



**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: meersoehn@mail.ru
http://uz-gnesin-academy.ru

Ответственный редактор
А.А. Меерзон

Подписано в печать
30.06.2017 г.

Печать офсетная
Формат 70×108¹/₁₆

Усл. печ. л. — 6,0

Уч.-изд. л. — 8,0

Тираж 1000 экз.

Цена свободная

Отпечатано в ООО

«Сам Полиграфист»

109316, Москва, Волгоград-
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2017

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2017 №2(21)

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

Зинькевич Е.С. (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Науменко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Шеховцова И.П.

Кандидат искусствоведения, доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

Музыка XX века

<i>Юлия Опарина. Поэтическая</i> и музыкальная интонация в романсе Эдисона Денисова «Снежный путь» на стихи А. Блока	3
--	---

Из истории русской музыкальной культуры

<i>Ирина Шеховцова. Владимир Васильевич Стасов</i> и начало русской музыкальной византистики	19
---	----

Из истории зарубежной музыкальной культуры

<i>Екатерина Купровская. Тот самый Эрик Сати</i>	31
<i>Анна Кром. Эрик Сати в Америке</i>	42
<i>Нино Баркалая. Музыка и слово в произведениях Эрика Сати</i>	55

Музыкальное образование

<i>Юрий Богданов. Деятельность Анны Даниловны Артоболовской</i> в контексте отечественной музыкальной педагогики и традиций русской фортепианной школы	62
--	----

Слово композитора

<i>Александр Рабинович-Бараковский. О герменевтике —</i> об интерпретации	74
Сведения об авторах	92
About the Authors	93
Аннотации и ключевые слова	94
Abstracts	98
Требования к статьям	101

ПОЭТИЧЕСКАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ В РОМАНСЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА «СНЕЖНЫЙ ПУТЬ» НА СТИХИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

(Из вокального цикла «На снежном костре», 1981)

Поэтика блоковских стихотворений, собранных композитором в цикл, сама по себе обнаруживает «музыкальные» свойства (*сквозные образы-символы*, обладающие множественностью значений, и их вариантное «спиралевидное» развитие по принципу наращивания семантики)¹. Все эти качества приобретают большую силу в созданной композитором по этому же принципу — *системе музыкальных лейт-символов* — явлении, порожденным поэтическим словом и теснейшим образом связанным с ним, но, в то же время, как бы «параллельным», созданным имманентно-музыкальными средствами. Можно сказать, что по отношению к поэтической, здесь создана *встречная музыкальная символика*. Музыкальные символы, впрочем, являются более концентрированно-собирательными

в сравнении с поэтическими, а их интонации — скорее «знаковыми», максимально сжатыми и поэтому обнаруживающими очень большой потенциал смысловых превращений. Здесь возникает нечто подобное «переводу» с одного художественного языка на другой, о котором говорит Ю. Лотман [4].

Но есть еще и важнейшая область более непосредственного «превращения» поэзии в музыку, рождающаяся во взаимодействии общих для обоих искусств средств выразительности — метроритма, синтаксиса, звуковых особенностей, создающих в целом понятие *интонации*: это содержание поэзии, выраженное посредством ее *звучащей материи*, и его отражение в музыке (по Е. Эткинду — *форма как содержание*) [14, 38].

Поскольку у Блока уровень содержательности звукового пласта текста

¹ Так, например, И. Ковтунова пишет о «Снежной маске»: «Многочисленные повторы слов “снег”, “снежный” и др., а также слов “вьюга”, “метель”, не только создают своеобразную “снежную” музыку цикла стихов, но и, вступая всякий раз в новые сочетания, приобретают новое значение и новый индивидуальный смысл. Таким образом, повторы участвуют в образовании индивидуальной символики лирического цикла» [3, 351].

является важнейшим в создании поэтического образа, его анализ и сопоставление с композиторской трактовкой представляют особый интерес.

«Музыкальное ощущение явлений находит выражение у Блока как посредством повторяющихся образов, подобных лейтмотивам его лирических циклов и поэм, так и посредством тонкой проработки звуковой ткани и ритмического разнообразия его стиха. Ритм и звук в его поэзии очень часто несут совершенно определенную информацию, улавливаемую читателем синэстетически, на подсознательном уровне» [8, 319] (подчеркнуто мной — Ю.О.). Добавив к этому особый стихотворный синтаксис, находящийся «на границе между фонетикой и семантикой» и строящийся «в неразрывной связи с ритмом — со строкой и со строфой» (13, 328), получим основную проблематику нашего анализа. Попытаемся

рассмотреть на конкретных примерах музыкальность блоковского стиха, а также интонацию (поэтическую и музыкально-поэтическую) как носителя содержания.

