

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) 691-30-78
E-mail: royzenas@gmail.com
http://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать 16.10.2014 г. Печать офсетная Формат  $70 \times 108^{-1}/_{16}$  Усл. печ. л. -6.0 Уч.-изд. л. -8.0 Тираж 1000 экз. Цена свободная Отпечатано в ООО «Сам Полиграфист» 129090, Москва, Протопоповский пер., д. 6

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2014

# **УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ**

# Российской академии музыки имени Гнесиных

**2014** №3(10)

Главный редактор доктор искусствоведения И.С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор Власова Е.С.

Доктор искусствоведения, профессор **Дауноравичене** Г. (Литва)

Доктор гуманитарных наук, профессор Енукилзе Н.И.

Кандидат искусствоведения, доцент

**Зинькевич Е.С.** (Украина) Доктор искусствоведения, профессор

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук, Ректор РАМ им. Гнесиных

Науменко 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

# СОДЕРЖАНИЕ

Музыкальная эстетика
Кристоф Фламм. Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписаных законов: «Муза и мода» (Глава из книги «Русский
композитор Николай Метнер») (перевод <i>Марии Моховой</i>
и $ ho_{ m yc}$ лана $ ho$ азгуляева)
Музыка XX века
$T$ атьяна $\coprod$ ареградская. Тору Такемицу: между живописью
и музыкой
Вопросы музыкальной педагогики
Дина Кирнарская. Музыкальные вундеркинды:
«истинные» и «ложные»
Из истории русской музыки
Алия Садуова. Импрессионизм в «русских» произведениях
Н.Н. Черепнина (на примере Эскиза для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство)
к сказке о тар-птице «Зачарованное царство)
Исполнительское искусство
Елена Байкова. Оглядываясь назад и смотря в будущее
Сведения об авторах9
У поделни об авторах
Аннотации и ключевые слова научных статей
Abstracts9
Информация для авторов научных статей9

## Музыкальная эстетика

### Кристоф Фламм

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА ЗАЩИТА НЕПИСАНЫХ ЗАКОНОВ: «МУЗА И МОДА» (Глава из книги «Русский композитор Николай Метнер»)\*

перевол Марии Моховой и Руслана Разгуляева

#### 1. Предпосылки возникновения и первые размышления

Не позднее 1916 года Николай Метнер начинает вести записи своих мыслей и идей, возникавших у него во время игры на фортепиано или сочинения<sup>1</sup>. Эту практику он также рекомендовал своим ученикам-пианистам, поскольку считал письменную фиксацию подобных разрозненных мыслей полезным дополнением к музыкальному самообразованию, будь то интерпретация или композиция [13, с. 62]. Выдержки из этих записей (преимущественно тех, что касаются техники исполнения и педагогики) были после смерти Метнера опубликованы его учениками под общим названием «Повседневная работа пианиста и композитора» [13, с. 4]. Более ранние из этих не связанных между собой суждений, которые отчасти затрагивают проблемы общей эстетики и музыкальной теории,

могут рассматриваться как основа для более поздних, обобщающих высказываний Метнера.

С необходимостью подобного обобщения Метнер столкнулся впервые в 1925 году, когда представитель более молодого поколения Анатолий Александров (высоко ценивший Метнера и находившийся в это время в творческом кризисе) спросил его в письме о различиях между искусством и не-искусством, а также между диссонансом и фальшью<sup>2</sup> [14, с. 326]. Метнер посылает развернутый ответ своему бывшему ученику Пантелеймону Васильеву, тоже, судя по всему, обратившемуся к Метнеру за советом и (как и Александров) просившему оценить его сочинения; впоследствии метнеровское письмо Васильев должен был передать Александрову. также изложенные ответ. а в отдельных более поздних письмах<sup>3</sup>

<sup>\*</sup>Flamm Christoph. Der russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien. Berlin: Kuhn, 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Самые ранние записи, упомянутые М. Гурвич и Л. Лукомским, относятся к 1916 году [См.: 13, с. 4].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Это следует из короткого ответа Метнера от 27 апреля 1926 г.

 $<sup>^3</sup>$  См. письмо П. Васильеву от 27 ноября 1925 г., 27 апреля 1926 г. и 11 августа 1931 г., а также письма А. Гедике от 12/15 июня 1926 г. (письма №№ 219, 225, 228, 292) [14].

эстетические взгляды и некоторые музыкальные вопросы (особенно из области гармонии), затрагивают многие проблемы, рассматриваемые в «Музе и моде». Кроме того, подобные «справки» повлекли за собой систематизацию более ранних размышлений, которые частично содержатся в письмах и записях, а частично «интуитивно» формировались в подсознании.

С аналогичной необходимостью формулировки своих эстетических взглядов Метнер сталкивается в 1928 году, когда журнал The Chesterian просит композитора написать статью на тему «Вдохновение». Эта публикация также предвосхищает основные идеи «Музы и моды» [29, с. 14—15; повторно опубл.: 31, с. 221]. Содержание упомянутых писем и этой статьи можно сгруппировать и изложить следующим образом¹:

# Диагноз музыкальной современ-

- «Атомизм» в искусстве. Каждый создает собственные теории («разновидность политеизма»); из-за этого невозможно достичь взаимопонимания.
- «Измы», как недопустимая редукция<sup>2</sup> идей, существующих в вечности, есть чертовщина, которая претендует в дальнейшем на монополию и неприкосновенность. Гёте, Шекспир и Пушкин были *одновременно* и реалистами, и символистами, и импрессионистами.
- Теория музыки рухнула, ибо рухнула эстетика (то есть художественная вера). Деградация эстетики влечет за собой изменения в теории и композиторской технике. Так, постимпрессионистский стиль живописи Гогена произошел от сюжетов его картин: его «готтентотские мадонны»<sup>3</sup>. Современная музыкальная теория

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Последующее краткое изложение не содержит длинных цитат для сохранения ясности. [Подробнее см. 14, 29, 31].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> В своем письме Метнер использует не совсем ясный термин «спецификация», который в немецком варианте Фламма — die Reduktion (ослабление, упрощение) — представляется более понятным. <sup>3</sup> Здесь Метнер обыгрывает картины Гогена, созданные им на Тихом океане (1891—1893) и 1895—1903), особенно портреты таитянских женщин, которые композицией и мотивами частично напоминают христианские полотна. Возможно, термин «готтентотские мадонны» относится конкретно к картине «Дитя (Рождение таитянского Христа)», которую художник назвал Bébé, или к ее прямой аналогии — работе «Рождение Христа», которую Гоген подписывает Те tamari no atua («дети Божьи», или «сын Божий»). Эти сюжеты, скорее всего, в первую очередь отражают рождение и раннюю смерть дочери Гогена и полинезийки Пахуры, но светящиеся нимбы над головами матери и ребенка, перенос сюжета в хлев с животными и сами названия — все это придает картинам религиозный характер. Скорее всего, Метнер видел «Дитя» в экстравагантной Большой столовой коллекционера Сергея Щукина. Картина находилась с 1906 или 1907 год в щукинской коллекции и висела вместе с 15 (!) другими картинами Гогена в верхнем ряду на боковой стене комнаты напротив окон (экспозицию картин можно увидеть на фото в издании: «Морозов и Шукин — русские коллекционеры» [15]). Метнер был частым гостем многочисленных музыкальных вечеров в доме Шукина, например, 22 декабря 1908 года он присутствовал на концерте Ванды Ландовской [14, с. 120]. Картина «Рождение Христа» была подарена Баварской государственной картинной галерее, и Метнер, как интересующийся и частый посетитель музеев, скорее всего, познакомился с ней в один из своих приездов в Мюнхен (возможно даже,

культивирует «свободное и безответственное творчество».

- Эволюция в современном понимании есть бескомпромиссный отказ от всего предшествующего. Раньше же, напротив, материальные возможности были ориентированы на развитие (но не «дух», который не требует развития). «Настоящую эволюцию» Метнер видит в том, что появляется целый легион гениев, производящих фурор, тогда как ранее появлялось лишь несколько гениев на протяжении столетий.
- Современные музыканты потеряли «Родину» и разучились понимать родной язык, подобно эмигрантам, много лет живущим за рубежом.

#### Теория и эстетика как средства спасения от хаоса

— Раньше музыка была не «диалектом для избранных», а всеобщим языком

- с объективными правилами и законами. Ошибки и нарушения могли быть выявлены и исправлены. Общие законы, своеобразный «музыкальный алфавит», единая «школа» все это необходимо для достижения взаимопонимания.
- В области теории не существует авторов, первооткрывателей, хранителей есть только общие «законы», без которых искусство погрязнет в хаосе. Эти «законы» применимы к любой эпохе и любым личностям: пособия по гармонии Аренского, Римского-Корсакова и Чайковского являются не описаниями их индивидуального гармонического языка, а анонимными попытками фиксировать «неписаные законы».
- Музыкальная теория это необходимое зеркало коллективного сознания; музыкальная эстетика это символ художественной веры. Но теория существует лишь затем, чтобы

в том же году). Цитируемый выше «приговор» — с позиций современности демонстрирующий духовную незрелость и имеющий, к тому же, неприятный колониальный оттенок — можно объяснить еще и любовью композитора к итальянскому Ренессансу. Гоген лежал настолько далеко за рамками его восприятия, что более пристальное изучение им гогеновского творчества было просто невозможно. В приобретенном во время поездки по Италии в 1924 году путеводителе по Палатинской Галерее в комнатах флорентийского Палащо Питти Метнер подчеркивает (и рисует восклицательные знаки) картины, которые его особенно впечатлили (некоторые, возможно, и в негативном смысле):

Джорджоне (возм. Тициан): «Концерт»; Перуджино: «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелами» (Мадонна дель Сакко); Рафаэль: «Мадонна дель Импанната (Мадонна с завесой)» и «Мадонна дела Седжиола»; Филиппо Липпи: «Мадонна с младенцем и сцены из жизни Марии (Богородицы)» и др. Напротив же «Святого семейства» Рубенса стоит лаконичное «рогсо» (свинство, грязно, отвратительно — итал.) (ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 2845).

По словам композитора «на всю оставшуюся жизнь впечатлило» его «Видение св. Бернарда» Филиппо Липпи (Флоренция, Бадия) [См.: 34, с. 114]. Лучшим подтверждением высокой оценки Метнером итальянского Ренессанса и, в частности, кватроченто (Микеланджело и Рафаэль являются для него уже верхней, иногда даже перейденной границей вкуса) являются его письма из Флоренции весной 1924 года [см. особенно: 14, с. 266—267, 270; 34, с. 90].

Из этого всего проступает метнеровский художественный идеал: религиозные сюжеты (особенно, Мадонна), заключенные в чистые симметричные формы, отказ от драматического пафоса и подчеркнутой телесности. остановить хаос; сама по себе, как главенствующее, руководящее начало, ограничивающее и направляющее само творчество, она является ересью.

- Главная тема искусства красота и преодоление, трансформация материального, технического в красоту. Одно только «божественное», незаметное, неуловимое использование техники и есть искусство, даже если широкая публика предпочитает внешние эффекты. Музыкальная теория сама по себе не есть красота, но она обозначает границы, в которых та может являться.
- Правила и запреты «неписаных законов» являются для Метнера не «полицейским надзором», но священными границами, выход за которые возможен лишь в «несерьезные» молодые годы. Любимых композиторов своей юности Метнер ценил именно потому, что те всегда были верны законам своего искусства.
- Для того чтобы направить развитие всей музыкальной жизни по более верному пути, необходимо: 1. «Демобилизовать» всю «композиторскую армию» наших дней, чтобы воспрепятствовать всеобщей «творческой» мобилизации и, как следствия, «потопу» в области искусства. 2. Взять за основу эстетики прежнюю, анонимную и всеобщую музыкальную теорию.

#### Вдохновение

- Вдохновение это результат «приказа»  $\mathcal{L}yxa$ , который побуждает к борьбе с материей.
- Источник вдохновения всегда мистичен, и плоды его непредсказуемы.

- Чем ярче вдохновение, тем труднее бороться с материей, чем оно неопределеннее, тем легче. Следовательно, «критикуя неопределенную в смысле музыкального языка пьесу, приходится констатировать или неопределенность вдохновения, или же недостаточность в овладении музыкальной речью».
- Существуют три уровня соотношения вдохновения с музыкальным материалом: 1. Степень полноты, «доношенности» вдохновения такова. что материя и техника становятся незаметными (это идеал). 2. Из-за слабой технической оснашенности или недоста-«недоношенного» вдохновения все материальное остается явным и ощутимым. 3. Вдохновение «изношенное» или поношенное (другими), то есть в данном случае лишь симулируемое, а на самом деле отсутствующее, и его степень недостаточны для полноценного художественного результата.
- Вдохновение это удар молнии, в момент которой мысль и чувство (как две неразрывных составляющих произведения искусства) вспыхивают и начинают светить вместе.

#### Проблемы гармонии

— Гармония — это главнейшая дисциплина музыкальной теории, закон, который должен не фиксировать современную практику в форме «каталога аккордов», а: 1. Описывать построение и сочетание аккордов. 2. Составлять правила голосоведения, каденций и модуляций. 3. Обеспечивать подход к форме (в широком смысле слова). В современной гармонии (в отличие от

вышеупомянутых учебников Аренского, Римского-Корсакова и Чайковского) можно наблюдать тенденцию составления именно таких «каталогов», и это является верной дорогой к хаосу.

- Метнер не придает особого значения тому факту, что у позднего Вагнера и Римского-Корсакова число аккордов заметно увеличилось: все эти феномены потенциально существовали уже у Баха.
- Каждый аккорд должен занимать свое место обоснованно, причем рациональное обоснование может произойти и после написания аккорда. Необоснованные аккорды являются ошибками.
- Метнер различает четыре разновидности аккордов: 1. Консонансы, которые есть «аккорды-достижения, дающие нам спокойно вздохнуть» (у своих современников Метнер наблюдает исключение самого принципа достижения, утверждения чего-либо как итога: ныне композиторы «заняты лишь одним исканием новых путей, но отнюдь не достижениями»). 2. Диссонансы, которые сами по себе являются правильными, но требуют движения и дальнейшего развития. 3. Ошибки (фальшивые аккорды), которые, по мнению Метнера, не могли образоваться, не могли созреть, и образование которых, следовательно, абсолютно случайно и произвольно. 4. «Нечистые» (или «неряшливые») гар-

монии, которые сохраняют последовательность «законных» аккордов, но могут стать заметными в случае изменения характера изложения и темпа (например, этюд в секстах Des-dur Шопена, взятый в очень медленном темпе, может довести до раздражения). Эти «рискованные» созвучия подчинены тематическому или контрапунктическому, а не гармоническому императиву (к примеру, контрапункт в баховских фугах), но встречаются они чаще всего у неопытных, недоучившихся или бездарных композиторов.

Аналогом этой классификации являются четыре разновидности сочетаний (последовательностей) двух терцовых созвучий: консонирующее, диссонирующее, фальшивое и сомнительно-рискованное<sup>1</sup>.

- В обращениях 5-, 6- и 7-звучных аккордов исчезает значение отдельных интервалов. В терцдецимаккорде «ошибки» невозможны в принципе, так как он включает в себя всю диатоническую гамму.
- Атональность это бесформенный серый хаос.

В своих письмах Метнер подчеркивает, что он не теоретик, никогда им не был и не будет, что всю свою жизнь он «работал абсолютно иррационально» и «не мог сделать ни одной ноты рассудком» [14, с. 307] (что явно не согласуется с музыкальной теорией)<sup>2</sup>.

¹См. нотные примеры в письме № 243 [14, с. 356].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Утверждение о том, что сочинение музыки иррационально, встречается уже в письме Метнера к брату Эмилию от 7 декабря 1917 г. [14, с. 175]. Похожее высказывание, согласно которому он всю жизнь использовал музыкальные элементы бессознательно, содержится в письме Рахманинову от 26 августа 1933 г. [Там же, с. 454]. Однако знакомство с метнеровскими записями доказывает обратное, а именно — наличие скрупулезной и бескомпромиссной работы и отшлифовывание каждой ноты.

Обращаясь к Александрову, он пишет, что такая задача для него настолько непривычна и трудна, «что я, для себя уже давно решивший эти вопросы, но внезапно поставленный в необходимость вызвать на поверхность сознания свои выводы для передачи другому, едва не задохся под напором разбушевавшейся в глубине сознания стихии» [Там же, с. 326].

Но Метнер не хочет быть одним из многочисленных совоеменных «лжепророков» и «впадать в тон» тех, против кого направлен его протест (не будет ошибкой, наверное, упомянуть здесь, к примеру, Бузони, Регера, Пфицнера и, возможно, Шёнберга). Следовательно, важно обратить внимание на то, что он в своих высказываниях «лишь намечает свой подход к этим вопросам и далеко еще не дает конкретного ответа на них» [Там же]. Исходя из аналогичных соображений, он отвергает предложение Александра Гедике взять консерваторский класс скончавшегося Геоогия Львовича Катуара: «... я по совести мог бы лишь указывать границы, в которых возможно творчество» [Там же, с. 333]. Методика и законы композиции, судя по всему, являются для Метнера сущностью, не передаваемой посредством педагогики. Кроме того, он считает эту педагогическую должность несовместимой со своим неуступчивым характером [Там же]. Ничто не предвещает, что совсем скоро Метнер возьмет на себя труд облечь свои музыкально-теоретические и эстетические мысли в форму книги.

Весной 1933 года Рахманинов убеждает Метнера в необходимости систематизировать его многочисленные записи, для того чтобы впоследствии издать их в рахманиновском личном издательстве ТАИР<sup>1</sup>. В июне Метнер пишет своему брату Эмилию (а также, чуть позже, другому брату Александру) о работе над некой книгой, но просит их пока никому не говорить об этом проекте [14, с. 449—451]. В конце августа он отчитывается Рахманинову о полном беспорядке во всех делах после переезда из Монморанси в Медон:

«Состояние это весьма близко к тому, что я испытал, когда после нашего последнего свидания с Вами я по Вашему заказу принялся приводить в порядок накопленные кучи своих записок о музыке для составления из них книги. В начале этой работы я с трудом выкарабкивался из этих куч, но мало-помалу, припоминая их назначение, старался определить им и место в будущей книге; провел я за этой работой все лето (за исключением последних 2-х недель) и должен сказать, что сам я очень ясно представляю себе общую руководящую центральную идею всех этих записок, т[о] е[сть] их назначение, но что касается их формы, т[о] е[сть] их места в книге, то, хотя я и собрал их в известный порядок, и хотя этот порядок, так же как и общая идея, получили санкцию Эмилия Карловича, все же самая форма этой будущей книги

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Название издательства — компиляция из первых букв имен дочерей Рахманинова, Татьяны и Ирины.

кажется мне значительно менее ясной, чем содержание...» [Там же, с. 453]<sup>1</sup>.

Выйдя из «состояния хронической депрессии» в июле 1934 года, Метнер надеется до осени закончить работу над книгой [Там же, с. 460—461]<sup>2</sup>. В декабре, во время своего турне по Америке, Рахманинов получает с небольшим временным интервалом переписанные набело две части «Музы и моды» [Там же, с. 558—559]<sup>3</sup>. Книга была опубликована в 1935 г. на средства Рахманинова в Париже на русском языке и, вдобавок, в старой дореволюционной орфографии.

#### 2. Строение «Музы и моды»

На сегодняшний день, насколько известно, не существует подробного исследования, посвященного «Музе и моде» В рамках данной работы, увы, не представляется возможным полностью проанализировать «Музу и моду», или даже просто пересказать ее целиком. Эта задача, так же как и полный перевод книги на немецкий язык, остаются пока пробелом, который, как можно надеяться, в скором будущем будет заполнен. Нашей же целью является лишь рассмотрение строения и содержания книги, а также

изложение наиболее значимых мыслей и суждений.

Метнер отделяет первую, систематизирующую, часть от второй — своего рода приложения, которое состоит из разрозненных кратких, зачастую афористичных высказываний<sup>5</sup>.

Озаглавленные 14 пунктов содержания второй части отсылают нас к самым важным и развернутым рассуждениям; остальные многочисленные фрагменты (иногда снабженные подзаголовками) и более краткие заметки не отражены в содержании. Вторая часть, по-видимому, стала сводом тех записей Метнера, которые не вписывались в систематизацию первой части, но не должны были быть выброшены. Данное исследование оставляет вторую часть (посвященную большей частью полемической критике не персонифицированной музыкальной современности) без внимания и сосредотачивается на первой, систематической. Именно в ней, особенно во введении и в первых двух главах, изложены основы метнеровской эстетики.

#### 3. Основы

Изложение философских основ метнеровской эстетики в «Музе и моде» предшествует непосредственному анализу музыкальных феноменов.

¹Письмо Сергею Рахманинову от 26 августа 1933 г.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Письмо Сергею Рахманинову от 20 июля 1934 г.

 $<sup>^3</sup>$  Письма Рахманинова Николаю Метнеру от 8 и 17 декабря 1934 г. [См. также: 20: Т. 3, С. 33 $\pm$ 34].

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Относительно подробно занимался «Музой и модой» только Д. Житомирский [См.: 7, с. 309—316]; более краткие высказывания можно найти также в: *Eberlein Dorothee*: Russische Musikanschauung um 1900 [27]; *Boyd Malcolm*: Metner and the Muse [22]; см. также: На музыкальной орбите. Великобритания [17].

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Такая форма книги напоминает «Модернизм и музыку» Эмилия Метнера [5].

В предисловии и введении заключена основная идея книги: разделение, распад современной музыки на индивидуальные системы или бессистемности, — нельзя не отметить сходство описаний метнеровских «атомизмов» со спорной книгой искусствоведа Ханса Зедльмайра «Утрата середины» — который противопоставляется целостной, неповрежденной, совершенной феноменологии музыки. Эта система мышления оказывается при ближайшем рассмотрении своеобразным, но жизнеспособным синтезом различных философских течений.

# 3.1. Аналогии с музыкальной метафизикой ранней античности

В подтверждение описанных им правил Метнер создает космогонию музыкальной Вселенной: в библейском духе он провозглашает мистическое происхождение музыки, рождающейся в человеке в форме «песни, которая была в начале»: «несказанное проявляет себя само». Эта гипотеза о трансцендентных началах музыки как автономной системы (даже если принять во внимание реминисценции библейской картины сотворения мира из Евангелия от Иоанна) основана на представлении о первоначальных «темах» (аналогичных платоновским «идеям») и изначально существовавшей гармонии. Но, как и в лермонтовском стихотворении «Ангел», «человеческая» музыка соотносится с предвечными представлениями

о небесном пении (Метнер не случайно приводит именно это стихотворение), всеобъемлющее, исчерпывающее овладение этими неземными гармониями не только мучительно, но и невозможно.

«Христианские» представления здесь ни в коей мере не являются основополагающими. Напротив, возникают удивительные параллели именно с периодом ранней античности, в котором существовало то самое (в музыкознании той эпохи названное «ноэтическим»<sup>1</sup>) восприятие музыки, та «древняя музыкальная философия» [32, с. 22], которую мы можем найти в текстах досократиков и более поздних их толкованиях.

Организацию космического порядка, состоящего из взаимодополняющих противоположностей, интуитивное И стремление человека к объединению их многообразия в единое целое Метнер наглядно отражает в схеме. В ней содержится сопоставление парных коррелятов, которое, с одной стороны, описывает диалектическое соотношение сил, с другой стороны — их тягу к синтезу и равновесию, а также объединяющую направленность («тяготение») всех составляющих к единому («центр»). Приведенная ниже «приблизительная схема закона согласования в единство», по убеждению Метнера, управляет «всем мирозданием музыки» и «процессом творчества художника», а также «роднит все индивидуальные явления нашего искусства» [10, с. 15].

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ноэтика — учение о мышлении, понимании и познании (noetiké techné), которое как «прикладная логика» в виде общего учения о познании включает в себя не только собственно мышление, но и практическое познание.

Таблица 1. Приблизительная схема закона согласования в единство [10, с. 15]

ЦЕНТР	ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)
Бытие песни — — — — — — — —	Великое музык. искусство
(Дух музыки, ее несказанная тема) — —	(Сказанные песни — темы его).
Единство — — — — — — — —	Множество
Однородность — — — — — — —	Разнообразие
Созерцание — — — — — — — —	Действие
Вдохновение (наитие) — — — — —	Мастерство (развитие)
Простота — — — — — — — —	Сложность (согласования)
Покой — — — — — — — — —	Движение
Свет — — — — — — — — —	Тень

Приведенные Метнером «корреляты» напрямую перекликаются с диалектической картиной мира пифагорейцев, которая вырастает из априорного «антиномичного дуализма» [32, с. 22]. Так, Аристотель

в своей «Метафизике» приводит следующую схему «пары противоположностей как принцип всего», базирующуюся на учении Алкмеона Кротонского (ок. 570—500 до н.э.) [Там же]<sup>1</sup>:

предел — беспредельное

нечетное — четное

единое — множество

правое — левое

мужское — женское

покоящееся — движущееся

прямое — кривое

свет — тьма

хорошее — дурное

квадратное — продолговатое

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Являлся ли Алкмеон из Кретона, как утверждает античная теория, действительно пифагорейцем — спорный вопрос» [35, с. 260]. Схема Аристотеля цитируется по: Аристотель. Сочинения в 4-х тт. Т. 1 [2, с. 76]. В переводе В. Розанова и П. Первова первая пара переведена как «конечное — бесконечное», а последняя — как «квадратное — продолговато-четвероугольное» [1, с. 49].

Три из этих «принципов» полностью совпадают с метнеровскими «коррелятами»; моральные категории «хорошего» и «плохого» Метнер затрагивает в объяснении к «простоте» и «сложности»<sup>1</sup>. При этом самое существенное различие систем Метнера и Алкмеона заключается в наличии или отсутствии математических (геометрических) понятий. В то время как для пифагорейского мышления непосредственно за гармонией следует не менее основополагающее представление о числе<sup>2</sup>, Метнер отказывается от любых математических аналогий и основ. Так, в «Музе и моде» мы не увидим даже намека ни на интервальные пропорции (которые являлись важнейшей частью музыкальной теории до XVII века), ни на обертонные звукоряды, которые в последующие столетия — после отказа от пифагорийско-платонического, математического представления о гармонии — призваны были служить «физическим основанием» теоретических законов, музыкознания как науки и, как следствие, теоретических дисциплин. Карл Дальхауз подчеркивает, что музыкальная теория XVIII и XIX веков, несмотря на то, что она являлась, «в отличие от античности, не звуковой и интервальной системой, а музыкальным творчеством», и трактовала искусство с позиций не космологии и онтологии, а эстетики — несмотря на все это, она была основана на прочном «натурфилософском фундаменте», а именно на «ньютоновском (вместо платоновского) понятии числа» [24, Т. 1, с. 64]. У Метнера же, напротив, ни математическая, ни физическая модели музыкального космоса не играют никакой роли.

Тем не менее, какими бы существенными ни казались расхождения с досократической ноэтикой, они не касаются самого существенного — несомненного сходства метнеровского мышления с раннеантичной музыкальной философией. Это особенно относится к двум аспектам: представлению о гармонии и об ее этической составляющей.

