средней руки. Эта местность славилась своими знаменитыми Новинскими гуляниями, собиравшими на великие церковные праздники «всю Москву».

«Под Новинским» в то время в собственном доме на углу Большого Деятинского переулкa пребывала матушка А.С. Грибоедова, которую ее знаменитый сын только что навестил, будучи проездом в Петербург после триумфального исполнения своей посольской миссии в Персии.

И не упустим здесь возможности отметить, какие «странные» бывают, пользуясь известным выражением Пушкина, «сближения»! Ведь минует не более месяца с того времени, как Мишель побывает в Москве «под Новинским», и в Петербурге произойдет его неожиданное и, к сожалению, скоротечное знакомство и творческое содружество с Грибоедовым...

Во-вторых, даже разезжая отсюда в экипаже по гостям, или просто гуляя по городу, Глинка не мог не уловить его прелести.

¹ О том, что Москва пришлось ему, как говорится, по душе, можно судить хотя бы по тому, что впоследствии, выбирая место жительства для своей любимой сестры Людмилы Шестаковой, готовящейся стать матерью внебрачного ребенка, он предлагал ей на время поселиться именно в первопрестольной (см письмо к Л.И. Шестаковой от 7/19 сентября 1852 года [8, с. 348]). Чуть позже, когда Шестакова уже переселилась на «положенное» время в Москву, он и сам размышлял о том, чтобы присоединиться к ней: «Мне кажется, не помешало бы попробовать нам с тобою пожить в Москве; какись, было бы хорошо и дешево! Покамест что, сделай по сему предмету свои соображения и сообщи. Садик и место для фазанов, голубей, кроликов и пр. — вот главное для меня, не говоря уже о независимом помещении для каждого из нас» (см. письмо к Л.И. Шестаковой от 28 ноября / 10 декабря 1852 года [8, с. 357]).

² Адрес Мельгунова несколько уточняет в своей Автобиографии Я.М. Неверов, писавший, что его дом находился «под Новинским, в приходе Иоанна Предтечи в Кречетниках» [3, с. 114].

Естественно, что он не мог не пережить восторга от громадных размеров Москвы, Одновременно у него не могли не вызывать недоумения и грандиозные масштабы несуразностей, характерных для внешнего облика первопрестольной.

Так, например, в величественном Кремле громады новейших парадных сооружений Екатерининской и Александровской эпох в стиле петербургского классицизма как-то неожиданно тесно соприкасались с уютными теремными или монастырскими постройками допетровского барокко. А вместе они уже совсем никак не увязывались с древнерусским церковным колоритом могучих толстостенных храмов, окружавших Соборную площадь или с декором построенных по модели барочных укреплений миланского Замка Сфорца¹ крепостных стен и башен Московского кремля.

При этом было нечто уютное и домашнему родное в паутине беспорядочно сплетенных московских переулков, огороженных заборами и застроенных большей частью одноэтажными и нередко деревянными домиками.

Среди них, в овражных низинах или на крутых холмах, как-то неожиданно прятались приземистые четверики, увенчанные луковками главок, или радостно возносились узорчатые колокольни московских «сорока сороков»; огромные пространства занимали новые дворцы вельмож и старые, еще боярские, хоромы, окруженные бесчисленными хозяйственными постройками и снабженные древними прудами.

Еще более поражали повсеместно встречавшиеся монастыри с их псевдокрепостными стенами; обескураживали бесчисленные огороды, болотистые пустоши и многое другое, что вызывало недоуменное любопытство европейских или европеизированных Петербургом русских гостей Москвы.

Все это было важно пережить Мишелю, так как, возвратясь в Петербург, он первый раз поселился в находящемся в самом центре города знаменитом доме Барбазана². Именно здесь, на пересечении Невского и Литейного проспектов, и поныне называемом в Петербурге «перекрестком всех перекрестков», он мог по-настоящему ощутить менталитет этого города. Именно здесь, в месте, где сгустились все мистические тайнства имперской русской столицы, Глинка глубже всего мог проникнуться петербургским духом.

Особенно важно отметить, что происходило все это в эпоху формирования так называемого «Петербургского текста» русской культуры, который именно тогда во всей полноте своих антиномических сопряжений стал очевиден, прежде всего, в «петербургских» творениях русской литературы.

Таким образом, московские впечатления Мишеля в сочетании с новыми условиями и событиями его петербургской жизни должны были способствовать дальнейшему развитию в его сознании особых отношений с Петербургом, которые впоследствии выкристаллизовались во взаи-

¹ «Castello Sforzesco» (итал.) — крепость, построенная в Милане в XV веке.

² Второй раз Глинка будет жить в этом доме с 1 декабря 1851 по 23 мая 1852 года.

моотношения «любви-ненависти» Глинки с этим страшным и великим городом.

К тому же антиномические по своей сути сопряжения московских впечатлений с условиями его дальнейшего петербургского бытия, несомненно, внесли весомый вклад в формирование петербургского самосознания Глинки.

И последнее — пребывая в Москве у Мельгунова, Глинка, по всей видимости,

нашел хранившиеся у него черновики своей альтовой сонаты, первая часть которой была написана еще в 1825 году. Теперь же он попытался дописать в ней вторую часть, о чем и сообщал в «Записках»: «...в эти немногие дни я писал Adagio (B-dur) d-moll сонаты...» [7, с. 234]. Однако рассмотренные тогда старые черновики третьей части не заслужили его внимания. И соната осталась незавершенной...

ЛИТЕРАТУРА

1. Аттестат Глинки // Советская музыка. 1954. № 6. С. 86—87.
2. Бартенев П.И. Авдотья Петровна Елагина // Рус. архив. 1877. Кн. 2. № 8. С. 483—495.
3. Бродский Н. Я.М. Неверов и его автобиография // Вестник воспитания. 1915. № 6. С. 73—94.
4. Вакенродер В.Г. Об искусствах и художниках / Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / Пер. с нем.; М.: в тип. С. Селивановского, 1826.
5. Вакенродер В.Г. Об искусствах и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / С послесл. и примеч. П.Н. Сакулина. М.: Кн. изд-во К.Ф. Некрасова, 1914.
6. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве / Пер. с нем.; вступ. ст. А.С. Дмитриева; коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1977.
7. Глинка М.И. Записки // Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. Т. 1. С. 211—350.
8. Глинка М.И. Литературные произведения и переписка. Т. 2(А): [Письма]. М.: Музыка, 1975.
9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13: Переписка 1815—1827. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.
10. Станкевич Н.В. Избранное / Сост., вступ. ст. и примеч. Г.Г. Елизаветиной. М.: Сов. Россия, 1982.
11. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч 2. Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев, 2002.
12. Федоров Б., Деверилина Н., Королева Т. Смоленские Глинки. 350 лет на службе России. 1645—2004. Родословная рода Глинок и потомков сестер М.И. Глинки. М.: Гареева, 2004.

Марина РАКУ
(Москва)

АЛЕКСАНДР СКРЯБИН В КОНКУРСЕ «КОМПОЗИТОРОВ-РЕВОЛЮЦИОНЕРОВ»: ТРИУМФ И ПОРАЖЕНИЕ*

Курс на редукцию культурного наследия был взят на самом высоком уровне уже в первый год пребывания большевиков у власти. На заседании Совнаркома 17 июля 1918 года был заслушан доклад известного историка М.Н. Покровского об установке памятников пятидесяти «учителям социализма». По предложению московской художественной коллегии при Народном комиссариате по просвещению, изложенному в докладной записке в Совнарком за подписью зав. отделом ИЗО В.Е. Татлина и секретаря ИЗО С.И. Дымшиц-Толстой (опубликована в «Известиях» 24 июля 1918 года), в число композиторов, удостоенных подобной чести, должны были войти Бетховен, Мусоргский, Глинка, Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Шопен¹. 30 июля 1918 года СНК принимает постановление «О проекте списка памятников великим деятелям революционного движения, философии, науки, литературы и искусства», подписанное Лениным, а 2 августа «Известия» публикуют «Список лиц, коим предположено поставить

монументы в г. Москве и др. городах Рос. Соц. Фед. Сов. Республики» [26, с. 132–133]. В пятом разделе («Композиторы») значатся только имена Мусоргского, Скрябина и Шопена. В соответствии же с окончательной редакцией текста постановления в список были возвращены Бетховен и Римский-Корсаков [см.: 10].

Создание нового, большевистского пантеона гениев человечества неминуемо должно было придать каждому из этих имен знаковый характер. Нея Зоркая справедливо охарактеризовала «ленинский план монументальной пропаганды»: «Это был по своему значению как бы “святоотеческий чин”» [5, с. 63]. В той складывающейся своеобразной новой религии, черты которой неоднократно отмечались в советской культуре современниками и позднейшими исследователями [см., например: 23], отбор «учителей социализма» должен был установить круг «праотцов» новой культуры. Но уже перипетии первоначального отбора говорят о том, что сколько-нибудь объективных и общих критериев для различных инстанций, принимавших участие

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

¹ Напомним, что в Петербурге к этому времени уже стояло два памятника Глинке: с 1899 года — в Александровском саду перед Адмиралтейством (скульптор В.М. Пащенко, архитектор А.С. Лыткин); с 1906 года — на Театральной площади (скульптор Р.Р. Бах, архитектор А.С. Бах).

в нем, не было. То верх одерживал подход с точки зрения художественного «масштаба» личности, то с точки зрения «революционности». Так, Совет Наркомпроса от 30 июля предписывает внести в первый список, предложенный Покровским, Гейне, Баумана и Ухтомского, но исключить Владимира Соловьева, а в начале августа из него «вылетают» Гоголь, Никитин, Новиков, так и не вычеркнутый ранее Соловьев, Мечников и Растрелли-отец, по недосмотру властей почти две недели пребывавший в компании «учителей социализма». В свою очередь Бетховен, Мусоргский, Глинка, Скрябин, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Шопен — это прежде всего классики «первого ряда», к которым могли, конечно, быть причислены и некоторые другие.

Это и происходило повсеместно на практике. Начатая «наверху» кодификация была активно подхвачена прессой 1920-х годов. Список кандидатур на роль «революционных художников» неоднократно уточнялся, претерпевая порой совершенно непредсказуемые изменения. Так, в 1926 году Л. Сабанеев, оглядываясь на события первых лет революции, вспоминал: «Именно в эту раннюю послереволюционную эру почти ко всем композиторам прошлого оказались так или иначе приклеены этикетки, возвещавшие в более или менее категорической форме их соотношение с пролетарским искусством, все они были расценены “по отношению” к предполагаемому искусству пролетариата. В число “буржуазных” попали Чайковский, Рахманинов, Дебюсси, Шопен, Шуман, в число революционеров — Скрябин,



*Александр Николаевич Скрябин
(фото 1912 г.)*

Мусоргский, Бах, Бетховен, Вагнер и т. д.» [25, с. 20].

Как видим, Шопен и Чайковский из первоначально отобранного властями круга «революционных композиторов» быстро переключались в «лагерь буржуазии», но и на этом, как будет показано в дальнейшем, их перемещения через «линию фронта», разделявшую «полезных» и «вредных» классиков, по терминологии того времени, не завершились. В свою очередь, к числу несомненных «революционеров», по мнению пролетарских идеологов, к середине 1920-х годов (т. е. когда Сабанеевым были написаны эти строки), уже не принадлежали ни Скрябин, ни Бах...¹

¹ «Ленинский план монументальной пропаганды» (так он официально назывался в советской исторической литературе) не был воплощен в жизнь целиком, хотя в соответствии с ним в Москве и Петрограде было воздвигнуто несколько десятков «временных» памятников, впоследствии разобранных. Сохранилось из них всего несколько московских монументов (К. Марксу, Ф. Энгельсу, А. Герцену, Н. Огареву) и несколько аллегорических фигур (например, барельеф «Рабочий» на здании Петровского пассажа).

К тому, что редукция списка имен не отвечает интересам культурной политики, власти пришли лишь в начале 1930-х годов. Но прежде чем это стало ясно окончательно, она активно использовалась в художественной жизни. Именно разочарования, связанные с ее применением, привели в результате к официальному признанию необходимости смены тактики редукции списка имен на тактику редукции смыслов. Она-то и стала основным содержанием идеологической работы над классическим наследием в советские годы. Однако до этого было сделано несколько успешных и безуспешных попыток «приклеивания этикеток» (по выражению Сабанеева), присваивания новой репутации старым классикам. Относительность удач на этом направлении и стала одной из причин, по которой пришлось с него свернуть. В этом отношении показательно стремительное нисхождение в начале 1920-х годов с революционного Олимпа А.Н. Скрябина — одного из главных кандидатов на роль революционера в искусстве.

Будучи культовой фигурой Серебряного века, Скрябин одновременно предвосхитил целый комплекс идей как художественного, так и идеологического значения, определивших ход развития отечественной художественной культуры в ближайшие годы после его смерти, включая и первые «советские». Коннотацию «революционности» его музыка приобрела еще при жизни композитора: «очевидно, что возникновение мессианского искусства Скрябина было созвучно всей “внешней” среде, наполненной революционно-преобразовательными взглядами» [13, с. 146]. Идеи русского мессианства, всеобщего братства, утопизм,

нищестанство, футурологическое видение мира, денационализация искусства, суммированные в творчестве Скрябина как «национальный мессианский проект, стремившийся к утверждению всемирной соборности» [там же, с. 199], имели, наряду с другими концептами Серебряного века, как стало сегодня понятным, свое специфическое продолжение в пореволюционный период¹. Его с легкостью стали отождествлять с самой фигурой композитора, именуя современную эпоху — эпохой «экстаза и торжества Освобожденного духа Скрябина» [18].

«Победоносному» вхождению музыки Скрябина в молодую революционную культуру способствовали и другие обстоятельства, на которые указывает Е. Лобанкова (Ключникова). Во-первых, это возникший «дефицит» композиторов-«звезд», уже завоевавших известность и в России, и за рубежом, но уехавших из России после 1917 года (С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Метнер). «Образовавшуюся лакуну символически заполняла фигура Скрябина. Его образ оказался весьма подходящим для этих целей: пафос его творчества отвечал идеологическим запросам времени и, в то же время, в рецепциях того времени оно ощущалось весьма современным» [9, с. 6]. Во-вторых, скрябинское наследие «оказалось востребованным советскими идеологами для диалога с интеллигенцией, для которой “язык” скрябинских посланий идентифицировался как “свой”. Олицетворявшие чаяния и устремления начала века, его музыкальные сочинения, в которых оживали символистское наследие и актуальные идеи, были понятны и близки. Почитание прежнего кумира в том хаосе

¹ Только инерцией привычной риторики можно объяснить появление и в изданиях самого последнего времени утверждений, базирующихся на давно уже опровергнутом современными исследованиями советской культуры представлении о полном отсутствии преемственности комплекса идей большевизма и революционной культуры от предшествующего периода.

разрушений могло ощущаться как знак примирения старого и нового миров» [там же, с. 9].