Музыкальность (как особая выразительность и содержательность звуковой материи) является чертой поэтического стиля Блока, поэтому неизменно присуща его стихам не только напевного типа (по классификации Б. Эйхенбаума), но и декламативного (риторического), и говорного¹. Интонация же в таких стихах, конечно, различна, поскольку является эмоциональным выражением того или иного художественного образа. Наиболее важными в драматургическом отношении и при этом наиболее выразительными пьесами цикла являются «метельные» романсы, где, по словам композитора, «реализуется идея снежного ветра» (№№ 4, 6, 14, 23). В качестве примера рассмотрим первый из них, «Снежный путь»².

№4. «Снежный путь»

/ — / — / — / — / —
 В снежной пене — предзакатная —
 / — / — / — / — / —
 Ты всташь за мной вдали,
 / — / — / — / — / —
 Там, где в дали невозвратные
 — — / — — — / —
 Повернули корабли.

 — — / — / — — / — —
 Не видать ни мачт, ни паруса,
 — — / — / — / — / —
 Что манил от снежных мест,

¹ Б. Эйхенбаум пишет: «Лирическое стихотворение может быть и описательным, и повествовательным, и диалогическим, но от эпоса и от драмы оно отличается наличием специальной “лирической” интонации. Эта лирическая интонация есть нечто совершенно определенное и чрезвычайно важное в семантическом отношении» (13, 330).

² У Блока стихотворение называется «Последний путь».

И на дальнем храме безрадостно (у Денисова: И на храме так безрадостно)
Догорел последний крест.

И на этот путь оснеженный
Если встанешь — не сойдешь.
И душою безнадежной
Безотзывное поймешь.

Ты услышишь с белой пристани
Отдаленные рога.
Ты поймешь растущий издали (у Денисова: И поймешь...)
Зов закованной в снега.

В стихотворении, прежде всего, обращает на себя внимание метроритм. Его музыкальность — и в особенностях самого поэтического метра, и в соотношении метра и ритма. Все стихотворение выдержано в необычном чередовании 5-ти и 4-стопных строк, в основе которых двухдольный метр — хорей, но в нечетных строках последняя стопа всегда трехдольная¹. Эти дактилические окончания воспринимаются как особенно мягкие и свободно-речевые на фоне двусложности стоп общего метра и при этом концентрируют на себе слуховое внимание.

Вообще, ритм здесь выступает удивительно ярким, интонационным средством выразительности. Дело в том, что ритмическая идея — «формула», являющаяся основой стихотворения, впервые проявляется лишь в

начале 2-й строфы, в строке «Не видать ни мачт, ни паруса». Благодаря начальному пиррихию и дактилической последней строфе она представляет собой абсолютно симметричную структуру («необратимый ритм»):

Не видать ни мачт, ни паруса,

Интонационная выразительность этой ритмоформулы, прежде всего, в том, что длительные безударные отрезки (по краям строфы) весьма усиливают центральную акцентную группу (из трех или иногда двух акцентов), особенно крайние акценты, так что в целом образуется динамическая волна. А поскольку безударное окончание строки естественно стремится к следующему акценту (который находится на

¹ Можно сказать, что это вариант так называемого блоковского «дольника» (термин М. Гаспарова [1, 220], но достаточно строго упорядоченный (более свободный дольник — «Девушка пела в церковном хоре»)).

второй стопе следующей строки!), то эта волна не прерывается с окончанием строки, а переливается в следующую: интонационно две строки сливаются в одну фразу широкого дыхания.

— / — / — / — // — / — /
 Не видеть ни мачт, ни паруса, Что манил от снежных мест...



Можно услышать между этими строками еще и паузу (что сделал бы А.П. Квятковский, называющий подобные стихи «паузниками»¹), которая как бы замещает собой акцент следующей строки; тогда длительности двух следующих слогов естественно укорачиваются. Но сущность ритма это мало меняет:

— / — / — / — ^ — / — / — / ^
 Не видеть ни мачт, ни паруса, Что манил от снежных мест...