#### Гармония

У Никомаха Герасского мы находим следующее определение: «Гармония есть разностороннее соединение разнородных вещей и их согласование, осознанное как антиномичная двойственность» [32, с. 23]. Рудольф Шефке определяет сущность и воздействие гармонии в системе мышления пифагорейцев следующим образом:

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности — добро. Злом же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему согласования» [10, с. 18].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> «Вторая основная категория пифагорейского учения есть число: "Все есть гармония и число". Άριθμός и ἀρμονία не имеют этимологического родства, но по смыслу эти понятия близки. Благодаря числам сохраняется порядок космоса и его первоэлементов. Космос устроен через число. Все существующее, выраженное в числах, находится в единстве» [32, с. 25].

«Гармония существует как принцип синтеза, всеобщей тотальности, как изначальная функция познания и искусства: единство в разнообразии. Она есть божественно-мистическое чудо существования "друг в друге" и "друг с другом", единства и множественности, первого и второго, равного и неравного, неограниченного и ограниченного <...>. Гармония есть космическо-метафизическое упорядочивание, форма, основа построения всего сущего. И наоборот, основной категорией гармонии предопределено "сверхмузыкальное", нереальное, абстрактное, ноэтическое, философское, космическо-метафизическое понимание музыки. Музыка — это просто облеченное в форму искусства высшее воплощение основ, правил, законов. Она есть "искусство Муз" par excellence <...>. Музыка претворяет то, что ей "одалживают" Музы, — то, что через меру искусства, ритм и порядок воплощается, преображается в Прекрасное» [32, с. 24].

Вышеприведенные суждения практически идентичны метнеровскому музыкальному мышлению. При этом не столь существенно, что пифагорейское понятие гармонии как соотношения колебаний простых созвучий кварты, квинты и октавы (и совмещение их с теориями микро- и макрокосмоса) теряет у Метнера свою конкретную математически-физическую основу.

Сходство можно наблюдать даже в самих терминах. Например, основная идея поиска «единого / однородного» во «множественном / разнообразном» является прямой тер-

минологической параллелью. Сам Метнер употребляет слово «логос» как обозначение сущности музыки, а ее образ выражен у него в понятии «Лира» (но не арфа). Сходно также обозначение набросков (эскизов) его систематики как «неписаных законов» и вообще подчеркнутое апеллирование к правилам и законам, постулирование которых позволяет выявить отклонения от этих правил и нарушения этих законов, например, в третьей главе «Музы и моды». Правда, у Метнера описанные принципы не распространяются на государственный строй и порядок, как это было у античных философов, например, в платоновской Политии.

Но, без сомнения, тональная система для Метнера была «абстрактным духовным законом» гармонии, которая должна «посредством логоса (λόγος) утверждаться в мировом порядке, ясно выявляя тем самым свою истинность и свое бытие» [32, с. 34]. При этом Метнер не придавал значения тому факту, что предпочитаемая им тональная система (в отличие от упомянутых космических, дуалистических принципов) является отнюдь не вневременным законом, а результатом изменений в процессе истории. Несмотря на необоснованное утверждение Метнера о том, что его представления не только абстрагированы от существующих теорий и эстетик, но и совершенно «внеисторичны», его описание тонального языка является возведенными в абсолют нормами XIX века. Особенно это заметно в «гармоническом словаре», использовавшемся самим Метнером<sup>1</sup>.

В дальнейшем метнеровский взгляд на «мироздание» и «согласование миров» можно рассматривать, с одной стороны, как проникновение «несказанного» в человеческую душу, с другой стороны, — как доказательство того, что в музыкальных представлениях Метнера микро- и макрокосмос пронизаны одной и той же космической гармонией. В этом аспекте упомянутое выше пристрастие Метнера к астрономии и наблюдению за небесными светилами обретает более широкий смысл. Его критическое отношение к психологии и психоанализу, которое он неоднократно высказывал своему брату Эмилию, можно таким образом объяснить с позиций постулата о «восстановленной связи» («re-ligio») человека и космических законов. Однако этой аналогии недостаточно для описания илеи musica humana.

«Представим себе все эти предпосылки, фундаментальные основы и самые важные атрибуты: философское, основополагающее понятие гармонии как метафизический закон единства, восприятие музыки как существенный признак надмузыкального, интеллигибельного принципа формообразования, высшего проявления законности <...> — и, таким образом, нам станет по-

нятно, что даже на столь высокой ступени развития человеческого духа исключительно эстетический аспект музыки не приветствуется. Специфически художественное, чувственное, не говоря уже о чистом желании (ήδονή), остается за пределами внимания. Музыка важна не как настоящее, ощущаемое искусство, а как символ законов мироздания, как истина и наука. Важен ноэтический, а не эстетический аспект гармонии» [32, с. 34—35].

Эта оценка ноэтического взгляда на музыку имеет отношение как к досократикам, так и к Метнеру. Такой подход имел своим следствием отказ от (оркестровой) звучности как одного из основных элементов музыкальной ткани $^{2}$ , а также проблематичный, даже мучительный для композитора процесс оркестровки — все это доказывает, что Метнер энергично отвергает гедонистическое «поверхностное раздражение». Можно добавить: отвергает потому, что это «раздражение» не является частью изначальной, ноэтической гармонии, а имеет отношение лишь к чувственному восприятию (αἴσ $\theta$ ησις). В поисках «истины» и «аутентичности» Метнер заходит так далеко, что в диспуте с Георгием Сериковым (чьи песни он критиковал из-за наличия в них параллельных септим) пишет:

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Так как усложнение гармонического языка в XIX веке «ощущалось как норма музыкального развития» [23, с. 319], то обозначение Метнером границ внутри гармонической системы указывает на то, где он сам находится в рамках этой эволюции. Еще более важным является то обстоятельство, что Метнер, не продолжая линию развития все более индивидуализирующейся классическо-романтической гармонии и ее постепенного узаконивания в гармонических пособиях, тем самым осознанно ставит себя вне исторического процесса, занимая воображаемую позицию «провозвестника Божьих заповедей».

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Более подробно об этом в разделе «Звучность» [10, с. 55—56], см. раздел 2.2.3.2.

«Дорогой отец Георгий!

Если Вы верите моей искренности, то, во 1-х: Вы должны были поверить, что я искренне боюсь, не огорчила ли Вас моя критика Ваших песен (что подтверждается молчанием Вашим); во 2-х: что эта моя критика (несмотря на мою большую симпатию к Вам) вполне соответствует моей музыкальной вере, изложенной в упомянутой Вами же "Музе и моде", а никоим образом не моему личному вкусу. Что я, наконец, именно из доброго отношения к Вам не счел возможным ограничиться только любезностями, ибо из-за всех этих любезностей и прочих соображений искусство наше превращается в болото» 1.

Метнер доводит абстрагирование своих «правил» от реальной, действительно существующей музыки до такой степени, что в какой-то момент его эстетические взгляды отходят от общепринятой ноэтической картины мира. В связи с этим становится понятно, отчего Метнер так упорно настаивал на сочинении музыки внутренним слухом, который он называл «музыкальной совестью»<sup>2</sup>. Для него смысл «Музы и моды» — в возвращении к осмыслению духовного (что в его понимании означает — сакрального) содержания. Жесткая критика зацикленных на виртуозности исполнителей и «сочинителей», которая косвенно отражается в выборе его пианистического репертуара, а более непосредственно — в его рафинированном пианистическом мастерстве, напрямую перекликается с абстрактно-теоретическим пифагорейским пониманием роли музыканта не как обученного практика, а как знатока и мудреца: «Самым "великим и прекрасным из всех созвучий" является σофία» [32, с. 35].

#### Этический аспект

Чтобы огоаничить «подобные вспышкам проявления даймония», наличие которых является неизбежным для древнейшего мистического понимания музыки, уже в античной философии закономерности музыкального искусства использовались как терапевтическое средство, как лекарство «против необузданных страданий»: ἡ διὰ τῆς μουσικῆς κάθαρσις καὶ ἰατρεία3. В своих письменных высказываниях Метнер также выступает против «нравственного» упадка, противопоставляя ему соблюдение «неписаных правил», а следовательно стремление к космической гармонии. Помимо этого, нетрудно заметить в метнеровской музыке особую застенчивость и постоянный контроль разума над чувствами — обстоятельство, которое зачастую делает спонтанную восторженную реакцию на его сочинения затрудни-

 $<sup>^{1}</sup>$ См. письмо к  $\Gamma$ еоргию Серикову, начало июня 1951 г. [14, с. 523].

 $<sup>^2</sup>$  Ср.: «Я не верю в возможность точного воображения фальшивых созвучий! "Все, что не по вере, — грех" (Рим.: 14, 23). Все, что не слышимо внутренним ухом (слухом), есть фальшь» [14, с. 521, 525, 527].

 $<sup>^3</sup>$  «Очищение и излечение посредством музыки». Из «De vita Pythagorica» Ямвлиха Халкидского (ок. 250 — ок. 325 н.э.) [Цит по: 32, с. 67]. Этическая «функция» музыки описывается также в мифах об Орфее и Арионе (ср.: Метнер ор. 36 № 6).

тельной. Наконец, сама внешняя жизнь Метнера служит примером подобной нравственной чистоты. Это коррелирует с платоновским убеждением, что истинно музыкальный человек «не только извлекает прекрасную гармонию из инструмента, но и <...> вся его жизнь в слове и деле гармонична» [32, с. 68]. Правда, нельзя не отметить, что о музыке как о нравственно очищающем явлении у Метнера можно прочитать только между строк, что, с одной стороны, обусловлено тем, что для Метнера очищение души в христианском понимании лежало через готовность к покаянию, а с другой — тем фактом, что музыка в метнеровском окружении не воспринималась более как универсальный язык и, следовательно, не могла больше так целостно влиять на человеческую душу.

Можно провести стоящую внимания аналогию между предполагаемым смыслом музыки в рамках ноэтических представлений о ней и некоторыми названиями сочинений Метнера. Рудольф Шефке видит корни музыкальной ноэтики в

«в... ужасе перед демоническим реальным проживанием движения, непрерыв-

ности, безграничности, а также чувств, фантазий и магии; в попытке избежать пленительного воздействия, магического душевного соблазна, влияния обольстительных музыкально-демонических сил; в стремлении встретиться с этими силами, противостоять им, стать сильнее их с помощью центральной предвечной силы космического духа» [Там же, с. 36—37].

«Заклинание» темных сил, ночного хаоса, «соовавшегося с цепи» снежного вихря, волшебного мира эльфов (ор. 6,  $N_{2}N_{2}$  3, 47), русалок (ор. 2, №№ 1, 47, 60) и гномов (ор. 47) постоянно повторяющийся мотив в пооизведениях Метнера. Неясное текуче бесформенное и беспорядочное (χάος) в метнеровском представлении — это явно нечто большее, чем поверхностная метафора и объект критики, а именнепосредственное противопоставление небу и земле, единому и порядку (кобцос) с примиренными общим и личным началами. То, что при этом речь идет о преодолении демонических искушений, наиболее заметно в метнеровской программе к Третьему фортепианному концерту ор.  $60^2$ .

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>В историческом процессе ноэтические музыкальные взгляды приходят на смену древним магическим представлениям о музыке.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См. авторскую программу к Концерту-Балладе: ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 773, лист 1 об. (немецкий вариант программы); ф. 132, ед. хр. 774, лист 1 об. (русский вариант). Приведем текст русского варианта (в авторской орфографии и расшифровке К. Фламма): «Зй Концерт-Баллада

Ія часть связана (connected) с балладой Лермонтова "Русалка". Плывя по реке голубой озаряема полной луной Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь "чужой стороны", который остается "хладен и нем" к ее ласкам.

На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1 часть Концерта. Но в Интерлюдии и Финале Концерта лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением Духа человеческого убаюканного, усыпленного Земной Жизнью ("рекой") [sic!] — витязь — Дух постепенно пробуждается, подымается и запевает свою песнь, в конце (Кода Концерта) превращающуюся в гимн».

В ней, созданной по мотивам баллады Лермонтова «Русалка», описывается, как убаюканный земными соблазнами (Русалка) человеческий дух (Рыцарь) возрождается к новой жизни и запевает гимн-славословие божеству, которое для Метнера, разумеется, было идентично христианскому Богу. Чтобы предотвратить скрытую опасность, заключенную в этих земных соблазнах, он исповедует непрерывное стремление к единству и целостности, сознательный выбор из многообразия возможных сочетаний, словом — постоянные усилия вместо легкодоступного присуществующего естественного хаоса. Ежедневная борьба, заключавшаяся для Метнера в сочинительстве<sup>1</sup>, была единственной и необходимой возможностью открыть, «пропустить через себя» посланные Музой «темы» и достичь тем самым еще более высокой гармонии.

«Три гимна труду» ор. 49, в которых созидательный труд символизирует ковка (что не следует воспринимать как апофеоз труда «социалистического»), необходимо рассматривать в следующем аспекте: в них последовательно отражены созерцание, вдохновение, собственно обработка материала, сомнения и, наконец, гимническая благодарность и ликование — то есть основные этапы пути творческого человека в поисках

Бога и истины. Сам Метнер, однако, не надеялся найти для себя эту истину в искусстве<sup>2</sup>.

#### 3.2. Элементы христианства

Как бы ни были очевидны параллели между метнеровским мышлением и музыкальными представлениями досократиков, все же античная философия является не единственной основой его эстетики. Другие характерные черты взглядов Метнера имеют христианское происхождение. К ним относится, например, уже упомянутая аллюзия на библейскую картину сотворения мира (Евангелие от Иоанна: 1, 1) во введении к «Музе И Трансцендентно-философская метнеровского мышления напрямую связана с христианскими представлениями о Боге. Присущие ему смиренность и скромность, как и стремление к аскетике в целом, также уходят корнями в религиозность композитора. Многократное называние себя «грешником» в письмах<sup>3</sup>, такие сочинения, как Покаянная элегия ор. 59 № 2 — все это напоминает об основных понятиях христианства. Наконец, тексты большинства его песен — от «Ангела» М. Лермонтова (ор. 1 bis) до «Ночного привета» И. Эйхендорфа (ор. 61 № 2) — свидетельствуют о сильном влиянии христианства на

 $<sup>^{1}</sup>$  Описание этих усилий можно встретить, например, в письме Метнера к своему брату Эмилию от 20 марта 1933 г. [14, с. 442—444].

 $<sup>^{2}</sup>$  Об этом он упоминает среди прочего в письме к Александру Метнеру от 6 февраля 1925 г. [Там же, с. 292].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Особенно в переписке со священником Георгием Сериковым в последний год жизни Метнера — 1951 [Там же, с. 518—519].

все творчество Метнера. Объединение этого влияния с отдельными античными представлениями (например, о роли Музы как посредника между Богом и человеком) представляет собой весьма своеобразный симбиоз.

Что касается отсутствия математических и физических аспектов, то здесь метафизически-трансцендентально направленные музыкальные представления Метнера близки, скорее, средневековому христианскому мистицизму, который стремился в красоте звучания увидеть аналогию с красотой горнего мира. На эту тему Метнер наиболее ярко высказывается в своем более позднем добавлении к «Музе и моде»<sup>1</sup>, в котором он пытается представить музыку исключительно как средство религиозной проповеди и показать, что, подобно внутреннему содержанию, внешняя форма произведения искусства также подчинена вечным правилам. При этом развитие композиторской техники по собственным законам не только изображено как нечто относительное — оно полностью поставлено под сомнение. Если в ранние годы религиозность метнеровских сочинений казалась естественной и непринужденной (к тому же она была в ту эпоху еще и чем-то «модным», повсеместным), то демонстративное наличие христианских символов (во многом перегруженных смыслами) в его поздних работах кажется неким наложенным самим на себя ритуалом аскетизма. Смысл этого ритуала — не только сознательное затворничество по отношению к окружающему его музыкальному миру, но и угнетение собственного творческого потенциала с целью через смирение и покаяние (что внешне отражается в редукции музыкальных средств, а внутренне — в элегическом настрое) приблизиться к Богу.

# 3.3. Муза и мода как отголосок идеалистической музыкальной эстетики

Связь эстетики Николая Метнера с немецкой (идеалистической или иррациональной) философией конца XVIII и, особенно, XIX веков была еще более непосредственной, нежели ее сходство с греческой античностью (с которой Метнер имел возможность познакомиться, по крайней мере, благодаря брату Эмилию и другим образованным интеллектуалам своего круга) со средневековой музыкой (которая была доступна, например, в сочинениях Майстера Экхарта, опубликованных издательством «Мусагет»). Невозможно установить, кто из отдельных мыслителей оказал особое влияние на Метнера. Он читал Канта<sup>2</sup> и Шопенгауэра, хотя именно Кант, как известно, ставил музыку отдельно от прочих искусств

 $<sup>^{1}\,\</sup>text{C}_{\text{M}}$ . подробнее об этом добавлении главу 5.1.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Двоюродный племянник Метнера И. Штембер пишет в своих воспоминаниях, как его дядя в ясную звездную ночь на террасе загородного дома в Хлебниково рассматривал небо в телескоп, а потом добавляет: «А внутри дома на стенках, как на небе, красуются созвездия из портретов Гете, Пушкина, Бетховена, Канта, литографии храмов, Акрополя и, как сейчас помню, одной из известных картин Боттичелли» [16, с. 85]. При этом Кант поставлен в один ряд с прочими важными фигурами и образами (включая греческую античность и итальянский Ренессанс).

на низшую ступень (так как в ней, «если судить здраво, меньше ценности, чем в любом другом из изящных искусств»)<sup>1</sup>, и с Шопенгауэром у Метнера, по его собственному свидетельству, были разногласия.

«Читаю последнее время «Афоризмы и максимы» (из "Parerga und Paralipomena") Шопенгауэра. Колоссальный ум, но какой отталкивающий характер! <...>. Очень уж он желчен, зол и пессимистичен до цинизма. Но, хотя он мне чужд, я все-таки очень много вынес из этого чтения и хотел бы знать, что было бы для меня столь же доступно из философского чтения? Мне совершенно необходимо читать философские книжки (не слишком трудные и специальные, впрочем,  $\tau[a\kappa] \kappa[a\kappa]$  я не имею времени) <...> у меня чувство, что я до сих пор был так безобразен, так нелепо жил, что пора, наконец, заняться лепкой образа жизни, а в этом, как и во всяком образовании, для сокращения времени нужна посторонняя помощь. И потому мне нужна помощь мудрецов» [14, с. 168].

Эмилий Метнер по просьбе брата рекомендует ему литературу, выбор которой напрямую связан с его собственными книжными фондами:

«В моей библиотеке есть, кажется, Kantbrevier, у тебя есть "Sprüche in Prosa" Гёте, читай Эпиктета и других эллинов. Они удобопонятнее индусов и немцев. Читай Марка Аврелия (он тоже есть

в моей библиотеке). Также есть Винкельман, Лессинг (избранные в одном томе...)» [Там же, с. 169].

Если Николай Метнер действительно следовал этим рекомендациям, то его знание античных философов и немецкого идеализма не подлежит сомнению. С другой стороны, обсуждение этих явлений, несомненно, было частью ежедневных дискуссий, проходивших как в семейном кругу, так и на встречах с друзьями. К тому же основное влияние на умы метнеровского окружения оказывало, скорее, не наследие самого Канта, а наиболее горячо обсуждаемое в то время неокантианство, даже если учесть, что композитор знал о нем в интерпретации таких личностей как Эмилий Метнер и Андрей Белый.

Авторитетным идеологическим предшественником Метнера теоретически можно считать уже Карла Филиппа Мооица. который в своем «О пластическом подражании прекрасному» (1788) [См. 33]; [Ср.: 25] излагает идею произведения искусства как законченного целого, связывая ее с метафизическими рефлексиями [24: Т. 1]. (То, что Метнер был знаком с этим трудом, само по себе маловероятно, но это не имеет значения для исторического сопоставления). В то время как для Морица «эта великая взаимосвязь вещей», та самая «единственная истинная цельность» в природе не рассматривалась применительно к созданному

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Цит. из главы «Критика критицизма» из книги Денеша Золтаи «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля» [8; 36, с. 221].

человеком произведению искусства (в отличие от склонного к аналогиям Средневековья), «в XIX и XX веках идея тотального единства опошлилась, превратившись в избитую банальность» [Там же], над которой, если следовать Дальхаузу, никто более не задумывался, но под которую позднее с помощью формо-аналитических методов был подведен теоретический фундамент.

Еще более важным, чем этот эстетический топос для понимания «Музы и моды» является то, о чем Дальхауз здесь не упоминает, а именно — категория «прекрасного» как основного или даже единственного объекта искусства (как это вновь стало утверждаться в качестве центральной аксиомы в немецком идеализме). Именно подражание греческой античности, которое можно найти у приверженцев эстетического коедо Винкельмана «Edle Einfalt und stille Größe» («благородная простота и спокойное величие») — среди них были и литераторы (Гёте, Шиллер), и философы (Ницше), и живописцы, находит отражение в метнеровских «грецизмах», в частности, в названиях его сочинений (дифирамбы, идиллии, гимны, фрагменты трагедии) и сюжетах («Арион», «Муза»). Довольно нетрудно увидеть в метнеровской эстетике воплощение античной идеи калокагатии — единства прекрасного и доброго (которая в несколько ином виде встречается в шиллеровской формуле «прекрасное, доброе, истинное»). Метнер сам обыгрывает категорию прекрасного в «Музе и моде»:

«Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле» [10, с. 148].

Поскольку основополагающей категорией для Метнера является вера (то есть иррациональная составляющая), то его эстетика отличается от многих других систем, имеющих рациональное обоснование. Несмотря на это, произведение искусства для него (как и для классицистски ориентированной эстетики немецкого идеализма) обязательно связано с красотой, она лежит в его основе. Отражение этой идеи можно увидеть в заголовке труда К.Ф. Морица, в изречении Канта «красота есть выражение эстетических идей» (правда, с его точки зрения, к музыке это не имеет отношения) [Цит. по: 26], а также, — спустя почти столетие, в работе, пожалуй, самого известного последователя идеалистической философии после Канта — Эдуарда фон Гартмана (1842—1906) «Философия прекрасного» (Лейпциг, 1888). Нельзя не отметить, что противоположная метнеровской «эстетика безобразного», одним из первых апологетов которой стал Бодлер и которую можно встретить во многих произведениях искусства, созданных в реалистической и натуралистической стилистике, существовала уже довольно давно (хотя и не имела под собой теоретической базы) $^{1}$ .

Так как Гартман оказал также сильное влияние на философские взгляды

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Карл Розенкранц опубликовал «Эстетику безобразного» в 1853 году.

Андрея Белого, можно уверенно сказать, что существует как бы «двойная» связь между гартмановским текстом и книгой Метнера: временная близость и сходство содержания несомненны, и, более того, через Белого Метнер вполне мог выйти на прямой контакт с гартмановской работой. Тот факт, что философия Гартмана была (и остается) поактически неизвестной в России1. не имел большого значения для тех многочисленных русских мыслителей и писателей, которые, подобно Белому, обучались в европейских университетах и находились в непосредственном контакте с такими ведущими представителями неокантианства как Виндельбанд, Коген и Риккерт<sup>2</sup>.

Для Пауля Мооса Гартман является «крупнейшим эстетиком своего времени», «величайшим специалистом музыкальной эстетике», «Философия прекрасного» есть «высшее достижение немецкой эстетической мысли» [30, с. 369]. Даже критики Гартмана (прежде марксистские музыкальные теоретики) подтверждают ex negativo его влияние на философию рубежа веков: он «своими реакционными теориями оказал на буржуазную музыкальную эстетику, по крайней мере, такое же значительное влияние, как Шопенгауэр и Ганслик», — словом, Гартман — «последний и реакционнейший представитель эпигонов классического немецкого идеализма» [9, с. 620]. Некоторые основополагающие идеи Гартмана отражены в следующих пунктах (согласно классификации Мооса):

- Прекрасное заключается в проявлении субъективного, в «опыте чувственного переживания» («der Sinnenschein») и абсолютно идеалистично (духовно), оно не касается материальной стороны вещей, а является лишь содержанием сознания [30, с. 379].
- Существуют утилитарные подходы к произведению искусства технический, научный или практический, которые не приближаются к восприятию его духовного эстетического образа; достойным является одно лишь эстетическое (отделенное от реальности) восприятие произведения искусства [Там же, с. 381—383].
- Несмотря на отказ от какого бы то ни было реализма, не следует также впадать в другую крайность абстрактный идеализм как отказ от опыта чувственного переживания; подобная метафизически-трансцендентная эстетика испортила идеализму репутацию. Любое идеальное сверхчувственное содержание неотделимо от опыта чувственного переживания [Там же, с. 385—386].
- Несмотря на то, что эстетическое наслаждение является реальным ощущением, эстетический образ произведения искусства должен вызывать

 $<sup>^{1}</sup>$  Это мнение русского философа Н.Г. Дебольского, высказанное в его статье «Трансцендентный реализм Гартмана» [Цит. по: 9, с. 620].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Для краткости эстетика Гартмана дана здесь не с использованием оригинальных цитат, а в подробном изложении Пауля Мооса, который, в свою очередь, стремился говорить «настолько близко к словам Э. фон Гартмана, насколько это возможно» [30].

только лишь эстетические, спроецированные «подобия чувств», не смешивая их с переживаниями реальной жизни [Там же, с. 386—388]. С другой стороны, полный отказ от реакции чувств влечет за собой обесценивание душевного и духовного содержания и, как следствие, приводит к холодному формализму [Там же, с. 392].

- «Среди конкретных уровней прекрасного чувственно приятное (сюда же мы относим и чувственно непоиятное) является первым, низшим уровнем, а точнее сказать, всего лишь "предварительной стадией". Чувственно приятное и неприятное пробуждают непосредственно реальные чувства удовольствия и неудовольствия и поэтому находятся вне эстетических категорий. <...> Только потом, когда, благодаря восприятию разумом, возникнут упорядоченные соотношения, которые станут настолько привлекательнее удовольствия от восприятия, что внимание сконцентрируется на них, — только тогда чувственно приятные и неприятные ощущения могут вступить в область прекрасного. Однако в любом случае эти ощущения никогда не будут претендовать на важность и вообще на роль объекта для внимания» [Там же, с. 396].
- «Чем серьезнее, строже и возвышеннее художественный образ, тем меньше он будет нуждаться в чувственно приятном; чем этот образ легче, развлекательнее и милее, тем потребность в чувственно приятном больше. <...> Самоценность чувственно приятного в области искусства приводит, таким образом, к эстетическому пороку, так же как культивирование чувственно приятного в жизни ведет к порокам физическим

и моральным. В обоих случаях этот процесс осуществляется через постоянно усиливающееся раздражение от чувственно неприятного. <...> Определенная часть людей, воспринимающих произведения искусства, чувствует себя во власти все нарастающего чувственно неприятного, и тут сразу же появляются подражатели, эпигоны, которые перенимают это нарастание и продолжают его исключительно ради ощущения увеличивающегося чувственного возбуждения. И то, и другое в равной степени не эстетично» [Там же, с. 397, 399].

- Посредством осознанных взаимосвязей (например, в аккорде) чувственно приятное становится частью формально прекрасного [Там же, с. 404]. Следующим конкретным уровнем прекрасного после чувственно приятного является, таким образом, математически приятное к нему относятся «единство многообразного», а также «упорядоченность, равномерность и симметрия» [Там же, с. 407].
- Модификациями прекрасного Гартман называет только возвышенное, привлекательное, трогательное и трагическое; комическое остается вне рассмотрения, а юмористическое как прекрасное Гартманом полностью отвергается [Там же, с. 411—413].