Скрябиномания Серебряного века, взявшая «старт» после возвращения композитора в Россию в 1909 году и набравшая силу после его внезапной смерти, получила свое продолжение в Советской России. Историк советской пианистической школы Д. Рабинович вспоминал: «Скрябинизм в музыкальном мире той поры был чрезвычайно распространенным явлением. Не успел скончаться Скрябин, как его творчество вдруг сделалось общепризнанным. Рахманинов начал пропагандировать его музыку. Боровский спешно выучил все фортепьянные сочинения Скрябина и без конца играл их. Скрябина исполнял Буюкли, Бай выступал с *fis-moll'*ным концертом. Несколькоми годами позднее, едва появившись в Москве, Нейгауз открыл здесь свою концертную деятельность циклом, включившим все десять сонат Скрябина. Таким же скрябинистом проявил себя С. Фейнберг» [22, с. 84]. Современный исследователь констатирует: «В период с 1915 по 1924 годы вышло наибольшее количество изданий за всю историю скрябинианы, в которых осуществлялись попытки целостного осмысления феномена композитора — это 14 монографий, посвященных автору “Прометея” <...>. Кстати, именно в эти годы создается и изучается один из первых государственных архивов в области музыкальной культуры — личный архив Скрябина. После 1917 года, согласно статистике музыковеда-историка тех лет Р. Грубера, количество исполнений скрябинских фортепианных сочинений до 1920 года превышало исполнения других европейских композиторов» [9, с. 7–8]. В тяжелейших условиях военного времени весной 1920 года в Москве в Большом зале консерватории было проведено пять концертов, посвященных пятилетию со дня смерти Скрябина, а в Петрограде та же

дата была отмечена циклом симфонических концертов под управлением Э. Купера. Газета «Жизнь искусства» от 11 мая 1920 года отмечала: «Концерты скрябинского цикла явились одним из наиболее значительных событий в художественной жизни Москвы за последнее время». К началу 1920-х годов относится воспоминание Л. Данилевича: «Персимфанс однажды распространил среди слушателей анкету, в которой был вопрос: “Какие симфонические произведения Вы хотели бы услышать?” Наибольшее число заявок получили “Поэма экстаза” и “Прометей”» [цит. по: 12, с. 30].

Интерес значительной части филармонической публики к Скрябину, как свидетельствовал Д. Рабинович, совпал в начале 1920-х и с эстетической ориентацией немалой части композиторской молодежи: «Воздействие скрябинской музыки на творчество советских композиторов было тогда весьма ощутимо. <...> Молодые советские композиторы искали не только новые темы, сюжеты; они искали и новые выразительные средства. Революционная атмосфера тех лет требовала перестройки музыкального сознания, настойчивых стилистических поисков. В этих поисках они нередко опирались на достижения автора “Прометея”» [цит. по: 22, с. 34].

Подробное исследование немецкого музыковеда Детлефа Гёйови «Новая советская музыка 20-х годов» аналитически подтверждает эти наблюдения. Влияние Скрябина на композиторскую технику членов АСМ и других представителей «неконсервативного» (по терминологии Гёйови) направления советской музыки представлено здесь как определяющее [3, с. 61, 67, 69]. Среди них — С. Василенко, Р. Глиэр, А. Крейн, А. Лурье, Н. Мясковский, Н. Рославец, С. Фейнберг, Ю. Шапорин, В. Шебалин и др. На страницах прессы АСМ начала 1920-х Скрябин предстал как глав-



Программа праздничного концерта 6 ноября 1918 года в Большом театре в Москве, на котором исполнялся «Прометей» А.Н. Скрябина

ный художественный ориентир современного русского искусства [см., например: 2, с. 9–13].

Музыку Скрябина активно встраивали и в политический контекст. Экстраполируя принятое еще в Серебряном веке восприятие его в контексте бетховенско-вагнеровской традиции на новую культурную ситуацию поиска «созвучных революции» имен, Вячеслав Иванов в 1919 году выстраивал естественно ложащуюся на слух триаду: «Три музыкальных гения особенно дороги нам, людям порога: Бетховен, Вагнер, Скрябин» [6, с. 8–9].

Уже первое официальное празднование годовщины Октября на сцене Большого театра сопровождалось исполнением «Прометея», заинтересовавшим, по воспоминаниям Э. Купера, дирижировавшего концертом, самого Ленина: «Произведение Скрябина в том историческом концерте произвело большое

впечатление на В. Ленина, и он тогда же обратился к Луначарскому с просьбой достать ему книги о Скрябине» [цит. по: 9, с. 8]. «Позже на концерте памяти Ленина вместе с бетховенской “Героической” симфонией звучала Вторая симфония Скрябина. Выбор — весьма символический: скрябинский опус достаточно очевидно и точно транслирует концепцию Бетховена, превращаясь в “русский” вариант Третьей симфонии. Построенная на известной триаде бетховенской драматургии программа ведет слушателя от мрака к свету и победе через борьбу и страдания. <...> Идеологическая символика “ленинской” программы педалировалась самим посвящением концерта», — отмечает Е. Ключникова [там же].

Но значительный «зазор» между «идеалистической» скрябинской философией, «резко индивидуалистическим» тоном высказывания,

другими неотъемлемыми чертами его художественного облика и «требованиями момента», предъявляемыми к искусству, не мог оставаться незамеченным. Луначарский, предвзято концентрируя «куперовского цикла» 8 мая 1921 года, взывает к осознанию художественной ценности того странного и мистического мира, который нес в себе этот неповторимый автор. Он объясняет эту «полезность» еще не в духе требований утилитарной пользы, а тем, что в противовес Шопенгауэру, Скрябин «учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа» [15, с. 94–95], иными словами, подчеркивая его «бодрость» в противовес привычно ассоциирующейся с ним «изнеженности». И позже (даже при всех оговорках) нарком продолжает настаивать на том, что «Скрябин нам сугубо нужен». В 1925 году в статье «Танеев и Скрябин» он объяснит эту необходимость предельно откровенно: «Мы как революционеры можем ждать еще в будущем титанических песен революционной страсти, но пока не только в русской музыке, но может быть, и в мировой не найдем более страстного музыкального языка, чем язык Скрябина в таких его произведениях, как “Прометей” и ему подобные» [16, с. 145].

Музыка Скрябина использовалась на первых порах в роли «временно замещающей» не написанную еще «музыку революции». Но надежды на то, что она сможет достойно выполнить эту роль многими подвергались сомнению. М.В. Иванов-Борецкий на страницах «Музыкальной нови» писал: «Связь между политической революцией и революцией в искусстве казалась естественной в первые годы Октября, и мысль, что только «левые» течения в искусстве созвучны революции, сомнений не вызывала. И даже в недавнее время, когда эта мысль стала подвергаться критике, разве не читали мы утверждений об

особенной близости музыки Скрябина к новому мироощущению, созданному революцией, — утверждений, бесомненно [sic!] являющихся отголоском как-то априорно в первое время революции воспринятого сопоставления» [7, с. 17]. И хотя рядом с этим отрезвляющим суждением в первом же номере «Музыкальной нови» помещена аналитическая статья Н. Жилиева «К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина» [4], настраивающая на необходимость скорейшего освоения наследия композитора, да и в следующих номерах к его имени вновь неоднократно возвращаются, все же приговор «скрябинская музыка — музыка прошлого» [11, с. 16] в кругах пролетарских музыкантов обжалованию не подлежал.

«Несвоевременность» Скрябина объяснялась здесь чисто идеологическими причинами: «Как бы ни было велико очарование плена скрябинской творческой воли и желание наших советских “меденатов” подвести Скрябина под рубрику “советских классиков”, <...> философская база в творчестве Скрябина не отвечает и не созвучна тем идеям, которыми живет наше время» [27]. Но за недовольством «философской базой» проглядывали и причины иного — эмоционально-психологического плана, связанные с восприятием его музыки. Наиболее отталкивающей ее чертой оказалась «эротика». Вопрос о ней не раз «ставился ребром» в рапповской прессе 1924 года. Отторжение от этой музыки мотивировалось по-разному. К примеру так: «Минорный лад, преобладающий в произведениях многих композиторов не полезен для музыкального воспитания; точно также и атональные музыкальные произведения новейших западно-европейских и русских композиторов, где всегда проглядывает какая-то болезненность, а у Скрябина даже пессимистическая эротика» [17]. Или так: «Один из замечательнейших музыкантов

нашего времени — Скрябин, явивший столько достижений тончайшей выразительности, отодвинут ныне на задний план. И это не случайность. Полетность, космические масштабы, порывность его творчества окрашены в типичные для буржуазно-капиталистической эпохи эротические и резко-индивидуалистические тона. Утонченная, экзальтированная эротика проникает все его творения и делает их чуждыми человеку нашей современности» [20]. Однако не ханжество движет авторами, а иные, новые требования к эротике — эротике «по-советски»: «здоровой» и «бодрой». Словно в назидание Скрябину и его «упадочной» чувственности, за одним из приведенных суждений следует цитированная выше статья Л. Калтата «Об эротической музыке», провозглашающая курс на создание этой новой эротики «победившего класса» [8]. Невзирая на попытки наркома вписать скрябинскую музыку в советский дискурс оптимизма, в восприятии побеждала ее неоднозначная с новой точки зрения репутация, приобретенная в дореволюционные годы и оставшаяся на памяти современников.

Негативную роль в процессе присвоения Скрябина новой культурой сыграла и эзотеричность его музыкального языка. Полагаться целиком и полностью в своей культурной политике на вкусы профессионалов и меломанов идеологи, изначально провозгласившие эгалитарный характер большевистского государства, не могли. Массовая же аудитория то и дело отвергала произведения, проверенные и рекомендованные ими. А союз с интеллигенцией не входил все же в число самых первостепенных задач новой власти.

Сабанеев, иллюстрируя свои идеи о всеисилии «потребительского спроса» в искусстве писал: «Действительность постоянно опровергала <...> теоретические построения. Роман-

тик и идеалист Бетховен с его музыкой очень часто оказывался несравненно более далеким от понимания и вкуса новых, именно рабочих масс, чем элегический Чайковский, в тоске и заунывности которого многие находили так много родных и эмоционально нужных им черт. А революционный Скрябин со своей сложной музыкой оказывался почти вовсе непонятным» [25, с. 20].

О метаморфозах общественного мнения свидетельствуют попытки Луначарского, предпринимавшиеся им до конца 1920-х годов, отстаивать место Скрябина в «революционной культуре». В середине десятилетия, когда и асмовские и рапмовские идеологи уже фактически «списали» это имя, он еще пытается настаивать на своем: «Давно реабилитирован и в некоторой степени, так сказать, усыновлен революционной эпохой великий Скрябин» [16, с. 130].

Более того, вновь излагая основы художественной философии Скрябина, Луначарский теперь уже утверждает, что композитор, «несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней, и в этом социальное значение Скрябина» [там же, с. 140]. В статье 1930 года «Значение Скрябина для нашего времени», продолжая продвигать уже потерпевший крушение «скрябинский проект», он, с одной стороны, вновь утверждает, что «его музыка — пожалуй, более, чем какая-либо другая, — является языком, родственным подлинным переживаниям нашей великой эпохи», с другой — вынужден делать ряд оговорок, казуистически перебирая доводы «за» и «против». Исходной точкой его рассуждений становится, по принятому уже обычаю времени, сравнение с Бетховеном, который характеризуется как «самый близкий для нас из всех известных нам музыкантов», так как именно он «явился

порождением Великой Французской революции»: «По своему настроению Скрябин близок Бетховену. <...> Правда, будучи интеллигентом нашего времени, Скрябин гораздо больше, чем Бетховен, увлекался внешней нарядностью своих произведений. <...> В этом смысле, быть может, многое покажется пролетарской публике более родственным в Бетховене, который, конечно, мужественнее Скрябина. <...> Но если с этим рядом вспомнить, что Скрябин, подобно Бетховену, явился, как представитель музыкального новаторства, на исторически более высокой стадии, чем времена Бетховена, то мы поймем, что Скрябин очень близок и родствен нам и что музыканты, которые будут творить новую музыку — музыку эпохи подхода к социализму, эпохи осуществления социализма, — смогут чрезвычайно многому поучиться у Скрябина» [14, с. 400—401].

Статья закономерно завершается пассажем о московском Музее Скрябина¹: в 1930-м наиболее подходящим местом для творчества этого пламенного мистика, который некогда считался «пророком революции», должен был стать именно музей.

Краткая эпоха советского «скрябинизма» завершается ко второй половине 1920-х годов. После «Воспоминаний о Скрябине» Л. Сабанеева 1925 года [24] до середины 1930-х годов книги, специально посвященные Скрябину, не

издаются. Когда же в 1935 году такая монография появляется, характеристика, которую автор дает герою на первых же страницах, звучит, как приговор: «<...> он внутренне чужд нашей эпохе, так как у Скрябина — идеалистическое мировоззрение, крайний субъективизм» [19, с. 3]. В контексте нарастающей борьбы за национальное искусство и «песенность» всех его жанров не менее впечатляюще выглядит и обвинение в «отсутствии в его творчестве элементов народно-песенного творчества» [там же, с. 35]².

Этот вывод не изменился ни в одной из своих деталей вплоть до памятного 1948 года, когда на страницах брошюры «Пути развития советской музыки», суммировавшей итоги разгромной кампании по борьбе с космополитизмом и имевшей директивное назначение, было сформулировано: «Творчество талантливейшего Скрябина, отличающееся в ранний и зрелый его период глубокой человечностью и мощным пафосом жизнеутверждения, в последний период характеризуется все более углублявшимся идейным кризисом, сказавшимся в распаде формы, в нарушении естественных законов ладового и мелодического мышления, в господстве крайне индивидуалистических и мистических настроений» [21, с. 22].

Суммируя итоги краткой «скрябинской» коллизии в советской идеологии, отметим несколько существенных моментов.

¹ Решением советского правительства квартира Скрябина была объявлена национальным достоянием в 1918 году, а в 1922 в ней был открыт музей композитора.

² Заметим, что в рапмовской прессе начала 1920-х годов Скрябину, благодаря, возможно, своей «революционности», доводилось попадать в круг тех авторов, которым курьезным образом огульно приписывалось воплощение и образа народа и народной песенности: «<...> если взять нашу русскую музыку! — Здесь от Глинки до недавно умершего Скрябина целая плеяда таких творцов, которыми широчайшим образом использована в своих композициях народная песня, и гениально охвачены переживания народных масс, народной толщи (Мусоргский, Римский-Корсаков) и зло высмеян произвол господствующих классов (главным образом у тех-же Мусоргского и Римского-Корсакова), и, наконец, даны образцы необыкновенной музыкальной обработки ряда индивидуальных человеческих устремлений (Чайковский) вплоть до оматериализования прежних “святыя святых” (Скрябин)» [28, с.10].

Попытка определить «главного» революционера в музыке была раньше всего предпринята по отношению к композитору, который олицетворял собою современность: «В это время скрябинские произведения воспринимались многими как новинки. Их автор еще «не выглядел» классиком; к нему относились почти как к современнику. Музыка Скрябина возбуждала исключительный интерес» [12, с. 30]. Скрябин продолжал восприниматься как один из столпов «русского авангарда», на который охотно равнялись пропагандисты идеи авангарда, первоначально имевшие в советской культуре определяющее влияние. Идеологи же «революционного искусства» в свою очередь надеялись на то, что творчество композитора, будучи апроприировано новой культурой, сумеет выполнить функцию «замещения» на этапе становления советского искусства. Политики пытались встроить его в новый идеологический контекст путем настойчивого сопоставления с именем несомненного «революционера в искусстве» Бетховена и интерпретации эмоционально-психологического тона его произведений с помощью риторики отбора. Однако эти попытки осуществлялись с известной робостью и неуверенностью. Им мешала устойчивая, не пресекавшаяся традиция восприятия музыки Скрябина поколением Серебряного века, вошедшим в революцию. Показательна характеристика, данная его музыке Б.Л. Яворским в письме С.В. Протопопову из Парижа 13 мая 1926 года: «Я установил, почему Скрябина мало играют здесь. Они говорят, что он хорош, производит впечатление, но он их беспокоит, волнует, а им их покой дороже всего; они боятся его нарушить, потерять его, боятся, что эта музыка заставит их “жить” по-иному. Это меня обрадовало потому, что доказывает, что Скрябин и революция неразделимы, что Скрябин есть преддверие новой культуры, он

немыслим без нее и она без него, т.е. Скрябин есть самое современное в эволюции человечества, а совсем не та музыка, которая, как бы громка и трескуча она ни была, оставляет людей спокойными, инертными, застывшими, даже окостеневшими в своей отжившей культурной эпохе» [29, с. 338–339].