Указанная выше ритмическая модель в слегка варьированном виде определяет весь дальнейший ритм сти-

хотворения (в четных строках с мужскими рифмами:



или с дополнительным пиррихием:



А вот начальная строфа представляет весьма «изломанный» по отношению к ритмической идее рисунок: «лишними» оказываются акценты на первых слогах в трех подряд строках, во второй строке возникает даже «правильный» хорей («Ты встаешь за мной вдали»), который в контексте ритма всего стихотворения хочется назвать «ложным»:



Кроме того, когда дактилической стопе предшествует пиррихий, создается эффект наложения двух трехдольных стоп (см. схему ниже) и сила по-

¹ А.П. Квятковский в своей теории русского стихосложения выступает против двухсложных стоп (хорей и ямба), считая их искусственно и неверно скопированными из античной стопной теории. «И в наши дни дилемма двудольности или четырехдольности стиха все еще висит в воздухе. Между тем, двусложной (т.е. двудольной) стопы как самостоятельной меры стиха нет в природе» [2, 95]. Взамен он предлагает систему различных четырехдольников. В частности, метр данного стихотворения по его системе будет называться «трехкратным четырехдольником третьим», имеющим большие концевые паузы (для заполнения так называемого «контрольного ряда» «тактометрического периода»).

— | / — — — | / — — — | ^ | ^ ^
 — | / — — — | / ^ ^ ^ | ^ ^

Квятковский называет этот стих одной из устойчивых форм, характерных для народной поэзии и приводит среди прочих пример «Как по морю, морю синему / Плыла лебедь с лебедятами». Однако в данном случае затруднительно принять трактовку ученого, поскольку слишком большое количество паузируемых долей явно не мыслится Блоком, тяготеющим скорее к переменной протяженности стопы и строки, то есть к принципу *дольника* (в понимании этого термина М.Л. Гаспаровым [1, 220]). Отсутствие пауз особенно ощутимо в местах переносов (enjambment) типа: «И на дальнем храме безрадостно / Догорел последний крест».

следнего акцента в строке удваивается. Таким образом, достигается неравнозначность акцентов в строке, а ее интонация приобретает форму нарастающей волны. Интересно, что здесь на микроуровне также возникает *необратимый ритм*, объединенный одним пятисложным словом соответствующей структуры («предзакатная», «невозвратные» (случайность ли?), «безнадежно», «безотзывное»):

Схемные стопы и ударения:



Реальная стопность и ударения: В снежной пене — предзакатная...



Там, где в дали невозвратные...

Так ритмическими средствами в начале создается высокий уровень напряжения, который дает импульс всему стихотворению (что абсолютно отражает смысл: именно в первой строфе возникает «видение», которое героем осознается как рок, как предначертанность и неизбежность). В последующих строфах ритм становится более «стабильным» (если так можно выразиться о дольнике; скорее «стабильно мобильным»), что соответствует осмыслению героем увиденного, и хотя в последней строфе акценты на первый слог отчасти возвращаются («Ты услышишь...», «Ты поймешь...» — см. схему ударений), они скорее мнимые (в этих фразах реальный акцент падает на глаголы «услышишь», «поймешь», что определяется как синтаксически, так

и обусловлено смыслом: ведь «ты» здесь уже не «Ты», а «Я» самого героя («если встанешь — не сойдешь», «услышишь», «поймешь...»).

Отмеченные особенности ритма, участвующие в интонационных процессах, усиливаются явлениями синтаксиса. Так, семантические повторы и многочисленные синтаксические перестановки (как отмечает Б. Эйхенбаум, присущие интонациям *напевной лирики* [13]) способствуют построению «мелодики» очень большого дыхания, всегда превосходящей пределы поэтической строки, а иногда и объединяющей всю строфу. Например, уже в начале стихотворения синтаксический перенос, усиленный инверсией последовательности членов предложения, создает явное *crescendo* к появлению «Ты»¹:

В снежной пене — предзакатная — Ты

дополнение определение подлежащее



А в конце полустрофы, вместо ожидаемого в этом месте интонационного завершения (цезура, срединная каденция) динамика вновь нарастает за счет семантических и лексико-фонетических параллелизмов, снова создающих перенос: «вдали, | Там, где в дали...» Большинство других перестановок также связаны с переносами («в дали невозвратные | Повернули корабли», «безрадостно | Догорел последний крест», «растущий издали | Зов»),

¹ Двойное тире в первой строке, конечно, создает внешнюю прерывистость общей линии нарастания, но по сути еще больше усиливает ее. Эта «одышка» как бы передает смятенное состояние героя, всматривающегося в «снежную пену» и, в то же время, интонационно «рисует» ее приближение.