Изложенные выше взгляды на искусство (в том числе и на музыку) пересекаются с многими убеждениями Метнера. Понимание трансцендентности и идеалистичности содержания внутреннего мира художника (в русле которого Гартман в своей «Философии бессознательного» уже в 1874 году развивает идеи Шопенгауэра и Шеллинга

об иррационально-бессознательном источнике творческого вдохновения), обесценивание эстетическое поверхностного чувственного раздражения и связанная с этим процессом мысль о необходимости подходящей, мально обоснованной и структурированной «оболочки» («Hülle») — все это имеет непосредственные аналогии с метнеровской эстетикой, однако нет доказательств, что тексты Гартмана оказали влияние на Метнера. Кроме того, нравственное осуждение эмансипированного «звукового очарования» и обнаженной чувственности как порочной, плотской развращенности напрямую перекликается с ужасом от осознания греховности человеческого поведения, которое, по мнению Метнера, царит вокруг. Наиболее ярко это выражено в полемике вокруг звучности как самостоятельного и равноправного средства музыкальной выразительности. Этой проблеме Метнер посвящает отдельный раздел «Музы и моды», озаглавленный «Звучность».

Метнеровская иерархия музыкальновыразительных средств имеет много общего с распространенным вплоть до начала XX века (и изложенным, например, в «Большом учении о композиции» (1902) Хуго Римана) представлением о том, что такие (добавляемые в нотный текст в последнюю очередь) параметры как динамика и звуковая краска «выполняют лишь поддерживающую и поясняющую функцию» [24, Т. 2].

Еще в 1948 году Жак Хандшин пишет о музыке эпохи fin de siècle:

«Что касается звучности как таковой, то мы наблюдаем в это время повышенное внимание к красочности. В современном оркестре долгое время все так искрилось и сверкало, что звуковая краска развилась до живого, почти животного состояния, и даже мелодико-гармоническое отошло на второй план. Однако недавно вся эта роскошь вновь стала более умеренной» [28, с. 375]<sup>1</sup>.

Таким образом, прекрасное для Метнера в силу исторических обстоятельств означает структурно («формально») оформленное, а не чувственно приятное, и для того чтобы не переходить эти как эстетические, так и этические границы, необходимо соблюдать определенные нормы. (То, что конфликт между слухо-психологическим и формально-эстетическим не всегда разрешаем и для Метнера, заметно в его разногласиях с Георгием Сериковым).

С этой точки зрения взгляды Метнера как представителя типичной классицистской эстетики практически полностью соответствуют целой эпохе в музыкальной теории, описанной Дальхаузом. Нормы и правила музыкального письма — чаще всего с отсылкой к давним традициям (метнеровские «наследие» и «живая связь»), принимаемым за «старую истину» [24: Т. 1]<sup>2</sup> — должны создать «условия <...>, благодаря которым в произве-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Поразительно, что и Хандшин, и Метнер в описываемых ими феноменах одинаково находят «животные» элементы (см. выше фрагменты из введения к «Музе и моде»).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ср. почти дословные параллели с введением к предисловию к «Музе и моде» (см. выше).

дении могла бы быть реализована идея прекрасного. Не то чтобы эти нормы гарантировали наличие прекрасного, но они, как тогда считалось, предотвращают появление безобразного» [Там же]. Именно это Метнер имел в виду, когда отказался наследовать консерваторский класс Катуара на том основании, что он мог бы только «лишь указывать гранииы, в которых возможно творчество»<sup>1</sup>. И в метнеровских «неписаных правилах», и в том, что он критикует, отразился существовавший с 1830—1840-х годов и усугублявшийся на протяжении всего XIX века раскол на консервативную и прогрессивную партии, которые, в свою очередь, сформировались в процессе споров 1790-х годов о том, является ли характерное по рангу выше или ниже прекрасного.

«Говоря формально, эстетика прекрасного была классической нормой, эстетика же характерного, напротив, была свойственна для философии эпохи романтизма, и она, вместо того чтобы подчиняться правилам поэтики, испытывала влияние прогрессивного духа времени, от которого искусство не могло абстрагироваться даже там, где характерное граничило с безобразным. <...> Идеологические и исторические процессы 1830—1840-х годов <...> имели своим следствием разделение общественности на "партию", ориентированную на музыкальное новаторство (которая в области музыкальной теории оказалась непродуктивной), <...> и на приверженцев музыкальной теории, которая, прямо скажем, в принудительном

порядке — чтобы противостоять эстетике, которая развенчивала категорию прекрасного, и историзации, которая угрожала самому понятию теории — влилась обратно в академическую традицию и благодаря этому оказала влияние на музыкальную культуру XIX века, которое не стоит недооценивать» [24: Т. 1].

Отказ от индивидуально-субъективистских правил и систем (одну из которых Метнер отмечал, к примеру, у позднего Скрябина), скептическое отношение к (дальнейшей) эволюции в музыке (как это было обозначено у Эмилия Метнера в «Эволюции и музыкальной ценности» [5, с. 267— 292]), сомнение в данных музыкальноисторических процессах («все гармонии существовали уже у Баха» и т.д.), разоблачение ошибочных или недостаточных музыкально-теоретических знаний и/или композиторского мастерства — все это полностью соответствует вышеописанной реакции на разрушение вневременных норм и правил существования прекрасного как основной категории классической эстетики.

Метнер появляется в самом конце этого периода, охватывающего 1900-е годы, но длящегося уже, скорее, чисто формально (особенно в таких «отдаленных районах», как Москва, которая, несмотря на разницу в часовых поясах, старалась во всем следовать западным тенденциям). «Муза и мода» вновь суммирует основополагающие тезисы эстетики прекрасного, не подводя под нее математически-физического

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>См. главу 2.1.

базиса, а — под влиянием немецкого романтизма и его «второго рождения» в русском символизме — обязывая ее к вере и окутывая все отчасти платонически-метафизической, отчасти христиански-мистической, отчасти романтически-трансцендентной пеленой иррационального, — пеленой, которая может быть либо целиком принята, либо целиком отвергнута, но не может подвергаться дискуссии.

В редукции чувственной составляющей музыкального языка, в «прекрасном», то есть ясно структурированном и обладающем стройными пропорциями, письме (согласующимся с заветами Гартмана) и, наконец, в вездесущей

трансцендентности сюжетов (дифирамбы, гимны, сказки) и интерпретации перелагаемых на музыку стихов — во всем этом можно увидеть параллели между теоретическими взглядами Метнера и его музыкальными сочинениями.

#### 4. Система музыкальновыразительных средств

После изложения философских основ в предисловии и введении последующие две главы «Музы и моды» посвящены описанию собственно музыкальных элементов. Они не будут здесь рассмотрены подробно, мы приведем лишь систему, которая представлена Метнером в виде таблицы:

Таблица 2. Приблизительная схема основных смыслов музыкального языка [10, с. 25]

#### ЦЕНТР

- Созерцаемый звук (слышимый внутренним слухом).
  - 2. Время, плоскость музыки.

(Горизонтальная линия гармонии уместность музыкальных звуков).

- Тоника (основная нота лада, гаммы, тональности).
- Диатоническая гамма (диатонизм).
  - 5. Консонанс (интервал).
  - 6. Тоника (основное трезвучие)
  - 7. Тональность.
- Прототипы консонирующих аккордов — трезвучия и их обращения.
- Прототипы аккордов и их обращения

#### ОКРУЖЕНИЕ (тяготение)

Исполненный или записанный звук.

Движение во времени всех музыкальных смыслов и элементов.

(Вертикальная линия гармонии вместимость музыкальных звуков).

Лад, гамма, тональность.

Хроматическая гамма (хроматизм).

Диссонанс (интервал).

Доминанта (трезвучие, являющееся координатом тональности).

Модуляция.

Прототипы диссонирующих аккордов — четырезвучия и их обращения (септаккорды) и пятизвучия (нонаккорды) и их обращения.

Случайные гармонические образования (задержания, предъемы, проходящие, вспомогательные и выдержанные ноты).

Даже если не вдаваться в детали этой таблицы, становится очевидным, что Метнер, выстраивая иерархическую лестницу гармонических связей между звуками, тональностями и аккордами, видит в целом основу музыкального языка как логически структурированную систему соотношений. Если читать таблицу в обратном порядке, «снизу», то можно увидеть последовательность переходящих друг в друга разрешений — побочных тонов в звуки аккордов, многозвучий в трезвучия, тональных отклонений в основную тональность, диссонансов в консонансы, и т.д., завершающуюся даже не тоническим трезвучием, а основной нотой тоники, которая, в свою очередь, редуцируется (или даже абстрагируется) до своей воображаемой, бестелесной формы. Таким образом, здесь представлена вся совокупность разветвленных элементов языка конца XIX и начала XX столетий, которая, с точки зрения Метнера, является всего лишь несовершенным воплощением истинного сокровенного центра, трансцендирующего происхождение и характер материального мира. Так как защита тональных основ XIX века связана, прежде всего, с иррациональными и не поддающимися проверке величинами, Метнер дифференцирует и располагает гармонические феномены в виде взаимосвязанных парных понятий, по аналогии с «коррелятами» во вводной главе. Это объединение выстраивает противоположную модель в отношении «атомистических» тональных систем, использование которых

Метнер вынужден наблюдать в своем окружении. Этим объясняется также постоянное сравнение музыки и языка.

«Ведь я по-прежнему одержим мыслыю, что гармония, которую я считаю главной основой нашего искусства как автономного языка; гармония, без которой понятие контрапункта, формы являются бессмыслицей, с самого начала XX века превратилась из стройной системы в какую-то аптечку с патентованными средствами для возбуждения притупленных чувств. Я до крайности устал от этого своего внутреннего протеста, я очень далек от мысли, что моя собственная «муза» способна хоть сколько-нибудь оправдать мой протест, но в то же время каждое соприкосновение с великими произведениями музыки до XX века (на всем протяжении истории) убеждает меня в том, что жизненность, действенность музыкального языка связана столько же с индивидиальным гением, как и с самоотверженным охранением корней этого языка. И, разумеется, корнями музыки не является ее алфавит (do, re, mi, fa, sol)...» [14, c. 436]<sup>1</sup>.

Типичное для Метнера смешение романтической иррациональности и классически-идеалистической тенденции к объективизации явно заметно как в данной цитате, так и в вышеприведенной таблице: с одной стороны, при рассмотрении музыкального языка речь идет о «смыслах» — не в субъективной интерпретации, зиждущейся на индивидуальном восприятии, — с другой стороны, они же зачастую основаны на метафизических категориях.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Письмо Александру Гольденвейзеру от 1 сентября 1932 г.

# 5. Воздействие «Музы и моды»5.1. Самоанализ и более поздние добавления

Еще во время создания «Музы и моды» Метнер довольно скептически отзывается о нужности своей книги. Летом 1932 года он пишет брату Александру:

«Эта самая "книга" о музыке должна была быть написана по крайней мере лет двадцать назад, т[ак] к[ак] мое мучительное недоумение в отношении к преобладающей творческой практике современности началось уже более тридцати лет назад. Что из этой "книги" выйдет, я еще не знаю, и потому прошу тебя об этом никому пока не говорить. Знаю только одно, что эта самая "книга" стоила мне за последнее время крайних затрат сил» [14, с. 451]<sup>1</sup>.

Цель написания «Музы и моды» Метнер формулирует в это время следующим образом:

«Задачей же моей было — разгородить все такие же непонятные кучи обветшалого идеологического хлама, представляющего собою современное эстетическое мировоззрение; такие же непонятные кучи музыкальных звуков, выдаваемые и издаваемые современными модернистами в качестве опусов, и, наконец, непонятные

кучи перетасованных музыкальных элементов, в которые слагаются современные теоретические понятия...» [Там же, с. 453]<sup>2</sup>.

Отклики же, полученные Метнером после издания книги, были по большей части разочаровывающими. Только Рахманинов отозвался восторженно сразу после получения рукописи; помимо него, Альфред Сван также нашел «Музу и моду» «замечательной» и «яркой и конкретной» [Там же, с. 471]<sup>3</sup> — но в основном царило многозначительное молчание. Мнение Рахманинова оставалось «единственным утешением среди того жуткого, гробового молчания, которое пока является единственным ответом на появление моей книги» [Там же, с. 470]4. Один из ближайших доверенных друзей Эмилия и Николая Метнеров Иван Ильин признал, что не смог разобраться в терминологии «Музы и моды» («музыкальные смыслы» и т.п.), и идея перевода метнеровского труда на немецкий язык не была осуществлена<sup>5</sup>. Наконец, в декабре 1935 года Метнер смирился с судьбой книги.

«О книге я стараюсь не думать, т[ак] к[ак] все время получаю одни свидетельства полного непонимания моих мыслей.

 $<sup>^{1}</sup>$  Письмо Александру Метнеру от 31 июля / 5 августа 1932 г.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Письмо Сергею Рахманинову от 26 августа 1933 г.

 $<sup>^{3}</sup>$  Письмо от 10 июля 1935 г.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Письмо дочери Рахманинова Ирине Сергеевне Волконской от 22 июня 1935 г. В книге К. Фламма это мнение ошибочно приписывается не Рахманинову, а Свану.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ср. с письмом Эмилию Метнеру от 7 сентября 1935 г. [14, с. 472]. Тем не менее, поэднее Ильин все же осуществил перевод «Музы и моды» на немецкий язык. Этот перевод (на данный момент не опубликованный) хранится в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова.

Причем не понимают не только отвлеченных мыслей, освещающих "музыкальные смыслы", но и самых обыкновенных, конретных и, казалось бы, каждому музыканту доступных соображений о музыкальной теории. Кто же в таком случае мог бы ее переводить? Должно быть, читают только глазами…» [Там же, с. 474]<sup>1</sup>.

Позже Метнер пишет — вероятно, без мысли о возможной публикации — дополнение к «Музе и моде» добавлению к моей книге»), где еще раз обращается к религиозному аспекту музыки, которому, по его мнению, в книге было уделено недостаточно внимания<sup>2</sup>. В этой рукописи Метнер не касается теоретических и эстетических понятий, сосредотачиваясь на аналогиях между религией и искусством. Искусство он сравнивает с притчами, которыми Христос говорил с народом: оно должно также передавать людям божественное послание в доступной форме, «не увлекаясь внешними техническими проблемами (звучностью, инструментовкой, эффектами, небывалыми гармониями и т.п.)», а повествуя вместо этого «о бесконечности любви, милосердия и терпения». Искусство и религия означают для Метнера остановку суетного, земного, повседневного, возможность душевного созерцания, видения божественных тем, осознания вечности. Современное искусство кажется ему хлыстом, непрерывно погоняющим вперед, шающим возможности остановиться. Метафорически Метнер дает понять, что речь идет об авантюрном развитии композиции и стилистики в музыке его современников. Его собственная созерцательно-ретроспективная жанность, в том числе и в «области техники» — которая не позднее 1930-х годов начала выделяться из общего контекста музыкальных интересов — была, по мнению композитора, всего лишь скромной попыткой передать «что было нам дано услышать» и сохранить в музыке ее священную божественную суть.

Демонстративное обилие библейских цитат в начале, с одной стороны, художественно выразительно соответствует метнеровскому строго христианскому представлению о мире, которое для него постепенно становилось нормой и в вопросах эстетики<sup>3</sup>, а с другой — свидетельствует о том, насколько далек и изолирован был религиозно-возвышенный идеализм Метнера от музыкальной повседневности (и от общественной жизни его эпохи в целом). Тот факт, что интерес к «Музе и моде», хоть и скромный, но все-таки существовал — например, Михаил Фокин интересовался в 1940 году у Рахманинова, как ему заполучить текст метнеровской книги, так как она, благодаря известности автора и издателя, уже была распродана [20, Т. 3, с. 336]4 — остался самим Метнером незамеченным.

 $<sup>\</sup>overline{^{1}}$ Эмилию Метнеру от 18 декабря 1935 г.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См.: «К добавлению к моей книге». ГЦММК, ф. 132, ед. хр. 769, л. 1—4.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> См. главу 3.2.

<sup>4</sup> Письмо Михаила Фокина Сергею Рахманинову от 23 сентября 1940 г.

#### 5.2. Рецепция

Совершенно очевидно, что немногочисленность потенциальных читателей русской литературы за пределами Советского Союза, а также эзотерическое и «несвоевременное» содержание книги препятствовали ее дальнейшему распространению. Правда, Даниэль Житомирский видит, например, причины столь слабого интереса к книге еще и в двух других обстоятельствах. Во-первых, по его мнению, «Метнер не являлся теоретиком ни по призванию, ни по профессии» и «оставался лишь мыслящим музыкантом», в котором «страстный публицист нередко заслоняет <...> теоретика» [7, с. 310—311]. Но еще более важным являлось, по мнению Житомирского, то обстоятельство, что Метнер явно — что было известно и ему самому — хотел или должен был плыть против течения. «То, что он выступил как критик многих уже признанных корифеев «новой музыки», было совершенно очевидно; серьезность и глубина стимулов, побудивших его к этой критике, оставались в тени» [Там же, с. 311]. Относительную известность «Музы и моды» на Западе обеспечил Адьфред Сван, который перевел книгу на английский язык и, будучи профессором и доцентом колледжей в Хаверфорде и Суортморе, попытался «на ее основе воспитать поколение учеников» [34, с. 105]. Стоцентральной ИТ отметить. что Европе экземпляры этого перевода практически недоступны. В 1978 году совершенно неожиданно в Париже возник репринт первого русского издания книги. Благодаря этому текст получил более широкое распространение.

Еще более интересно и в целом характерно складывалась судьба «Музы и моды» в Советском Союзе. Долгое время доступа к книге не было совершенно, она «до недавнего времени находилась лишь в частных библиотеках, у трех-четырех близких друзей Метнера (я лично впервые познакомился с ней в 1946 году дома у А.Б. Гольденвейзера)» [7, с. 310]. После того как Метнер в 1927 году, во время своего турне по Советскому Союзу, публично оскорбил работников культуры и не получал более разрешения на въезд, он и вовсе стал персоной non grata; и, в самом деле, до возвращения Анны Метнер в Москву в 1958 году имя композитора и его музыка были окружены гробовым молчанием. Только в узком кругу родных и знакомых, бывших коллег и учеников сохранились воспоминания о музыканте, символизирующем «воплощенную надежду». (Рожденная в России пианистка Наташа Консисторум рассказала автору в частной беседе, что еще в годы ее юности имя Метнера предавалось поруганию).

После репатриации вдовы композитора, которая подарила все наследие своего супруга Музею музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве, музыка Метнера быстро влилась в общественную музыкальную жизнь. Доказательствами тому могут служить:

1. Уведомление в январе 1957 года об издании Полного собрания сочине-

ний композитора и других памятных публикаций [См. 21, с. 158];

- 2. Выступления в защиту Метнера Эмиля Гилельса как в форме статей, так и концертных исполнений и записей пластинок с его музыкой<sup>1</sup>;
- 3. Статья Генриха Нейгауза, которую можно расценить как зарождение интереса к фигуре Метнера в последующие десятилетия<sup>2</sup>.

С другой стороны, отношение советской музыкальной науки к Метнеру оставалось до недавнего времени проблематичным. Эмиграцию могли рассматривать как личное заблуждение или признак политической незрелости и слабости:

«Великий перелом [русская революция — К.Ф.], ознаменовавший начало новой эры в истории человечества, требовал максимального напряжения сил, подлинного мужества и героизма. Метнер это прекрасно сознавал, когда писал Эмилию Карловичу в августе 1921 года: "всегдашняя моя медлительность, тяжелодумность и способность отдаваться лишь одному чему-нибудь растет с годами, несмотря на обстоятельства времени, требующие совсем обратных качеств". Победил его страх перед трудностями, но, что самое главное, сказалось непонимание всей грандиозности событий, во имя которых миллионы людей жертвовали даже своими жизнями» $^3$ .

«Далекий от политической и общественной жизни Метнер не понял огромного значения всемирно-исторических преобразований, свершавшихся на его Родине. Малодушно поддавшись уговорам некоторых своих "друзей" из эмигрантских кругов, он покинул Советский Союз и последние три десятилетия своей жизни влачил бесславное существование на чужбине. <...> Он закончил свои дни в глубокой бедности, одинокий, забытый буржуазным музыкальным миром» [6, с. 55—56].

Эстетика Метнера нуждалась в верной идеологической интерпретации и переоценке. Это было практически невозможно в условиях социализма, когда требования реализма и социальной функциональности были жестко несовместимы с метнеровской глубоко личной, метафизической и стремящейся к форме философией искусства. Так, в первые годы советского «открытия» Метнера фрагменты «Музы и моды» были превращены в общие фразы и в таком виде опубликованы — как отрывки из книги, сохраняющей «и поныне свое значение, несмотря на идеалистические позиции автора»<sup>4</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Гилельс уже в 1953 году «ломает копья» за Метнера, разумеется, сопровождая свою защиту жесткой критикой метнеровского отказа от коммунизма, которая соответствовала линии партии [См. 6, с. 55—56]. Запись Гилельсом соль минорной сонаты в 1956 году совпала по времени с метнеровской реабилитацией.

 $<sup>^2</sup>$  *Нейгауз Г.* Современник Скрябина и Рахманинова [19]. Ещё раз опубликовано: *Нейгауз Г.* Воспоминания. Письма. Материалы [18].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Из предисловия З. Апетян к письмам Метнера [14, с. 12]; ср. также:  $Bacunbes \Pi$ . Предисловие к собранию сочинений Н. Метнера [3, с. 9].

 $<sup>^4</sup>$  См.: Васильев П. Вступительная статья к записям Метнера [13, с. 13]; Ср.: Васильев П. Предисловие к собранию сочинений Н. Метнера [3, с. 10]; Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера [4, с. 6—7].

Вопоеки TOMY, что содержание и основные тезисы метнеровской эстетики не только расходились с основной линией советской культурной политики, но даже обязаны были публичбойкотироваться как проявление формалистически-идеалистического декаданса (подобно тому, как Эдуард фон Гартман был безжалостно «заклеймен» в 1968 году в «Истории музыкальной эстетики» Станислава Маркуса как реакционный антиреалистическииррациональный формалист), — вопреки всему этому в эстетике Метнера был один легко уловимый момент: антимодернизм. Его острые нападки на основные фигуры западноевропейского модерна могли быть процитированы как примеры воззрений советских авторов.

«Столкнувшись с "прелестями" буржуазноформалистского псевдоискусства, со всей торгашеской атмосферой европейской музыкальной жизни, Метнер не мог не выступить против модернистских извращений в музыке. В 1935 году он написал книгу "Муза и мода", в которой попытался противопоставить принципы здорового реалистического искусства "модным" течениям формализма. Несмотря на многие идеалистические заблуждения, книга Метнера в целом представляет собой страстную и гневную отповедь современному буржуазному искусству» [6, с. 56].

«Уже в то время [в 30-е годы —  $K.\Phi$ .] многие явления, происходящие в современном зарубежном искусстве, представлялись ему "мучительными вопросами", ответить на которые он пытался в своем труде. Книга Метнера была направлена на защиту классических традиций великого реалистического искусства, которое уже тогда пытались подорвать западные декаденты. <...> И хотя Метнер исходил из идеалистических предпосылок, его выводы зачастую подлинно диалектичны. Именно в этом ценность книги, получившей высокую оценку Рахманинова. <...> Она [вторая часть книги —  $K.\Phi.$ ] состоит из целого ряда почти афористических высказываний, актуальных и по сей день для нашей борьбы против влияний западного модернизма»<sup>1</sup>.

Еще в 1981 году Исаак Зетель видит в «Музе и моде» «манифест в защиту реалистического искусства»<sup>2</sup>. Даниэль Житомирский, напротив, пытается в это же время изложить интерпретацию книги, более далекую от подобных шаблонных высказываний: он отказывается от того, чтобы видеть Метнера полезным лишь для советской культуры, проводя параллели между его антипатиями и бюрократически омертвевшей музыкальной эстетикой<sup>3</sup>.

Этот отказ Житомирского от политических оценок — не только необходимое проявление исторически-научной

 $<sup>^{1}\</sup>Pi.$  Васильев в примечании к отрывкам из «Музы и моды» [11, с. 44—45].

 $<sup>^{2}</sup>$  Менее полемично в том же году З. Апетян обозначает книгу как «средство защиты основ классического искусства» [16, с. 11].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Примечательно в этом плане послесловие Житомирского к отрывкам из «Музы и моды», опубликованным в «Советской музыке» № 8, 1981 [12, с. 86—87]; значительно более подробный вариант этого текста см. в: Житомирский Д. Н.К. Метнер (заметки о стиле) [7, с. 309—316].

честности. Он также обусловлен самой темой: ведь Метнер остро критиковал не только таких пресловутых корифеев западного декаданса как Р. Штраус, нововенцы, Шрекер и т.д., но и позднего Скрябина, Мусоргского, Хиндемита и Сибелиуса (между двумя последними Метнер вообще практически не ощущал разницы). Ближе к концу жизни даже Рахманинов, который, без сомнения, был одним из самых почитаемых Метнером композиторов, становится для него сомнительным:

«Но в его [Рахманинова — К.Ф.] последних сочинениях есть кое-что, чего я не понимаю. <...> Я никогда не мог понять его Табло — а-тоll, названное им "Волк и Красная шапочка". Гармония кажется мне произвольной и продиктованной его рукой на клавиатире или прямо на нотной бумаге и потом уже принятой его внешним слухом как fait ассотрli [совершившееся — фр.]» [14, с. 522]<sup>2</sup>.

История восприятия «Музы и моды», таким образом, является не только краткой, но и полной разногласий и искажений главой. Там, где книга могла быть прочитана непредубежденно и с пониманием, она была вследствие языка и содержания «белой вороной»; в своей же исконной духовно-культурной атмосфере она была сначала недоступна, затем нежеланна и в конце концов была изъята как не вписывающаяся в рамки пропаганды. Целью дальнейших исследований, посвященных «Музе и моде», мог бы стать ее детальный и целостный анализ, благодаря которому можно было бы оценить мировоззрение Метнера не только как «возвышенную, иногда строгую, но очень целостную философию» [22, с. 22] или как «духовное наполнение метнеровской музыки и его концепцию Музы как учителя и вдохновляющего начала» [Там же, с. 23], но и как цельную эстетическую картину, обладающую самоценностью и своим местом в истории».

Пока не существует данных исследований, невозможно точно обрисовать музыкально-историческую позицию Метнера, и она по-прежнему остается «белым пятном» в истории русского символизма.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Аристотель*. Метафизика / Пер. В. Розанова и П. Первова. М.: Эксмо, 2006.
- 2. *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / Пер. А. Кубицкого и М. Иткина. М.: Мысль, 1976.
- 3. Васильев П.И. Н.К. Метнер (вступительная статья) // Метнер Н.К. Собрание сочинений в 12 т. Т. 1. М.: Музгиз, 1959.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Имеется в виду Этюд-картина Рахманинова ор. 39 № 6, инструментованный Отторино Респиги вместе с четырьмя другими этюдами в 1930 году; в связи с этим Рахманинов высказывается о программности этих произведений (письмо от 2 января 1930 г. [20: Т. 2, с. 270—271]).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Письмо Георгию Серикову, начало июня 1951 г.