В этой оценке значения Скрябина для современности тезис о «революционности» его музыки по-прежнему прочно переплетен с идеей «жизнестроительства», неотъемлемой от всего спектра воззрений Серебряного века, уже оттеснявшихся к этому времени новыми мировоззренческими клише.

Активное возвращение музыки Скрябина к советскому слушателю в 1960—1970-х годах станет возможным во многом благодаря тому, что память о его философских речениях, его идейно-эстетической программе, «культурном слое», взрастившем его искусство, во многом сотрется из памяти новой аудитории, не имевшей доступа к значительной части дореволюционной литературы, лишь понаслышке знакомой с именами главных дореволюционных интерпретаторов наследия композитора (в первую очередь Сабанеева), совершенно не представляющей себе значения и объемов такого феномена, как русский Серебряный век.

Надежды, возлагавшиеся на Скрябина как на первого композитора победившей революции, и провал этого «скрябинского проекта» можно объяснить исходя из органично присущей его искусству антиномии: «С одной стороны, идеи композитора — разрушение старого мира, утверждение футуристического музыкального проекта, конструирующего “нового человека” и “новое общество”, социальный прагматизм, призывно-агитационные интонации — идеально соответствовали “музыке революции”. С другой стороны, мистические коннотации, символистская многомерность и

новаторский музыкальный язык поздних сочинений усложняли процесс «национализации» Скрябина» [9, с. 1].

Художественный мир Скрябина в силу этих его глубинных особенностей трудно поддавался смысловой редукции и быстро был оттеснен на обочину идеологического интереса. Лишь в начале 1960-х (через 20 лет после своего написания!) была опубликована статья А. Альшванга «Место Скрябина в русской музыке» (1941), где смело и пронизательно сформулированы задачи осмысления скрябинского наследия в непривычных для советского музыкознания исторических контекстах: не только творчества Бетховена, Шопена, Листа и Вагнера, но Шумана и Чайковского, и совсем уж неожиданно авторов «лирической оперы» с ее традиционно невысокой у отечественных музыкантов репутацией, наконец, вычеркнутых из советского репертуарного обихода импрессионистов и совсем уж опальных Р. Штрауса и А. Шенберга.

А. Альшванг завершает свое программное эссе обращением: «Героика Скрябина не может быть исключена из общей суммы исторически предшествовавших революции порывов, прозрений и художественных откровений» [1, с. 84]. Новизна этого тезиса, облеченного в привычную риторику «героичности» и «революционности» скрябинской музыки, сконцентрирована в формуле «общая сумма». Вернуть все ее исторические слагаемые автор дерзко предлагал на новом витке процесса редукции списка имен, обозначившемся на пороге Великой Отечественной войны. Судьба этой ярко талантливой статьи сама по себе достаточно хорошо иллюстрирует «ситуацию» Скрябина в советской музыкальной культуре: фактический отказ от включения его в идеологический мейнстрим к концу 1930-х годов и относительное «восстановление в правах» в начале 1960-х, когда советская культура попыталась вспомнить о своем начале.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А.* Место Скрябина в истории русской музыки // Советская музыка. 1961. № 1. С. 77–84.
2. *Беляев В.* Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. № 2. С. 9–13.
3. *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов / Пер. с нем. и общ. ред. Н. Власова. М.: Композитор. 2006.
4. *Жиляев Н.* К вопросу о подлинном тексте сочинений Скрябина // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 9–11.
5. *Зоркая Н.М.* Миф об Октябре как о венце истории // Культурологические записки. Вып. 2. Тоталитаризм и посттоталитаризм / Сост. Н.М. Зоркая. М.: ГИИ, 1996. С. 50–67.
6. *Иванов Вяч.* О Вагнере (Речь, произнесенная для членов съезда по внешкольному образованию в московском Большом театре перед представлением «Валкирии» [sic!] 17 мая 1919 г. // Вестник театра. 1919. № 31–32. С. 8–9.
7. *Иванов-Боревский М.* Пути музыки и революции // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 17–18.
8. *Калтат Л.* Об эротической музыке // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 18.

9. Ключникова Е. Национализация А.Н. Скрябина в советской культуре: «сверхчеловек революции» или «советский гражданин»? (конструирование идентичностей в первой половине XX века). Рукопись. 56 с.

10. Коптяев А. Монументализация музыки // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. 18 сентября.

11. Корчмарев К. Скрябин в наши дни // Музыкальная новь. 1924. № 6–7. С. 15–16.

12. Кузнецова Е. «Жизнь после смерти...» (музыка А. Скрябина в культурной политике России 1920-х годов) // Конструируя «советское»? Политическое сознание, повседневные практики, новые идентичности. Материалы научной конференции студентов и аспирантов 12 апреля 2008 г. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2008. С. 30–34.

13. Лобанкова Е.В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX—XX веков: на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина: Дисс. ... канд. иск. М., 2009.

14. Луначарский А.В. Значение Скрябина для нашего времени // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. / Сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. М.: Советский композитор, 1971. С. 396–401.

15. Луначарский А.В. О Скрябине // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. / Сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. М.: Советский композитор, 1971. С. 89–95.

16. Луначарский А.В. Танеев и Скрябин // Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. 2-е изд., доп. / Сост. и коммент. Г.Б. Бернандт и И.А. Сац. М.: Советский композитор, 1971. С. 129–145.

17. Любомирский [Г.Л.] Атональная музыка // Музыкальная новь. 1924. № 6–7. С. 12.

18. Машилевич Д.М. С.Т. Коненков — Н. Паганини // Вестник театра. 1919. № 27. С. 8.

19. Мейчик М. Скрябин. М.: Музгиз, 1935.

20. Пекелис М. Наше музыкальное наследство // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 13.

21. Пути развития советской музыки. Краткий обзор / Под ред. А.И. Шавердяна. М.: Л.: Музгиз, 1948.

22. Рабинович Д. Портреты пианистов. М.: Советский композитор, 1962.

23. Рыклин М. Коммунизм как религия: Интеллектуалы и Октябрьская революция. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

24. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Музгиз, 1925.

25. Сабанеев Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926.

26. Сборник декретов и постановлений рабоче-крестьянского правительства по народному образованию. Выпуск I [с 28 октября 1917 по 7 ноября 1918 г.]. Б. м., б. г. [М., 1918].

27. Сергеев А. Очередные задачи музыкальной критики // Музыкальная новь. 1923. № 3. С. 9.

28. Шувалов Н. О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 10–14.

29. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка: в 2 т. / Ред.-сост. И.С. Рабинович. 2-е изд, исправл. и доп. / Общ. ред. Д. Шостаковича. Т. 1. М.: Советский композитор, 1972.

Ольга СОЛОМОНОВА
(Киев)

ПАРОДИЯ В. ДОРОШЕВИЧА НА ОПЕРУ «ДОБРЫНЯ НИКИТИЧ» А. ГРЕЧАНИНОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ*

*Нет ни одной отрасли искусства более отсталой, более рутинной,
чем опера, где наслоение ложного классицизма было бы сильнее,
где осадок отсталости, пошлости был бы разительнее ...*

Илья Сац

Литературная пародия Власа Дорошевича¹ на премьеру оперы-былины А.Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» была впервые опубликована в «Русском слове» 19 октября 1903 года, то есть буквально спустя несколько дней после премьеры оперы, состоявшейся 14 (27) октября 1903 года в Большом театре.

Статья эта весьма любопытна. Прежде всего — своим названием: «"Добрыня Никитич". Опера в 2-х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А.Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича» [4].

Попробуем разобраться, почему Дорошевич, ничтоже сумняшеся, присваивает себе авторство чужого опуса, да и еще и называет свое литературное творение (в котором нет ни одной ноты) оперой. Для ответа на этот вопрос выясним два обстоятельства:

1) Почему опера-былина Гречанинова «Добрыня Никитич», написанная в жанре высокой эпической традиции, оказалась ввергнутой в пародийное обсуждение? И существовали ли предпосылки комической инверсии в истории самой эпической оперы?

2) Как была принята опера Гречанинова в России? Насколько пародия Дорошевича отразила реальное положение дел в «Добрыне»?

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

¹ Влас Михайлович Дорошевич (1865–1922) — русский прозаик, публицист, критик, прозванный королем фельетона. В 1902–1918 годах — редактор газеты «Русское слово», одного из наиболее популярных в то время московских изданий.



Влас Дорошевич

Чтобы прояснить первое обстоятельство, вкратце коснемся проблемы богатства в русской музыке. Богатырская тема — одна из наиболее востребованных и ментально почвенных в русской культуре — получила, как известно, особое распространение в опере, причем в различных ее жанровых регистрах: от «высокого», героико-эпического, опирающегося на мифологию и былинную традицию, до «низкого», фарсово-пародийного, обращенного в своих истоках к балагану, лубку и скоморошьему театру.

Среди представителей высокой традиции — блистательные образцы жанра, такие как «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, несомненно, явившиеся питательной средой и для «Добрыни Никитича» А. Гречанинова (1903). Сюда же отнесем оперы-спутники ярких светил: «Добрыню Никитича»

К. Кавоса (1807) и «Добрыню Никитича, или Страшный замок» Ф. Антонолини (1818), «Илью Муромца» В. Серовой (1899), «Снежного богатыря» Ц. Кюи (1908).

В качестве образцов профанно-смеховой реализации богатырской эпической оперы, заявившей о себе как о равноправной модели культуры, приведем самую раннюю из «богатырш» — «Илью-богатыря» К. Кавоса (1807)¹, а также фарс «Богатыри» А. Бородина, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова и пародию «Не хвались, идучи на рать» И. Саца.

Двойная экспозиция эпоса — традиция достаточно древняя. Эпическая реальность, слишком серьезная и увесистая, провоцировала к трагедийной разработке, которая уже в архаике стала, с одной стороны, признаком зрелости жанра, а с другой — «знаменателем “износа” кода и пафоса героического эпоса» [см.: 9]. Так, в культуре разных народов появился пародийный эпос — один из самых ранних игровых жанров мировой литературы. Среди его образцов — древнегреческая

¹ В качестве литературного предшественника данной оперы, реализовавшего попытку трагедийного «перевода» богатырского сюжета, чаще всего вспоминают карамзинского «Илью Муромца» [подробнее об этом см.: 1].

«Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), старофранцузский цикл Гильома Оранжевого, славянский смеховой мир *срунды и чюды*, представленный, например, в скоморошине «А и среди моря Хвальинского»:

А и среди моря Хвальинского
Выростал ли тут кряковист дуб.
А на том на сыром дубу кряковистом
А и сивая свинья на дубу гнездо свила
<...>
Свинья вывела пару птенчиков,
Пару сивеньких, вострокрыленьких ...

Пародийная трансляция героико-эпической темы присутствовала и в ситуации Нового времени. Вспомним ироикомические «Энеиды наизнанку», представленные на восточнославянской почве россиянином Н. Осиповым (1791), украинцем И. Котляревским (1791) и белорусом В. Ровинским (1820). Что касается оперы, то здесь особого внимания заслуживает «Руслан и Людмила» Глинки, представившая сразу две реализации богатырства: серьезную (в облике Руслана) и пародийную (в обличье незадавшихся женихов Людмилы — Фарлафа и, отчасти, Черномора, которые в системе смехового антимира занимают позицию смеховых дублеров героя).

Симптоматично и то, что все исследователи первой богатырской русской оперы — «Ильи-богатыря» Крылова—Кавоса, интрига которой заимствована из лубочной «Истории о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье-Разбойнике», усматривают в ней очевидное лубочное происхождение. Как считает И. Булкина, авторы «Ильи-богатыря», выводя на сцену лубочных богатырей и отдавая первую роль шуту, «противопоставляют волшебной опере литературно-романтического склада <...> оперу в заведомо “низкой” балаганной традиции, “народную” и “потешную»» [1]. В итоге, несмотря на то, что сюжет «Ильи-богатыря» во многом предвосхищает «Руслана», корректная «эпическая интрига заведомо уходит на второй план, а героика низводится до фарса» [там же], прокладывая путь зрелым операм-фарсам — таким, например, как «Богатыри» Бородина.

Что касается оперного творчества А.П. Бородина — обладателя «огромного и мощного, поистине “богатырского” таланта» [11], то это уникальный пример равновесной двойной экспозиции эпики в музыке одного автора. Важно, что значительный период творчества этого композитора проходит под эгидой богатырства (оперы «Василиса Микулишна», «Богатыри» и «Князь Игорь», «Богатырская симфония» и др.). Его первый, незавершенный оперный проект («Василиса Микулишна», до 1867), занимающий «промежуточное положение между “Русланом” Глинки и “Садко” Римского-Корсакова» и «с избытком» представивший на оперной сцене

богатырскую силу Руси (как заметил Е.М. Левашев, «все мужские персонажи — богатыри, а из двух женщин одна — богатырша!») [6, с. 331].

По-видимому, переизбыток богатырства так раздосадовал Бородина, что он решил посмеяться над своими неудавшимися эпическими «потугами», а заодно — над чрезмерной увлеченностью русских композиторов богатырской темой. Ибо сразу же после заброшенной «Василисы» обратился к смеховой инверсии эпической концепции — фарсу «Богатыри» (что, впрочем, не помешало композитору продолжить эксперимент с героико-эпической темой в ее серьезной проекции — «Князе Игоре»).

Картина пародийно-эпической реализации богатырства будет неполной вне учета «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова (1907) и фарса «Не хвались, идучи на рать» И. Саца (1908), возникших в начале XX века и отразивших тенденцию самоосмеяния русской эпической оперы, что является, по мнению Н. Герасимовой-Персидской, признаком зрелости любого жанра (вспомним: пародия «возникает только при условии высокой степени стабилизации стилевых признаков» [2, с. 209]).

Учитывая степень зрелости русской эпической оперы к началу XX века, можно уверенно говорить о наличии предпосылок для пародийной инверсии жанра, требующего ревизии смехом и такую ревизию осуществлявшего. Думается, в деле осознания русскими композиторами факта избыточности эпической традиции опера-былина А. Гречанинова «Добрыня Никитич» сыграла не последнюю роль, ибо «лишь очень сильная традиция допускает “развенчивание” через <...> высмеивание» [там же].

Для понимания специфики пародийной профанации в мистификации Дорошевича выясним второе заявленное обстоятельство: как была принята опера Гречанинова художественной элитой России?

Как выясняется, неоднозначно. Более того, появление «Добрыни» сразу же разделило музыкальный мир России на оппозиции.

Сторонники оперы (среди которых — Н. Римский-Корсаков, С. Смоленский, Ю. Энгель) настаивали на ее органике и блистательном воплощении так называемого «русского духа». Одним из первых в защиту «бородинско-корсаковской деточки» выступил Римский-Корсаков: «1) В общем, опера производит на меня симпатичное впечатление. 2) В большей ее части чувствуется русский дух и зачастую дух былинный. 3) По-моему, Вам более всего удаются в ней хоры и соло песенного характера <...> В общем, радуюсь на оперу Вашу и считаю ее хорошим вкладом в русскую оперную музыку» [цит. по: 10, с. 294].