и поэтому строки объединяются единой длинной «мелодической дугой».

Синтаксические параллелизмы возникают во второй строфе («*ни мачт, ни паруса*») и приобретают ведущее выразительно-интонационное значение в 3-й и 4-й строфах, создавая выразительный эффект некоего «гипнотического заклинания» («*И на этот путь... И душою...*» «*Если встанешь — не сойдешь*», «*Ты услышишь... Ты поймешь...*»). Здесь интонация, говоря словами другого стихотворения Блока, уже «*вещает и поет*» — не смятение героя слышится в ней, а «*зов закованной в снега*». Хотя это и «внутренний голос» героя, но постепенно начинает казаться, что это Ее колдовская «*прямая речь*», подобная многим другим стихотворениям «*Снежной Маски*». В них синтаксические и лексические повторы являются основным художественным приемом:

* * *

Пойми, пойми, ты одинок,
Как сладки тайны холода...
Взгляни, взгляни в холодный ток,
Где все навеки молодо.

* * *

Рукавом моих метелей
Задушу.
Серебром моих веселий
Оглушу.
На воздушной карусели
Закружу...

Это качество «магического заклинания» уже в полной мере проявляется в стихотворении «*На снежном костре*» (№6 цикла), а в №23 «*И опять снега*» превращается в бешеный смерч — танец Смерти.

Обобщая наблюдения над синтаксисом этого стихотворения, можно прийти к выводу, что он внутренне организует строфы как единые длительные мелодические волны с кульминацией на третьей строке (принцип золотого сечения) либо с помощью переносов и синтаксических инверсий, либо с помощью интонационного нарастания в синтаксических параллелизмах. «*Стремление сделать 4-строчную строфу мелодическим целым с апогеем на третьей строке характерно для поэтов напевного направления. Для лирики Пушкина, наоборот, гораздо характернее интонационное членение строфы на две параллельные части (т. е. совпадение с ритмическим членением при системе рифм *а в а в*)*» — пишет Б. Эйхенбаум [13, 366] (подчеркнуто мною — Ю.О.).

Необычайная музыкальность блоковской интонации, достигаемая средствами ритма и синтаксиса, многократно усиливается удивительной музыкой слова — многочисленными и многоуровневыми ассонансами и аллитерациями. «*В своих стихах он яснее всего ощущал гласные, а не согласные звуки, то есть именно те, в которых вся динамика напева и темпа. Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных. То напевное струение гласных, которое присуще ему одному, достигается исключительно гласными. Это та влага, которая придает его стихам текучесть. Замечательно его пристрастие к длительному непрерывному *а**» [11, 126].

Этот излюбленный блоковский сквозной звук *a* создает здесь образ и ощущение пространства, зовов, многократного эха, летящего вдаль¹. В первой строфе, в соответствии с общей мелодической волной, он крещендирует к 3-ей строке («Там, где в дали невозвратные»), «поет» в нечетных строках второй строфы («Не видать ни мачт, ни паруса», «И на дальнем храме безрадостно»), почти исчезает в третьей строфе с тем, чтобы вновь выйти на *crescendo* в ярких рифмах финала стихотворения («отдаленные рога-а», «зов закованной в снега-а»: мужские рифмы на «а» в сочетании с последующей концевой паузой создают эффект дления этого звука, эффект эха, что делает поэтические образы — звучание рогов и зовов в широком пространстве — буквально зримыми и слышимыми).

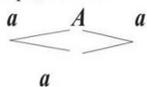
«Вторым голосом» подпевают звуки *и*, *е*, «третьим» *о*, *ы*, *у*. Звук *и* у Блока также наделяется семан-

тикой полета (вспомним, например: «Летит, летит степная кобылица»...; здесь: «вдали», «корабли», «манил»); протяженный звук *е* звучит более приглушенно, печально, усиливая ощущение безысходности слов («Догорел последний крест»), словно нанизывая их на единую эмоциональную «нить».