- 4. Васильев П.И. Фортепианные сонаты Метнера. М.: Музгиз, 1962.
- 5. Вольфинг [Э.К. Метнер]. Модернизм и музыка. М.: Мусагет, 1912.
- 6. Гилельс Э.Г. О Метнере // Советская музыка. 1953. № 12. С. 55—56.
- 7. Житомирский Д.В. Н.К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский Д.В. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 283—329.
- 8. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977.
- 9. *Маркус С.А.* История музыкальной эстетики. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. М.: Музыка, 1968.
- 10. *Метнер Н.[К.]*. Муза и мода: (Защита основ музыкального искусства). Париж: ТАИР, 1935 (Ітрг. de Navarre).
  - 11. Метнер Н.К. Муза и мода // Советская музыка. 1963. № 8. С. 44—50
  - 12. Метнер Н.К. Муза и мода // Советская музыка. 1981. № 8. С. 78—87.
- 13. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек / Сост. М.А. Гурвич, Л.Г. Лукомский. М.: Музгиз, 1963.
- 14. Метнер Н.К. Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973.
- 15. Морозов и Щукин, русские коллекционеры: от Моне до Пикассо: Каталог. Кельн: Книжное изд-во Дюмон, 1993.
- 16. Н.К. Метнер: Воспоминания. Статьи. Материалы / Сост. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981.
- 17. На музыкальной орбите. Великобритания // Советская музыка. 1980. № 9. С. 122.
- 18. *Нейгауз Г.Г.* Воспоминания. Письма. Материалы / Ред. Е. Рихтер. М.: Имидж, 1992.
- 19. *Нейгауз Г.Г.* Современник Скрябина и Рахманинова // Советская музыка. 1961. № 11. С. 72—75.
- 20. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в трех томах. Т. 2, 3 / Сост.-ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978—1980.
  - 21. N.N. (Хроника) // Советская музыка. 1957. № 1.
- 22. Boyd M. Metner and the Muse // The Musical Times. Vol. 121 (1980). P. 22—25.
- 23. Dahlhaus C. Die Musik des 19. Jahrhunderts. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 6). Laaber: Laaber-Verlag, 1980.
- 24. Dahlhaus C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 10). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. Zweiter Teil. Deutschland (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 11). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- 25. Dahlhaus C. Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik // Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. S. 30—43.
- 26. Dahlhaus C. Zu Kants Musikästhetik // ders., Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. S. 49—55.
- 27. Eberlein D. Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 52). Regensburg: Bosse, 1978.

- 28. Handschin J. Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Räber, 1948.
- 29. Medtner N. Opinions: On Inspiration // The Chesterian. X. No. 73 (September October 1928). P. 14—15.
- 30. Moos P. Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Übersicht. Leipzig: Herman Seemann Nachfolger, 1902.
- 31. Nicolas Medtner (1879—1951). A Tribute to his art and personality / Ed. by R. Holt. London: Dennis Dobson Ltd., 1955.
  - 32. Schäfke R. Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Tutzing: Schneider, 1964.
- 33. Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe / Hrsg. H.J. Schrimpf. Tübingen: Niemeyer, 1962.
- 34. Swan A.J. Das Leben Nikolai Medtners (1880—1951). Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten // Die Musik des Ostens. Vol. 4 (1967). S. 65—116.
- 35. Szlezák T.A. Griechische Philosophie und Wissenschaft // Propyläen. Geschichte der Literatur. Band I: Die Welt der Antike. Berlin: Propyläen-Verlag, 1988. S. 254—274.
- 36. Zoltai D. Ethos und Affekt: Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel. Budapest: Akadémiai Kiadó; Berlin: Akademie-Verlag, 1970.



## Музыка ХХ века

### Татьяна Цареградская

### ТОРУ ТАКЕМИЦУ: МЕЖДУ ЖИВОПИСЬЮ И МУЗЫКОЙ

«Но когда я слышу звук, может быть, из-за того, что я человек визуальный, я всегда что-то вижу. И когда я смотрю, я всегда слышу. Это не изолированные области опыта, они всегда одновременны, будоражат воображение.
У людей взаимодействие между видимым и слышимым очень тесное»
Тоги Takemitsu. Confronting Silence

Уникальность Тору Такемицу<sup>1</sup> сложилась из многих составляющих: национальная идентичность японца и общемировые артистические пристрастия, включающие особую любовь к современной французской музыке (Дебюсси, Мессиан)2; нетиповое музыкальное образование (Такемицу считал себя самоучкой), в основе которого лежали джаз и французский шансон, живой интерес к авангарду. Первые опыты композиции были связаны с киномузыкой, в которой композитор и далее работал все свои сорок творческих лет. Любовь к поэзии и живописи XX века также характерны для интересов Такемицу, а меланхолический темперамент и склонность к мистике наложили отпечаток почти на все его сочинения недаром его прозвали Lento-композитор.

Он не считал себя, подобно Мессиану или Саариахо, синестетиком, но имел такую же склонность черпать творческие идеи из живописи. Возможно, что к этому его подталсуществующая Японии кивала В культура созерцания прекрасного природы, садов, произведений искусства. Недаром композитор нередко говорил о влиянии садового искусства на свою музыку и посвятил идее сада несколько произведений. Сад, особенно в Японии, — это визуальстимул огромной значимости, и нам представляется важным оценить его воздействие на Такемицу. Обратимся к трактовке им садов как к идее, опосредующей видение и слышание мира.

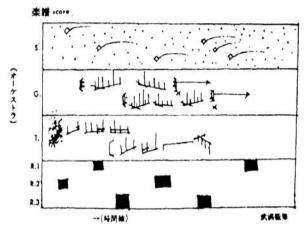
<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Открытие» Т. Такемицу принадлежит И.Ф. Стравинскому, который во время своего визита в Токио услышал и высоко оценил в 1958 году Реквием для струнных. Исполнение «Ноябрьских шагов» (November steps) 1967 года, заказанных Нью-Йоркским симфоническим оркестром, утвердило Такемицу в качестве одного из самых оригинальных мастеров современности.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Кроме того, на Такемицу оказали воздействие Веберн, Варез и Кейдж.

#### Сад и музыка

Первым опытом воплощения идеи сада в музыке стала «Дуга» (Агс) для фортепиано и оркестра (1963): «Для "Дуги" я разделил оркестр на четыре инструментальных группы, а именно: деревянные духовые, струнные, медь и ударные. Каждой группе предназначалась своя роль. Солирующее фортепиано получило роль наблюдателя, прогуливающегося по саду. Как расте-

ния и песок существуют в саду согласно их собственному времени, меняясь вместе с климатом и временем года, а весь сад изменяется в зависимости от освещения в то или иное время суток, так изменяются и музыкальные аспекты в этой пьесе» [12, с. 95]. Для наглядности Такемицу иллюстрирует сказанное схемой, представляющей пространство, разделенное горизонтальными линиями на четыре слоя:



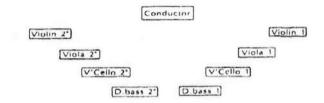
Он комментирует ее следующим образом: «І. Трава и цветы: группа неопределенных, быстро меняющихся форм, в основном сольных. Эти сольные партии осуществляются в гетероциклическом времени. ІІ. Деревья: меняются не так быстро, как трава и цветы. Эта группа, однако же, построена как неопределенный, постепенно изменяющийся мобиль. ІІІ. Камни: неизменны, за исключением тех случаев, когда они могут наблюдаться с разных точек зрения. Они зафиксированы как стабильные формы определенного вида, меющие лишь тембровое варьирование. ІV. Песок и земля: стабильные

и устойчивые, существуют в едином темпе. Это метагалактика, их роль выполняют ударные» [Там же, с. 96]. Таким образом, четыре элемента японского сада, иерархически выстроенные, отражаются в фактурных оркестровых слоях, с которыми взаимодействует фортепиано. Эти слои сосуществуют в одновременности и расположены горизонтально. Связь с концепцией сада здесь имеет лишь самый общий контур: элементы фактуры разбиты на группы соответственно принципу «стабильные — мобильные».

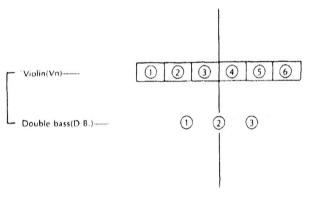
Один из факторов, символизирующих сад — пространственное распо-

ложение оркестра. Особое внимание рассадке музыкантов Такемицу уделил уже в пьесе 1964 года «Дорийский горизонт» (Dorian Horizon). Струнный оркестр разделен надвое: группа

из восьми исполнителей — 2 скрипки, 2 альта, 2 виолончели и 2 контрабаса — высажены перед дирижером полукругом строго симметрично центральной оси:



Поодаль в два ряда усажены скрипки (их 6) и контрабасы (3):



«В таком расположении, — пишет композитор, — динамика становится ключевой частью музыки, поскольку форте имеет совершенно разный смысл в зависимости от того, слышно ли оно издалека или вблизи» [Там же, с. 116]. Говоря о природе своих оркестровых звучаний, об их уникальности, о своем специфическом отношении, он применяет именно «садовую» метафору: «Например, мы можем себе представить оркестр как сад, особенно "сад для прогулок", популярный в Японии ландшафтный сад, с его разнообразием открывающихся видов, объединенных

общей гармонией, подчиняющей себе индивидуальные детали. В таком саду все сияет при солнечном свете, темнеет во время облачности, меняет окраску в дождь и изменяет форму, когда дует ветер. Вот каким я хочу видеть мой оркестр. Я хочу наделить оркестр особой выразительностью, как я ее понимаю, хочу создать свой собственный многократно приближенный музыкальный сад, который продолжает отражать большой мир» [Там же, с. 114].

Следующая «садовая» композиция — «Дождливый сад» (Garden Rain, 1974). П. Берт [4] указывает,

что в 1974 году композитор в одной из лекций, прочитанной в США, проводил параллели между структурой этой пьесы и японским «садом камней». Похоже, что именно здесь образ сада переходит границы метафоры, становясь конструктивным принципом, определенно очерчивающим устройство самой пьесы. Если попытаться интерпретировать происходящее в «Дождливом саде», то самым подходящим аналогом будет, как нам представляется, «Моментформ», предложенная Штокхаузеном.

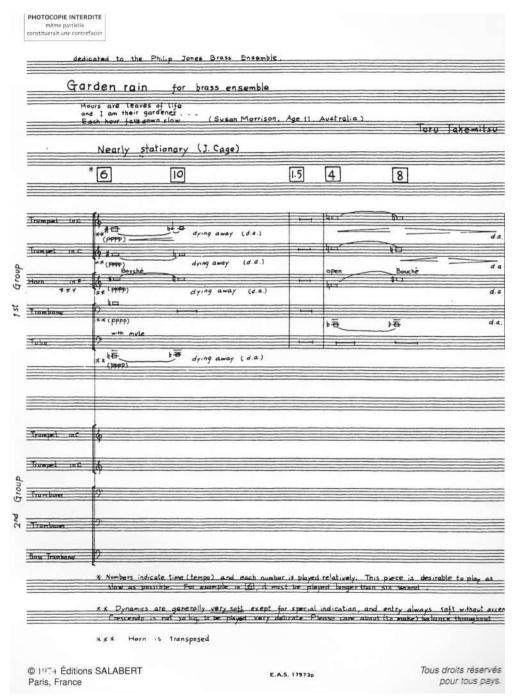
Пьеса написана для ансамбля медных духовых и представляет собой своеобразный «хорал», где чередуются между собой протяженные звучания и общие (генеральные) паузы. Число пауз легко различимо: их 17, и они рассекают своим «молчащим веществом» звучащие секции (моменты)<sup>1</sup>. Поскольку метр отсутствует, композитор прибегает к приблизительному хронометражу, указывая протяженность цифрами: «Номера (цифры — T.U.) означают время (темп), и каждый номер исполняется В относительном мени. Желательно играть эту пьесу так медленно, как только возможно. Например, в ц. 6 должно играть более 6 секунд»<sup>2</sup>. Легко заметить, что все паузы примерно одинаковы по продолжительности и представляют собой промежуток от 1,5 до 4 секунд звучания. Звучащие «моменты» могут быть разделены на несколько основных типов: 1) статические протяженные комплексы из двух или более аккордов, близких по своему звуковысотному составу и имеющих в основе мотив, условно именуемый «вздохом» (Пример 1).

Слегка варьированные повторы таких комплексов длятся до середины пьесы, ц. 1—9. Затем их сменяют подвижные короткие «задыхающиеся» мотивы на выдержанном басу (ц. 10—14).

Особую роль играет изложенный в ц. 15, наиболее протяженный, непрерывный музыкальный фрагмент, в котором соединены вместе несколько типов фактурных рисунков, что условно можно уподобить соединению на одном пространстве сада разных групп растений. Подавляющее большинство «моментов» имеют характерное завершение, обозначенное композитором как «dying away», — то есть полное замирание звука. Последние моменты обозначают краткое возвращение к исходным фактурным «хоральным» рисункам (может быть, это возвращение из сада?). Возникает явственный контур «прогулки» и созерцания различных видов. Разъединенность моментов созерцания образует нечто подобное мессиановским «взглядам»: один взгляд — один момент. «Прогулка» по саду образует специфический вид «Момент-форм», которую, впрочем, можно также уподобить документальному видовому кино: последовательность эпизодов со сменой видов легко укладывается в такую же схему.

То, как концепт сада может не-посредственно переходить в живо-

 $<sup>^{1}</sup>$ Исследователи указывают, что своим происхождением эти общие паузы обязаны японской концепции «ма» — напряженной экзистенциальной тишине, сопровождающей остановки в движении [См.: 6].  $^{2}$  Предисловие к партитуре.



Пример 1. «Дождливый сад» (Garden Rain, 1974)

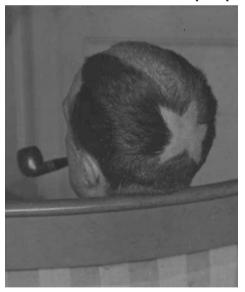
писный эскиз, а дальше воплощаться в музыкальное сочинение, демонстрирует пьеса 1977 года «Стая опускается в пятиугольный сад» (A Flock descends into a pentagonal garden). Это одно из известнейших и самых проникновенных сочинений Такемицу имеет весьма своеобразную историю.

Источником композиционной идеи стал фотоснимок, на котором был изображен художник Марсель Дюшан. Появление этой странной фотографии отмечает тот момент в карьере артиста, когда он особенно решительно эпатировал публику, создавая весьма скандальные арт-продукты. В 1917 году, только что приехав в США, Дюшан выпустил рекламный фотоснимок, на котором он был пятикратно изображен благодаря особой системе зеркал. «Пятикратный портрет Марселя Дюшана» отражает многоликость художника, черта, которую он продолжал периодически, на протяжении своей карьеры подчеркивать. Он идентифицировал себя то с женщиной (скандально известная Эррос Селави — Rrose Sélavy, игра слов, дающая при произнесении вслух на французском словосочетание «3рос — это жизнь»), то с преступником (намек на то, что он был игроком), то фотографировался с пятиугольной тонзурой. Этот портрет создан фотографом, другом художника Мэном Рэем (Man Ray). Мы видим затылок с «рисунком»



«Марсель Дюшан вокруг стола» (1917)

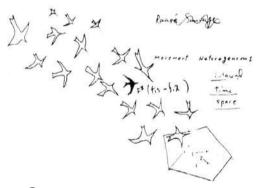
кометы со звездой. Мотивация такого портрета неизвестна, но тонзура и комета со звездой имеют множественные толкования<sup>1</sup>. Именно эта фотогра-



Мэн Рей «Портрет Марселя Дюшана / Тонзура» (1919)

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Тонзура исторически обозначала целибат или того, кто отрешается от мира (Дюшан символически порвал свои связи с миром в 1921 году). Не исключено, что звезда имеет отношение к дюшановскому уже упомянутому женскому alter едо, придуманному им в 1920-м, поскольку пятиконечная звезда с римских времен трактовалась как «звезда Венеры» и символ женственности. По материалам сайта http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-03.html.

фия Дюшана вызвала бурную реакцию Такемицу: «В ночь после того как я увидел эту фотографию, я видел во сне пятиугольный сад. Вниз в него слетались белые птицы, ведомые единственной черной птицей. Мне редко снятся сны, вероятно, поэтому впечатление было очень сильным. Когда я проснулся, этот пейзаж показался очень музыкальным, и я захотел превратить его в композицию. <... > Этот как бы детский рисунок есть мое впечатление от сна. Когда я нарисовал это, я припомнил старую джазовую песенку "Пока, черный дрозд" (Вуе, bye, blackbird):



Около черной птицы в центре нота Fis. <...> Нота Fis должна была стать центром музыки.<...> Среди разных возможных названий я в конце концов выбрал "Стая спускается в пяти-угольный сад", что проставляло акцент на действии, которое совершают птицы. Через это название я хотел по-казать визуальное пространство» [12, с. 97—98]. Рисунок Такемицу возобновляет идею кометы: с неба на землю устремляется поток птиц, больше похожих на звезды и немного напоминающих рисунки Сент-Экзюпери.



Антуан де Сент-Экзюпери. Иллюстрация к повести «Маленький принц»

Неизвестно, мог ли Такемицу знать рисунок Сент-Экзюпери, но визуализованный образ «небесного путешествия» к мистическому саду кажется вполне адекватным названию.

В процесс построения пьесы включаются как метафорические, так и визуально-конструктивные факторы. Символизм, связанный с числом «пять» (пятиугольный сад), подробно разъясняет сам Такемицу в своей статье: «Все звуки гармоний и поля основаны на числе "пять". Я тут же подумал о пентатонной шкале Африки и Востока, или черных клавишах фортепиано <...>, где центральный звук — это fis. На немецком fis звучит как английское fix, и с таким намерением

я использовал фа-диез как центр» [Там же, с. 102—103]. И далее: «Пять гармонических полей аналогичны пятиугольному саду» [Там же, с. 104]. Визуальная метафора «пятиугольности» включает выбор пятизвуковой шкалы. Если же говорить о формообразовании в этой пьесе, то оно организовано еще более наглядно в русле «садовых» идей, чем «Дождливый сад». Вся пьеса разделена композитором на «взгляды» (моменты), обозначенные буквами от А до М (всего 14)1. Способ изложения сочетает в себе статику отдельных «взглядов» и некоторую общую динамическую волну, которая все-таки придает завершенность этой «прогулке». Способ размежевания «взглядов» может быть различным: если в «Дождливом саде» систематически было связано с угасанием звука и генеральной паузой, то здесь их строгий параллелизм отсутствует. Разграничение дов» происходит при помощи разнообразных приемов, таких, как остановки на длинном звуке, паузы, замедления, угасания. Несколько раз возникают и генеральные паузы (Пример 2).

В результате возникает последование из неравных по величине «взглядов» (здесь также приходит на ум ксенакисовский термин «музыкальное событие»), между которыми нет отчетливой причинно-следственной связи, и конструкция целого опирается исключительно на звуковысотную общность материала (гармоническое поле октатоники, формируемое несколькими пентатониками).

Это и было задачей композитора: «В моей музыке нет такого развития, как в сонате; вместо этого сменяются воображаемые пейзажи» [Там же, с. 106]. Саморефлексия композитора определенно указывает на важность визуального источника в его творческом мышлении, но визуальный стимул ведет дальше к метафорическим и символическим идеям.

### Композитор в мире живописи

Такемицу чутко отзывался на стихию живописного во всем его объеме: от средневековых японских гравюр до авангардистских опытов Марселя Дюшана; особенно близким ему представлялось направление сюрреализма, как европейского, так и японского. Супруга композитора Асака Такемицу так характеризовала увлечение композитора: «Тору был чрезвычайно увлечен искусством и легко заводил знакомство с художниками и артистами. И он был страстным любителем художественных выставок, любил посещать их больше, чем концерты» [5, с. 18]. Она также уточняет, что Такемицу любил именно выставки современного искусства, а не музейную живопись. Особенно сильно «резонировали» в его творчестве швейцарец Пауль Клее, француз Одилон Редон, каталонец Жоан Миро.

Клее ассоциативно связывался у Такемицу с музыкой Мессиана: «Когда я впервые услышал Мессиана, я остро почувствовал Клее» [Там же, с. 30]. Это ощущение формировалось на основе присущей обоим «прозрачности и чистоты» [12, с. 52]. Живопись Клее вызва-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Первый взгляд не имеет буквенного обозначения, поэтому обозначим его как «О».



Пример 2. «Стая опускается в пятиугольный сад» (A Flock descends into a pentagonal garden, 1977)

ла к жизни пьесу «Все в сумерках» (All in Twilight, 1987) в четырех частях.

Само название пьесы есть уже интерпретация: у Клее нет картины с таким названием, но есть две работы, где упоминаются сумерки. Это «Тропики в сумерках» и «Цветы в сумерках». В этих небольших, камерных по своей сути картинах мы находим то, что особенно отличало Клее от других: он (как и фовисты) восхищался рисунками детей, которые творили, будучи свободными от каких бы то ни было моделей. В этих своих картинах он также стремился к такой же «ненаученной» простоте. И в этих «наивных» картинках мы можем уловить стремление уподобиться детскому рисунку, который выражает себя непосредственно и безыскусно. Однако внешняя безыскусность отнюдь не означала отсутствия скрытой сложности и глубины.

В работе «Цветы в сумерках», написанной за шесть месяцев до кончины, появляются танцующие условные цветы, повинующиеся периодичному внутреннему ритму. В картине просматриваются шесть варьирующихся вертикалей, дающих ощущение некоей «процессии»

цветов, развертывающейся слева направо, и еще удивительное сочетание холодных и теплых красок, формирующих достаточно терпкую «диссонантную» красочную среду.

В этих картинах есть также следы постоянных экспериментов Клее с техниками письма и экспрессией цвета. Он в процессе поисков, часто нарушая традиционные правила рисования краской и кистью, применял разбрызгиватели и тряпки. Сохраняя приверженность традиционному холсту, он также рисовал на других материалах: картоне, мешковине, тканях. Две «сумеречных» картины также выполнены в экспериментальных техниках: цветы нарисованы на двух наклеенных друг на друга кусках джута, причем один из кусков наклеен несколько наискосок, отчего возникает эффект движения «внутрь», а тропики нарисованы на картоне, покрытом белой грунтовкой. Представляется, что именно эта просвечивающая грунтовка придает работе такой волшебно-сияющий вид. Но, в целом, использование особого вида покрытия можно уподобить неординарности исходного материала в музыке то есть индивидуальности тембра.



Пауль Клее «Цветы в сумерках» (1940)

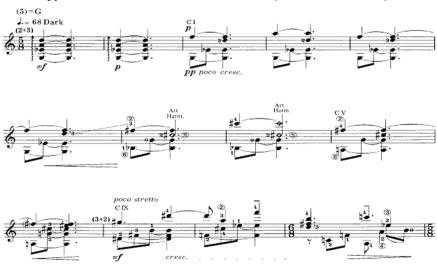


Пауль Клее «Тропики в сумерках» (1921)

Для своей пьесы Такемицу выбрал звучание гитары. Как он воспринимал ее тембр?

Исследователи утверждают, что гитара как инструмент в Японии не была

чем-то экзотическим: ее история насчитывает несколько столетий, почти сразу с того времени, когда на островах осели иезуитские миссионеры [См. подробнее: 8]. Гитара звучала в аристократических домах, и это тем понятнее, что есть немалое сходство ее с традиционными инструментами сямисеном и кото. целом образ «гитарного звука» в такой сольной пьесе вызывает ассоциации с интимным, полуимпровизационным музицированием. Поэтому наиболее яркой становится ассоциация «сумерек» и еще одной важнейшей метафоры в творчестве Такемицу — сновидений. Нечто неясное, трудноуловимое сообщает пьесе атмосферу зачарованности. Тем не менее, четырехчастный цикл имеет черты сходства с небольшой сюитой: в пьесах опознаются жанровые модели. Особенно это касается второй и четвертой частей, где можно услышать ассиметричный пятичетвертной вальс:

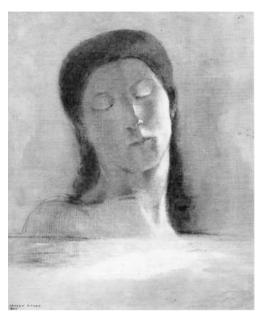


Пример 3. «Все в сумерках» (All in Twilight, 1987)

Простота тонального письма и фактуры подкрепляет впечатление того, что в Клее Такемицу черпал скорее общее настроение «наива», таинственности и искренности непосредственного музицирования; признаков каких-то особых композиционных приемов, связанных с переводом изобразительного ряда в музыку, мы не находим.

Доугим «культовым» художником для Такемицу был Одилон  $\rho_{e,oh}$ , которому он посвятил специальную статью<sup>1</sup>: «Когда я думаю об Одилоне Редоне, почему-то я всегда представляю себе дерево, одинокое дерево, безымянное, стоящее в жизненном поле где-то на границе между светом и тьмой, но ясно очерченное в моем сознании. Может, это потому, что дерево часто изображено у Редона в черной серии. Но это не единственное из возможных соображений, поскольку мои чувства и мысли о многих его работах так напоминают мне то, что я думаю о деревьях, их несравненной нежности и суровости — как свет и тьма, небо и земля, жизнь и смерть. Будучи живыми феноменами, деревья соединяют подобные вещи, это то, что я вижу в картинах Редона постоянно, как продолжающийся процесс» [12, с. 71].

Картину Редона «С закрытыми глазами» (1890) Такемицу впервые увидел в Художественном Институте Чикаго в 1968 году, с тем, чтобы позднее позаимствовать это название для трех сочинений: фортепианных пьес 1979 и 1988 годов и части оркестро-



Одилон Редон «С закрытыми глазами» (1890)

вого произведения «Видения» (1990). Эту тему художник разрабатывал неоднократно, как в черно-белом варианте, так и в цвете. Считая черный цвет «цветом сущности» и «носителем духа», используя градации темного и светлого для воплощения смысла за пределами изображаемого, он создает целое, видимое лишь через его символический фрагмент. Неясный образ лишь частично выступает из какого-то смутного, похожего на море, фона и лишен какой-либо временной и пространственной определенности. С закрытыми глазами, фигура обращена внутрь себя, как будто желая отсечь внешнее во имя концентрации на невидимом мире внутреннего, психики. Тема отрешенности и таинственной

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Redon fantasy» B c6.: Takemitsu T. Confronting Silence: Selected Writings [12].

реальности невидимого и неслышимого вызывает к жизни сравнение с активной тишиной и прозрачным спокойствием в большинстве сочинений Такемицу.

Описывая свой опыт, Редон писал, что он хотел поставить «логику видимого на службу невидимому» [9]. Анализируя повторяющиеся молчания и закрытых глаз в рабо-Редона, исследователь «Молчание здесь ассоциируется не с пессимизмом или страхом, а с ощущением духовного самопознания и опыта. Тишина уничтожает вторжение объективного окружающего мира, устанавливая царство неописуемого состояния погружения в мысли, которое стремится пробудить идеалистическое искусство Редона... И тишина, и закрытые глаза указывают на то, что Редона волнует сознание, а не объективный мир [12, с. 158—159]. Возникает параллель между музыкальным произведением, содержанием κοτοροгο становится тишина, и визуальным изображением с закрытыми глазами; каждое из них стремится отобразить более глубокие слои бытия, чем реально существующий окружающий мир.