Лестное, хотя и не без замечаний, мнение мэтра объясняется следующим. Во-первых, «Добрыня» вполне соответствует идеологии кучкизма и представлениям об опере самого Римского-Корсакова. Кроме того, Гречанинов, ученик Римского-Корсакова, пользовался большим расположением учителя в период работы над «Добрыней» (правда, позже их отношения испортились). Немаловажно, что реакцией на «самобичевание» Гречанинова относительно похожести его опусов на бородинские

стала такая сентенция учителя: «Не бойтесь, если Ваше сочинение на что-то похоже, бойтесь, когда оно ни на что не похоже» [цит. по: 3, с. 41]. Судя по тому, что происходит в «Добрыне», Гречанинов прямолинейно понял этот призыв и изрядно вдохновился: видимо, теперь, когда его посещало искушение написать нечто «уже написанное», он довольно легко ему поддавался.

Что касается послепремьерной критики, то она была разной. Среди отзывов выделю два: из «Русской музыкальной газеты» и «Московского листка». В рубрике «По театрам» «Московского листка» за 15 октября 1903 года читаем весьма лестное мнение об опере и о горячем приеме ее публикой: «В Большом театре вчера поставили первую новинку — оперу А.Т. Гречанинова «Добрыня Никитич». Театр был переполнен. Публика шумно приветствовала композитора. После первого действия ему, под гром аплодисментов, поднесли два лавровых венка, а вслед за третьей картиной 2-го действия — серебряный венок от артистов». И хотя, как считает Леонид Сабанеев, «русский музыкальный мир был всегда очень отзывчивым и легким на признание» [11], все же в отзывах рецензентов преобладало критическое суждение. По общему мнению, опера опоздала явиться на сцене лет эдак на тридцать (Л. Сабанеев).

Весьма критичен, например, отзыв рецензента «Русской музыкальной газеты» А. Ливина, попытавшегося проанализировать либретто и интонационную специфику оперы: «Богатырь Добрыня и поляница удалая Настасья Микулишна ничем не отличаются от простых смертных, ни либреттист, ни композитор их не выделили ... Язык либретто смешанный: то былинный, то литературный. Музыка представляет тоже смесь стилей <...> русская песня Забавы оканчивается итальянской руладой <...>. В музыке часто замечается влияние Бородина, Римского-Корсакова, даже Мусоргского» [7].

Заметим, однако, что среди тех, кто считал оперу эпигонской (С.И. Танеев, Л.Л. Сабанеев и многие первые ее рецензенты), не было предоставивших реальные доказательства. Некоторые упоминания об опусах, «навеявших» «Добрыню» (весьма общие и поданные в поэтике чепухи), встречаем в пародии В. Дорошевича, ставшей кульминацией негативного суждения об опусе А. Гречанинова.

Чтобы ощутить пародийно-игровой импульс этого опуса, представим действующие лица «Добрыни» в интерпретации Дорошевича¹:

Федор свет Иванович Шаляпин — богатырь (как известно, Ф. Шаляпин — первый исполнитель партии Добрыни)².

Алеша Гречанинов млад — внук Вагнера, двоюродный племянник Бородина, временно исправляющий должность Глинки (очевидный намек на вторичность опе-

¹ При описании персонажей соблюдена следующая специфика: выделенное курсивом взято непосредственно из текста пародии В. Дорошевича.

² Исполнительский состав премьерного спектакля: Добрыня — Ф. Шаляпин, Алеша Попович — М. Донской, Настя — Н. Салина, Мамелфа — С. Синицына, Забава Путятишна — А. Нежданова, Владимир — С. Трезвинский, Марина — А. Маклецкая.

ры). *Богатырь*. По-видимому, «синтезирование» Гречанинова с Алешей Поповичем имело под собой основания. Причиной такой персонификации могло быть мнение о композиторе как о человеке, «присвоившем» чужую музыку (вспомним, что Алеша Попович присвоил себе ратный подвиг Добрыни). Переименование же Александра Тихоновича в Алешу, видимо, произошло потому, что историческим прототипом Алешы Поповича послужил ростовский боярин Александр (Олеша) Попович¹.

Следующее действующее лицо «оперы» В. Дорошевича — *г-н Альтани, богатырь, получает двадцатого числа жалованье* (вспомним, что именно Ипполит Карлович Альтани, главный дирижер Большого театра в 1882—1906 годах, провел премьеру «Добрыни Никитича»).

Кроме названных богатырей, эпическую специфику оперы подчеркивают: *первый, второй — богатыри в вицмундирах; первый тенор, второй тенор — большие богатыри; балерины с богатырскими ногами*.

Имеются и те, кто фиксирует русскую ипостась произведения, — это *Бояре Мюр и Мерилиз — представители московского купечества*.

Присутствует и откровенно комедийный персонаж — *гадкий мальчик, впоследствии, вероятно, рецензент*.

Из образов первоисточника сохранены *Настасья Микулишна и Мемелфа Тимофеевна* (Настасья, жена Добрыни, и Мемелфа, «мать его»).

По законам пародийного абсурда в мистификации Дорошевича действуют *русские, японцы, японки, амазоны, амазонки и стерлядь* (пародийная «смесь французского с нижегородским»).

Обозначу основные позиции, вызвавшие пародийный энтузиазм В. Дорошевича:

— вторичная жанрово-стилистическая специфика музыки, высоко аллюзийной по отношению к оперному творчеству М. Глинки, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, П. Чайковского, Р. Вагнера;

— собственно эпическая поэтика былины, отразившаяся в вербальном тексте оперы (ласкательные имена типа *Добрынюшка, Федюшенька, Рихардушка*, обращения «Гой еси!» и пр.);

— свойственная эпике временно-пространственная гиперболизация (среди иронических деталей опуса Дорошевича — кафтан Добрыни с вышитыми на нем часами; наказ Добрыни жене ожидать его с брани²);

¹ Не случайным в этой связи представляется название работы Д.С. Лихачева «Летописные известия об Александре Поповиче» [8].

² Добрыня: «Ты пожди, пожди меня три года да три месяца. / Коль не буду я через три года, / Полтора подожди и два месяца. / Через два не буду я месяца, — подожди еще... (с чувством): Подожди тогда полтораста лет! / Полтораста лет с неделю, / С неделю, с двумя сутками, / Полтора часа, еще семь минут. / А коли не вернусь я во время назначенное / (Со слезой) Не я, стало, стерлядь съел, меня стерлядь слопала! / Ты иди тогда замуж, милая...»

- увлечение темой богатырского эпоса в русской музыке;
- банальность жанрово-интонационной программы оперы (для усиления иронического статуса в пародию Дорошевича введена народная песня «Ты пойдй, моя коровушка, домой», отсутствующая в первоисточнике);
- исполнительские эффекты (в частности, балерины-богатырки)¹;
- невзыскательный вкус «среднестатистического» слушателя;
- обывательские представления о русской ментальности и пресловутом «русском духе», носителями которого в мистификации Дорошевича выступают бояре Мюр и Мерилиз, постоянно восклицающие «Как это по-русски!»;
- преувеличенно высокое мнение композитора о себе и о своей музыке².

Учитывая, что пародийная оптика Дорошевича направлена не только на реальные «проколы» оперы, но и, ради смеха, на поэтику былинного жанра (которая, в силу своей избыточной серьезности, высокой иерархичности и «замедленности», всегда провоцировала к снижению), остановимся лишь на проблеме *интонационно-стилистической вторичности* «Добрыни Никитича».

Данное свойство освещается в опусе Дорошевича следующим образом: «*Перед поднятием занавеса музыка играет увертюру из “Руслана”. По окончании г. Альтани поворачивается и говорит: Это музыка Дорошевича. Публика аплодирует. Г-н Дорошевич выходит и кланяется. Занавес поднимается*».

В Прологе, начинающемся по былинному обыкновению эпическим зачином (Богатырь в вицмундире: «Сядем мы за почестен стол, / Уж мы го́й еси, мы подумаем, / Что играти нам, воспевати что, / То ли «Фауста», с «Кавалерией», / «Риголетто» ли с «Травиатою»...), происходит нечто подобное: «*Оркестр играет, будто бы, марш тореадора из «Кармен», а на самом деле это музыка Дорошевича*».

Что же касается самого Гречанинова, то ему практически отказано в авторстве «Добрыни». Единственное упоминание о таком относится к фрагменту, когда г-н Альтани спрашивает («скромно»): Из «Добрыни» ли звучит сейчас музыка? На что г-н Гречанинов гордо отвечает: «Из другой оперы. «Жизнь за Царя» пишу!».

Среди других упоминаний о плагиаторской специфике музыки предложу такой фрагмент: «Г-н Гречанинов (*тряхнув кудрями*):

¹ Добрыня: «Ступит на ногу, — прощай ноженька! / Ступит на руку, — и прощай рука. (Хочет лечь, но с ужасом). А коли она вдруг да сонному, / Да на голову наступит нечаянно! / Потеряешь тогда совсем голову / От таких танцовщиц удивительных!»

² Здесь уместна цитата из Л. Сабанеева: «В московском музыкальном мире <...> к нему относились как-то скептически. Думаю, за его запоздалость. Возможно, что и за его музыкальный консерватизм, точнее, за отсутствие в нем того «стремления к новым берегам», которое стояло в «повестке дня» на рубеже двух веков. Профессора Московской консерватории сходились на том, что он не просто не слишком талантлив и «туговат» в музыке, но еще у него и нет «никакого своего слова». Это отношение усугублялось также и свойствами характера: Гречанинов за себя стоял жестко и неумолимо и постоянно вступал в споры с профессорами, защищая свои качества, чем всех раздражал...» [11].

Я из Берлина, злому Вагнеру
Монументик там вдруг поставили.
Возмутился я, Гречанинов млад,
Стал я Вагнеру выговаривать:

«Уж ты, гой еси, злой нахальничек
И байретская ты бахвальщина!
Серед площади раскорячился?
Сокрушу тебя, Гречанинов млад!
Монументик весь исковеркаю».

Размахнулся я, задрожал тут весь,
На колени пал свет Рихардушка,
Нибелужьим он молвил голосом:
«Уж ты гой еси, Гречанинов млад!
Вот „Зигфрид“ тебе, вот „Валькирии“,
Ты с меня возьми сколько вздумаешь,
Не коверкай лишь монументика,
Не срами меня в Неметчине».

Взял тогда себе, добрый молодец,
Я «Валькирии» — и мои они! (*Грозно*).
То честной был бой, Бородинский бой!

Богатырь в вицмундире: «Позвольте, при чем же тут Бородино?». Г-н Гречанинов: «Не Бородино, а Бородин. Увидав, как я Вагнера всего лишил, Бородин явился с того света и мне все, что он написал, подарил: «Награждаю. Твое. Пользуйся» (*Гордо*):

Тень «Игоря» меня усыновила
И Глинкою с восторгом нарекла,
Вокруг меня музыку возмутила
И в жертву мне «Руслана» обрекла!

Попробуем разобраться, насколько реальны пародийные выпады В. Дорошевича. Действительно, опус Гречанинова (невзирая на добротность многих фрагментов) нередко производит — благодаря аллюзийности интонационного материала — впечатление музыкальной прогулки по опере XIX века (прежде всего — по ее эпической ветви). Учтем, что «Добрыня» был создан в 1901 году, когда практически все оперы кучкистов (за исключением последних сочинений Римского-Корсакова) были уже

судьбы, во втором действии опер, прослеживается на всех уровнях. Впечатляют уже сами названия сцен: в *Добрыне* это Сцена колдовства, в *Хованщине* — Сцена гадания (появившаяся, кстати, почти на 20 лет ранее¹). Поражает и генеалогическое родство имен Марфа и Марина, и сходжение вербального текста: у Марфы — «Силы потайные, силы великие...», у Марины — «В гаданьях мне темные силы открыли...». Сходна и форма — дискретные зовы, основанные на вариантном повторе заклинательной темы.

Немаловажный аспект общности — подчеркнутость мистической ауры происходящего. В соответствии с ремарками «Марфа покрывается большим черным платком и готовится к гаданию <...> Подходит к столу, на котором ковш с водой», «Марина перед очагом колдует <...> бросает в печь землю (следочки *Добрыни*)».

Лейтинтонация обеих сцен — заклинательная мелодическая формула с декламацией на одном звуке, акцентуированный пунктиром резкий восходящий скачок и возвращение к исходному звуку. Среди общих черт — страстный характер интонирования, кульминационное выделение верхнего скачка, метроритмическое сходство (не спасает попытка зафиксировать материал в трехдольном размере 6/8: распределение ритмических ролей остается прежним).

Перечень примеров можно продолжить, однако важна тенденция. Значит, *Дорошевичу* было что пародировать...

Надо сказать, что в XX веке, искавшем пути обновления оперного жанра, пародийный прицел по эпической опере осуществлялся и в пределах самого оперного жанра, яркий пример чему — пародия «Не хвались, идучи на рать» Ильи Саца — единственного композитора, который, не написав ни одной серьезной оперы, вплотную занялся ее профанной версией, создав целую триаду опер-пародий (кроме «Рати», это «Мечь любви, или Кольцо Гваделупы» и «Восточные сладости, или Битва русских с кабардинцами»).

Резюме. Как показал анализ текстов и контекстов, связанных с «*Добрыней Никитичем*» А.Т. Гречанинова, развитие русской эпической оперы проходило сбалансировано, в двух жанровых проекциях — высокой и низкой, тяготеющей к пародийности. Думается, именно эта, вторая жанровая ветвь эпической оперы — парадоксирующая, высвобождающая от давления стереотипов и дающая новый, остранный аспект известного феномена, в наибольшей мере способствовала осуществлению очищающей и культууроформирующей функции искусства, способного к ревизии старого и рождению нового.

¹ 1872 год — начало работы М. Мусоргского над «*Хованщиной*», 27.11.1879 — исполнение ее фрагментов в концерте БМШ под управлением Римского-Корсакова, 05.08.1880 — сообщение в письме к В.В. Стасову об окончании «*Хованщины*» (за исключением некоторых фрагментов последнего действия) [см.: 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булкина И. «Днепровские русалки» и «Киевские богатыри» // Ruthenia.ru (03.09.2007) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.ruthenia.ru/document/541914.html>.
2. Герасимова-Персидская Н. Пародия в хоровом творчестве Украины 40-х годов XVIII века как отражение стилистического комплекса партесного концерта // Dzieło muzyczne. Warszawa: PWM, 1984. S. 209–222.
3. Гречанинов А.Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951.
4. Дорошевич В.М. Добрыня Никитич. Опера в 2-х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А.Т. Гречанинова и В.М. Дорошевича // Театральная критика Власа Дорошевича / Сост., вступит. ст. и коммент. С. В. Букчина. Минск: Харвест, 2004. С. 636–645.
5. Келдыш Ю.В. Мусоргский // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Стб. 838–845.
6. Левашев Е.М. А.П. Бородин // История русской музыки. Т. 7. М.: Музыка, 1994. С. 286–360.
7. Ливин А. «Добрыня Никитич». Опера в трех действиях и пяти картинах. Музыка А. Гречанинова // Русская музыкальная газета. 1903. № 43. С. 1031–1039.
8. Лихачев Д.С. Летописные известия об Александре Поповиче // Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР. Т. 7. М.; Л., 1949. С. 11–51.
9. Не совсем дневник чтения: Пародийный эпос «Война мышей и лягушек» (07.04.2013) [Электронный ресурс] // URL: <http://sitedream.ru/ne-sovsem-dnevnik-chteniya-parodijnyj-ehpros-vojjna-myshejj-i-lyagush.htm>.
10. Паусов Ю.И. Александр Гречанинов: Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004.
11. Сабанеев Л.Л. А.П. Бородин // Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М.: Классика—XXI, 2005.



Слово композитора

Современная музыкальная культура в целом, как известно, весьма многообразна. В свою очередь, не менее разнообразна и академическая ее ветвь, представленная творчеством композиторов разных поколений — в том числе и тех, кто громко заявил о себе еще в 60-е годы прошлого века.