Не видать ни мачт, ни паруса,	<i>a - a - a</i>
Что манил от снежных мест,	<i>и - е - е</i>
И на дальнем храме безрадостно	<i>a - a - a</i>
Догорел последний крест.	<i>е - е - е</i>

Но подобными ассонансными линиями не исчерпывается тонкая интонационная драматургия Блока. Все эти сквозные звуки не только распределяются в форме стихотворения в полном соответствии с оттенками смысла, но и создают звуковые волны (нарастания — убывания). Ведущие гласные имеют свойство «нарастать»: основной прием Блока — давать их сначала безударными и как бы «наращивать» до акцента:

предзакАтная — Ты встаеШь за мной вдали, ТАм, где в ДАли невозврАтные ПовернуЛи корабли

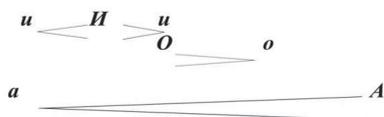


Таким образом, безударные гласные тоже имеют свою линию развития («контрапункт»?) Линии разных гласных пе-

реплетаются, поочередно выходя на 1-й план и вновь уходя в «подголосок», так возникают динамические волны:

¹ К. Тарановский в статье «Некоторые черты символики Блока», приводя ставшую хрестоматийной фразу из блоковской «Незнакомки» «Дыша духами и туманами», в частности, пишет: «Само имя “Прекрасная Дама” содержит в своих ударных слогах два компактных звука “а”. Дистинктивный признак компактности обычно ассоциируется с ощущением простора, полноты, завершенности, величия, уравновешенности, силы и мощи <...> Культ Вечной женственности останется важнейшей темой поэзии Блока. Когда образ Прекрасной Дамы впоследствии замещается образом Незнакомки, Падучей Звезды, то все равно ее вид вызывает в поэте то же самое ощущение величия» [8, 320].

растущий *И*здали *з*Ов зак*О*ванной в снег*А*.

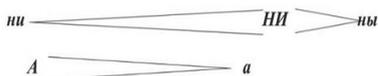


В переходах от одной гласной «форманты» к другой осуществляются даже своеобразные «постепенные модуляции», как, например, от **А** к **Е** через безударный длительный **о**:

И на дальнем храме безрадостно догорел последний крест

Прием кренцендирования гласных усиливается и аллитерациями (примыкающими к ним сквозными согласными):

Не видать ни мачт, ни п^лруса, что ма^нил от снежных мест,



Многочисленные сквозные звуковые «нити» возникают благодаря варьированным повторам слогов (с переакцентировкой, перестановками — приемами, очень близкими музыкальным способам варьирования мотива):

вдали — *В ДАли*
ни МАчт — *маНИл*
 повернули кораб*ЛИ*
безрадостно — *безнадежной* — *безотзывное*
безотЗЫВное — *ЗОВ* зак*О*ванной

Кроме того, в каждой строфе присутствуют слова, связанные со словом *снежный*:

1. в *снежной* пене
2. от *снежных* мест
3. путь *оснеженный*
4. в *снега*

Образная и звуковая краска «снежных» слов (*сне* — *не* — *е* и *же* — *жн* — *ш*) дает многократное «эхо» в стихотворении, также нарастая к 3-й строфе¹:

И на этот путь *оснеженный*
 Если *встанешь* — не *сойдешь*.
 И душою *безнадежной*
 Безотзывное *поймешь*.

Ты услышишь с белой пристани
 Отдаленные рога.
 Ты *поймешь* растущий издали
 Зов закованной в *снега*.

В последней строфе концентрированно взаимодействуют два основных сквозных звука, активно строящих образную «музыкальную» драматургию: это звук *а* как образ пространства, зова и даже крика и шипящие звуки *жн* — *ш* (*ш* — *ш* — *ш*) как завывание метели, «снежной пены». «Музыкальная изобразительность его звуков была такова, что <...> когда он говорил о вьюге, его стих становился вьюгой, и, например, его «Снежная маска» не стихи о вьюге, но вьюга. Вы могли не понимать в них ни слова, но чувствовали ветер и снег», — пишет К. Чуковский [11, 129].

Вслушиваясь в звуковой мир стихотворения «Снежный путь», в его «музыку», соглашаешься с К. Чуковским, рассказывающим, что Блок словно «утопал» в певучести своих стихов, что «власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах». «Но побороть эту мелодию он не мог. Он во-

¹ Дополнительно здесь возникает «малый круг» образно-звуковых ассоциаций от *снежный* к *белой*: *оснеженный* — *безнадежной* — *безотзывное* — *белой* — *снега*.