Такемицу откликается на полотна Редона двумя пьесами: «С закрытыми глазами I» и «С закрытыми глазами II»<sup>1</sup>. Здесь музыка Такемицу так же часто балансирует на грани между звуком и тишиной, музыкальные построения специфическим образом на-

чинаются тихо и мягко и постепенно уходят в неслышимое. В «Закрытых глазах II» (1988) постоянно используется прием завершения фразы тихими нежными звучаниями, завершающимися растворением в тишине. Отсутствие четко слышимых окончаний в таких жестах создает эффект внедрения окружающей тишины в музыку. Поскольку построения такого типа употребляются постоянно, развитие идет не за счет динамических факторов формы, но за счет экспрессивности самих звуковых построений. Каждая фраза в «Закрытых глазах» — это игра резонансов, усиленная выдержанными нотами и открытой педалью (это нередко наводит на ассоциации с фортепианной музыкой Фелдмана, которого Такемицу очень ценил и памяти которого посвятил свою замечательную пьесу «Плетение в сумерках»). Музыка в этом смысле аппелирует к трансцендентному самодвижение звука исчерпывается, растворяясь в тишине. Трансцендентные качества музыки Такемицу соотносятся с одним главным, о котором многие говорят, что тишина внутри искусства это движение к абсолютности бытия, описанное религиозными мистиками, она отражает облако незнаемого, стоящее за известным и пелену тишины, стоящую за речью. Октатоника, используемая Такемицу, вполне соответствует мессиановскому описанию ладов ограниченной транспозиции как «трансцендентного звучания», внеземного, без

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сравнение Редона с одиноко стоящим деревом, которое проводит Такемицу в статье, ставит вопрос о том, нет ли связи полотен художника и таких пьес композитора как «Музыка деревьев», «Дерево дождя», «Набросок для дерева дождя» и «Набросок для дерева дождя II».

начала и конца, без иерархии тонов внутри. Особенно выразительна пьеса «С закрытыми глазами II», наполненная тихими звонами в высочайшем регистре,

открытым пространством между крайними октавами, глухими неразборчивыми «дребезжаниями» басов, резонирующей открытой правой педалью:

to Peter Serkin

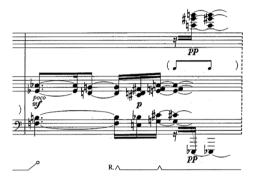
# Les yeux clos II

Toru Takemitsu



Пример 4. «С закрытыми глазами II» (Les Yeux Clos II, 1988)

Хрупкая потусторонность усиливается применением некоторых специфических гармонических приемов; П. Берт находит в этой пьесе гармонии, встречающиеся у Р. Вагнера и А. Берга. Одна из них — это знаменитый «тристанов аккорд», данный в оригинальной вагнеровской позиции:



«Потусторонний» колорит вполне сообразуется с выбором Такемицу атональных языковых средств — в этом он явно подхватывает эстафету Скрябина и нововенцев.

Резонанс между Редоном и Такемицу возникает в точке соприкосновения «невозможного»: художник пишет портрет, в котором основной акцент делается на том, что стоит за пределами видимого, на том трансцендентном мире, который символизирует фигура с закрытыми глазами, предельно обобщенная и условная; композитор подхватывает этот образ тем, что как бы «дорисовывает» его, наполняя пространство звуками «иного мира», которые и в самом деле порой напоминают скрябинский, берговский или мессиановский «запредел».

### Жоан Миро

Такемицу встретился с Жоаном Миро на Всемирной выставке в Токио в 1970 году. Такемицу писал: «Я был глубоко восхищен этим художником таким простым, сердечным — почти таким же, как каталонский климат» [10]. Миро послужил источником вдохновения для таких композиций Такемицу, как «Стих, радуга, пальма» для гитары, гобоя д'амур и оркестра (Vers. Arc-en-ciel. Palma 1984): «Равноденствие» для гитары Equinox (1993) и последнее, незавершенное, пооизведение композитора «Как скульптура Миро» для флейты, арфы и оркестра (Comme la sculpture de Miro).

Миро примыкал к направлению сюрреализма; главный идеолог этого течения Андре Бретон писал: «Миро самый сюрреалистический из нас» [7]. сюрреализму Такемицу самого начала своей деятельности. Лидером сюрреализма в Японии стал Шузо Такигучи; жена Такемицу Асака описывала его первые встречи с этим художником. Такигучи писал об Андре Бретоне, сочинил стихотворную поэму «Расстояние феи»; впоследствии она легла в основу одной из первых композиций Такемицу. В одном из интервью Такемицу вспоминал: «Я был ошеломлен тем воздействием, которое на меня оказало «Расстояние феи». И я заключил, что буду сюрреалистом» [Цит по: 5].

В том, что Жоан Миро произвел глубокое впечатление на Такемицу, первопричиной была, вероятно, его неиссякаемая творческая способность.

Он мог вдохновиться чем угодно нелепыми шляпками грибов или причудливыми формами тыквы. Его стиль получил название «биоморфной абстракции», поскольку его формы были закругленными, текучими и более органическими, чем геометрическими. Миро начал свою деятельность как кубист, исповедуя общие идеи с другим знаменитым каталонцем, Пабло Пикассо (считается, что именно Миро вдохновил Пикассо на создание «Геоники»). но затем смодулировал в сюрреализм. Живопись для Миро была образом жизни: он мог лишать себя сна, желая удержать в памяти те галлюцинации, которые возникали из-за бессонницы.

Его абстракции — это образы реальных людей и животных, равно как и фантастические объекты. По его словам, «форма для меня никогда не бывает абстрактной; она всегда знак чего-то. Это всегда человек, птица или что-то еще. Форма не бывает для меня самоцелью» [7]. Свой опыт он описывает так: «Я начинаю рисовать, и пока я рисую, картина сама начинает утверждать себя под моей кистью. Пока я работаю, некая форма становится знаком женщины или птицы. Первая стадия — свободная, бессознательная <...>. Вторая стадия — внимательно выверенная. То, что я ищу, является неподвижным движением, то, что было бы равнозначно. Я думаю, это было бы описано термином "немая музыка"» [3]. Музыкальность картин Миро отмечал и Э. Ионеско: «Каждое из произведений Миро — это танцующий сад, поющий хор, опера, расцвеченная цветами,



Жоан Миро «К радуге» (1941)

рождающимися в лучах света. Это мир — одновременно мимолетный и в то же время совершенно реальный. Сочность красок придает ему соответствующий акцент, содержательную выразительность. Чистейшую эмоциональность, немного ироничную, лишенную притворной слащавости. Этот дар — милость божия» [2].

Пьеса «Стих, радуга, пальма» (Vers, L'Arc-en-ciel, Palma) 1984 года представляет собой, по наблюдению П. Берта, последовательность разделов, схожую с конструкцией «Стая опускается на пятиугольный сад». Название кажется загадочным, но если посмотреть на подпись картины Миро «К радуге» (Vers l'arc-en-ciel), то мы увидим, что Такемицу воспользовался «вариацией» на диакритические знаки: он добавил запятую между словами

vers и arc-en-ciel, что тут же сделало грамматическую форму предлога vers существительным vers = стих, а традиционное музейное указание на место создания (Palma de Mallorca — место, где Миро провел свои последние годы) распалось на части и осталось одно только первое слово «пальма». В этих действиях Такемицу вполне читается сюрреалистический подход: разрушить связный смысл через фильтр абсурда и увидеть картину другими глазами, более соответствующими тому, что там изображено.

В том, как устроено это сочинение, действительно можно увидеть много общего с «Пятиугольным садом» — помимо фрагментарности формы можно отметить фрагментарность тематизма, его «клочковатость», как если бы тема привиделась композитору во сне.

Основной тематизм обладает пронзительной лиричностью, немного напоминая и начальный наигрыш фагота из «Весны священной» Стравинского, и причудливый тематический контур начального построения из пьесы «Печальные птицы» Равеля:



Пример 5. «Стих, радуга, пальма» (Vers, L'Arc-en-ciel, Palma, 1984)

Это построение обладает многозначностью, необходимой для последующих вариантных преобразований. Оно многоэлементно, самостоятельностью могут обладать такие его части, как:

- 1. отдельный тон, то приближающийся, то затухающий;
- 2. нисходящий мотив, «падающий» контур которого идет параллельно diminuendo;
- 3. сложное опевание, нечто вроде мелизма, по основным своим контурным точкам напоминающее первый из наигрышей «Весны священной».

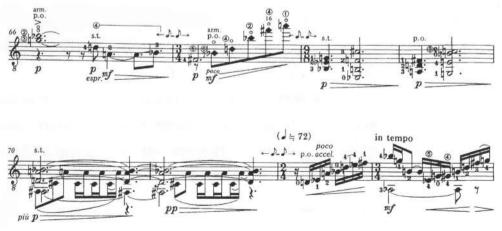
К этому основному мотиву могут еще в аддитивном порядке «крепиться» варьированные опевания опорного тона. Гармонический комплекс иного типа представляет собой квартаккорд, по существу, повторяющий натуральную настройку гитары. Неудивительно, что он и появляется в гитарной партии:



В целом можно сказать, что нечеткая, «расплывающаяся» структура пьесы, тем не менее, соответствует одночастному двойному концерту. Принцип концертности подчеркнут каденциями, которые звучат и у гобоя д'амур, и у гитары. Сюрреалистичность звучащего материала видится и в коротких тематических «жестах», наводящих на мысль об аналогии с «биоформами» Миро, и в слабой взаимосвязи фрагментов формы, и в импровизационности каденций. Пожалуй, в этой пьесе, как ни в какой другой, можно предположить «перевод» живописных абстрактных идей в музыкальную форму. Этому не противоречит и использование народной каталонской песни в качестве цитаты: в сюрреалистических полотнах видения и явь переплетаются так же спонтанно и непринужденно, как это происходит в пьесе Такемицу. Сам композитор так резюмировал свое использование народной песни: «"La Filadora", народная песня, которую я использовал в заключительной части композиции — это мой ответ и знак моей признательности в отношении той наивности, которая присуща Миро» [11].

Другая пьеса на тему Миро — «Равноденствие» (1993) была создана для гитариста Киеши Шомура и посвящена ему. В программе концерта Такемицу писал: «Равноденствие для гитары возникло под воздействием одноименной картины каталонского художника Жоана Миро (1967). Во время равноденствия длина дня и ночи одинакова, и название имеет некоторое отношение к музыкальным пропорциям и интервалике композиции, но не буквально. Эта пьеса подарок к годовщине дебюта господина Киеши Шомура, который многое объяснил мне про гитару». П. Берт отмечает, что последние сочинения Такемицу «озарены улыбкой», как будто телесная слабость преодолевалась все большим подъемом духа.

В пьесе как будто поселился «дух потустороннего»: заключительные триольные мотивы очень напоминают поздние скрябинские «Гирлянды»:





Пример 6. «Равноденствие» (Equinox, 1993)

Вся же пьеса строится, как заклинание, вокруг «мессиановского» мотива:



Позволим себе выдвинуть гипотезу: «равноденствие», то есть симметрия, относится к пониманию именно этого мотива. Его мелодический контур напоминает букву «М», в которой можно видеть столь любимую Мессианом неточную симметрию. Это тот самый загадочный мотив, который сам Мессиан цитирует в своей «Технике моего музыкального языка» и который, по его словам, принадлежит

Мусоргскому. Такемицу не раз обращается к этой мессиановской «подписи»; встречается она и в «Стихе, радуге, пальме». В «Равноденствии» возникает сильный эффект символизации этого мотива. Если еще учесть соединение этого мотива с медленно вращающимся мотивом «гирлянды», то эффект ухода в бесконечность навстречу любимому сэнсею становится особенно отчетливым.

Перекличка с картиной Миро выглядит здесь крайне условной: все тот же общий модус наивности и детскости. В этом модусе себя комфортно чувствовал и Мессиан.

Каков же итог? Что происходит, когда Такемицу трансформирует свои визуальные импульсы, полученные от полотен любимых художников и от со-

зерцания природных пейзажей, в музыкальное произведение?

Визуальные стимулы отражаются, как представляется, по-разному. Путь к музыке варьируется от нечеткого воздействия на подсознание композитора символических конструкций, имеющих лишь самое общее заданное направление (как это произошло в пьесе «Стая опускается на пятиугольный сад»), до вполне определенного «перевода» зрительных впечатлений в музыкальную форму («садовые» композиции, представляющие собой череду «музыкальных моментов — событий — кадров» и тем самым напо-

минающие «Момент-форм», или просто секционную форму с ясно различимыми границами этих кадров). «Общим полем» для живописи и музыки может оказаться метафора симметрии (в «Равноденствии») или «омузыкаливание» асимметричного биоформного жеста Миро в «Радуге, стихе, пальме». Такемицу — художник-интуит, его сенсорика обладает исключительной подвижностью, отзывчивостью, отзвуки живописи и краски музыки переплетались в его воображении так крепко и так органично, что трудно понять, где кончается одно и начинается другое.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
- 2. Ионеско Э. XX век. Специальный номер «Дань уважения Миро». 1972 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: www.joan-miro.ru
  - 3. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.
- 4. Burt P. The Music of Toru Takemitsu (Music in the Twentieth Century). N.Y.: Cambridge University Press, 2006.
- 5. Chayama Y. The Influence of modern art on Toru Takemitsu's works for piano: Diss. for DMA degree. Univ. of Arizona, 2013.
- 6. Chenette J.L. The concept of Ma and the music of Takemitsu [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://adminstaff.vassar.edu/jochenette/Takemitsu\_essay\_Chenette.pdf
- 7. Joan Miró. Biography [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.artheritageprogram.org/files/MIR biography.pdf
- 8. Quinn D. Guitar music by japanese composers: Diss. for D.M. degree. Indiana University, 2003.
- 9. Redon O. The Graphic Works of Odilon Redon / Introduction and caption translations by Alfred Werner. Mineola, NY: Dover Publications, 2005.
  - 10. Siddons J. Toru Takemitsu: a bio-bibliography. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001.
- 11. Takemitsu. A Flock Descends into the Pentagonal. Garden. Far Calls. Coming, Far! Vers, L'Arc-en-Ciel, Palma. Dreamtime. Nostalghia: Booklet / Text by B. Conyngham [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.buywell.com/booklets/4810067.pdf
  - 12. Takemitsu T. Confronting Silence: Selected Writings. Lanham: Scarecrow Press, 1995.



# Вопросы музыкальной педагогики

## Дина Кирнарская

# МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВУНДЕРКИНДЫ: «ИСТИННЫЕ» И «ЛОЖНЫЕ»

### Судьба вундеркинда

Вундеркинд — это маленький виртуоз, на которого нельзя смотреть без изумления. Он еще ходит пешком под стол, но очень уверенно играет на скрипке, на рояле или на каком-нибудь другом инструменте. Когда их сверстники играют в куклы или гоняют мяч, вундеркинды уже работают концертирующими артистами. Они выступают с концертами, им аплодируют, о них пишут в газетах, а родители вундеркиндов получают за их выступления немалые гонорары. Педагоги вундеркиндов гордятся ими; чудо-детям, именно так буквально переводится слово «вундеркинд», прочат великое будущее. Многие, слышавшие вундеркиндов, уверяют, что захватывающим артистизмом и техническим совершенством игра детей-музыкантов превосходит игру взрослых. Другие более скептически настроены и готовы все восторги поделить хотя бы на два: половину отнести на счет действительного мастерства чудо-ребенка, а другую половину — на счет розового платьица и коротких штанишек: будь ребенок не так мал, удивляться было бы и вовсе нечему. Общественный пиетет перед вундеркиндами выразил дирижер Зубин Мета, когда после выступления семилетней скрипачки Сары Чанг воскликнул: «Она этому научилась в прошлой жизни!»

Вундеркинда первыми замечают родители. Если в доме звучит музыка, и кто-то из домашних играет на инструменте, то вундеркинд непременно окажется рядом. Он будет приставать к играющему, пытаться перехватить инициативу, и родные с удивлением заметят как малыш легко справляется с заданием, которое учитель музыки дал его старшему брату или сестре. Так был замечен талант многих вундеркиндов: Артур Шнабель сразу сыграл произведения, которые разучивали его сестры, хотя никто до этого не показывал ему ни одной ноты; Герберт фон Караян усвоил без посторонней помощи репертуар своего старшего брата, а карапуз Фриц Крейслер подыгрывал на маленькой скрипочке участникам домашнего квартета. Вундеркинд хочет и может музицировать, и тут же подтверждает это своей игрой; ему не надо помогать, его не надо наталкивать на мысль попробовать себя в музыке. Если музыка звучит, вундеркинд воспримет это как руководство к действию и начнет сразу же играть по слуху. Его гигантские слуховые возможности, изумительная точность и прочность его музыкальной памяти удивят всех окружающих, а если среди них окажется музыкант, он сразу поймет, что перед ним чудо-ребенок, музыкальный вундеркинд.

В психологическом сообществе сложилось убеждение, что идеальная среда для вундеркинда — это соединение поддержки и помощи в семье с высокой требовательностью и большими надеждами. Идеальный портрет семьи, где растет вундеркинд, в целом оздан правильно, но этот портрет не учитывает мотивы родительского рвения и вовлеченности в развитие юного таланта. Часто отец юного дарования жаждет удовлетворить свои амбиции, а порой и свои несбывшиеся надежды на славу и большую карьеру. «Пусть хотя бы он», — думает отец о своем подающем надежды сыне... Таков классический отец вундеркинда Леопольд Моцарт: одаренный скрипач, композитор и педагог, он не сделал блестящую карьеру — его амбиции и мечты превышали заложенный в нем творческий потенциал. Увидев у себя в руках это маленькое сокровище, отец начал психологически отождествлять себя с ним, лишая мальчика права жить и быть самим собой. Отец считал Вольфганга едва ли не принадлежащей ему вещью, которой он распоряжается по своему усмотрению. Так он привык думать и поступать, когда Вольфганг был маленьким, и впоследствии не захотел избавиться от потребительского отношения к сыну.

Леопольд Моцарт — не исключение, а правило. Родители вундеркиндов едва ли не соревнуются в жесткости и требовательности к своим одаренным детям: отец Паганини бил ребенка и морил его голодом, заставляя целыми днями играть на скрипке. Отец Бетховена, скрипач средней руки, возмечтал вырастить из своего сына второго Моцарта



Вольфганг Моцарт в возрасте шести лет (Автор неизвестен, 1762)

и воспитывал сына розгами и грубыми попреками. Фридрих Вик жестоко эксплуатировал свою одаренную дочь, пианистку-вундеркинда Клару; он готов был скорее умереть, чем увидеть ее женой Шумана. Только суд освободил девушку от опеки отца, мечтавшего жить на заработанные ею средства. Почивать на лаврах Вольфганга мечтал и Леопольд Моцарт; невозможность осуществить задуманное заставила его лишить наследства своего гениального сына.

Детство вундеркиндов, которые впоследствии стали гениями, далеко не всегда радужно и исполнено родительской ласки. Забота родителей о развитии таланта ребенка очень часто небескорыстна. Однако не все вундеркинды пали жертвой родительских амбиций. Адам Лист любил своего сына, искренне восхищался его талантом, и, желая показать его миру, устраивал ему концерты. Когда понадобилось, Адам привез мальчика к Карлу Черни, который практически спас его от «артистической гибели». Родители Артура Шнабеля, Артура Рубинштейна и многих других не пытались извлечь выгоду из ранней одаренности ребенка, нанимали ему хороших учителей и давали свободно развиваться. Однако, невзирая на внешние условия, вундеркинды выживали и продолжали выказывать свою одаренность — это говорит о природном происхождении их таланта, о врожденном характере их способностей, которые не нуждаются ни в особом родительском попечении, ни в раннем концертном опыте.

Вундеркинд становится благодаря своей концертной деятельности. Лет в 7—8 он начинает выступать и ведет жизнь взрослого артиста. Иегуди Менухин дебютировал в Карнеги-холле в 7 лет, и с тех пор совмещал учебу и «работу». Антон Рубинштейн начал выступать в столь же нежном возрасте, и, по его собственному выражению, с 11 лет «уже был сам своим учителем». Некоторые вундеркинды не вели регулярную концертную деятельность, но несомненно могли ее вести. Таков юный Модест Мусоргский. Его талант был замечен в 5 лет, в 7 лет он уже играл сложные пьесы Листа. Одаренному мальчику взяли известного в Петербурге педагога Антона Герке, в 9 лет ребенок выступил публично с концертом Фильда, а в 12 лет имел огромный успех в благотворительном концерте у статс-дамы Рюминой. Растроганный Герке подарил мальчику сонату Бетховена As-dur,

хотя обычно был строг и своих учеников не баловал. Если бы не воззрения дворянской среды, из которой происходил Модест Мусоргский, он вполне мог бы начать концертировать, но его мать и мысли такой допустить не могла. Другие же дети играли на сцене, работая на свое будущее имя и благополучие своей семьи. До возрастного перелома и перехода во взрослое состояние им это было нетрудно: детский артистизм и отсутствие эстрадного волнения делали свое дело. «Являлся я на эстрадах всюду и всегда в том возрасте без малейшей робости, — вспоминает Антон Рубинштейн. — Я просто смотрел на мои концерты как на игрушку, как на забаву, то есть относился к ним как ребенок, которым и был» [6, с. 11].

Отношения вундеркинд — педагог не похожи на связь с педагогом других будущих артистов. «Обучаемость» вундеркинда столь феноменальна, его способность схватывать все на лету настолько превосходит все мыслимые пределы, что педагогу стоит лишь намекнуть на правильный прием, показать или рассказать, как нужно делать то или иное, и вундеркинд идет вперед семимильными шагами, не нуждаясь в дальнейших разъяснениях. Вот почему многие вундеркинды, «испорченные» несколькими годами самостоятельных занятий, так легко выбирались из кризиса, вызванного беспорядочностью их образования, и становились на правильную дорогу. «Ребенок выглядел слабым и бледным и во время игры качался на стуле точно пьяный, так что мне казалось, что он вот-вот свалится на пол, — вспоминал Карл Черни первое впечатление от знакомства с одиннадцатилетним Ференцем

Листом. — Игра его также была совершенно неправильна, нечиста и сбивчива. Об аппликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши. Но несмотря на это я был изумлен талантом, которым был одарен от природы ребенок... Когда я по желанию отца дал ему тему для импровизации, то еще больше убедился в его удивительных способностях: без всякого знания гармонии он вложил в свою импровизацию какой-то гениальный смысл. Он очень скоро разучивал каждую пьесу и так привык к игре экспромтом, что вскоре самые труднейшие пьесы мог играть с листа как будто бы он их разучивал довольно продолжительное время» [Цит. по: 5, с. 36].

Пример юного Листа весьма красноречив: ошибки, которые для обычного музыканта были бы фатальными, для Листа органично вписались в начальный этап его артистической биографии. Он выступал, он чувствовал публику, и это было важнее правильной аппликатуры и верной постановки руки. Со свойственной вундеркинду восприимчивостью он легко переучивался. Так же легко исправился и вундеркинд Игумнов, когда попал в руки Сергея Зверева. Через полгода он был уже законченным студентом консерватории, за которым не водилось никаких технических грехов. Эта супервосприимчивость позволяет вундеркиндам обходиться практически без педагогов. Полтора года занимался Лист с Черни, четыре года проучился Рубинштейн у Виллуана прежде чем стать европейской знаменитостью в 11 лет. Паганини учился беспорядочно и у разных педагогов; квалификация некоторых из них, особенно на начальном этапе его образования, была весьма сомнительна. Тринадцатилетний Паганини по настоянию мецената Ди Негро приехал в Парму, чтобы учиться у первого тамошнего скрипача маэстро Алессандро Роллы. Тот отослал мальчика, считая, что ничему научить его не может — юный виртуоз уже все знал и все умел. То, на что обычному музыканту нужны годы, вундеркинд усваивает за месяцы. Скорость обработки и усвоения информации, у музыкальных вундеркиндов — музыкальной, у математических вундеркиндов — математической, доходит до невероятной степени.

Блистательное начало карьеры вундеркинда заставляет ждать столь же блистательного продолжения. Его ожидают все родители начинающих виртуозов; однако, статистика, собранная учеными, говорит лишь о 10% успехе бывших вундеркиндов в их дальнейшем творческом развитии. Эту цифру привел американский исследователь Николай Слонимский. Выдающийся виолончелист современности и бывший вундеркинд Ио-йо-ма оказался еще большим пессимистом и остановился на цифре 2%. Быть может, он в сердцах преувеличил: слишком велико количество разбитых судеб, которые наблюдает на своем пути взрослый виртуоз. Очень малому числу детей, подававших надежды, суждено их оправдать. Всякая статистика в некоторой степени относительна, но надпись на вратах ада «Оставь надежду всяк сюда входящий» в значительной степени относится к вундеркиндам, задумавшим покорить музыкальный Олимп — слишком мала вероятность успеха для каждого, вступающего на путь артистической карьеры в возрасте Моцарта.

И маленький скрипач, скрипка которого едва ли не больше его самого, и маленький пианист, ножки которого не достают до педалей, выглядят чрезвычайно привлекательно и трогательно. Поэтому мода на вундеркиндов, связанная с особым вниманием и любопытством общества к детям и детству, держится уже триста лет. Однако самим вундеркиндам эта мода не несет ничего хорошего: большая часть из них становятся ее жертвой. «Из более чем семидесяти музыкальных вундеркиндов, которые цвели в Сан-Франциско в 1920—1930-е годы, — пишет психолог Эллен Виннер, только шесть, включая Иегуди Менухина и Леона Флейшера, стали известными солистами. Мы не знаем, что случилось с остальными; вероятно, некоторые из них стали оркестрантами или учителями музыки, а другие вовсе бросили свои музыкальные занятия. Миф о том, что вундеркиндов ждет блестящее будущее укрепляется тем, что многие знаменитости уже в детстве демонстрировали исключительные способности. Мы забываем о том, что это не подразумевает обратного — что выдающиеся дети обязательно становятся взрослыми творцами. Большая часть дарований так и не достигает полного развития. Многие одаренные дети сгорают. Самая большая трудность состоит в том, чтобы установить связь между детской одаренностью и творческими достижениями взрослого: у нас так мало сведений о многих одаренных детях, которые остановились в своем развитии» [22, с. 297].

Остановка в развитии, о которой пишет Эллен Виннер, далеко не безоблачна для эмоционального равновесия и самочувствия бывшего вундеркинда.

Не оправдав надежд педагогов и родителей и «сойдя с дистанции», он чувствует себя никчемным и пустым. Его судьба — нередко судьба трагическая. Зная это, Дебюсси писал в одной из рецензий: «"Пти Блё" сообщил нам недавно о существовании чудо-ребенка, которого он несколько преждевременно называет новым Моцартом. Я желаю оному Пьеру Шаньону оказаться тем, кто укажет нам путь, но я хотел бы для него самого меньшей популярности» [3, с. 113]. Увы, Дебюсси не ошибся. Сегодня имя этого очередного «Моцарта» никому ничего не говорит.

Блестящее начало и бесславный конец короткой карьеры большинства вундеркиндов ставит перед психологией весьма трудную задачу: найти ответ на вопрос — почему «сгорают» вундеркинды? Виной ли тому недостаточное педагогическое вмешательство или напротив, вмешательство чрезмерное? Виноваты ли амбициозные родители, которые суперэксплуатацией вконец измучили ребенка и лишили его всяких стимулов к дальнейшему росту? Или, может быть, в самой природе вундеркинда есть некие изъяны, которые предопределяют его скорый конец? Все, что можно сделать, это еще раз обратиться к известным фактам, к наблюдениям педагогов и родственников вундеркиндов. Можно также вспомнить биографические данные людей, которым удалось стать выдающимися творцами, и сравнить их с историей жизни людей, которые так и не достигли вершин артистической карьеры. Отличия вундеркиндов истинных, которые, как говорят американцы, made it, «сделали это», от так называемых «псевдовундеркиндов», которые так и остались «гениями в коротких штанишках», могут направить исследовательскую мысль в нужное русло.