Одним из них, несомненно, является старейшина литовского композиторского «цеха» Витаутас Баркаускас. Предлагаем вашему вниманию беседу с В. Баркаускасом, которую провел композитор, пианист и музыковед Денис Гроцкий.

О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ, ПОЛИТИКЕ И ПЯТОЙ СИМФОНИИ

По словам композитора, его творческий метод во многом можно определить понятием «синтез». Именно сквозь призму этого понятия следует, подходить к его творчеству, прежде всего симфоническому, где синтез как творческий метод реализован наиболее наглядно. Синтез — одно из самых объемных понятий философии, его трактовка многоуровневая и многоплановая. Каким он представляется композитору сегодня?

— Прежде всего, синтез должен быть естественным, ни в коем случае не искусственным. Не должно ощущаться, что автор задумал его специально и механически смешал «что-то» с «чем-то». Эта естественность должна быть следствием внутреннего чувства и вкуса и зависеть исключительно от свойств и качеств личности. Такой подход является основным принципом и моей работы. Синтез ни в коем случае не означает, что я, например, лишь сознательно и механически соединяю принципы серийной техники с принципом тонального мышления. Такое совмещение — это только лишь частный момент моего понимания синтеза. В целом же я понимаю синтез как естественный, продиктованный основной идеей произведения творческий процесс, объединяющий и авторские находки, и то, что автор постиг, изучая и впитывая в себя традиции мировой музыкальной истории, используя то, что близко ему самому. Каждая моя симфония — это наглядный пример синтеза, принципа, лежащего в основе моего мышления как композитора. Кстати, при анализе моих симфоний следует искать, прежде всего, внутренний подтекст, а не просто анализировать то что «лежит на поверхности», т.е. музыкальный язык, приемы и форму.

— *И все же понятие «синтез» практически не может существовать отдельно, независимо. Синтез чего? Синтез стилей? Синтез техник? Синтез идей? Чего именно?*

— Я определенно не являюсь «синтезатором» стилей. В моем стиле однозначно присутствует синтез технических приемов, но ни в коем случае не стилей. Синтез стилей — это уже полистилистика, столь свойственная, скажем, Шнитке, и считающаяся одним из основных принципов постмодернизма. Для меня же термина «постмодернизм» вообще не существует. Мой стиль — это синтез типов мышления и оттенков внутреннего восприятия картины мира. На практике это выливается в синтез технических приемов.



Витаутас Баркаускас

— Можно ли, с другой стороны, Ваш синтез воспринимать как способ подчинения всех изобразительных средств (фактуры, ритма, мелодических и гармонических построений, формы, инструментовки и т. д.) исключительно и только основной идее?

— Однозначно да, основная идея — это примат, и от нее зависят все остальные элементы: форма, средства художественной выразительности и музыкального языка. В моих произведениях всегда существует драматургия, концепция или основная идея. Именно им подчиняются все технические средства, форма. И ни в коем случае не наоборот. Скажем, есть форма (сонатная, к примеру), и композитор ее заполняет. Этого уже давно практически ни у кого нет. Можно представить конкретно мой синтез как «неоплатоническую эманацию» от идеи на все остальные низшие уровни. Сам процесс такой эманации бывает довольно продолжительным. Например, при написании Седьмой симфонии мне потребовалось три года, чтобы завершить этот сложный процесс. Однако идея была константой и все эти три года «руководила процессом», «решала судьбу» всех остальных элементов. В свою очередь, совокупность этих элементов позволила, как мне кажется, раскрыть идею максимально полно и интересно.

На протяжении всего композиторского процесса мне казалось очень естественным не конструировать, не монтировать, а ощутить интегративность, синкретичность, неделимость произведения — словом, то общее, что, собственно, и можно охарактеризовать, как синтез, или естественную цельность, и, безусловно, именно такой синтез можно считать характерной чертой моего стиля.

— Не могли бы Вы поподробнее рассказать об идеях Ваших симфоний?

— Разумеется. Идеи практически всех моих симфоний всегда конкретны. Например, основная идея Второй симфонии — «борьба до победы, необходимой для дальнейшей борьбы». Вполне, по-моему, сама за себя говорящая идея. Конкретная идея Третьей симфонии, которая посвящена 400-летию Вильнюсского университета, — «что такое университет», «что такое наука», «что такое углубление в знание», что такое «культура

Литвы». Основная идея Пятой симфонии — это мое отношение к трагедии в Чернобыле в 1986 году на фоне сложившейся политической обстановки в стране. Отношение не только мое личное, но и Литвы, и литовцев. Премьера симфонии прошла в Свердловске, как раз в Международный год мира, по ужасному стечению обстоятельств совпавшим с чудовищной катастрофой в Чернобыле. «Мы за мир, мы за мирный атом!» — такие лозунги скандировались повсеместно, а параллельно проходили многочисленные испытания на Семипалатинском полигоне. Люди жили в такой атмосфере — говорилось одно, делалось другое, эта атмосфера и определила идею первой части Пятой симфонии.

— *Тогда почему в партитуре симфонии нет посвящения этому событию?*

В 1986 году я не мог этого написать. Все общественно значимые события не комментировались. Власти пытались замолчать факт Чернобыльской катастрофы. В Международный год мира радиоактивное облако разнеслось по всей Европе. Даже в 1994 году в Германии люди все еще не собирали грибов. А целые отряды военных без специальной экипировки были направлены в Чернобыль для устранения последствий аварии. Я воспринял эту трагедию очень эмоционально, близко к сердцу. Наверное, поэтому Пятая симфония выразительнее других, ведь она связана с такими неординарными событиями.

С другой стороны, дирижер Андрей Николаевич Чистяков заказал мне эту симфонию к пятидесятилетию своего оркестра. Как же было написать на этой партитуре, что произведение посвящается Чернобылю, если оно посвящается Свердловскому оркестру? Тем более что премьера прошла очень хорошо, все старались. К тому же официально симфония была посвящена еще и Международному году мира. Такой вот внутренний конфликт...

Пятая симфония отображает атмосферу именно того года, того времени. Для меня это произведение — не что иное, как исторический документ.

Однако перейдем непосредственно к разговору о музыке. Думаю, лучше всего говорить именно о Пятой симфонии, так как это — не просто программное, но инспирированное определенным значимым событием произведение. Даже в этом факте просматривается своеобразный синтез — возможно, даже диалектика.

— *Первая часть Пятой симфонии — это непрерывное развитие музыкальной ткани к кульминации в цифре 19. Все, что звучит до этой цифры, можно обозначить как подготовку, предыкт?*

— Да, отчасти это так, но я не делал этого специально. Все естественным образом пришло к этой кульминационной точке. Это еще не реальная опасность, а лишь ее предчувствие. Скрытое беспокойство. И в музыкальном смысле 19-я цифра — это, конечно, кульминация, безо всякого сомнения. Структура же части — это не просто непрерывное развитие, а постоянно разрастающиеся вплоть до кульминации два плана (два типа волн).

— *То есть, если поставить в один ряд все эпизоды первого плана, а в другой ряд — все эпизоды второго плана, то структуру части можно охарактеризовать как некое неоднократное переключение с одного ряда на другой?*

— Абсолютно верно. Каждый ряд при этом является сплошным *crescendo*. Таким образом, форма первой части представляет собой естественное, гармоничное и органичное образование.

Скрытое беспокойство ощущается уже с первых тактов этой части. Как бы по воле случая, уже в самом начале завязывается конфликт: белое — черное, флейты — литавры, длинная горизонталь у флейт и короткие ритмические фигуры у литавр. Звук *g* — это опорный звук данного эпизода. Первый план — более напряженный, чем второй. Здесь возникает своеобразное взаимоотношение доминанты (всегда и более напряженной и устремленной) и тоники (всегда спокойной). Подобного рода взаимоотношения не лежат на поверхности, не очевидны, но, по-моему, составляют фундаментальную основу вообще всей мировой музыки. Первая часть — это контраст состояний: напряженного и менее напряженного. Контраст этот не так очевиден, по сравнению, скажем, с контрастом эпизодов в четвертой части, в которой необычный эпизод, вообще выпадающий из контекста, помогает усилить контраст в целом.

— В первой части неоднократно встречаются два противопоставленных аккорда. Не могли бы вы прокомментировать их, а также сказать в этой связи несколько слов о Вашем восприятии гармонии?

— Я воспринимаю гармонию как координацию звуков по горизонтали и вертикали. Это ни в коем случае не функциональная тональная система. Современная функциональная система и сами функции намного шире: они относительны и зависят от того, что автор представляет себе и что он чувствует, какой подтекст и настроение ему надо передать.

— Ваш аккорд — это интуитивное (на слух) или рациональное (путем логического комбинирования) образование?

— По-разному, в зависимости от ситуации: в одном случае так, в другом иначе. Аккорд для меня — это, прежде всего, вертикальное взаимоотношение интервалов. Эти два аккорда из первой части Пятой симфонии как раз во многом являются примером интуитивного образования. Я их создал, опираясь на их колористическое настроение. Однако, с другой стороны, первый аккорд содержит в себе первые четыре звука основной темы части. Здесь у меня возникает своеобразная аналогия с «гармонией мелодии» и «мелодией гармонии» Скрябина. Поэтому данный пример следует рассматривать скорее как синтез интуитивного и рационального построения. Может быть, в других случаях мне важнее структура аккорда, но в данном контексте важнее именно то, какое настроение передает этот аккорд, более того, — какое настроение передает сочетание этих двух аккордов.

— В первой части, да и во всей Пятой симфонии присутствует своеобразная лейтмотивная ритмическая фигура 3+2 (триоль+дуоль восьмыми). Это также некое воплощение основной идеи симфонии?

— Да, я даю эту ритмическую фигуру с самого начала у литавр. Она очень важна, так как позволяет передать то состояние предчувствия опасности и напряженности, которое

мне было необходимо в начале первой части. Ведь если бы ритм был одинаковым (2+2 или 3+3), то возникло бы нечто совсем иное. К тому же, двух- и трехдольность — это основные элементы ритма. Остальное — лишь их комбинация. Кстати, не без доли юмора, можно также отметить определенную числовую символику: ритм 2+3, Пятая симфония, 5 частей. Но, конечно же, это только шутка.

— *Очень важный акцент делается в конце первой части (цифра 25). Можно ли его рассматривать как определенный намек на те события, которые получают развитие в четвертой части симфонии?*

— Да, Вы правы. Этот акцент — эпизод для первой части малозначащий, однако он позволяет усилить ощущение приближающейся опасности.

— *На какое место Вы ставите оркестровку? Вы оркеструете музыкальный материал уже после его создания или изначально слышите его в определенном тембре?*

— Скорее, второе, хотя бывают места, особенно оркестровые tutti, где приходится оркестровать, так скажем, «вручную».

Я всегда придаю большое значение оркестровке и считаю, что моя Пятая симфония демонстрирует разнообразие всевозможных тембров. В первой части, например, оркестровка напрямую передает основную идею, идею беспокойства. Начинается часть с «белого» кластера флейт и кларнетов и как контраст — противопоставленная ему «черная» квинта литавр *fis-cis*. Чтобы было понятнее, «белым» кластером я называю белые ноты на клавиатуре (или до-мажорную диатонику), «черным» — соответственно, черные ноты.

— *В вашем творчестве не так уж часто можно встретить тембр клавесина, который играл бы столь важную роль, как в Пятой симфонии. Это также продиктовано ее основной идеей?*

— Клавесин в этой симфонии — это не ассоциация с барокко, а очень характерная, своеобразная краска. Определенный персонаж. У него очень важная роль: именно клавесин в конце симфонии играет первый мотив литавр. Это очень холодный и равнодушный тембр.

Вторую часть симфонии я начинаю с эпизода медных духовых, что, по-моему, как нельзя лучше реализует идею части: «выражение извращенного лозунга». Немелодическое, орущее, режущее ухо соло трубы олицетворяет демагогию. Первый интервал — вроде как бы гимническая кварта вверх, но на самом деле это тритон — «извращенная» кварта. Конечно, в первой части я очень мало использовал медь, так как предчувствовал именно такое начало второй части. Совсем как в кинематографе: когда видишь некую идиллию, но уже понимаешь, предчувствуешь, что скоро произойдет трагедия. И вообще, Пятая симфония, несомненно, предполагает некий скрытый визуальный ряд (либо может быть музыкой к балету). Музыкальный материал отражает ту лживость атмосферы, в которой жили тогда люди. «Год мира», взрыв — ничего особенного! Многое замалчивалось, одно говорили, другое делали. Жертвовали людьми, чтобы не компрометировать власть. Хотя, по-моему, она сама себя этим скомпрометировала. Но я снова отвлекся от музыки... Итак, вторая часть.

Тема состоит из нескольких элементов, каждый из которых я впоследствии разрабатываю. Изначальный замысел первого эпизода — это четырехголосное фугато, но позднее я решил сократить этот эпизод до одной имитации. Далее — там, где все четыре голоса разрабатывают элемент темы, достигается определенный эффект «пустословия», «болтовни». Тиратные гаммы вверх подчеркивают то, что один из элементов темы еще больше «разбежался», набрал скорость. Ламентные малосекундные ходы вниз передают боль, плач и стон.

— На мой взгляд, стоит также отметить в этой части не только саму тему трубы, но и ее сопровождение.

— Теме я противопоставляю ряд аккордов, которые являются транспозицией одного аккорда кластерного типа у валторн и тромбонов. Валторны как бы пришли из первой части, но тромбоны им резко перечат и создают диссонанс терции валторн. Аккорд, конечно, кластерного типа, но из него выстраивается своеобразный лад. Это, кстати, один из моих любимых ладов — «мажоро-минор». Также очень люблю четвертую повышенную ступень в миноре, да и в мажоре. Такой лидийский оттенок. Литовский оттенок.

Интересно, что первый ход трубы на кварту *d-gis*, как раз не входит в аккорд-лад *a-c-cis-dis-e-g*. Здесь как раз некий синтез серийного принципа с тональным, когда в мелодии даешь те звуки, которых нет в сопровождении. С другой стороны, мне также очень важно, чтобы аккорд и звучал хорошо, т.е. соответствовал настроению акустически. Ведь только конструкция музыкального материала не всегда оправдывает композиторский замысел. Хотя в современной литовской музыке сейчас наблюдается такая тенденция: самое главное структура! Студентам-композиторам легче: они делают модель, а компьютер сам все расписывает. Но я противник этого и не поддерживаю тех, кто так сочиняет музыку.

Интересный эпизод в том месте, где четыре тромбона играют поочередно *glissando*, а в конце все вместе ритмически сходятся. Здесь рисуется картина несчастья, передается чувство ужаса — и все это на фоне милитаристских устремлений и демагогии.

— Форма второй части — это также два контрастных плана? Они чередуются, а потом совмещаются?

— Второй эпизод второй части — это, несомненно, другой, контрастный первому план. Здесь я попытался передать идею «освобождения от оков, спад напряжения». Попытку протеста против «лозунга» первой темы, попытку высвободиться. В первой теме все работают заодно, а здесь — противопоставление мелодии и противосложения. В противосложении продолжается ритмическое движение, «тупая» остинатность, а в мелодии тембр струнных довольно низкий, трагичный, напряженный. Все попытки «стряхнуть оковы» происходят как раз у мелодии — таким образом я достиг некой многослойности. Становится легче дышать! Здесь я также использовал комплементарность: звуки мелодии не совпадают со звуками сопровождения. Совсем как в первом эпизоде.