обще был не властен в своем даровании и слишком безвольно предавался звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая была сильнее его самого» [там же, 125]. Очевидно, что искусственно «сконструировать» такое невозможно: ведь вся эта «тотальная музыкальность» при непосредственном восприятии оказывается совершенно ненавязчивой, не довлеет над читателем, а открывается лишь при вслушивании, всматривании в стихотворение, потому что она есть не внешнее украшение, а как бы элемент «первичного», «предмирного» состояния данной словесной материи (вспомним слова Блока: «вначале музыка, слова потом» [7]).

* * *

Э. Денисов многократно подчеркивает свой интерес к музыкальности русской поэзии, и, в частности, поэзии Блока; по словам композитора, его влечет в ней «прекрасная музыка слов» [12, 186]. О Пушкине, Блоке, Фете композитор говорит, что эти поэты «как будто родились для того, чтобы на них постоянно писали музыку», «весь их материал — это уже готовое для музыки пространство»¹ [там же, 257]. «Блок, как и Пушкин, — это для меня самые глубоко музыкальные поэты» [там же, 278]. В связи со столь определенно высказываемым композитором интересом к музыкальности стиха особенно интересно рассмотреть отношения поэтической и музыкальной интонации в его сочинении.

Некоторые важные принципы воплощения поэтического текста затрагиваются в авторских комментариях к циклу: «Для меня во всех сочинениях главное — чтобы текст был услышан, чтобы каждый изгиб слова и каждый изгиб музыки взаимно влияли друг на друга, взаимно дополнялись. Я не могу оторвать одно от другого. <...> И в музыке этого цикла каждое слово и каждая музыкальная интонация, и все особенности ритмики, они настолько связаны между собой, что здесь любой перевод, любая подстановка другого языка просто погубит все сочинение. Этого делать никак нельзя. Возьмите любой переход от речитатива к пению, от немелодического к мелодическому, все эти смены микро- и макроэлементов кантилены и их прерывание элементами речитатива, и опять же соответствующие смены фортепианной фактуры — ведь это все связано очень глубоко с тем, что происходит в тексте, в интонациях даже отдельных слов. Поэтому, например, когда я работаю с певцом, <...> то я всегда прошу от него прежде всего найти вот эту связь, или, если хотите, “единение” слова с музыкальной интонацией, каждой строчки с каждой музыкальной фразой. Иначе сочинение просто засыхает на корню» [12, 279] (подчеркнуто мною — Ю.О.).

¹ Погружаясь в певучий мир блоковской поэзии, хочется продолжить: а может быть, это уже готовая музыка? И может быть, именно поэтому она одновременно так притягательна и так трудна для музыкальной интерпретации?

Многократно повторенное здесь слово *каждый* («каждое слово», «каждая строчка», «каждая интонация») вполне отражает основной подход — *последовательное* (а не обобщенное, симультанное) воплощение музыкой слова, *следование музыки за словом*. Композитор отмечает и применение разных типов вокального интонирования («речитатив», «кантилена»), и характерные (для такого подхода вообще) их частые смены, как и смены фортепианной фактуры.

Пожалуй, в трактовке поэзии Блока Денисовым отчасти возрождается традиция *стихотворения с музыкой* начала XX века: музыкальное произнесение стиха приближается скорее к *выразительному чтению, актерскому декламированию* (в отличие от *авторского*, т.е. чтения самим поэтом). Однако негативный оттенок, присущий отзывам современников о «декламаторах» начала века, — упрек в невнимании к поэтической интонации, к музыке слова — здесь, пожалуй, приходится снять. Денисову удалось, не изменяя собственному композиторскому стилю и *собственной интонации*, органично включить их в мир блоковских образов, воссоздаваемых не только собственно музыкальными выразительными средствами, но и с привлечением многих тонкостей музыки стиха.

В общем плане музыкальное решение определяется двумя основными выразительно-изобразительными поэтическими мотивами — «*снежная пена*» и *фанфарные гласы «отдаленных рогов»*, ведущая роль которых проявляется и на уровне звукописи стиха, как было показано выше. Оба они, прежде всего, отражены в фортепианной фактуре: непрерывное кружение пассажей мелкими длительностями («*метель*») и квинтовые фанфарные «звы» («*отдаленные рога*»), появляющиеся в музыке последней строфы.