## Нетворческая одаренность вундеркинда

Самые простые версии краха вундеркинда придется сразу отбросить. Вину чересчур амбициозных родителей доказать не удастся: отец Паганини и отец Моцарта побивают все возможные рекорды как тираны и эксплуататоры, но их дети-вундеркинды прославили имя семьи и не думали «сгорать». Их талант был так велик, что желания отца совпадали с их собственными, и никакая жестокость и никакие понукания не могли отвратить их от музыки. Недостаток родительского давления тоже не может быть причиной краха вундеркинда: в буржуазной семье Артура Шнабеля и Артура Рубинштейна, где на музыкальную карьеру сына поглядывали искоса и не думали форсировать ее, выросли выдающиеся пианисты — отсутствие концертного опыта в детские годы не остановило их движение к творческим вершинам. Какая бы ни была обстановка в семье, слишком «горячая» или слишком «холодная», вундеркинду все равно. От этого может зависеть разве что психологический комфорт ребенка и сладость или горечь его детских воспоминаний творческий результат от обстановки в семье зависит очень мало.

Качество педагогического воздействия тоже не выглядит как решающий фактор в судьбе юного гения. Преподаватель вундеркинда может быть очень хорошим — как Лешетицкий у Шнабеля; он может быть также весьма неважным — Артур Рубинштейн не любил говорить о своих

педагогах и считал, что они чрезвычайно мало ему дали. Вундеркинд может с юных лет пользоваться советами большого мастера и точно так же он может быть самоучкой. Ни то ни другое не гарантирует успех и не спасает от поражения. Кто бы и как бы ни занимался с вундеокиндом, этот «кто-то» не может вытянуть для ребенка выигрышный билет и в то же время не может загубить его карьеру. Отсутствие блестящих учителей не помешало Менухину стать мировым виртуозом. Два его детских педагога — Энкер и Персингер не заслуживали имени «маэстро» и были обычными преподавателями скрипичной игры. В то же время прекрасные педагоги-музыканты могут вспомнить несколько вундеркиндов, «сошедших с дистанции». Ван Клиберн, который учился у прекрасного педагога Розины Левиной, не стал мировым виртуозом, его первый триумф стал последним, и прекрасная профессиональная подготовка не уберегла его.

Психологи склоняются к тому, что причины краха вундеркиндов внутреннего свойства. Они коренятся в особом характере их мышления, достоинства которого в определенный момент превращаются в тормоз. «Вундеркиндизм» — это гипертрофированная детскость восприятия, чрезвычайная «обучаемость» и систем-Все дети прекрасно схватыструктурные принципы готовых систем: это прежде всего родной язык или несколько языков, которые звучат в доме. Правила языка, правила сочетания его элементов дети понимают как некоторое системное пространство, законы которого обладают единством и стройностью. Им не нужно объяснять эти зако-



«Вундеркиндизм» — это гипертрофированная детскость восприятия, чрезвычайная «обичаемость» и системность

ны — они извлекают их сами. Дети шутя осваивают компьютер: в одном из беднейших уголков Индии ученые поставили компьютер, подключенный к Интернету. Через месяц все неграмотные соседские дети были идеальными компьютерными пользователями и вовсю «гуляли» по всемирной паутине. И это при том, что их никто ничему не обучал. Точно так же дети удивляют взрослых, играя в Кубик Рубика: им ничего не стоит привести в нужное состояние все эти разноцветные плоскости, над которыми их родители могут часами ломать голову.

Дети — прирожденные системіцики, и это помогает им становиться вундеркиндами. У вундеркиндов эта детская особенность развита до чрезвычайной степени. Каждый вундеркинд избирает себе удобную элементную базу: для одного это музыкальные структуры, для другого — визуальные элементы, для третьего — узоры из ниток, которые он умеет натягивать на пальцы. Вундеркинд легко строит в своем сознании правила сочетания фигур, нотных знаков,

слов, фраз и любых иных конструктивных единиц. Эллен Виннер рассказывает о вундеркинде Стивене, который обладал изумительной способностью строить системы абстрактных условных знаков, к чему бы они ни относились. Как и всякий талант вундеркинда, талант Стивена выражался там, где не нужен никакой жизненный опыт. «Стивен начал читать в трехлетнем возрасте, когда его никто ничему не учил, — рассказывает Эллен Виннер. — В три года он уже писал и к четырем годам понимал курсив. Он рисовал сложные карты и диаграммы, но не питал никакого интереса к рисованию в цвете путем наблюдения. К восьми годам он овладел книгами по компьютерному программированию и начал писать программы на многих компьютерных языках. Он увлекался иностранными языками и разными видами алфавитов. Его развлечением было изобретать новые алфавиты. Когда он играл в шахматы, ему было гораздо интереснее записывать шахматные ходы, чем двигать фигуры, и в музыке он тоже предпочитал звучанию игры с музыкальной нотацией» [22, с. 91].

Пристрастие вундеркинда к квазиязыковым манипуляциям распространяется на достаточно узкую область. Некоторые вундеркинды любят строить системы визуальных изображений, подстраивая визуальные элементы друг к другу и запоминая их типичные сочетания; музыкальные вундеркинды способны запоминать типичные сочленения музыкальных структур и строить их варианты. Поэтому музыкальные вундеркинды способны импровизировать в знакомых стилях. Конек вундеркинда — копирование, к которому в конечном счете сводятся его феноменальные способности. Детская способность к копированию, способность детей к раскрытию системных алгоритмов достигает у вундеркинда исключительной степени. Память на сочетаемость разноуровневых элементов, на которой строится всякая языковая способность, составляет фундамент способностей вундеркинда. Если для обычного ребенка понять и воспроизвести музыкальную конструкцию — большая проблема, то в сознании вундеркинда эта конструкция всплывает сама собой. Что, к чему и как приспособлено и присоединено — вундеркинду вполне понятно. Никакие манипуляции, перестановки трансформации внутри знакомой структуры не могут его озадачить.

Исключительная способность к системному мышлению и феноменальная память — первые признаки «вундеркиндизма», которые отмечают близкие. Широко известен психологам и педагогам пример венгерского мальчика Эрвина Нерегаци, которого наблюдал психолог и о котором он в 1925 году выпустил небольшую книгу на немецком языке. Отец мальчика был певцом Будапештской оперы. В возрасте до года Эрвин подпевал отцу; на втором году он мог правильно петь его репертуар, а в три года он уже мог играть все, что слышал. Позднее он с четырех проигрываний запоминал и повторял сонаты Бетховена. Несмотря на все эти блестящие успехи, дебют Эрвина в США не имел никакого продолжения: он оказался типичным «псевдовундеркиндом», не оправдавшим возложенных на него надежд. Его дальнейшая судьба не вызвала никакого интереса, и трагедия Эрвина Нерегаци как и многих ему подобных в литературе не обсуждается.

Если бы память вундеркиндов была чистой памятью, подобной магнитофону, они не могли бы импровизировать в знакомых стилях и строить попурри. Все это Эрвин и другие вундеркинды делают прекрасно, разлагая на элементы известные им конструкции и создавая из них новые конструкции по тем же правилам. Зная это, Шуман отказался как-либо комментировать вполне грамотные сочинения юного Антона Рубинштейна: «Первая работа даровитого мальчика, — писал он, — это работа пианиста-виртуоза, уже покрытого громкой славой. Обладает ли он и выдающимся творческим дарованием, решить по лежащему перед нами первому произведению ни в положительном, ни в отрицательном смысле невозможно» [6, с. 24]. Юный Рубинштейн выполнил копию современного романтического стиля, и по этой копии Шуман не мог определить, имеется ли у мальчика композиторское воображение, которое отличает вундеркинда от начинающего композитора.

Чрезвычайной способностью к копированию обладают дети-исполнители. Русская пианистка Баринова, ученица Иосифа Гофмана и автор воспоминаний о нем, сохранила эту способность и в ранней юности. «Незадолго до окончания моих занятий, — рассказывает она, когда Гофман должен был летом 1905 года уехать в Америку, я учила фа-диезминорный полонез Шопена. Когда я пришла на урок, Гофман проиграл его мне. Желая услышать критику моего исполнения полонеза, я попросила разрешения его повторить. Прослушав, Гофман заявил, что не будет больше ничего мне играть, так как я точно копирую его исполнение» [2, с. 39]. То же, что и Баринова, делают вундеркинды. Они копируют исполнение педагога, они, если нужно, копируют исполнение, которое слышат на пластинках. При их потрясающих слуховых возможностях в этом нет ничего странного: они запоминают малейшие нюансы чужой игры и воспроизводят их. Способность детей к передразниванию, копированию и подражанию достигает у вундеркиндов чрезвычайных высот. Можно предположить, что и Ван Клиберн находился под сильным воздействием своего педагога Розины Левиной, чью одухотвореннорусскую манеру игры он с успехом перенял... Некоторые взрослые в силу свойственного большинству вундеркиндов инфантилизма сохраняют свои исключительные способности и в ранней юности, что лишь несколько отдаляет неизбежный крах их карьеры.

Исследователи, которые размышляли о вундеркиндах, заметили их «ахиллесову пяту». Вундеркинды — не композиторы ни в малейшей степени. Выполнение вариантных копий знакомых стилей ничего здесь не меняет — вундеркинды импровизируют в известной манере, но не создают свою собственную. Их творчество до крайности трафаретно. Говоря о созревании композиторского слуха, Борис Асафьев писал: «Чаще всего между 4—6-ю годами в детстве у будущих творчески сильных музыкантов начинает проявляться особая активизация слуха в бессознательном пока вылавливании из всего слышимого полезных для



Дети-исполнители обладают чрезвычайной способностью к копированию и феноменальной памятью

музыкальной памяти (уже не пассивной, ибо вскоре из сохраненного запаса уже что-то на свой лад и способ воспооизводится) "ингредиентов". Тут надо строго различать всякого рода "вундеркиндство" от весьма редких случаев способностей к композиторскому отбору и переработке слуховых впечатлений» [1, с. 231]. Композитор — это антипод вундеркинда и его способа мышления. Если вундеркинд усваивает и копирует чужое, то композитор создает свое. Эти две способности психологически весьма различны: вот почему большинство композиторов не были вундеркиндами. Копирование как генеральная стратегия им глубоко чуждо.

Юный Шостакович не был вундеркиндом. Он умел импровизировать в манере, похожей на самую разную музыку, которую он слышал вокруг себя. Это же самое умел делать и вполне средний музыкант Бруни, у которого мальчик учился. Блеском фортепианной техники Шостакович не потрясал, поэтому известный виртуоз Александр Зилоти сказал, прослушав его: «Карьеры себе мальчик не сделает. Музыкальных способностей нет. Но, конечно, если у него охота, что ж... Пусть учится» [4, с. 22]. В ответ на эти слова Шостаковичподросток проплакал всю ночь. Однако другой «эксперт», казалось бы, менее квалифицированный чем музыкант Зилоти, заметил в юном Шостаковиче совсем другое. «Встретил у своих друзей очень молодого человека, почти мальчика, — вспоминал писатель Исаак Бабель, — и сразу, с первого взгляда почувствовал в нем личность необыкновенную, чем-то отмеченную, наделенную особым, возвышенным даром» [там же]. Бабель разглядел тот духовный источник, из которого рождается всякое творчество, в том числе и музыкальное — из этого источника вырос композитор Шостакович, которому не нужно было быть вундеркиндом.

Композиторство — высшая ступень музыкального таланта. Выдающиеся исполнители, даже если они были вундеркиндами, наделены композиторским даром хотя бы в некоторой степени. В их игре в подростковом возрасте уже ощущается значительная творческая самостоятельность, в ней слышится собственное музыкальное содержание, которое не является копией игры других исполнителей. Вундеркинды-неудачники этой самостоятельности лишены, у них есть феноменальные музыкальные способности, но нет музыкального таланта, нет творческого потенциала, и то, что умиляло в ребенке, в юноше уже не может быть предметом восхищения. Когда говорят о крахе вундеркиндов, подсознательно имеют в виду потерю каких-то качеств, которые у них были раньше. Однако никаких потерь нет. По мере взросления вундеркинды молишиться только артистической непосредственности и идеального владения собой на сцене, которое есть у очень многих детей. Больше им нечего терять. То, что поражает в ребенке, в юноше уже не вызывает ни малейшей реакции. Он играет сверхсложные сочинения взрослого репертуара? Но после 14 лет этот факт кроме пожатия плеч уже ничего не вызывает. Он помнит огромное число разных произведений? После 14 лет на это скажут: «Ну и что?» Он исполняет труднейшие виртуозные этюды, сонаты и прочие «фигуры высшего пилотажа»? «Любой и каждый все это исполняет», — прозвучит в ответ, если речь идет не о ребенке, а о подростке. Вундеркинд легко исчерпывает потенциал общественного внимания, и, если в нем не чувствуется творческая индивидуальность, если его исполнение не увлекает, карьеру такого ребенка можно считать несостоявшейся.

Заразительность артиста-исполнителя, его способность «взять зал» связана не столько с качествами его способностей аналитического слуха, чувства ритма и даже архитектонического слуха сколько с качествами его творческой одаренности. Она же, в свою очередь, немыслима без активной творческой мотивации, являющейся ее составной частью. Подобно юноше Шостаковичу, выдающийся Исполнитель в себе значительное духовное содержание, которое он хочет передать. Вундеркинд снимает лишь поверхность сочинения, его внешние структуры, но не проникает в структуры внутренние. Способность к воспроизведению и копированию, свойственная вундеркиндам, не создает творческую мотивацию и не перерастает в нее. В своем понимании музыки вундеркинд не доходит до смысловых пластов исполняемого сочинения, и у него не возникает желания этот смысл выразить.

Если нет творческой мотивации, то нет и творческого замысла, без которого, в свою очередь, не может появиться никакой творческий результат. Мотивационная недостаточность вундеркиндов была подтверждена в ходе эксперимента на интонационный слух, проведенного в США в 1998 году: в числе испытуемых было пятнадцать

детей-вундеркиндов, лауреатов международных детских конкурсов. Те из них. обладал плохим интонационным слухом, а значит и ослабленной мотивацией к музыкальному общению, через несколько лет перестали кого-либо поражать своей игрой, и профессиональными музыкантами они не стали. Другие же одаренные дети, с хорошим интонационным слухом, напротив, впоследствии расцвели и качество их игры стало еще интереснее. Музыкальность дала им возможность творчески себя проявить, в то время как псевдовундеркинды не стремились к самовыражению и вряд ли понимали, что это значит.

Структура способностей вундеркиндов, из которых «вынут» мотивационный блок, обрекает их карьеру на увядание. Их судьба говорит о том, что даже феноменальные способности не перерастают в талант, и никакие усилия педагогов, родителей и самого вундеркинда не могут превратить одно в другое.

### Обыкновенное чудо

В музыкальном сообществе принято весьма небрежно обращаться со словом «вундеркинд». В школах для одаренных детей подвиги вундеркиндов — нечто ожидаемое и желанное, и при малейших признаках способностей, превосходящих средний уровень, педагоги и родители щедро присваивают ученику звание вундеркинда. При этом его достижения могут заключаться лишь в том, что в 7—9 лет он играет произведения «взрослого» репертуара и выучил несколько трудных этюдов. В психологическом и социальном смысле такие дети отнюдь не вундеркинды, и ничего чудесного в их исполнении нет. Масла в огонь подлил учитель

музыки и пианист Мартинсен, который перечень блестящих музыкальных способностей — прекрасный музыкальный слух, память и виртуозные данные — назвал «вундеркинд-комплексом». Однако можно обладать всеми этими способностями, но вундеркиндом не быть: уровень очень способных детей и вундеркиндов в этом отношении несопоставим.

Вундеркинды, независимо от их будущей судьбы и масштаба их дарования, показывают феноменальные, изумительные достижения. Если просто способные дети учат «взрослые» произведения в течение нескольких недель или месяцев, занимаясь достаточно упорно, то вундеркинды то же самое осваивают запоминают в течение нескольких дней, а иногда и часов. Скорость переработки информации, отличающая вундеркиндов, несравнима ни с чем. Дети-вундеркинды имеют огромный репертуар, вполне сравнимый с репертуаром взрослых артистов. Все, что они когда-либо выучили, не забывается и не теряется, не нуждаясь в повторениях. То, что способные дети делают быстро, вундеркинды делают мгновенно; то, что способному ребенку дается легко, но не без усилий, вундеркинду достается играючи, шутя. Результат работы способного ребенка обнадеживает, результат работы вундеркинда потрясает. В течение одногодвух десятилетий в большом городе могут явиться десятки вундеркиндов, но многие сотни очень способных детей.

Уникальные способности вундеркиндов сравнимы лишь с аналогичными способностями так называемых idiots-savants или савантов. Они отличаются в тех же областях, в которых замечены детивундеркинды: рисование и живопись,

математика и музыка. Музыкальные поражают исключительными саванты слуховыми данными: они «просвечивают» сочинение насквозь и копируют его без помарок. Они могут составлять из известных произведений попурри и даже импровизировать в знакомых стилях. В отличие от вундеркиндов, саванты страдают тяжелейшим дефицитом умственных способностей: они не обладают какой-либо логикой и не говорят они не общаются с внешним миром и не способны к абстрактному мышлению. Их IQ находится на чрезвычайно низком уровне. Саванты больны аутизмом: эта болезнь замыкает человека в узко очерченный круг его собственных представлений и не дает из этого круга вырваться. Больной аутизмом, как и многие психически нездоровые люди, не подозревает о своей болезни и принимает свою жизнь такой, какая она есть. Классического аутиста сыграл актер Дастин Хоффман в фильме «Человек дождя». Его герой был эмоционально неадекватен и социально отчужден. Он жил в мире стереотипов: ел всегда одинаковое число рыбных палочек, спал всегда у окна и всегда повторял тексты из фильма, который запомнил в детстве.

Психологи Робин Янг и Том Нетлбек (Young, Robyn; Nettelbeck, Tom) исследовали двенадцатилетнего мальчика, страдающего аутизмом. Как и многие аналогичные исследования, эта работа ставила своей целью описать наблюдаемое явление, отметить его характерные черты: саванты, обладающие исключительными способностями, составляют очень небольшую часть больных аутизмом, и сведения о каждом случае представляют большую научную ценность.

Для того чтобы сделать выводы о психологической природе савантизма, нужен огромный массив накопленной информации — ее собиранием и систематизацией занята сейчас психологическая наука. Больному TR, которого наблюдали психологи, была свойственна необыкновенная способность к концентрации. прекрасная память и огромная скорость усвоения информации. Как и все саванты, испытуемый ТР очень плохо говорил и не мог логически мыслить даже на простейшем уровне. Его музыкальные способности были великолепны: подобно всем савантам он обладал абсолютным слухом и мог с одного проигрывания воспроизводить большие музыкальные фрагменты. «Способность TR запоминать и воспроизводить музыку в диатонической и двенадцатитоновой системах зависела от степени знакомства испытуемого с использованным набором музыкальных структур, — пишут авторы. — TR демонстрировал умение импровизировать и сочинять, ограниченное его приверженностью известным правилам» [23, c. 231].

Музыкальные способности савантов психологически связаны другими редкими способностями, которые они демонстрируют. Наблюдая привычки и пристрастия савантов, ученые подходят все ближе к разгадке когнитивной стратегии, которую они применяют: поведение савантов может пролить свет на методы обработки информации, в том числе и музыкальной, которые они используют. Автор большой монографии о детской одаренности Эллен Виннер изучила многих савантов-рисовальщиков. Они обладали удивительной способностью к реализму на бумаге. Когда другие дети рисовали каракули и условные изображения, дети-саванты с невероятной скрупулезностью, с предельным вниманием ко всем деталям предмета передавали на своих рисунках все подробности, которые видели. Они рисовали чаще всего по памяти, но детальность и степень сходства от этого нисколько не страдали. «Эти рисунки говорят о типе памяти, в которой не соучаствуют концептуальность и понимание, — пишет Эллен Виннер. — Это память, похожая на магнитофон: она не требует усилий и не включает в себя мышление. Можно предположить, что именно такая непонимающая память приводит к невероятно реалистичному изображению. В конечном счете, саванты могут рисовать сложные объекты с такой точностью, потому что глядя на предмет они видят наложение форм и линий, а не трехмерный объект» [22, с. 127]. Автор считает, что саванты пользуются поэлементной стратегией, когда объект появляется из «подшивания» лоскутовфрагментов, каждый из которых воспринимается сугубо формально.

Таким же формализмом отличается свойственный савантам абсолютный слух. Исследователь абсолютного слуха и его нейропсихологических координат Оливер Сакс (Sacks, Oliver) пишет: «Ранние проявления абсолютного слуха, его относительная изоляция от концептуальных, вербальных и даже общемузыкальных данных и удивительно частое обладание абсолютных слухом у больных синдромом Уильяма и аутизмом говорит о том, что абсолютный слух может быть талантом савантистского происхождения» [17, с. 621]. Левополушарный отдел рlanum temporale увеличен у всех абсолют-

ников, включая савантов; этот же отдел мозга заведует речевыми проявлениями, однако несмотря на гипертрофированный рlanum temporale саванты как и другие аутисты страдают речевым расстройством — вербальным языком они практически не владеют. Интересный эксперимент, проведенный в Институте биомедицинских исследований Университета Глазго в Великобритании, может пролить свет на обнаруженное противоречие: высокоразвитое левое полушарие и planum temporale плохо согласуются с речевым дефицитом, от которого страдают все саванты.

Группа ученых под руководством Пэт Монаган (Monaghan, Pat) четыре года наблюдала за ребенком-аутистом С., проявляющим исключительные музыкальные способности. В отличие от многих других савантов, он не страдал умственным дефицитом и вполне мог логически мыслить. Но его социальные навыки сильно отставали от нормы; его коммуникативные проблемы были столь велики, что все его поведение врачи сочли стопроцентно аутичным — у ребенка была явно нарушена связь с внешним миром. Мальчик обладал абсолютным слухом, как и все саванты, он запоминал и играл по слуху знакомую музыку. «У него исключительные аналитические способности в области музыки, — замечают авторы. — Его метод обработки музыкальной информации построен на том, что он фокусируется на локальных, а не глобальных, на частных, а не общих аспектах музыкального материала. Он является примером исключительных способностей в отсутствие музыкального таланта» [16, с. 504].

Авторы заметили чрезвычайно важную черту способностей савантов, которая согласуется с данными других исследователей: полное обессмысливание их на первый взгляд уникальной деятельности. Их операциональные способности, манипулирующие музыкальными элементами и запоминающие музыкальные структуры, не имеют ничего общего с талантом как потребностью и способностью сообщить некоторое художественное содержание. Воспроизведение музыки и любого иного материала происходит сугубо формально, механически, путем нанизывания друг на друга разрозненных элементов. Эти элементы складываются в некое целое лишь в сознании воспринимающих. Для самого же саванта целое существует только как сумма, как совокупность расположенных в определенном порядке «кирпичиков» он видит «кирпичики», но не видит «здание». Савант не понимает категорию смысла, его деятельность ни на что не направлена и ничем не обусловлена. Вот почему он не говорит и не общается: ему нечего сообщить людям и нечего от них ждать.

Испытуемый С. владел языком, доказывая тем самым, что отсутствие речевых навыков не является принципиальной характеристикой аутизма несмотря на его большую распространенность среди больных. Отсутствие у них речи скорее всего обусловлено не операциональным, а смысловым дефицитом. Аутист не общается не столько потому что не способен общаться, сколько потому, что не хочет общаться, и здесь чрезвычайно развитый planum temporale, которому подведомственны абсолютный слух и речевые функции, ничего не меняет. Аутист и савант не имеет мотивации к общению, он не испытывает в нем потребности. «Мягкий» аутизм, описанный учеными из Глазго, подчеркивает сущность всех видов аутизма — крайний эмоциональный и смысловой дефицит, повреждение центров коммуникации и общения, а не операциональных компонентов языковой способности. Речевая функция не работает, потому что молчит ее пусковой механизм — потребность в общении.

У вундеркиндов, вернее у подавляющего большинства из них, которые не станут выдающимися артистами, замечен тот же самый дефицит. В подростковом возрасте, когда детская способность к копированию ослабевает, они уже не зажигают аудиторию, потому что у них нет порыва к общению с публикой их игра бессодержательна, хотя может быть виртуозной и «гладкой». В то же время их манипулятивные способности, легкость оперирования с музыкальными элементами, которую они демонстрируют, очень похожа на аналогичную деятельность савантов. Психологическую близость вундеркиндов и савантов отмечает и Эллен Виннер: «Несмотря на различия, которые существуют между савантами и вундеркиндами в искусстве и музыке, способности савантов достаточно близки способностям вундеркиндов...» [22, с. 115]. Психологическое сходство между савантами и вундеркиндами обращает на себя внимание многих ученых: аналогичны проявления их способностей, сходны стратегии работы с материалом «от частного к общему», которые они применяют, и, наконец, слишком напоминают друг друга их недостатки эмоционально-коммуникативного свойства. Испытуемый С., с которым работали ученые из Глазго, вплотную

подходит к вундеркиндам, оставаясь савантом. Он психически почти нормален за исключением «коммуникативного провала», который он демонстрирует. Проблемы вундеркиндов, которые не сумели выполнить тест на интонационный слух, не так очевидны и не так обострены как проблемы С., но лежат в той же плоскости — в плоскости общения.

В марте 1996 года перед сообществом музыкальных психологов на конференции в Кембридже предстал савант, слепой мальчик П. 14 лет. Его игра вызывала изумление на фоне полного отсутствия у него умственных способностей. Его исполнение было чрезвычайно бледно, бессмысленно и невыразительно, что свидетельствовало о полном отсутствии у него интонационного слуха. Не случайно, в отличие от вундеркиндов, саванты не концертируют — игру савантов никто не станет слушать. У вундеркиндов эмоционально-коммуникативный дефицит исполнения обычно не проявляется: они достаточно точно копируют игру других артистов и своих педагогов. Но их поведение и весь их облик нередко напоминают поведение и облик детей-аутистов. Часто у вундеркиндов замечают чрезмерную замкнутость на своих занятиях, отсутствие интереса к общению со сверстниками и родными. Эту погруженность в себя принято приписывать типичной замкнутости гения. Однако настоящие гении, и Моцарт может быть хрестоматийным примером, отнюдь не замкнуты. Они любят людей и открыты им. Углубленность в себя детей-вундеркиндов, даже отрешенность, замеченная у некоторых из них, может быть свидетельством очень слабых проявлений аутизма.

Дети-вундеркинды здоровы, но слабые признаки аутизма говорят о нейропсихологической предрасположенности к аутизму, проявляющемуся в характерном профиле их способностей — непременный абсолютный слух, гипертрофированная память и поэлементное структурирование в сочетании с малой контактностью. Известны случаи, когда «сгоревшие» вундеркинды проявляли явные признаки аутизма и психических расстройств вплоть до попыток самоубийства. Дальнейшие исследования могут подтвердить или опровергнуть эту версию о близости психологического происхождения феноменальных способностей вундеркинда и аналогичных способностей аутистов-савантов.