Второй план понемногу, но постоянно поднимается. Линия баса: *c - cis - fis - g* — кульминация. Здесь я использую более простой лад: минорное трезвучие со второй ступенью. Когда к минорному трезвучию прибавляется вторая ступень, именно она придает усиленную болезненность минорному звучанию. Гармония становится более явной, понятной. Лучше слышна минорная краска.

Теме струнных из второго плана я противопоставляю различные элементы темы из первого плана в очень высоком регистре. Тем самым я усиливаю конфликт планов. Также стоит отметить, что если первая тема интервально деформирована (не кварта, а тритон, и так далее), то вторая тема недеформированная в смысле интервалов, более естественная (квинта, большая секунда, кварта). В этом эпизоде нет яркой кульминации, хотя можно считать своеобразной кульминацией гранд-паузу и материал непосредственно перед ней.

Следующий эпизод с солирующей скрипкой был просто необходим для создания контраста. На фоне «милитаристского» ритма у малого барабана (как бы отголоска предшествовавших событий) я ввел некое индивидуальное проявление. Для меня соло инструмента — это всегда аналог индивидуума. В этой теме нет яркого тематического материала, но важен характер и особенности индивидуума.

— *Далее, если я правильно понял, начинается новый эпизод, в котором вновь возвращается первый план «демагогии лозунга»?*

— Но уже совсем не как в начале! А с «двойной мощью». И все группы оркестра излагают этот материал. Ситуация становится довольно негативной, ведь попытки предыдущего эпизода ни к чему не привели. А трагедия случилась — и этот эпизод является констатацией и усилением трагедии. Попытка еще громче выкрикнуть свой лозунг, еще глубже демагогия!

Происходит дальнейшая разработка элементов первой темы, но чуть дальше появляется новый элемент: ход на тритон и постепенный хроматический спуск. Здесь энергия первой темы, и в особенности ее первого элемента, постепенно угасает, иссякает. Этот элемент я противопоставляю ему же самому, но в вертикальной инверсии у сольного альта — этим я хотел выразить противостояние, борьбу индивидуума и массы. Энергия ложного, извращенного лозунга иссякает. Его пытаются провозгласить вновь и вновь, но уже не получается.

А конец части — это как бы некая насмешка над всем, что происходило. Последняя реплика трубы — это также производная первой темы, прерванная, незаконченная, повисшая в воздухе. Хотя некоторое изменение, несомненно, есть: меняется интервалика первой темы. Какую-то светлую надежду несут квинта и секунда. И противопоставление, которое было между первым и вторым планами, исчезает. Первый ход пережил преобразование — от тритона до квинты и... еще секунды! Вторая тема воздействовала на него — и этот последний ход, это результат всех перетурбаций. Это ярко выраженная идея. Ее преподносит все та же труба и очень обособленно, сольно. К тому же этот ход в виде неоконченной фразы, оборванной на полуслове, — это было очень важно для меня.

Кажется, все должно было продолжаться, но кто-то задушил эту фразу, несмотря на то, что она стремится к свету.

— *Перейдем теперь к третьей части. На первый взгляд, это бытовые сцены и имитация народных танцев и песен. Так ли это?*

— Да, но я не напрямую цитирую, а именно имитирую. Я вообще не люблю слишком сильно цитировать народность и считаю, что если являюсь литовским композитором, то само собой разумеется, что я мыслю национально, но творю не для того, чтобы цитировать литовские народные мелодии.

В третьей части происходит отстранение от всех предыдущих событий. Здесь присутствует даже некий гротескный подтекст, сарказм в отношении того, что деревенские простаки так ничего и не поняли, не осознали, что произошло. Уже первый «присвист» флексатона вызывает улыбку. В метрическом уменьшении $4+3+2$ есть немного и «занимательной математики»: ведь в первых двух частях фигурировал ритм $3+2$ а здесь эта модель трансформируется в метр $4+3+2$. Просто мне, скорее, требовалось некое ритмическое разнообразие для передачи ироничности и скерцоности этой части.

Уже в первых тактах присутствуют два элемента: один выполняет мелодическую функцию, другой — ритмическую и гармоническую. Далее второй элемент приобретает полную самостоятельность. Этот более примитивный, даже «туповатый» элемент выходит на первый план: в этом тоже есть некий сарказм. Лидийский оттенок придает светлое настроение, контрастирующее с настроениями предшествующих частей. Лидийский лад для меня — самый светлый. Хотя в данной ситуации для более значим не лад, а настроение эпизода — чтобы музыка была светлее, наивнее, и чтобы оба элемента имели свои линии развития. Подача материала происходит как бы не напрямую, а со стороны. Тема часто проводится у ударных инструментов, интонируя на относительной высоте, из первого элемента вычленяется только ритм.

Далее новый эпизод — quasi-вальс. Таким образом я хотел расширить тему непонимания, невладения ситуацией, показать некую марионеточность, простоватость. Также важный контрастирующий элемент в этом эпизоде — «причитания», плач, сожаления солирующего альты (большая секунда, малая секунда). Это контраст танцевальным элементам. Quasi-вальс постепенно поднимается — чуть выше, чуть короче проведение, еще выше, еще короче и в конце прерывается, обрывается брутальной силой, сначала на $7/8$, а далее переходящей в $6/8$. Это еще более примитивная модель, на ее фоне звучит жесткое соло трубы, которое поднимается до предела, до самого высоко звука и... исчезает. Если в конце второй части соло трубы оборвалось на полуслове, то здесь это происходит иначе.

Следующий эпизод — это уже далеко не скерцо, а своеобразная реминисценция из первой части. Это вновь ожидание, предчувствие, на фоне которого звучат отголоски скерцо, но уже совсем в другой ситуации. Ощущение репризности, конечно, есть, но это не непосредственно реприза, а лишь ее элементы.

В итоге все приходит к очень драматургически важному соло флейты; это соло я интуитивно сразу услышал и записал. Не испугался такой тональной мелодии в си миноре. Главное, что эта мелодия не закончена. Очень важная краска — флейта пикколо в низком регистре, которая звучит абсолютно одна. Последними аккордами я напомнил о контрасте «черного-белого» из начала первой части. Надо сказать, что все части этой симфонии тесно связаны между собой. Драматургическая линия и идея пронизывает и связывает все части.

— *Четвертая часть — кульминационная часть всей симфонии?*

— Несомненно кульминационная в динамическом смысле. Но драматургически я считаю кульминацией пятую часть.

Четвертая часть начинается с того же, с чего и первая часть — фрулатто у флейт на ноте соль, сопровождаемое тремолирующими кластерами. Все звуки сосредоточены вокруг ноты соль. Здесь я вновь использовал принцип комплементарности. С позиций драматургии здесь, в отличие от первой части, уже ощутимы реальная опасность и угроза. Подъемы аналогичны подъемам первой части, но они усилены, более развиты, более значимы. Далее в партии духовых — воплощение моего визуального мышления, некие эллипсы. Для меня это удовольствие и визуальное, и в смысле акустического звучания. Музыка передает паническое желание сбежать, отстраниться от ситуации. Не физические попытки, а внутреннее желание избавиться из ситуации. Это то, что может ощущать человек, когда он находится в центре таких катастрофических ужасных событий, понимая, что физически он уже не сможет этого сделать, только мысленно; спастись, попав в аварию, а, скорее, от системы, которая привела к катастрофе. Это мое личное ощущение и впечатление как автора от ситуации, от жизни в тот период. А финал, пятая часть, — это как раз спасение, духовная вера. Если ты не можешь физически спастись, спасись хотя бы духовно, внутри себя.

— *После первой волны звучит эпизод, максимально контрастирующий со всем предыдущим. По-моему, принцип контраста и противопоставления, характерный всем предыдущим частям, в четвертой части достигает своего пика.*

— Да, наступает состояние прострации. Меняется метр на 2+3+3. Если бы я хотел передать состояние решимости приступить к активным действиям, то использовал бы, например, метр 3+3+2. Этот метр бы сокращался, ускорялся к концу. В данном же случае к концу такта ритм не активизируется, а наоборот, расплзается. От этого во многом (при сочетании, с другими факторами, разумеется) возникает необходимое мне в данном месте состояние прострации. Наивные, простые краски также подчеркивают контраст.

Далее, эпизод с «набатов» — колокол, который под действием турбулентной фактуры постепенно раскачивается, и его удары убыстряются, а заполняющая фактура увеличивает его интенсивность. Ударам колокола я противопоставил характерную фразу, имеющую явную интонационную связь с элементами из второй части. Эта примитивная реплика — странный тромбон, немного смешной, как крик или возглас пьяного, одурманенного

человека. Все на грани сумасшествия! И на фоне всех этих событий очень ярким мне видится введение злобного английского рожка в сдавленном регистре. Набат разгоняется до восьмых, и переходит в следующий эпизод, в следующую волну развития.

— С введением бас-гитары движение устремляется к кульминации, и процесс становится уже необратимым. В этом месте фактически начинается техномузыка...

— Здесь стоит отметить, что во время первых исполнений этой симфонии еще не было даже такого термина, как техномузыка. В восьмидесятые годы в Финляндии был композитор и исполнитель Т. Ниман, который как раз развивал этот стиль. Именно этот эпизод, который я мог бы назвать техномузыкальным предыктом, как раз и должен был привести к чудовищной кульминации, полному хаосу. Почему именно бас-гитара? Это подтекст и насмешка над той неживой рок- и техно-культурой, на мой взгляд, абсолютно поверхностной, в основе которой удовольствие от шума и громкости звучания, и не имеющей ничего общего с внутренним миром человека. Это мое раздражение и негативная реакция на тупость и примитив. В кульминации части я алеаторично соединил все темы симфонии, практически каждый инструмент играет одну из тем. Конечно, я это сделал, скорее, механистично, так как по звучанию эти темы практически неузнаваемы. Их просто невозможно расслышать, а звучит лишь такая общая «каша», и даже фортепиано играет просто ганон. Абсолютный ХАОС!

После кульминации остается один лишь контрабас на *fis*, который переходит во второй эпизод состояния прострации. Здесь еще сильнее ощущение чудовищного контраста. Все постепенно еще больше замирает — до предела. И, на мой взгляд, единственным спасением был естественный переход в финал симфонии.

Финал я бы назвал «парадоксальной кульминацией». Это внутренняя кульминация всего произведения. Звучит нежный, поднебесный дуэт альты и скрипки. Тема скрипки очень светлая, лидийская. Альт противопоставляет ей мажоро-минор. Это — духовное освобождение. В самом конце — далекие отголоски первых тактов симфонии. Подобная арка между первой и последней частью была мне необходима, чтобы слишком не изолировать финал, в котором как бы отсутствует материя, остался лишь дух. Но даже в таком месте есть место некоему конфликту — в виде отголоска мелодии флейты пикколо из третьей части. Хотя теперь уже доминирует не тритон, а квинта, не малая, а большая секунда, не септима, а октава. Все стабилизируется, и в конце звучит чистый до мажор, а у клавиесина звук *d*, который еще более усиливает свет. И звучание симфонии не оканчивается. Оно исчезает и продолжает звучать где-то внутри, уже вне человеческого слуха. Это пространство, это — вера в свет.

Я солидарен с Чингизом Айтматовым, который сказал, что единственное спасение — это совершенствование человеческой души. В то время уже говорилось, что должен быть путь к святости. Хотя бы путь... Об этом — и творчество Айтматова, и фильм по Пелевину «Поколение П»...

Ольга ШИЛОВА
(Москва)

ОБ УСЛОВИЯХ ОПТИМИЗАЦИИ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ

Проблема повышения эффективности и качества подготовки молодых специалистов может быть решена только путем совершенствования самого процесса обучения, осуществляемого по линии внедрения новых форм и методов обучения, актуализации содержания обучения, учета дозировки подачи материала и времени его прохождения, индивидуализации обучения и т. д. Эти весьма сложные и актуальные задачи, решением которых занимается сегодня педагогическая наука, в процессе подготовки преподавателя музыки приобретают особую значимость.

Являясь сложной динамической, саморегулирующейся системой, процесс обучения в условиях музыкального вуза включает в себя некоторые специфические компоненты. К ним следует, прежде всего, отнести предметы специальных циклов, задач, наряду с развитием чисто педагогических способностей, является также формирование и совершенствование исполнительских навыков и умений.

В настоящей статье мы остановимся лишь на одном аспекте, связанном с оптимизацией процесса обучения. Опытнo-практическая работа дает возможность отметить некоторые условия, оптимизирующие учебный процесс и способствующие качественному росту профессиональных навыков и умений студентов. В качестве таких условий могут рассматриваться:

- развитие познавательных интересов студентов как внутренний источник их активности;
- совершенствование музыкально-слуховых представлений как важнейшее условие развития музыкальных способностей;
- осуществление индивидуального подхода в процессе занятий;
- учет возможностей педагогического репертуара;
- формирование навыков самостоятельной деятельности;
- формирование системы приемов умственной деятельности как необходимое условие сознательного усвоения музыкального материала.

Все эти условия тесно взаимосвязаны, и строго разграничить их можно весьма условно. Наличие или отсутствие интереса отражается и на успеваемости, и на поведении обучающихся: самый неорганизованный и пассивный студент становится совершенно другим, когда ему приходится заниматься интересующей его работой.

Познавательные интересы возникают под влиянием различных факторов и могут иметь различное содержание, глубину, направленность и устойчивость. Психологией установлены раз-

личные стадии развития познавательных процессов: любопытство, любознательность, подлинно познавательный интерес и теоретический. Стадии познавательного интереса существуют не изолированно, а могут проявляться в едином акте познания: от любопытства, вызванного новизной или занимательностью предмета, — к любознательности, от нее — к углублению в сущности предмета или явления и, наконец, к решению вопроса, проблемы [см.: 10].

Самым высоким уровнем познавательного интереса, характеризующимся глубиной осознанности, является специализированный интерес. Он проявляется в длительной направленности личности на изучение определенного предмета и потребности в расширении и углублении знаний по этому предмету; в самостоятельности и творческом подходе к изучаемым вопросам; в более глубоком изучении отдельных разделов предмета; в добровольном выборе заданий повышенной трудности по интересующей проблеме и их успешному выполнению.

Интерес есть и предпосылка, и результат активности обучающихся. В педагогической науке справедливо подчеркивается, что учащийся должен быть не только объектом педагогического воздействия, но и субъектом педагогического процесса, ибо учение — это не просто пассивное восприятие передаваемых знаний, но и их активное усвоение. Важным побудителем интереса к обучению является активная мыслительная деятельность студента, которая подкрепляет и развивает у него интерес к учебной деятельности, желание получать знания. Формирование этих потребностей, в свою очередь, влияет на развитие активности и самостоятельности мышления.

Мышление студента формируется в процессе конкретной познавательной деятельности, а потому процесс индивидуальных занятий по специальности должен быть построен таким образом, чтобы, обучая определенным навыкам, в то же время развивать и мышление. Материалом для организации мыслительной деятельности студента служат в данном случае музыкальные произведения. Их изучение предполагает, прежде всего, владение операциями детального анализа произведения с последующим обобщением, которые осуществляются при помощи целого ряда приемов мыслительной работы. К ним относятся: определение признаков, сравнение и сопоставление, установление причинно-следственных связей и др. В основе этих операций лежит оценочное отношение к воспринимаемому музыкальному материалу.

Определение черт произведения связано не только с воссозданием конкретного образа, но и нахождением признаков общего понятия. Так, например, необходимо подводить студентов к выявлению общих признаков работы над музыкальным произведением и к осознанию методических приемов достижения той или иной художественной задачи. При этом преподавателю необходимо «оторвать» мышление студентов от единичного, конкретного и подвести к формулировке общих признаков. Общие признаки могут быть выявлены и сформулированы по отношению к музыке полифонического склада, кантленного характера, классического и романтического стиля, танцевальных жанров и т. д.