Вероятно, именно идея *кружения*, столь значимая для поэтики цикла, для его интонационности, вызвала господство во всех «метельных» романсах *трехдольного* метра, словно изображающего бесконечный танец вьюги. На первый взгляд, он воспринимается как привнесенный композитором «*встречный метр*». Однако его истоки прослеживаются в ритме самого стихотворения: при трактовке стиха как *дольника* можно увидеть преобладание трех акцентов (трех «*долей*») в строке (из 16 строк 10 трехакцентны). Происхождение музыкального метроритма от поэтического ясно обнаруживается в композиторском прочтении ключевой «*ритмоформулы*» стиха, о которой говорилось выше:



Здесь хорошо видно, что музыкальный ритм представляет собой точ-

ный «слепок» с поэтического, вплоть до триоли, естественно возникающей

при чтении¹. Однако, взяв эту ритмическую идею стихотворения за основу музыкального метроритма, композитор по ее «канве» «вышивает» весьма свободный и прихотливый ритмический рисунок вокальной партии (как мы видели, примерно так же поступает и поэт).

В соответствии с тем, что в начале стихотворения мерность основного поэтического ритма стихийно искажается, выводя на первый план напряженно-речевое начало, Денисов также начинает пьесу с кульминационной точки и придает звучанию текста речитативно-декламационный, экспрессивный, патетический характер. При этом многие отмеченные при анализе

поэтического ритма особенности в вокальной партии усиливаются: прерывистость синтаксической структуры первой строки Денисов подхватывает и кладет в основу музыкальной интонации — так поэтическая фраза оказывается раздробленной паузами вплоть до одного слова. Это отвечает композиторскому прочтению всего стихотворения как тревожного, нервного, смятенного монолога героя, словно задыхающегося в вихрях снежной пены. В музыке подчеркиваются также начала двух первых строк с «внесистемного» акцента (с гипертрофированно увеличенными длительностями), выделяется интонационно-ритмическая симметрия слова *предзакатная*:

В снег - ной пе-не, пред - за - кат - на - я, Ты вста-ешь за мной вда - ли,
там, где в да - ли не - воз-врат - ны - е по - вер-ну - ли ко-раб - ли.

Вслед за поэтическим синтаксисом, в музыке строфы складывается период с масштабнo-тематической структурой суммирования (112+112). При всей дробности изложения, в целом первая строфа построена по принципу начала «из вершины-источника» и постепенно интонационного нисхождения, то есть

мыслится единой линией (у Блока мы наблюдали скорее интонационную дугу). Интересно, что в ее середине ощущается своеобразная ось симметрии (квинта $g-d$), в которой зеркально точно отражена звуковая игра слов *вдали* и *дали*. В конце строфы звуковая переключка такого же плана *повернули корабли*

¹ Определяющее значение этой строки для музыкального метроритма пьесы косвенно подтверждается и тем, что в единственную блоковскую строку, где основной ритм существенно нарушается введением дополнительной трехдольной стопы («и на дальнем храме безрадостно...») Денисов вносит исправление, выравнивающее ритм до «нормы»: «И на храме так безрадостно...».

подчеркнута в музыке одной и той же нотой (ми). Во второй строфе переста-

новка слогов ни *Мачт* — ма*НИ*л показана как интервальное обращение.



И все же, при всем внимании композитора к звуковым и ритмическим нюансам стиха, его трактовка стихотворения в целом представляется принципиально иной, нежели авторская. Музыкальная интонация прочитывает поэтическую как воплощение эмоций, непосредственно и последовательно переживаемых героем, здесь и сейчас¹. Отсюда все спонтанные, *quasi*-импровизационные изменения в ритме, темпе, интонации (например, последняя фраза явно интонационно изображает, как *повернули корабли*: возникает замедленный ритм, «покачивающаяся» интонация с включением распева). Нарочито разрушается блоковская (авторская!) *мерность* интонации, ее плавность: у Блока «*слышен сквозь метели*» общий сдержанный и величественный эмоциональный

тон, тон пророчества, принятия неизбежного, предначертанного, и все его ритмические «волнения» — лишь рябь на поверхности этого глубокого океана. У Денисова же все описываемые в стихотворении события происходят с героем, в реальном времени, отсюда открытая и даже гипертрофированная эмоциональность в произнесении текста (в принципе не свойственная Блоку). В построении музыкальных фраз композитор ориентируется на синтаксис, понимая выразительность прочтения стиха как внимание к каждому слову, его краске, настроению и значению. В таком усилении дробности по синтаксическому принципу наряду с абсолютной текучестью ритма, как бы «вне метра», прослеживается принцип прозаизации стиха². Метроритмический пульс если и

¹ В значении двух уровней художественной интонации, предложенных М. Бахтиным: интонация *герой* — мир (реалистическая, выраженная в тексте) и *автор* — герой (эстетически-завершающая, непосредственно в тексте не выраженная) (или, иначе, интонация *внешняя* и *внутренняя*).