Редчайшие, «истинные» вундеркинды, которым удалось удержаться на уровне своих детских успехов и даже превзойти их, совершенно не похожи на вундеркиндов «ложных». Прекрасный учитель музыки из Санкт-Петербурга Марина Вольф, воспитатель многих прекрасных пианистов, говорит: «Вундеркинд — это раннее проявление интенсивной духовной жизни». То, что для ложного вундеркинда занимает последнее место в его занятиях — художественное послание, образ, стремление к общению посредством музыки — у вундеркинда истинного выходит на первый план. Дети-вундеркинды, и Моцарт может быть их историческим «главой», — проявляют повышенную потребность в любви; она просыпается рано, и эта исключительная потребность в общении и понимании не оставляет их всю жизнь. Однако этого мало: детивундеркинды поражают всех, кто их знает, небывалой зрелостью души, необыкновенной мудростью и тонкостью ума. Рассказывая сыну о его звездном детстве,

Леопольд Моцарт вспоминал: «Как ребенок и мальчик ты был скорее серьезен чем ребячлив, и когда ты сидел за клавиром и был погружен в музыку, никто не смел даже шелохнуться. Выражение твоего лица было так торжественно, что, наблюдая ранний расцвет твоего таланта и твое всегда серьезное и вдумчивое маленькое личико, многие проницательные люди из разных стран с грустью сомневались, суждена ли тебе долгая жизнь» [Цит. по: 8, с. 91].

Вундеркинды, которым суждено оставить след в истории, обладают сразу двумя психологическими характеристиками, которые в некоторой степени исключают друг друга. Им свойственна гипертрофированная детская восприимчивость, необыкновенная способность усваивать музыкальные системы и управляющие ими законы — не хуже «ложных» вундеркиндов и савантов вундеркинды «истинные» запоминают и исполняют музыку. У них рано проявляется склонность к сочинительству — знак музыкального таланта. В их детских сочинениях, как в сочинениях юного Сережи Прокофьева, уже проглядывает их творческое «я»: пьесы для фортепиано, которые мальчик Прокофьев писал около 10 лет, уже носят отпечаток резкости и характерной театральности, свойственной ему впоследствии. В этой неуклюжей и непрофессиональной музыке уже слышится «прокофьевская нота».

Дети-вундеркинды самостоятельны как взрослые. Трехлетний Сидней Бише упрямо стоял на улице, слушая какойнибудь проходящий оркестрик, и родители никак не могли загнать его домой. Такое же упрямство он проявлял, когда ему не давали играть на кларнете. Он воровал инструмент старшего брата и играл

на нем, пока этот кларнет не был официально подарен маленькому упрямцу на Рождество. Сидней Бише любил наблюдать воочию как музицируют взрослые. Он все время находил для себя возможности то сбежать в цирк и слушать музыку там, то «приклеиться» к настоящим кларнетистам — общаться с ними было для него высшим блаженством. Маленький Сидней Бише занимался кларнетом сам и уже в 8 лет стал законченным виртуозом. Этот вундеркинд обладал всеми чертами взрослого артиста: чрезмерной привязанностью к музыке, большой потребностью в музыкальном общении и редкой даже для взрослого твердостью характера и пониманием цели.

Артур Шнабель в детстве постоянно тянулся к обществу старших. С младенчества и вплоть до 30 лет он предпочитал дружить с людьми, которые годились ему в отцы. Его закадычным приятелем был Брамс, который мог бы быть его дедушкой. Взрослые признавали недетский интеллектуальный и духовный уровень маленького Артура: на светских вечерах, когда детей его возраста уже укладывали спать, его оставляли со старшими в качестве равноправного собеседника. Другие дети обижались на него за эти исключительные привилегии, и свою первую пощечину юный Шнабель получил от одного из гостивших в доме детей, когда все дети после мороженого отправились в кроватку, а Артур продолжал изображать светского льва как ни в чем не бывало.

Исполнение талантливого вундеркинда поистине уникально: никто, слышавший его, не может его забыть. Оно несет в себе чистоту и открытость детства, полную самоотдачу, и в то же

время оно так же мудро и осмысленно как игра взрослого артиста. Вундеркинд живет сразу в двух мирах — в мире детства и в мире взрослых людей — и как будто собирает «мед» со всех цветов: оставаясь ребенком, непосредственным и отчасти наивным, он в то же время напоминает пророка глубиной понимания жизни и даром прозрения. Таким был скрипач-вундеркинд Жак Тибо. Может быть, ранняя смерть матери, когда мальчику было два года, способствовала его взрослению. Учиться на скрипке он начал только в 9 лет после смерти брата Ипполита, исключительно одаренного скрипача. В 11 лет Жак начал выступать с концертами. Слышавший его выдающийся виртуоз Эжен Изаи сказал его отцу, с которым был знаком: «Ты знаешь, что я говорю правду — твой сын играет лучше меня» [10, с. 31].

Наука не знает причин столь ранней зрелости души, которую проявляют вундеркинды. Это поистине чудо природы, чудо настоящее и необъяснимое: взрослый в образе ребенка. Нейропсихологические наблюдения могут пролить свет на способы обработки информации, которые применяют вундеркинды, но объяснить их феноменальный духовный рост, в одночасье превращающий детей во взрослых, наука пока не может. Самым убедительным на сегодня остается уже упомянутое объяснение Зубина Меты: «Она этому научилась в прошлой жизни!» Альтернативные объяснения пока не появились.

Предсказать расцвет или закат дарования вундеркинда чрезвычайно трудно: наука пока находится в стадии накопления материалов об этих чудо-детях, на уровне формирования гипотез. К их чис-

лу относится уже высказанная гипотеза о некотором психологическом сходстве вундеркиндов-неудачников и савантов, о близких параметрах деятельности, им присущих. Частью этой гипотезы является и та исключительная роль, которую играет в развитии юного дарования мотивационное ядро таланта: страдая «коммуникативным дефицитом», имея слабый интонационный слух и невыраженную музыкально-творческую потребность, многие вундеркинды перестают проявлять себя как одаренные музыканты. Музыкальные педагоги Ларри Скрипп и Лайл Дэвидсон (Scripp, Larry; Davidson, Lyle) провели статистическое исследование, результаты которого подтвердили врожденный характер как успехов, так и неудач вундеркиндов в их дальнейшей карьере. «Ни раннее обнаружение признаков музыкальности, ни интенсивные занятия с раннего возраста, — заключили авторы, — не гарантируют гладкий переход из детства на более поздние уровни развития» [19, с. 209]. В своем исследовании авторы отметили вторичную роль внешних воздействий на развитие способностей вундеркинда, однако собственной версии по поводу причин их расцвета и заката они не предложили.

Эллен Виннер, выдвигая свою гипотезу, воздерживается от поспешных выводов. однако отмечает отличие вундеркиндов «истинных» от вундеркиндов «ложных»: «Готовность этих детей поддерживать состояние вовлеченности в дело имеет более выраженную предсказующую силу, чем способности, поддержка в семье или другие личностные факторы» [22, с. 29]. Она обращает внимание на ведущую роль мотивации, или как любят говорить англичане и американцы, «драйва» во всяком творчестве, в том числе и в творчестве вундеркинда. Сравнение триумфа одних вундеркиндов и падения других говорит практически о том же: духовное, культурное и эмоциональное наполнение таланта, потенциал любви и мысли, который движет талантом, может поднять его к высотам славы и карьеры. Все остальное общество отвергает, убеждая каждого в правоте Станислава Лема, который говорил: «Человеку нужен только человек». Способности, которые не служат взаимопониманию и сближению людей, оказываются невостребованными, и никакие музыкальные трюки «ложных» вундеркиндов, сколь бы они ни были изощренными, эту истину не отменяют.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Асафьев Б.В. Слух Глинки // Избранные труды. Т. І. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952.
- 2. Баринова М.Н. Воспоминания о Гофмане и Бузони. М.: Музыка, 1964.
- 3. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л.: Музыка, 1964.
- 4. Мейер К. Шостакович: Жизнь, творчество, время. СПб.: Композитор, 1998.
- 5. Мильштейн Я.И. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999.
- 6. *Рубинштейн А.Г.* Автобиографические воспоминания А.Г. Рубинштейна 1829—1889 гг. СПб.: Редакция журнала «Русская старина», [б. г.].
- 7. *Теплов Б.М.* Психология и психофизиология индивидуальных различий. М.: Изд-во «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1998.

- 8. Bryben C. Anatomy of genius. Clynsdale: Brixton, 1938.
- 9. Chandler S., Christie P., Newson E., Prevezer W. Developing a diagnostic and intervention package for 2- to 3-year-olds with autism: Outcomes of the Frameworks for Communication approach // Autism. Vol. 6 (2002). P. 47—69.
  - 10. Dorian J.-P. Un violon parle. Souvenirs de Jacques Thibaud. Paris: del Duca-Paris, 1953.
- 11. Gaede S.E., Parsons O.A., Bertera J.H. Hemispheric differences in music perception: aptitude vs. experience // Neuropsychologia. Vol. 16 (1978). P. 369—373.
- 12. Hallam S. The predictors of achievement and dropout in instrumental tuition // Psychology of Music. Vol. 26(2) (1998). P. 116—132.
- 13. Hassler M. Maturation rate and spatial, verbal, and musical abilities: A seven-year-longitudinal study // International Journal of Neuroscience. Vol. 58 (1991). P. 183—198.
- 14. Heaton P., Hermelin B., Pring L. Autism and pitch processing: A precursor for savant musical ability // Music Perception. Vol. 15 (1998). P. 291—305.
- 15. Heaton P., Hermelin B., Pring L. Can children with autistic spectrum disorders perceive affect in music? An experimental investigation // Psychological Medicine. Vol. 29 (1999). P. 1405—1410.
- 16. Heaton P., Pring L., Hermelin B. A pseudo-savant: A case of exceptional musical splinter skills // Neurocase: The Neural Basis of Cognition. Vol. 5(6) (1999). P. 503—509.
  - 17. Sacks O. Musical ability // Science. Vol. 268 (1995). P. 621—622.
- 18. Scheerer M., Rothmann E., Goldstein K. A Case of «idiot savant»: An experimental study of personality organization // Psychological Monographs. Vol. 58 (4) (1945). P. 1—63.
- 19. Scripp L., Davidson L. Giftedness and professional training: The impact of music reading skills on musical development of conservatory students // Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent / Ed. by Subotnik R.F., Arnold K.D. et al. Norwood, NJ, USA: Ablex Publishing Corp., 1994. P. 186—211.
- 20. Simonton D.K. Creative development as acquired expertise: Theoretical issues and an empirical test // Developmental Review Vol. 20 (2000). P. 283—318.
- 21. Wilson B.A., Baddeley A.D., Kapur N. Dense amnesia in a professional musician following herpes simplex virus encephalitis // Journal of Clinical & Experimental Neuropsychology. Vol. 17 (1995). P. 668—681.
  - 22. Winner E. Gifted children: Myths And Realities. NY: Basic Books, 1997.
- 23. Young R.L., Nettelbeck T. The abilities of a musical savant and his family // Journal of Autism & Developmental Disorders. Vol. 25 (1995). P. 231—248.



# ИМПРЕССИОНИЗМ В «РУССКИХ» ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.Н. ЧЕРЕПНИНА

(на примере Эскиза для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство»)\*

Н. Черепнин, сегодня редко исполняемый композитор, между тем принадлежал к числу самых авторитетных деятелей начала XX века $^{1}$ . Прогрессивность его взглядов вызывала восхищение современников, его любили и уважали. С. Прокофьев, чье композиторское дарование было сразу признано Н. Черепниным, писал о своем педагоге: «<...> он говорил о новаторстве так, что я чувствовал себя почти отсталым музыкантом...» [Цит. по: 2, с. 235]. Достойный ученик Н. Римского-Корсакова, продолжатель традиций Новой русской музыкальной школы, Н. Черепнин был открыт передовым устремлениям времени. В его опусах можно увидеть соединение самых разных тенденций (романтизма, символизма, экспрессионизма), которые он сумел органично преломить в авторском стиле<sup>2</sup>.

В творчестве Н. Черепнина наблюдаются и черты импрессионизма, особенно в произведениях русского периода. Он проявился в целом ряде произведений, таких как «14 эскизов к русской "Азбуке в картинках" Александра Бенуа» (1910), алет «Нарцисс и Эхо» (1911), вокальный цикл «Фейные сказки» (1907—1912), шесть музыкальных иллюстраций для фортепиано к сказке «О рыбаке и рыбке» А. Пушкина (1912; редакция для оркестра 1917), а так-

<sup>\*</sup> Статья написана на основе доклада автора на III Международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве» (15 мая — 31 декабря 2014 г.).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Как известно, Н. Черепнин был не только талантливым композитором, но и дирижером, пианистом и педагогом. На протяжении нескольких лет (с 1909 по 1914 годы) он успешно выступал с антрепризой С. Дягилева, где его талант был оценен Э. Ансерме, С. Кусевицким и другими дирижерами. Как преподаватель Петербургской консерватории Н. Черепнин возглавил первые в России дирижерский и оркестровый классы, которые прошли многие известные впоследствии композиторы (С. Прокофьев, Ю. Шапорин и др.) и дирижеры (А. Гаук, В. Дранишников, Н. Малько и др.). Будучи хорошим пианистом-ансамблистом, он неоднократно выступал и в этом качестве (например, со скрипачом В. Вальтером).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Особенностям авторского стиля композитора посвящена монография В. Логиновой «Творческий облик Н.Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль» [3], а также одна из глав ее диссертации: «О музыкальной композиции начала XX в. К проблеме авторского стиля. В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский» (2002).

же в некоторых романсах и песнях. Наиболее ярко импрессионизм прослеживается в Эскизе для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство» (1910). История создания этого сочинения связана с идеей С. Дягилева — поставить балет на русский сказочный сюжет «Жар-птицы». Согласно воспоминаниям А. Бенуа, первым претендентом на роль композитора был Н. Черепнин [1, с. 508]. Однако официальный заказ антрепренер отправил другим авторам<sup>1</sup>. Сюжет же этой сказки у Н. Черепнина нашел воплощение в одночастном симфоническом произведении.

Программной основой «Зачарованного царства» стало стихотворение стар-

шего современника Н. Черепнина — композитора Н. Соколова<sup>2</sup>. Прекрасно зная фольклор, он сочетал отдельные мотивы из разных вариантов сказки о Жар-птице в соответствии с композиторским замыслом. В результате в программе нашла отражение не столько стилизация народного повествования, сколько передача впечатлений статического, едва изменяемого пейзажа<sup>3</sup>. В этом видится близость к «Волшебному озеру» А. Лядова.

Н. Черепнин обращается к темам природы, сказочности и мечты. Воплощение пейзажа сонного царства Кащея, которое ничто не может пробудить («ни жалобы струн заколдованных», ни «сказки-загадки волшебные», ни

Неслышно скользящими зоркими ветрами.

Развеять дрему, разогнать чары сонные

газвенть дрему, разогнать чары сонные

Не могут ни жалобы струн заколдованных,

Ни чудные сказки-загадки волшебные,

Напевы Жар-птицы томительно-сладкие,

Спускается тьма. Черный всадник — ночь черная

Въезжает в заснувшее царство Кащеево.

В тиши зачарованной царства безмолвного

Чуть слышно звенят колокольчики тихие,

Скользят — стерегут ветры чуткие, зоркие» [Цит. по: 3, с. 48].

Заказ балета «Жар-птица» от С. Дягилева получил сначала А. Лядов, а затем И. Стравинский, который его и воплотил. А. Бенуа объясняет несостоявшийся замысел балета Н. Черепнина тем, что композитор в этот период переживал «необъяснимое охлаждение к балету вообще» [1, с. 508]. Современные исследователи подвергают сомнению данный довод. В частности, Н. Дунаева считает, что «Зачарованное царство» являлось фрагментом заказанного балета «Жар-птица», и не исключает, что эта «музыка, не отвечая запросам Дягилева, была им отклонена» [4, с. 139].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> По воспоминаниям Н. Черепнина, «Николай Александрович [Соколов] прекрасно владел стихом, и многие руководящие программы к симфоническим произведениям Глазунова и других композиторов того времени <...> созданы его талантливым, дружеским пером» [5, с. 67—68]. Скорее всего, программа к «Зачарованному царству» была им написана после создания музыки. Известно, что композитор называл программу Н. Соколова не иначе, как «объяснительные стихи к моему "Зачарованному царству"» [Там же, с. 68]. Это обстоятельство позволяет использовать их в музыкальном анализе.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Приводим текст стихотворения Н. Соколова:

<sup>«</sup>Кащеева царства покой зачарованный...

Покой, охраняемый звонами тихими,

«напевы Жар-птицы», ни «черный всадник — ночь черная»), осуществлено с помощью импрессионистских средств. Останавливая мгновения вечернего и ночного пейзажей, композитор старается рассмотреть каждую их деталь, «раствориться» во всех слышимых звуках (звонах, ветрах, загадках). Он стремится с детской непосредственностью и любопытством изобразить сказочную атмосферу такой, какой она видится его воображению.

Авторское определение жанра «Зачарованного царства» — «эскиз к сказке». Возникает ощущение, что, стремясь к передаче собственных впечатлений «Жар-птицы», чтения тор создает музыкальное оформлениедекорацию к театральной постановке $^{1}$ . Неслучайно исследователь творчества Н. Черепнина В. Логинова видит в его мастерстве способности «звукописца, музыкального иллюстратора» [3, с. 48]. При этом возникновение каждой новой краски, нового освещения или появление нового образа незаметно. Неторопливое «повествование» композитора, подобное эпическому сказу, постепенно направляет воображение слушателя, «погружая» его в преображающийся фантастический мир. Возможно, поэтому концентрическая форма миниатюры (АВСВ₁А₁) воспринимается сквозной, подобной киноленте, в которой кадры сменяются иногда последовательно, а иногда наплывая друг на друга.

В разделах A и  $A_1$  воплощается пейзаж сонного царства, причем раздел  $A_1$  зеркально повторяет A, словно композитор постепенно возвращает все развитие к исходному началусостоянию. Три центральных раздела ( $BCB_1$ ) предстают своеобразными попытками пробудить сонное царство.

«Эскиз» Н. Черепнина включает множество тематических элементов. И здесь обращает на себя внимание процесс рождения тематизма из единого интонационного «зерна». Все темы миниатюры — а здесь наравне присутствуют и концентрированная, и рассредоточенная «выращиваются» из вступительной «покоя». Она представляет собой нисходящий ход по малым секундам, который завершается движением по терциям. Ее тембровое решение осуществляется с помощью кларнета и низких струнных (альтов, виолончелей и контрабасов) в октавный унисон (тт. 1—3).

«Произрастание» основных тематических элементов из темы «покоя» способствует цельности произведения. Секундовая интонация темы становится основой микромотива «вздоха», а также мотивов «Кащея», «сна», «скользящего ветра», некоторых вариантных преобразований мотива «звонов тихих» (Пример 1а); терцовая — служит опорой микромотива «убаюкивания» (Пример 16).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Если принять версию, что «Зачарованное царство» было фрагментом балета, то можно предположить, что именно выбранный Н. Черепниным жанр эскиза послужил главной причиной отказа С. Дягилева. Ведь известно, что для последнего было важным увидеть в музыке не статичный фон (декорацию) к спектаклю, а действующих лиц (в частности, «пылающую» всеми красками Жар-птицу).



Пример 1а



Пример 16

Постепенное «наполнение» партитуры краткими тематическими образованиями складывается не только в иллюстрацию таинственной картины — «спящего царства»: композитор проникается ее внутренним состоянием (сна), различными ощущениями (ветра), слуховыми впечатлениями (перезвонов). Подобно оператору он видит этот пейзаж то крупным планом, то высвечивает вблизи отдельные блики, но при этом полностью «погружает», «растворяет» и себя,

и слушателей в этом призрачном фантастическом мире.

Развитие некоторых мотивов и микромотивов или их соединение приводит к созданию самостоятельных тем (среди них темы «колыбельной», «звонов», «черного всадника»). Формирование основной концентрированной темы раздела А — темы «колыбельной» (ц. 1) — происходит благодаря соединению темы «покоя», мотива «сна» и микромотива «вздоха» (Пример 2).



Пример 2

Ее проведение у «мягких» тембров — трех засурдиненных солирующих альтов и трех валторн, которым вторят покачивающиеся движения засурдиненной скрипки, челесты и арф (микромотив «убаюкивания») и таинственные холодные «переливы» флейт, фортепиано, «уколы» кларнета и пиццикато альтов (микромотив «звонов тихих») создают завораживающий образ. Словно повсюду звучащий, укачивающий напев является внутренним голосом самого царства.

В разделе В возникают три темы, также связанные с темой «покоя»: «жалоб струн заколдованных», «сказокзагадок волшебных», «напевов Жарптицы». Последовательное их проведение (на все более высокой ступени развития) приводит к «громкой» кульминации сочинения на теме «напевов Жар-птицы» (ц. 10).

Несмотря на то, что темы интонационно близки, каждая из них имеет свою собственную окраску. Тема «жалоб струн заколдованных» близка ориентальным темам, созданным в традиции Н. Римского-Корсакова: она звучит у солирующих скрипки и флейты в дважды гармоническом d-moll и оттеняется зыбким тремолирующим фоном альтов (div.), выдержанным басом низких струнных (ц. 6). Однако этот колорит не направлен на создание восточной образности. Акцентированное внимание на увеличенных секундах и хроматизмах оказывается необходимым для создания эффекта «жалобы».

В теме «сказок-загадок волшебных» можно выделить два коротких мотива: назовем их мотивами «загадки» и «чуда». Эффект загадывания загадки (вопросительная интонация) возникает благодаря разрешению увеличенной кварты в большую терцию. Мотив «чуда» своим стремительным взлетом по звукам увеличенного трезвучия словно подчеркивает многообразие сказочных превращений. Завершает тему нисходящий ход параллельными секстами по звукам хроматической гаммы (на теплые тона виолончелей, гобоев, кларнетов, накладываются холодные — у арфы и скрипок приемом con legno), словно передавая отчаяние в безуспешности попыток разбудить сонное царство (п. 8).

После первого же проведения темы оба мотива вычленяются в самостоятельные и начинают преображаться: сжиматься (например, с четвертных на восьмые), менять свое направление (с восходящего на нисходящее), сокращаться, многократно повторяться в разных тембральных красках. В одном из таких преобразований тема «сказок-загадок волшебных», сжатая до значения мотивного подголоска, сопровождает проведение темы «напевов Жар-птицы» (ц. 9, т. 9 — ц. 10). При этом в нем меняется направление с восходящего на нисходящее. Такое преобразование ассоциируется с показом бессилия сказок разогнать чары сонные.

Самостоятельное тематическое значение этот мотивный подголосок приобретает в завершении раздела В (ц. 12). Он проникает в разные ор-

кестровые голоса, постепенно «спускаясь» до тембра виолончели на угасающей динамике. Его проведение в «грудном» регистре вместе с «уколами» арфы и челесты создает впечатление постепенного «растворения» сказок-загадок в окружающих звонах, погружения их в сонное состояние. Возможно, в связи с таким истаиванием данная тема в репризном разделе не появляется.

Тема «напевов Жар-птицы» (раздел В) близка экспрессивному высказыванию и составляет «громкую» кульминацию произведения. При этом звучность арфы и фортепиано не создают сказочно-таинственного характера, а, наоборот, ассоциируются с человеческим чувством. Во многом этому способствует звучание tutti всех струнных без divisi и solo (ц. 10). В результате, образ Жар-птицы воспринимается человекоподобным существом, обладающим глубоким внутренним миром<sup>1</sup>. Вместе с тем, в миниатюре композитор стремится к нивелированию Я, его «погружению» в красочный ирреальный пейзаж, что проявляется уже в следующем разделе.

Тема раздела С — «черного всадника» — возвращает в состояние сказочности. Раздел открывается звенящим «ударом» (акцентированный звук b, звучащий в октавный унисон у валторн, тромбонов, колокольчиков, арфы, фортепиано, скрипок и альтов),

символизирующим наступление ночи. Образ «черного всадника» иллюстрируют восходящие тираты виолончелей и контрабасов (на основе «гаммы Н. Римского-Корсакова») по звукам уменьшенного септаккорда. Грозность их звучания подчеркнута также тембрами фаготов и кларнетов на фоне выдержанного тона труб (ц. 13).

Развитие этой темы приводит к «тихой» кульминации произведения (ц. 13, т. 5 — ц. 14, т. 4). Тема «черного всадника» здесь приобретает смягченный вид: восходящее движение тират по звукам уменьшенного септаккорда сменяется на мажорный секстаккорд и минорный квартсекстаккорд. Они звучат у засурдиненных скрипок, альтов, виолончелей (в высоком регистре) подчеркнуты тембрами деревянных духовых, а также колокольчиков, ксилофона, челесты, что создает атмосферу сказочной таинственности. Фоном этому рельефу служат тихие выдержанные аккорды у засурдиненных тромбонов, тубы и тремолирующих скрипок, подчеркнутые краткими глухими ударами большого барабана и пиццикато виолончелей и контрабасов. Верхний голос образует звучность нисходящих хроматизмов, посредством чего тональное движение секвенции «выстраивается» в замкнутый круг (Fis-d-E-c-D-b-C-gis-B-fis-As-e - Fis-d - E-c). В общем звучании пьесы секвенция создает ощу-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Возможно, включением данной темы Н. Черепнин стремился выполнить пожелание С. Дягилева передать красоту Жар-птицы. Это решение, однако, оказалось близким не только западноевропейским образцам импрессионизма, но и лирико-трагическим образам П. Чайковского.

щение постепенного изменения образа царства. Дополнительную краску — она может ассоциироваться с эффектом «оцепенения» — вносит движение по звукам целотоновой гаммы (у трубы, арфы, фортепиано и пиццикато альтов), которое «прорезает» общую тихую звучность своим достаточно резким sf на слабом времени. В результате, в разделе С огромное значение приобретает ладогармонический язык, демонстрирующий различные краски ночного пейзажа, а соотношение рельефа и фона нивелируется.

В репризном проведении В, из трех тем раздела В остается только одна постепенно истаивающая тема «жалоб струн заколдованных». Создается ощущение, что «жалобы», направленные на то, чтобы разбудить сонное царство, сами погружаются в состояние сна. Этому способствует также особенное завершение данного раздела: его окончание накладывается на начало репризного — А, о наступлении которого свидетельствует появление темы вступления (ц. 14, т. 10). Такое совмещение создает динамичность в развитии, придает форме текучесть, обеспечивая непрерывность преображений.

В целом, в миниатюре можно отметить атмосферу созерцательности (сонности), достигаемую долгими любованиями одной краской. Чаще всего, такие краски связаны со звучностями целотонового лада и увеличенного трезвучия. Тембровые средства как никакие другие способствуют усилению

фонической стороны сочинения. Многочисленные приемы звучания струнных (с сурдинами, divisi, solo, col legno и др.), духовых и таких красочных инструментов как колокольчики, челеста, ксилофон, арфа, фортепиано придают близкое сонорному, импрессионистское ощущение звука. Именно им отводится важная функция: показать блики, светотени, игру красок и т.п.