Определение признаков произведения и выявление общих понятий тесно связано с использованием приема сравнения. Чаще всего применяются такие сравнения, которые ставят задачей уточнение представлений об изучаемом произведении путем отличия его от других подобных. Сравняются, сопоставляются, например, произведения различных жанров, произведения кантленного характера, но с разными фактурными построениями, различные формы сонатного *allegro*. Ярким образцом сравнения могут быть исполняемые студентом на разных ступенях обучения прелюдии Д. Кабалевского, Д. Шостаковича, Ф. Шопена; экспромты А. Аренского, Ф. Шуберта, Ф. Шопена.

Установление причинно-следственных связей является необходимым условием сознательного усвоения музыкального материала и самостоятельной поисковой деятельности студентов. Проблемное обучение стимулирует познавательную активность обучающихся по усвоению знаний и способов деятельности. В одних случаях преподаватель сам ставит проблему и решает ее совместно со студентом, рассуждая вслух, высказывая предположения, обсуждая их и приводя студента к раскрытию истины. В других — студент сам формулирует проблему и самостоятельно находит пути ее решения.

Работа над музыкальным произведением предполагает несколько этапов. Первая стадия связана с музыкальным восприятием общего характера и содержания произведения — без его детализации. На второй стадии восприятия (углублении в содержание произведения) осознается выразительность отдельных элементов музыкальной речи, осмысливается размер, темп, паузы, динамика и т. д.

Общезвестно, что музыкальное содержание не может быть адекватно переведено на язык слов, хотя несколько словесных определений в самых общих чертах могут передать характер произведения. Поэтому главная задача преподавателя в этой части педагогического процесса состоит в формировании у студентов умения аналитического осмысления музыкального материала и эстетической оценки произведения. Эти мыслительные операции способствуют формированию не только умственной активности обучающихся, но и влекут за собой эмоциональное сопереживание произведения.

Параллельно с проникновением в содержание произведения, осмыслением его стиля, формы и созданием на этой основе исполнительского замысла идет процесс его реализации. Здесь важно сосредоточить внимание студента на самом главном и использовать методику поэтапного и последовательного наращивания исполнительских задач.

Воплощение художественного образа протекает в неразрывной связи с поисками необходимого для него звучания. Успешная работа над звуком и прочими компонентами музыкального образа возможна лишь тогда, когда у студента имеется ясное представление не только о том, к чему надо стремиться, но и о том, что ему не удастся. Для этой цели необходимо расчлнить произведение на части, выявлять наиболее сложные построения и работать над ними отдельно. Так, например, специальной работы требуют рассредоточенные по разным партиям мелодическая линия и аккомпанемент, сложные фактурные построения и мелизмы, имитационно-полифонические фрагменты и кульминационные построения. Всей этой работе помогают теоретический анализ текста и мысленные музыкально-слуховые действия.

Формирование познавательных интересов студентов самым непосредственным образом связано с развитием их творческой активности. Все творчески усвоенное становится прочным достоянием мышления. Процесс познания в атмосфере творчества приобретает развивающийся характер — по мере творческого развития у студентов происходят качественные изменения психики: переход от простейших творческих проявлений к более сложным, становление качеств, присущих творческой личности (инициативность, самостоятельность, целенаправленность и т. д.). В музыкальной педагогике и психологии имеется ряд теоретических и экспериментальных работ, где дается высокая оценка воспитательному значению творчества [см.: 1; 3; 4; 7; 9].

Чтобы творческое проявление на занятиях имело активный и целенаправленный характер, необходим разнообразный комплекс педагогических воздействий, которые проявляются:

а) в особом принципе подхода к выбору репертуара, включающего произведения, которые могут служить основой для развития конкретных творческих навыков и в то же время отвечать дидактическим задачам общего продвижения студента;

б) в формировании у студента операций ассоциативного мышления путем привлечения аналогичного материала из смежных областей других видов искусств;

в) в собственной импровизационной музыкально-художественной манере педагога вести занятия;

г) в использовании разнообразных форм работы, способствующих созданию на уроках атмосферы творческой активности, заинтересованности (словесно-иллюстративной, частично-поисковой, коллективно-индивидуальной и др.);

д) в разработке серий творческих заданий и нахождения наиболее эффективных форм их постановки перед студенческой аудиторией;

е) в установлении наиболее рациональных путей взаимодействия различных видов творческой деятельности на каждом занятии, исходя из главной задачи каждого конкретного занятия.

Активизации познавательного интереса студентов способствует создание определенного настроения в процессе занятий, возникновение желания узнать новое, преодолеть трудности в решении проблемы. В ряде психологических исследований [см.: 6; 8] показано, что эмоции возникают при недостатке знаний, необходимых для совершения целенаправленных действий. Психологи отмечают, что положительные эмоции являются могучим началом человеческой деятельности. Такое изложение знаний, где интеллектуальное и эмоциональное существуют неразрывно, оказывает огромное влияние на обучающихся, формируя их нравственные чувства, вызывая интерес к проблеме.

Создание положительно-эмоциональной обстановки на занятиях предполагает такую организацию деятельности студентов, которая обеспечила бы каждому из них возможность добиться успеха, пережить радость творчества. В создании положительно-эмоциональной обстановки, способствующей возникновению познавательного интереса, определяющая роль принадлежит преподавателю. Внимательный, чуткий педагог умеет вовремя предупредить неудачи, ободрить своего воспитанника, вселить уверенность в собственные силы, создать благожелательную обстановку на занятиях. Равнодушие и пренебрежение педагога создает у студента чувство постоянного напряжения или безразличия и никак не способствует возникновению познавательного интереса.

Огромной силой воздействия на студентов в процессе занятий по специальности обладает слово преподавателя, раскрывающее его собственное отношение к музыкальному материалу. Слово в этом случае выступает не только как средство передачи знаний, но и как способ воздействия на чувства студента. Используя богатейшие возможности речи, меняя интонации, логические ударения, преподаватель может вызвать в представлении студента такие яркие образы, которые запоминаются на всю жизнь. Дополнительными средствами повышения выразительности речи становятся мимика, жестикуляция, шутка, юмор.

Одним из основных условий оптимизации учебного процесса является постоянное развитие музыкальных способностей. Формирование их подчиняется общим закономерностям развития способностей и обусловлено активным участием музыкальных способностей в музыкальной деятельности. В исследованиях Б.М. Теплова подчеркивается мысль о ведущем значении «музыкальности» как синтетическом выражении одаренности, включающей систему музыкально-слуховых

представлений, различные качественные свойства музыкального слуха, образное мышление и эмоционально-эстетическое отношение к действительности. Музыкальные способности не существуют независимо друг от друга, поэтому нельзя говорить о наличии одних способностей при отсутствии других, а лишь о соотношении между ними. Каждая музыкальная способность связана с определенной стороной музыкальной деятельности и не может существовать «сама по себе» так же, как не может существовать одна сторона деятельности без самой деятельности в целом.

Музыкально-слуховые представления — первая ступень музыкального познания — являются необходимым компонентом восприятия и воспроизведения музыки. Возникая в музыкальной деятельности, музыкально-слуховые представления дают возможность совершенствовать эту деятельность и сами совершенствуются в процессе ее выполнения. Представления, активно включаясь во внутреннюю структуру данной деятельности, активно воздействуют на ее качество, расширяют ее первоначальный характер и создают готовность к новой деятельности. У музыкантов слуховые представления находятся в тесной связи с двигательными представлениями, которые играют важную роль в работе внутреннего слуха. Отсюда возникает одна из первостепенных педагогических задач в условиях музыкально-педагогического образования — формирование, развитие и укрепление слухо-двигательных связей обучающихся.

В основе своей музыкально-исполнительская деятельность содержит мысленные слуховые действия, являющиеся комплексом музыкально-слуховых и музыкально-двигательных представлений. Музыкально-слуховое действие наполнено определенным смысловым содержанием, заключающимся в понимании и преломлении исполнителем музыкально-художественного образа, а также в представлении воплощения образа в исполнительских двигательных комплексах. Мысленная музыкально-слуховая работа не только способствует осмыслению содержательности музыкального образа и пониманию его структуры, но и создает предпосылки двигательного «предвосхищения» творческой задачи и формирования исполнительских приемов. Способность к мысленным музыкально-слуховым действиям выступает как активный метод музыкального обучения.

Активизация музыкально-слуховых представлений и произвольное оперирование ими также является необходимыми условиями формирования творческого мышления педагога-музыканта. Одна из существенных сторон музыкально-слуховых представлений — понимание смысла представляемого, логических закономерностей музыкальной речи. Нельзя полноценно понять содержание произведения, не разобравшись в его стиле, форме, структуре. В практике обучения внимание педагогов и студентов нередко больше занято выявлением эмоционального начала произведений и в меньшей степени развитием музыкально-интеллектуальных возможностей обучающихся. А между тем само «мышление как реальный психический процесс уже является единством интеллектуального и эмоционального» [5, с. 180]. Рассматривая выразительно-эмоциональные компоненты музыки, преподавателю необходимо обращаться к ее логическим основам, ибо осознание музыкального произведения студентами тесно связано с проникновением в эмоционально-выразительную сущность исполняемого.

Развитие познавательных интересов и музыкальных способностей студентов не может рассматриваться в отрыве от индивидуализации обучения. Под индивидуализацией обучения следует понимать такую организацию учебного процесса, при которой выбор способов, приемов, темпа обучения учитывает индивидуальные особенности учащихся, уровень их развития и способности к

обучению. Индивидуализация в обучении ведет к развитию познавательных интересов, интеллекта и эмоциональной сферы, что, естественно, приводит человека к более тесным связям с жизнью и обществом [см.: 2]. Индивидуализация обучения также способствует единству воспитания и обучения, поскольку основана на глубоком знании педагогом индивидуальных способностей каждого обучающегося.

Для осуществления индивидуального подхода необходимо знать свойства личности каждого студента: уровень его знаний, умений и навыков до поступления в вуз, уровень обучаемости, наличие навыков самостоятельной работы, комплекс специальных способностей, уровень познавательных интересов, отношение к труду и т. д. В процессе занятий по специальным музыкальным дисциплинам с особой силой проявляются такие индивидуальные особенности, как внимание, воображение, воля, целеустремленность и, конечно, сугубо специальные способности (музыкальный слух, ритм, память, чувство слухового самоконтроля).

При изучении и учете индивидуальных различий существенное значение имеют некоторые свойства мыслительной деятельности, прежде всего гибкость, подвижность мышления.

Студенты, обладающие этим свойством, легко переходят от одного вида деятельности к другому, могут варьировать способы действия, применять разнообразные приемы для достижения художественной задачи. Студенты, не обладающие гибкостью ума, наоборот, стремятся воспроизводить привычные действия, несмотря на те новые условия, которые ставит перед ними преподаватель. Так, например, при работе над этюдами или техническими пьесами совсем не обязательно использовать ритмические варианты, которые вместо пользы часто приносят вред. Хорошим приемом может служить игра различными видами фортепианного туше, разным штрихом, динамикой. Однако студенты, привыкшие пользоваться только ритмическими вариантами, употребляют эту форму работы даже там, где она противопоказана.

Одно из существенных проявлений гибкости ума — умение устанавливать обратную зависимость. Такова, например, зависимость ритмической организации произведения, темпа, динамики, педализации от эпохи создания произведения, его стиля или зависимости приемов звукоизвлечения от характера пьесы.

Одним из важнейших показателей гибкости мышления является умение подойти к одному и тому же произведению с различных точек зрения, что определяет особенности творческого отношения к учебному материалу и решению учебных задач. Студент не удовлетворяется готовыми вариантами исполнения, а ищет свои пути интерпретации произведения и преодоления трудностей.

С учетом индивидуальности студентов используются самые разнообразные методы музыкального воспитания. И если, к примеру, у неорганизованных студентов обычно наблюдается отсутствие стойкого интереса к делу и слабость воли, то при работе с ними необходимо особое внимание обратить на формирование у них любви к педагогической профессии, к занятиям музыкой, потребность в дополнительной проработке изучаемого материала.

Иногда успешному музыкальному развитию вредит чрезмерная застенчивость, скромность. Неуверенность в себе, если ее не преодолеть в молодости, будет мешать человеку на протяжении всей жизни и не даст ему возможности проявить в полной мере свои способности. В таких случаях преподавателю необходимо с особой ответственностью отнестись к тому, чтобы занятия по специальным дисциплинам приносили меньше разочарования, чтобы студент ощущал собственный рост, верил в свои силы. Важно поощрять студента к смелым творческим находкам, системати-

чески побуждать его к общению с коллективом, всякого рода выступлениям перед студенческой аудиторией (концерты, лекции, доклады, дипломные работы, выступления на собраниях, участие в общественной работе и т. п.).

Рассмотренные нами некоторые условия оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе позволяют сделать следующий вывод. Творческая деятельность предусматривает максимальное развитие способностей каждого человека, что, в свою очередь, может быть осуществимо при учете его индивидуальных склонностей и возможностей. Это значит, что в условиях музыкального вуза особое значение приобретает индивидуализация обучения, рассчитанная на развитие вышеуказанных качеств и выступающая как метод их формирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Выготский Л.* Психология искусства. 2-е изд. М.: Искусство, 1968.
2. *Гончаров Н.К.* Дифференциация и индивидуализация образования и воспитания в современных условиях. М.: Педагогика, 1971.
3. *Кабалевский Д.Б.* Музыка и музыкальное воспитание. М.: Знание, 1984.
4. *Петрушин В.И.* Музыкальная психология. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997.
5. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. М.: Учпедгиз, 1946.
6. *Симонов П.В.* Что такое эмоция? М.: Наука, 1966.
7. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей, М.: Наука, 2003.
8. *Тихомиров О.К.* Психология мышления. 2-е изд. М.: МГУ, 2002.
9. *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности. М.: Интерпракс, 1994.
10. *Щукина Г.И.* Проблема познавательного интереса в педагогике. М.: Педагогика, 1972.

**Российская академия музыки имени Гнесиных
приглашает всех заинтересованных лиц в сентябре 2013 года
принять участие в Международной конференции
критиков, композиторов и студентов**

Музыкальная журналистика в XXI веке: проблемы, тенденции, перспективы

Заявки и текст выступления

(от небольшой реплики до обстоятельного высказывания;
регламент не более 15 мин.) присылайте до 20 мая 2013 года
на электронный адрес: kritika@lenta.ru (Валиде Махмудовне Келле)

ЛИТЕРАТУРА, ОПУБЛИКОВАННАЯ РАМ им. ГНЕСИНЫХ В 2012 ГОДУ

1. *Аракелова А.О.* О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств: Сборник материалов для детских школ искусств. — М., 2012. — 239 с.

В данной монографии представлены рекомендации по организации и реализации образовательного процесса в детских школах искусств, рекомендации по разработке программ учебных предметов дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств, рекомендации по проведению итоговой аттестации обучающихся, освоивших дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы в области искусств, а также примерные графики учебного процесса и учебные планы по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области искусств.

Монография предназначена для руководителей и педагогических работников ДШИ, ДМШ, а также средних специальных и высших учебных заведений, реализующих образовательные программы в области искусств.

2. *Аракелова А.О.* Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: Монография. — М., 2012. — 475 с.

В книге представлены проекты нормативных актов по обеспечению эффективной деятельности детских школ искусств как фундамента подготовки кадров в области музыкального искусства.

Для педагогических работников, методистов, студентов и аспирантов.

3. Вопросы этномузыкознания: Научное периодическое издание / Гл. ред. Л.М. Белогурова. — 2012. — № 1. — 144 с.