Абсолютизируя мгновения вечернего и ночного пейзажей, Н. Черепнин останавливает свое внимание не только на их преображении, но и на состоянии зачарованности, которое никто и ничто не может прервать. Статичность этого образа «раскрашивается» композитором по-импрессионистски. Н. Черепнин стремится «растворить» в мире и свои впечатления, и себя, и слушателей. Создавая эскиз к сказке, композитор уподобляется то художнику-декоратору, который, благодаря «ювелирному» составлению различных элементов, создает полотно к сказке «Жар-птица»; то оператору, который приближает отдаляет общую картину; то или художнику-осветителю, показывающему пейзаж в разных бликах. «Прораставсех тематических элементов «зерна», единого облекаемого в яркие тембровые и ладогармонические краски, создает эффект движения статики. Попеременное смешение и высвечивание фона с рельефом демонстрируют удивительные воплощеимпрессионистского, по-детски наивного созерцания сказочного.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания / Отв. ред. Д. Лихачев. Т. 2. Кн. 4, 5. 2-е изд. М.: Наука, 1990.
- 2. История русской музыки. Т. 10-А / Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова [и др.]; Редкол.: Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашева, А.И. Кандинский [и др.]. М.: Музыка, 1997.
- 3. Логинова В.А. Творческий облик Н.Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль / Отв. ред. А.Г. Гройсман. Оренбург: ОГИИ, 2002.
  - 4. Непознанный А.К. Лядов / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. Челябинск: МРІ, 2009.
- 5. Черепнин Н.Н. Воспоминания музыканта / Вступ. ст., коммент. О. Томпаковой. Л.: Музыка, 1976.



Вышел из печати сборник научных ста-«Музыкальная археография 2013». подготовленный Научно-археографическим советом при кафедре истории музыки Росакадемии музыки Гнесиных сийской им. в сотрудничестве с коллегами из ведущих научных центров Москвы, Петербурга и Киева. Смысловым ядром задуманной серии, которую это издание, является и каталогизация рукописных певческих фондов отечественных архивохранилищ всего, Москвы и Санкт-Петербурга), а также

подготовка Предварительных списков нотированных славянских и греческих рукописей.

Статьи сборника представляют широкий спектр междисциплинарных и музыковедческих исследований церковного пения (текстологических, источниковедческих, музыкально-аналитических, историографических). Наряду с исследованием поэтики гимнографических циклов и отдельных музыкальных памятников в историко-стилевой динамике, рассматриваются вопросы методологии музыкальной медиевистики и текстологии, специфики отдельных рукописных собраний. Опубликованы материалы Предварительного списка греческих певческих рукописей из московских собраний. Ряд статей посвящен 175-летию выдающегося ученого, исследователя церковного пения протоиерея Иоанна Вознесенского.

# Исполнительское искусство

#### Елена Байкова

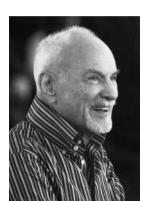
# ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД И СМОТРЯ В БУДУЩЕЕ

Творческий путь каждого большого художника — это путь долгих исканий

и блистательных свершений. Это всегда поиск, увенчанный неповторимым художественным результатом. К числу таких мастеров хорового искусства относится Владимио Николаевич Минин удивительно яркий музыкант, обладающий уникальным исполнительским стилем. Его творческий путь как художника-новатора формироваться с момента рождения созданного им коллектива — Московского ка-

мерного хора. Начиная с 1970-х годов и по настоящее время, этот коллектив является, можно сказать, эталоном певческого мастерства.

Имея многолетний опыт работы с рядом других коллективов (капелла «Дойна», Ленинградская академическая капелла им. Глинки), Минин пришел к идее создания коллектива нового типа — ансамбля солистов. Это было решением очень современным, поскольку именно тогда, в период 1970-х годов, устанавливался новый европейский эталон хорового звучания — камерный хор как особая акустическая



Владимир Николаевич Минин, 2010 г.

структура. Минин, учитывая влияние западных тенденций (европейская

камерного нительства), один из первых создает не только новую певческую модель. но и формирует свою исполнительскую концепцию. Базовым элементом творческого подхода становится взгляд дирижера на природу хорового искусства — определение особой миссии хорового жанра, направленной на«духовное совершенствование личности, эмоциональный и искренний

разговор со слушателем» [2, с. 42].

Такая установка изменила привычное представление о хоре как исполнительской модели, ограниченной сложившимися рамками слушательского восприятия (в то время — большие хоры, крупные жанры, господство официоза, плакатность). Камерная форма исполнительства позволила Минину не только изменить устойчивые звуковые стереотипы, но и определить новый вектор в развитии хорового жанра. Поэтому, начиная с 1970-х годов и по настоящее время, Минин воплощает в жизнь свои творческие принципы,

неизменно вызывающие у слушателя состояние катарсиса. Верность сложившимся принципам подтверждается тем художественно-эстетическим курсом, которым следует коллектив Московского камерного хора вот уже 40 лет, что отражается в первую очередь в репертуаре.

Именно репертуар и его интерпретация становится для Минина важным моментом, определяющим основные направления его творческих приоритетов. Со времени зарождения коллектива и по сей день магистральной линией художественно-творческих поисков маэстро остается русская Этот музыка. пласт музыкальной культуры представлен Мининым весьма широко: от раритетных образцов наследия национального (памятники старины — партесные и духовные концерты, обработки народных песен) до классических и современных произведений.

Оглядываясь в прошлое и рассматривая путь становления коллектива Московского камерного хора под управлением Минина, воспринимаешь этот процесс как знаковое явление. Наметив для себя приоритетную область в программе творческо-стилевых поисков коллектива, Минин, тем самым, утвердил национальный феномен и в жанре камерного исполнительства. Таким образом, созданный Мининым хоровой коллектив стал русским современным камерным хором не только по его принадлежности к отечественной певческой школе, но и к тем национально-музыкальным

которые во многом формировали эти традиции.

Безусловно, репертуарный список коллектива и тогда, в период его зарождения в начале 70-х годов, и сейчас весьма широк. Он включает разнообразную палитру сочинений, относящихся и к традициям западноевропейской музыкальной культуры. Этот ряд масштабно развернут как в жанровом, так и в стилевом отношении: это малые и крупные формы; произведения эпохи Ренессанса, барокко, классицизма, а также современная хоровая музыка.

Минин как большой художник предельно избирателен в том круге сочинений, которые предлагаются слушательской аудитории. Потому программы его концертных выступлений отличает тонкое художественное чутье маэстро. Как и тогда, на этапе зарождения коллектива, сейчас с концертной эстрады звучат только те сочинения, которые воспринимаются Мининым как высокохудожественные творения. Поэтому и прежде, и сегодня в программах хоровых концертов можно встретить такие шедевры западноевропейского музыкального искусства, как: Реквием Моцарта, «Stabat mater» Перголези, Mecca G-dur Шубер-Маленькая торжественная месса Россини, «Gloria» Пуленка.

Анализируя репертуар коллектива с точки зрения пути его исторического формирования, можно сделать вывод о том, что в построении программ главным для дирижера является художественная самоценность каждого произведения, его внутренняя напол-



Первый состав Московского камерного хора, 1970-е гг.

ненность глубоким смыслом. Отмечая данную черту как основную в отборе певческого материала, вновь обратимся к русской музыке, где исполнительский дар дирижера проявился особенно ярко и многогранно. Почему же именно феномен русской музыкальной культуры становится таким притягательным для творческих поисков маэстро? Казалось бы, идея камерного исполнительства, пришедшая с Запада, должна была определить несколько иные приоритетные позиции в плане выбора репертуара. Напомним, что в то время — в середине 70-х годов прошлого столетия — существовали большие хоровые составы, исполнявшие преимущественно крупные формы.

Минин, создавая новый тип певческого состава, ориентируется, в первую очередь, на отечественную музыкальную традицию. Но поиск его певческого репертуара находится не в сложившейся сфере интересов существовавших Исключением коллективов. тогда является Республиканская хооовая академическая капелла, возглавляемая в то время А. Юрловым. Вслед Юрловым, Минин обращается к древним пластам национальной музыкальной культуры. В его программах появляются такие сочинения, как: старинные распевы «Степенна» (неизвестный автор XVI в.), «Иже Херувимы» (неизвестный автор XVII в.); партесные композиции Н. Дилецкого,

В. Титова, Н. Бавыкина, духовные концерты Д. Бортнянского. Несколько позднее этот ряд сочинений расширяется за счет включения произведений А. Гречанинова, С. Рахманинова, П. Чеснокова, С. Танеева.

И если в звучании юрловской капеллы в основе лежала монументальность выражаемой идеи, то в исполнении мининского хора главным оставалась камерность, позволяющая сосредоточиться на внутренней силе переживания духовного события. Кроме того, возможности более мобильной формы исполнительства (камерный хор), с одной стороны, позволили находить неординарные пути звукового решения — в противопоставлении solo и tutti в многоярусных композициях, в особой тембровой красочности звучания, а с другой стороны, — углубиться в мир духовно-художественных исканий посредством «тонкой настройки» на переживаемый образ. Именно в этом заключается сила великолепного искусства ансамблевого пения. основанная на коллективно-личностном восприятии звукового события; и здесь проявляется особый дар дирижера, способного объединить исполнительские усилия для воплощения художественного решения.

Как большой художник Минин точно выстраивает тактику и стратегию репертуарной политики коллектива. Поэтому на каждом этапе его творческого пути появляются новые формы сценической реализации арт-проектов. К этому ряду относятся: исполнение хоровой симфонии-действа «Перезвоны» В. Гаврилина; создание

музыкально-поэтических композиций с участием таких мастеров отечественного драматического искусства как А. Демидова, С. Крючкова, В. Лановой, И. Костолевский; совместная работа с БСО под управлением В. Федосеева в оперных постановках в г. Брегенце (Австрия).

Рассматривая творческое амплуа Московского камерного хора весьма широко и заглядывая в будущее, Минин находит новые возможности для раскрытия потенциала коллектива. Так, в афишах концертных выступлений хора появляется мюзикл Л. Бернстайна «Wonderful Town», где, совместно с европейскими и бродвейскими артистами, в яркой сценической форме разыгрывается «театральное действо» (дирижер У. Маршалл). Особенностью этого представления становится и активная степень вовлеченности зрительного зала в происходящее событие.

Динамично развивающаяся репертуарная стратегия коллектива ощущается в многообразии творческих интересов маэстро. Прежде всего, эта тенденция заметна в тяготении дирижера к исполнению крупных форм. Здесь следует отметить как шедевры западноевропейской музыки, часто звучащие концертной эстрады (Реквием В.А. Моцарта, «Gloria» А. Вивальди, Mecca G-dur Ф. Шуберта), так и раритетные образцы отечественной музыки незабываемые конертные выступления последних лет («Иван Грозный» С.С. Прокофьева, «Симфония псалмов» И.Ф. Стравинского, «Dixi» Г. Канчели — дирижер В. Минин).

Нельзя не сказать и о постоянном интересе маэстро к сочинениям, создающимися известными композиторами нашей эпохи. Это целый ряд блистательных премьер, прозвучавших в исполнении Московского камерного хора за прошедшие 40 лет. И каждый период в становлении коллектива отмечен тем или иным ярким событием, связанным с работой над новым произведением, творческим общением с выдающимися композиторами нашей современности (Г. Свиридовым, В. Гаврилиным, Р. Щедриным, В. Дашкевичем, Г. Канчели).

Необходимо отметить, что расширение репертуара — процесс для дирижера весьма ответственный и трудоемкий. Минин всегда тщательно относится к выбору сочинений для концертно-репетиционной работы. Его непременным критерием является эмоционально-содержательная сторона исполняемого произведения, его духовная наполненность. Поэтому предлагаемые слушательской аудитории сочинения — это в первую очередь возможность для проникновенного разговора со слушателем о чем-то значимом и духовно высоком.

Самым ярким подтверждением сказанного является творчество Георгия Свиридова, музыкальный мир которого навсегда стал частью звукового пространства Московского камерного хора. «Свиридову мы обязаны очень многим, без него хора могло бы и не быть. Благодаря содействию Георгия Васильевича Свиридова наш хор стал профессиональным. Его сочинения мы

пели с первого нашего концерта. И именно на исполнении его произведений в значительной мере сформировался наш исполнительский стиль» [1, с. 20]. Ноавственно-этические идеалы Минина стали определяющим критерием не только в отборе певческого материала, но и в определении магистральной линии творческого развития коллектива. Постоянное место в репертуаре мининского хора занимают сочинения как Г. Свиридова, так и В. Гаврилина. Минин удивительно емко охарактеризовал эстетическую платформу последнего: «Никто так точно до того (да пожалуй, и после) не выразил существо нашей исполнительской эстетики». И далее: «Все дело в его потрясающем слышании звука, его содержательной сущности» [6, c. 352].

Будучи сторонником данной концепции, Минин находит возможность для утверждения своей художническоличностной позиции обращении духовному жанру как таковому. Оглядываясь назад и смотря в будущее, — на всех этапах творческого становления коллектива. — Минин обращается к музыкальному наследию С. Рахманинова. в первую очередь, это относится к Литургии Иоанна Златоуста и Всенощной. Исполнительская судьба этих сочинений ярка и интересна. Так, например, Литургия Иоанна Златоуста — произведение, имеющее удивительную историю звукозаписи. Впервые исполненное и записанное на пластинку в начале 1980-х годов, как семь хоров ор. 31, уже к концу данного десятилетия



Московский камерный хор под управлением В.Н. Минина, 2007 г.

оно прозвучало и было записано полностью (1988). Впоследствии, в середине 1990-х годов, Минин создает еще один аудиовариант на CD. Интерес маэстро к этому сочинению не иссякает и по сей день — свидетельство тому концертные программы коллектива.

С особым почтением Минин относится и к творчеству С. Танеева. Здесь дирижер ставит самые разнообразные акценты при выборе певческого материала, максимально используя творческий ресурс хора. С равным мастерством звучат как миниатюры — Терцеты «Ночи» на слова Ф. Тютчева (ор. 23), так и более сложные многоголосные композиции: «Вечер», «Развалину башни, жилище орла...», «Посмотри, какая мгла» на слова Я. Полонского (ор. 27). Это тот круг сочинений, который

в полной мере характеризует блистательный исполнительский стиль коллектива в течение 40 лет. Необходимо заметить, что, помимо хоровой миниатюры, Минин обращается несколько позднее и к крупной форме. Так в репертуаре хора на рубеже столетий появляются два фундаментальных сочинения С. Танеева — «Иоанн Дамаскин» (конец 1990-х годов) и «По прочтении псалма» (начало 2000-х годов), исполненные с оркестром под управлением Михаила Плетнева. Следует подчеркнуть, что обращение к этим произведениям является продолжением той репертуарной линии, которая сформирована ранее — на этапе прикосновения к духовно-музыкальному наследию С. Рахманинова (Литургия Иоанна Златоуста).

Очевидно, что это неслучайно, ведь это тот магистральный путь, который определяется нравственно-творческой позицией выдающегося музыканта. Подтверждением сказанному является несколько обстоятельств, аргументирующих данную позицию. Во-первых, это слово самого маэстро, его концептуальная установка относительно функциональных задач хорового жанра его особой миссии. Минин считает: «Функция этого жаноа, именно жанра, — катарсис слушателя. Произведения должны заставлять человека задумываться — зачем и как он живет? Что творит на этой земле — добро или эло? И эта функция не зависит ни от времени, ни от общественной формации, ни от президентов. Важное назначение хора — говорить о проблемах национальных, философских, государственных» [1, с. 9].

Во-вторых, подход к репертуару с точки зрения обобщения исполнительской деятельности коллектива за определенный период. Так, завершение концертного сезона в Большом зале консерватории в текущем году ознаменовалось исполнением сочинения С. Танеева «По прочтении псалма» — за пультом симфонического оркестра стоял сам маэстро Владимир Минин. Это явление, по своей сути, знаковое, олицетворяющее собой духовные приоритеты как наиболее ценностные художественнотворческие ориентиры дирижера.

В-третьих, это выражение широкой по своему масштабу музыкальнообщественной деятельности Владимира Николаевича Минина. Имеется ввиду, несколько крупнейших событий, получивших колоссальный исторический резонанс. Одно из них — выступление хора на Олимпиаде в Ванкувере (2010), где исполнялся а сарреllа Гимн России под управлением Минина. Это был триумф русского певческого искусства, сочетавшего в себе уникальное вокальное мастерство артистов Московского камерного хора с захватывающей внутренней силой выражаемого коллективнопатриотического чувства.

Проявлением духовной мощи прославленного коллектива и его прославленного руководителя стало участие в Дне памяти Святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, проходившем в 2013 году на Красной площади. Многотысячный хор голосов, куда влился и неповторимый голос мининского хора, исполнил русскую народную песню «Ах ты, степь широкая», которая прозвучала под управлением Владимира Николаевича Минина как национальный музыкальный памятник. Это событие стало еще одним знаковым явлением, в котором проявился огромный духовно-нравственный потенциал личности дирижера и его коллектива.

Так, оглядываясь назад и смотря в будущее, оцениваешь историю формирования и развития коллектива — как путь его духовного совершенствования и профессионального роста — путь под бессменным руководством выдающегося музыканта нашего времени Владимира Николаевича Минина.

Личность В.Н. Минина уникальна по своей многогранности. Это и блистательный дирижер, и общественный дея-

тель, и прекрасный публицист. Нельзя не сказать о незаурядных волевых качествах этой личности, проявившихся в течение всей его творческой жизни — как в управлении различными исполнительскими коллективами, так и в руководстве

педагогическим коллективом в статусе ректора ГМПИ им. Гнесиных. В год празднования 70-летнего юбилея РАМ им. Гнесиных внимание к незаурядной личности выдающегося музыканта нашего времени актуально, как всегда.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Дар прекрасного искусства. Хору Владимира Минина 35 лет / Авт.-сост. Т. Гинзбург. М.: П. Юргенсон, 2007.
  - 2. Минин В.Н. Соло для дирижера. М.: Композитор, 2010.
- 3. Минин В.Н. Эта музыка должна звучать как откровение // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 196—205.
- 4. *Никольская-Береговская К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа. От древности до XXI века: Учебное пособие. М.: Владос, 2003.
- 5. Саркисова Р. Творческая слава России: Владимир Минин // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 1—4.
- 6. Tевосян A.T. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина СПб.: Композитор, 2009.
- 7. *Тхарева Т*. Владимир Минин: «Мы оппонировали казенному искусству» // Музыкальная жизнь. 2009. № 1. С. 37—39.
- 8. Этот удивительный Гаврилин / Сост. Н.Е. Гаврилина. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008.



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Фламм Кристоф** (Клагенфурт, Австрия) — доктор философии, профессор прикладного музыковедения Альпийско-Адриатического университета в г. Клагенфурт (e-mail: Christoph.Flamm@aau.at).

**Christoph Flamm** (Klagenfurt, Austria) — Ph.D., Professor of Applied Musicology at the Alpen Adria University (e-mail: Christoph.Flamm@aau.at).

**Мохова Мария Львовна** (Хайдельберг, Германия) — органист, пианист, преподаватель (e-mail: kontakt@maria-mokhova.eu).

**Maria Mokhova** (Heidelberg, Germany) — Organist, Pianist, Tutor (e-mail: kontakt@maria-mokhova.eu).

**Разгуляев Руслан Александрович** (Нижний Новгород) — кандидат искусствоведения, доцент Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки (e-mail: rrazgul@gmail.com).

**Ruslan Razgulayev** (Nizhny Novgorod) — Ph.D., Associate professor of the Nizhny Novgorod State Conservatory (e-mail: rrazgul@gmail.com).

**Цареградская Татьяна Владимировна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: tania-59@mail.ru). **Tatiana Tsaregradskaya** (Moscow) — Dr.Sc., Professor of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: tania-59@mail.ru).

Кирнарская Дина Константиновна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, проректор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: kirnarskiy@gmail.com). Dina Kirnarskaya (Moscow) — Dr.Sc., Professor, Vice-Rector of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: kirnarskiy@gmail.com).

**Садуова Алия Талгатовна** (Уфа) — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Уфимской государственной академии искусств имени З. Исмагилова (e-mail: aliya\_saduova@mail.ru).

Aliya Saduova (Ufa) — Ph.D., senior instructor of the Ufa State Academy of Arts (e-mail: aliya\_saduova@mail.ru).

**Байкова Елена Николаевна** (Москва) — профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: lena.baykowa@yandex.ru).

**Elena Baykowa** (Moscow) — Professor of the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: lena.baykowa@yandex.ru).

# АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

**Кристоф Фламм.** Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписаных законов: «Муза и мода» (глава из книги «Русский композитор Николай Метнер») (перевод Марии Моховой и Руслана Разгуляева)

Фундаментальный труд Кристофа Фламма «Русский композитор Николай Метнер. Исследование и материалы» был издан в 1995 году в Берлине, однако и сейчас, спустя почти 20 лет, он остается лучшей зарубежной монографией о Метнере.

Предлагаемый Вашему вниманию перевод одной из глав книги Фламма, посвященной труду Н. Метнера «Муза и мода», представляет собой краткое, но емкое аналитическое исследование, включающее метнеровский трактат в широкий контекст эстетических идей — от раннеантичной мысли до немецкой идеалистической эстетики. Оригинальный взгляд на литературное творчество Метнера-философа, освещение истории создания «Музы и моды» и ее места в европейской культуре XX века, параллели метнеровского слова с его же музыкальным творчеством — все это делает текст Фламма информативно насыщенным и способным заполнить отдельные лакуны отечественного «метнероведения».

Перевод выполнен в сотрудничестве с автором и несколько отличается от оригинального немецкого текста в тех местах, где исторические сведения, являвшиеся в 1995 году актуальными, на данный момент требуют изменений или уточнений.

**Ключевые слова:** Н.К. Метнер, «Муза и мода», русская музыкальная эстетика XX века.

Татьяна Цареградская. Тору Такемицу: между живописью и музыкой В статье рассматривается отношение выдающегося японского композитора XX века Тору Такемицу к искусству живописи в целом и произведениям отдельных наиболее любимых живописцев, в частности, Одилона Редона, Пауля Клее и Жоана Миро. Среди других визуальных стимулов, вдохновлявших композитора, — разнообразные японские сады, что также нашло отражение в различных компонентах музыкального произведения.

**Ключевые слова:** Тору Такемицу, живопись, Одилон Редон, Пауль Клее, Жоан Миро.

Дина Кирнарская. Музыкальные вундеркинды: «истинные» и «ложные» Феномен музыкального вундеркинда известен давно, и в течение нескольких последних столетий дети, с раннего возраста появляющиеся на концертной эстраде, подвергаются коммерческой эксплуатации. Существует предположение, что подобная практика может быть причиной их так называемого «перегорания», когда талант преждевременно угасает, приводя порой

к тяжким психологическим срывам. Автор статьи, отчасти соглашаясь с такого рода взглядами, тем не менее. предлагает другую версию, основанную на том, что некоторые вундеркинды страдают признаками аутизма, и это роднит их с так называемыми «учеными-идиотами» или «савантами». Приводя разнообразные доказательства такого сходства, автор полагает, что вундеркинды, не оправдавшие возлагавшихся на них надежд, имеют недостаточно развитый интонационный или выразительный слух, связанный с ненотируемыми свойствами звука и являющийся коммуникативным центром музыкальной одаренности.

**Ключевые слова:** вундеркинд, абсолютный слух, савант, аутизм, интонационный слух.

**Алия Садуова.** Импрессионизм в «русских» произведениях Н.Н. Черепнина (на примере Эскиза для оркестра к сказке о Жарптице «Зачарованное царство»)

В статье исследуется феномен импрессионизма в «русских» произведениях Н.Н. Черепнина на примере Эскиза для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство». Автор анализирует тематизм миниатюры, вырастающий из единого «зерна», тембровые и ладогармонические краски, способствующие созданию импрессионистского пейзажа.

**Ключевые слова:** импрессионизм, русская музыка, Н.Н. Черепнин, «Зачарованное царство».

# Елена Байкова. Оглядываясь назад и смотря в будущее

Статья посвящена анализу философско-эстетических взглядов В.Н. Минина как выдающейся творческой личности нашего времени. В ней определяется роль и значение репертуарной стратегии как фактора постоянного совершенствования и роста профессионального мастерства Московского камерного хора. Автор ставит перед собой задачу представить художественную миссию маэстро и его взгляд на перспективу развития хорового жанра.

**Ключевые слова:** В.Н. Минин, художественная стратегия, репертуар, дирижирование, хоровой жанр, камерное исполнительство.



### **ABSTRACTS**

**Christoph Flamm.** Esthetical views of Nikolai Medtner. Protecting the unwritten laws: «The Muse and the Fashion» (chapter from the book «Russian composer Nikolai Medtner» (translated by Maria Mokhova and Ruslan Razgouliaev)

Christoph Flamm has released a fundamental scholarly work «Russian Composer Nikolai Medtner. Research and materials» in Berlin in 1995. Until now this is the best foreign book on Medtner.

In the present paper the author is presenting Medtner's book «The Muse and the Fashion» putting it into the broad context of esthetical ideas from early antique philosophers to German idealists. The scope of issues presented is very broad: Medtner's literary writing, the story of «The Muse and the Fashion»'s creation as well as putting together Medtner's literary and musical works. The narration is very intense and exceptional especially having in mind the deficiencies of Russian musicological research on Medtner. The translation is made in collaboration with the author and includes some corrections as compared with the first publication where some details need to be reconsidered.

**Key words:** N.K. Medtner, «The Muse and the Fashion», Russian musical esthetics of the XXth century.

Tatiana Tsaregradskaya. Toru Takemitsu: between Painting and Music The paper is about the attitude of a prominent XXth century composer Toru Takemitsu to painting in general and particularly to his favourite artists Odilon Redon, Paul Klee and Juan Miro. Diverse Japanese gardens are also among visual stimulus where he found inspiration that is also reflected in different aspects of his musical writing.

Key words: Toru Takemitsu, painting, Odilon Redon, Paul Klee, Juan Miro.

# **Dina Kirnarskaya.** Musical prodigies: «fakes» and «realities»

Musical prodigies as a phenomenon are known during several centuries while children appearing on concert stage are being used as a commercial product. There exists a supposition that such exploitation since early age could be the reason for their «burning out» when their talent fades away leading to various psychological traumas. The author argues that although such views are basically convincing it's possible to offer another hypothesis based on psychological similarity of prodigies and so called «idiots-savants», autistic children and teenagers with extraordinary abilities. The author is offering various arguments to support her idea: according to the paper's discourse «burned out» prodigies who failed to develop into outstanding musicians could share with idiots-

savants autistic predisposition based on communication deficiencies connected in the to expressive ear for music. Expressive ear can be considered «communication centre» of musical talent referring to non-notational features of music.

Key words: wunderkind, absolute pitch, savant, autism, expressive ear for music.

**Aliya Saduova.** Impressionism in «Russian works» by N.N. Cherepnin (at the example of Sketches to the firebird tale «The Charmed Kingdom»)

The paper is a research on impressionistic features of «Russian» works by N.N. Cherepnin at the example of his sketches to the fairy tale on firebird «The Charmed Kingdom». Themes of the miniature being born out of one core, timbre and harmony with their picturesque atmosphere are the natural ground for the impressionistic landscape created by the music.

**Key words:** impressionism, Russian music, N.N. Cherepnin, «Charmed Kingdom».

## Elena Baykowa. Looking back and looking forward

The paper is describing philosophical and aesthetic views of Vladimir Minin, the choir conductor and outstanding musician of our time. At the example of Moscow Chamber choir the author is analyzing its repertoire strategy that is fostering the growth of the group's mastery and professionalism. Vladimir Minin shares with the author his views on the prospects of modern choir singing, its artistic mission trying to express his vision of past, present and future of this popular kind of musicianship.

**Key words:** V.N. Minin, artistic strategy, repertoire, conductor, choir genre, chamber music.



# 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 редакции журнала (royzenas@gmail.com) 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 MS Word (формат docx или doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12—14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Иллюстрации (в том числе схемы, таблицы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или 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 е-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 передавалась 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 редколлегией 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 рукописей 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.