4. Гнесинская научная школа — XXI век: Сб. трудов 184 (3) / Сост. и отв. ред. И.П. Шеховцова. — М., 2012. — 224 с.

В третьем сборнике из серии «Гнесинская научная школа — XXI век» продолжается публикация работ молодых гнесинских музыковедов — аспирантов и соискателей РАМ им. Гнесиных. В представленных статьях рассматриваются актуальные проблемы истории и теории музыки, методики.

Предназначается музыкантам-исследователям, педагогам и учащимся музыкальных учебных заведений.

5. Исследования молодых музыковедов: Сб. статей / Отв. ред. Т.И. Науменко. — М., 2012. — 220 с.

Проблематика статей посвящена многообразным вопросам отечественной и зарубежной музыки, а также музыкального исполнительства.

6. Камерное пение: Учебная программа для вокальных факультетов музыкальных вузов / Сост. М.С. Агин, М.Н. Бер. — М., 2012. — 84 с.

7. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей: современные направления работы: Статьи и материалы / Сост. В.Д. Ныркова. — М., 2012. — 272 с.

Настоящий сборник создан коллективом кафедры фортепиано РАМ им. Гнесиных и педагогами аналогичных подразделений музыкальных вузов и колледжей. В его статьях рассматриваются вопросы перехода к новой образовательной модели, складывающейся в настоящее время в практике преподавания курса фортепиано для студентов разных специальностей.

Издание адресовано педагогам, ведущим курс фортепиано в высших и средних музыкальных учебных заведениях, специалистам, ведающим вопросами методики фортепианного обучения, всем интересующимся историей преподавания фортепианной игры.

8. Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы X Международной научной конференции 1–3 ноября 2010 г. / Отв. ред. Л.С. Дьячкова. — М., 2012. — 404 с.

В статьях сборника содержится информация и анализ новых направлений в музыкальной культуре, в музыкальной науке, в музыкальной педагогике, а также дается оценка новых научных парадигм и качественно новых подходов.

9. Органное искусство. Вып. 2: Избранные материалы конференций «Гнесинские органные чтения». — М., 2012. — 208 с.

Во втором выпуске сборника «Органное искусство» публикуются избранные материалы международных конференций «Гнесинские органные чтения». В представленных докладах и статьях авторитетные специалисты из разных стран делятся знаниями об органах разных эпох и стилей, о творчестве органостроителей, композиторов и исполнителей, о музыке, созданной для органа — уникального инструмента с богатейшей историей, истоки которой восходят к культуре Античности.

Содержание сборника представляет интерес для профессиональных музыкантов, педагогов, учащейся музыкальной молодежи, а также для всех поклонников древнего и вечно живого органного искусства.

10. Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 185 (12) / Ред.-сост. Е.В. Вязкова. — М., 2012. — 232 с.

В двенадцатом выпуске серии «процессы музыкального творчества» продолжена публикация статей, посвященных проблемам творческого процесса композиторов и исполнителей. Здесь рассматриваются новые архивные документы, приводятся эскизы, неизвестные письма музыкантов. Материал статей может быть интересен историкам, теоретикам, педагогам различных музыкальных дисциплин.

11. Романтизм: истоки и горизонты: Материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова 24–26 февраля 2011 г. / Ред.-сост. Т.М. Русанова, Е.В. Клочкова. — М., 2012. — 400 с.

Настоящий сборник составлен по материалам Международной научной конференции «Романтизм: истоки и горизонты» памяти Алемдара Караманова, проходившей в Москве 24–26 февраля 2011 года в Российской академии музыки им. Гнесиных и Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Конференция явилась первым совместным проектом двух ведущих музыкальных вузов России и двух общественных организаций — Российского Шубертовского общества и Центра поддержки и развития современного искусства им. А. Караманова.

В статьях сборника охвачен огромный круг проблем, связанных как с научным пониманием романтизма, так и с изучением конкретных художественных явлений, проявившихся в разные периоды его истории — «истоки и горизонты».

Книга адресована широкому кругу читателей: ученым, исполнителям, педагогам, студентам — всем, интересующимся историей и перспективами развития искусства.

12. *Тихонова А.И.* Трио-соната и возникновение инструментального концерта: Лекция для студентов историко-теоретико-композиторского факультета. — М., 2012. — 28 с.

13. *Тихонова А.И.* Жанр инструментального концерта в музыке барокко: Лекция для студентов историко-теоретико-композиторского факультета. — М., 2012. — 28 с.

14. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных: Научное периодическое издание / Гл. ред. Ю.С. Бочаров. — 2012. — № 1. — 96 с.

15. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных: Научное периодическое издание / Гл. ред. Ю.С. Бочаров. — 2012. — № 2. — 96 с.

16. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных: Научное периодическое издание / Гл. ред. Ю.С. Бочаров. — 2012. — № 3. — 96 с.

17. Христианские образы в искусстве: Сб. трудов 183 (4) / Сост. и отв. ред. И.С. Стогний. — М., 2012. — 176 с.

В настоящем сборнике затрагивается широкий спектр вопросов, связанных с изучением обширной христианской темы в музыкальной культуре прошлого и настоящего. Множество подходов к ее исследованию отражает вопросы философского, историко-стилевого, культурологического характера. Заявленная проблематика получила свое воплощение в жанрово-стилевых, композиционно-драматургических и языковых аспектах. Духовные искания отечественных и зарубежных композиторов нашли отражение в статьях, авторы которых — как известные ученые, так и молодые исследователи.

Издание адресовано музыкантам и широкому кругу читателей.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гуляницкая Наталья Сергеевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: natasergul@yandex.ru

Шип Сергей Васильевич (Одесса, Украина) — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой музыкального искусства и хореографии Южноукраинского национального педагогического университета имени К.Д. Ушинского.
E-mail: sergey.ship@mail.ru

Колесников Алексей Анатольевич (Москва) — лауреат и дипломант международных конкурсов, старший преподаватель кафедры «Фортепиано» ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова.
E-mail: ale4517574@yandex.ru

Фролов Сергей Владимирович (Санкт-Петербург) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.
E-mail: volorf2@yandex.ru

Раку Марина Григорьевна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник отдела музыки Государственного института искусствознания.
E-mail: raku@rambler.ru

Соломонова Ольга Борисовна (Киев, Украина) — доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского.
E-mail: solo-mono55@mail.ru

Гродцкий Денис Олегович (Москва) — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: grodenis@gmail.com

Шилова Ольга Евгеньевна (Москва) — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: shilova@pisem.net

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Наталья Гуляницкая. О Московском музыкальном постконцептуализме

Предмет статьи — постконцептуализм, точнее — Московский музыкальный постконцептуализм как направление, заявившее о себе в настоящее время. Рассматривается само понятие — в различной интерпретации (философской, эстетической, музыковедческой). Исследуются некоторые особенности сочинений трех ярких представителей Московского музыкального концептуализма — Владимира Мартынова, Ираиды Юсуповой, Антона Батагова. Высказывается предположение о своеобразном воплощении концептуальных идей в творчестве современных отечественных композиторов.

Ключевые слова: современная музыка; постконцептуализм; Владимир Мартынов; Ираида Юсупова; Антон Батагов.

Сергей Шип. Ищем логику музыкально-исторического процесса

В статье исследуется методологическая проблема установления логики музыкально-исторического процесса. Обсуждаются типичные его модели, термины и описания. Рассматриваются достоинства и недостатки трех значительных концепций логики музыкально-исторического процесса, предложенных С. Скребковым, Ю. Холоповым и В. Мартыновым.

Автор приходит к выводу о том, что музыковедение в принципе нуждается в аргументированных и согласованных с реальной действительностью моделях музыкально-исторического процесса. Однако историк музыки не должен принимать логику построенной им модели музыкально-исторического процесса за логику самой истории, принципиально недоступной научному обоснованию.

Ключевые слова: музыкально-исторический процесс; логика истории; моделирование истории музыки; С. Скребков; Ю.Холопов; В. Мартынов.

Алексей Колесников. Ян Ладислав Дуссек (1760–1812): особенности фортепианного письма (к проблеме расширения репертуара)

Чешский композитор Ян Ладислав Дуссек — один из первых пианистов-виртуозов, стоявших у истоков фортепианного исполнительского искусства крупных концертных залов. В статье рассматриваются отдельные (прежде всего фактурные) особенности фортепианного письма Дуссека. Утверждается, что несправедливо забытые сочинения композитора могут способствовать решению проблемы расширения педагогического и концертного репертуара.

Ключевые слова: Я.Л. Дуссек; фортепианная музыка; классицизм; романтизм; педагогический репертуар; концертный репертуар.

Сергей Фролов. К проблеме «скрытых» или «забытых» эпизодов биографий великих музыкантов: Глинка в Москве весной 1828 года

Глинка и Москва — забытая тема отечественного музыковедения. Однако Москва занимала значительное место в творческих интересах композитора. И первое посещение Москвы в 1828 году не могло не сыграть важной роли в формировании его личности.

Ключевые слова: М.И. Глинка, Москва и Петербург; «любомудры»; Н.А. Мельгунов; В.Г. Вахренродер; романтизм.

Марина Раку. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров»: триумф и поражение

В ходе редукции культурного наследия, предпринятой в советской России в первые годы после революции, конкурс на звание «революционного композитора» сумели выдержать лишь немногие классики прошлого. Поначалу на первый план выдвинулось имя Скрябина. Однако такое положение утвердилось за ним ненадолго. Перипетии советского «скрябинского проекта», их идеологические и эстетические смыслы являются предметом рассмотрения данной статьи.

Ключевые слова: А.Н. Скрябин; советская культура; редукция культурного наследия; идеологическая апроприация музыкальной классики.

Ольга Соломонова. Пародия В. Дорошевича на оперу А. Гречанинова «Добрыня Никитич» в контексте русской эпической традиции

Рассмотрена эволюция русской эпической оперы, развивавшейся в «высоком» и «низком» жанровых регистрах. Предмет исследования — литературная пародия В. Дорошевича на оперу А. Гречанинова «Добрыня Никитич». На основе анализа конкретных оперных фрагментов определены причины пародийного энтузиазма Дорошевича, главные из которых — вторичность и аллюзийность музыкального материала «Добрыни».

Ключевые слова: русская эпическая опера; опера-пародия; А. Гречанинов; В. Дорошевич.

О творческом методе, политике и Пятой симфонии
(Беседа Д. Гроцкого с В. Баркаускасом)

В интервью, данном аспиранту Российской академии имени Гнесиных, классик литовской музыки затрагивает актуальные вопросы существования музыкального искусства в современную эпоху, формулирует идеи ряда своих симфонических сочинений (подробнее всего — содержание Пятой симфонии), высказывает отношение к политическим событиям, происходившим в последние годы существования СССР и отразившимся на его творчестве.

Ключевые слова: В. Баркаускас; литовская музыка; симфония; стилевой синтез.

Ольга Шилова. Об условиях оптимизации процесса обучения профессиональных музыкантов

Среди задач, стоящих перед профессиональным музыкальным образованием, оптимизация выделяется своим неисчерпаемым потенциалом. Активность студентов, развитие их познавательных интересов, совершенствование музыкально-слуховых представлений и сегодня представляют источник для развития педагогических методов. В комбинации с индивидуальным подходом и формированием навыков самостоятельной деятельности эти факторы обнаруживают мощный потенциал к разнообразным выходам на личность студента.

Ключевые слова: профессиональное музыкальное образование; оптимизация; личностная активность, индивидуальный подход.

ABSTRACTS

Natalia Gulyanitskaya. Moscow musical Postconceptualism

The main object is modern Conceptual music in Moscow. There is group of composers (V. Martynov, A. Batagov, I. Yusupova etc) for whom the idea or concept is the most important artistic aim. His musical practice is a synthetic result of complex approach; his compositions — minimum means, but maximum sense.

Key words: Conceptual music; modern Russian music; V. Martynov; A. Batagov; I. Yusupova.

Sergey Ship. Is there a logic in the history of music

The methodological problem of logic in development of history of music is discussed. The author offers the critical analysis of S. Skrebkov's, Yu. Kholopov's and V. Martynov's conceptions of general history of music.

Key words: history of music; historical conceptions in musicology; S. Skrebkov; Yu. Kholopov; V. Martynov.

Alexey Kolesnikov. Jan Ladislav Dussek (1760—1812): features of his piano style

Jan Ladislav Dussek was one of the first piano virtuosos in history, creator of traditional piano concert practice. The texture features in piano music of Dussek are considered in the article. Piano compositions by Dussek is a source for pedagogical and concert repertoire expansion.

Key words: J.L. Dussek; music for pianoforte; the Viennese Classical Style; piano texture.

Sergey Frolov. On the problem of “hidden” or “forgotten” biographical episodes of great musicians: Glinka in Moscow in the spring of 1828

Glinka and Moscow is the forgotten issue of domestic musicology. Moscow however is important in the interests of the creative composer. And his first visit to Moscow in 1828, could play an important role in the formation of his personality.

Key words: Moscow and St. Petersburg, “Lyubomudry”; N. Melgunov; V.G. Wackenroder; Romanticism.

Marina Raku. Alexander Scriabin as the “revolutionary composer”: the triumph and the downfall

During the reduction of the cultural heritage, undertaken in the postrevolutionary Soviet Russia, the competition for the title of «revolutionary composer» managed to survive only a few classical composers. The Scriabin's name was on the forefront. However, such a provision was established to him briefly. The subject of this article are the ups and downs of the Soviet «Scriabin's project», their ideological and aesthetic meanings.

Key words: A.N. Scriabin; Soviet culture; reduction of the cultural heritage; ideological appropriation of the classical music.

Olga Solomonova. Doroshevitch's parody on the opera "Dobrynya Nikitich" by A. Grechaninov in the context of Russian epic tradition.

The evolution of the Russian epic opera which is developed in "high" and "low" genre register is analyzed in the article. The subject of the research is the literary parody by Doroshevitch on the opera "Dobrynya Nikitich" by A. Grechaninov. Musicological analysis identifies the main reasons of parody enthusiasm of Doroshevitch as the lack of originality and allusive character of the musical material of "Dobrynya".

Key words: the Russian epic opera; parody; the lack of originality, allusion; borrowings.

On creative method, policy and the Fifth symphony (conversation with Vitautas Barkauskas)

V. Barkauskas in his interview given to doctorate student D. Grotskij speaks on different current problems concerning the contemporary music and its existence in modern world, declares a number of his compositional ideas embodied in his symphonic music (especially in his Fifth symphony), shows his attitude to political events of the nearest past of his country.

Key words: V. Barkauskas; Lithuanian music; symphony.

Olga Shilova. On the conditions for education process optimization of professional musicians

Among the primary objectives of professional music education optimization is seen as one of the potentially powerful. Students' activity, development of their cognitive interest, perfecting of their perceptual skills at the present moment stay as a source of teaching attitudes. Individual one-to-one tuition combined with self-support abovementioned factors are of great importance in individual development of students' initiative.

Key words: professional music education; optimization; personal activity; individual attitude.



ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых, как правило, соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес главного редактора журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая библиографический список, при 3–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале).

Иллюстрации (в том числе схемы, таблицы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (для нотных примеров — 600 dpi). При этом ширина изображения, как правило, не должна превышать 13,5 см.

Обязательное требование к присылаемому тексту — наличие пристатейного библиографического списка (как правило, не менее 10 позиций, с учетом отечественных и зарубежных публикаций последних 10 лет).

Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5.—2008.

Кроме того, авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте).

За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколлекцией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Материалы научных конференций принимаются для публикации по представлению их оргкомитетов.

Плата за публикацию статей аспирантов не взимается.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.