² Если понимать ритм как «закономерное чередование или повторение некоторых элементов и основанную на нем соразмерность» (М. Харлап) [8], то ритм — это свойство классической поэзии и тактометрической музыки (размеренной речи). Тогда у Денисова все «аритмично», все нарушает стиховой метроритм, превращая стихи в прозу. «Однако именно в поэзии и музыке, где эстетическая роль ритма особенно значительна, преобладает иная точка зрения, не только отличающая ритм от метра, но иногда прямо объявляющая его «отступлением от метра» (А. Белый). Сущность ритма усматривается не в устойчивой повторяемости (т.е. в конечном счете, в статике) и не в рациональных соотношениях, а в эмоциональной динамике, в захватывающей силе устремления вперед, в трудно объяснимом «чувстве жизни» и т.п. «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя...» [Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1961, т. 12. С. 101]. Эта энергия может выявиться и вне определенного метра — в ритмической прозе и свободных стихах (*freie Rhythmen*) — и отсутствовать в метрически правильных стихах» [9, 11–29]. С этой точки зрения можно сказать, что Денисов очень внимателен к такому ритму («эмоциональному», эмоциональной динамике).

не совсем теряется, то отходит на очень дальний план, практически исчезает.

С одной стороны, эта «аметричность» является чертой стиля Денисова. «Характерное свойство ритмики Э. Денисова, <...> являющееся следствием парциального принципа (дробление крупной ритмической единицы (например, четверти) на нечетное количество (7, 9, 11 и т. д.) более мелких длительностей — сглаживание и избегание явно выраженной сильной доли такта. Использование триолей, квинтолей, септолей, часто залигованных между собой, создает эффект quasi-свободной ритмики. <...> Достижение ритмической свободы происходит, скорее, вопреки метру, а обозначение тактов служит лишь для координации между исполнителями и группами» [5] (подчеркнуто мною — Ю.О.).

В исследовании Ю. Холопова и В. Ценовой также говорится об отходе Денисова от традиционных ритмов как инерционных, и в качестве одного из новых ритмических явлений называется «внетактовый ритм» [10, 79–80]: «отпадает ощущение единства тактового метра — сначала оно нарушалось, потом начинает игнорироваться»¹.

С другой стороны, это свойство мышления композитора корреспон-

дирует с блоковскими метроритмическими приемами. Мне кажется, говоря о музыкальности Блока, Денисов во многом имеет в виду именно метроритм его стихов — его свободу, изменчивость, прихотливость, стремление к верлибру, поскольку именно это качество композитор особенно широко использует. Действительно, ведь ритм в этом стихотворении таков, что подразумевает возможности весьма различного музыкального прочтения. Строка может иметь от двух до четырех акцентов, а ритм колебаться в диапазоне между правильным хореем и свободным дольником, в котором возрастает степень «прозы». Этим и пользуется искусно композитор, всячески варьируя ритм и акцентуацию, то приводя стих фактически к прозаической речи (быстрый темп, силлабический принцип, декламационность, установка на синтаксис), то, наоборот, внося элементы распевности в слоги и в само качество мелодики и, таким образом, «замедляя» ритм стиха (как, например, в музыкальных фразах «*повернули корабли*», «*безотзывное поймешь*», «*отдаленные рога*» и др.). В последнем случае особенно усиливается звучание блоковских гласных: Денисов (намеренно или интуитивно?) отражает в музыке «систему крещендирования» гласных, которую мы наблюда-

¹ Относительно своего сложного, прихотливого ритма композитор высказывается так: «Ритм должен быть гибким и непредвидимо изменяющимся, как все живое» [6, 65]. «Все мои сложные ритмы идут от Шопена, которым я так увлекался в юности («выписанное *rubato*»)» [6, 55]. Действительно, именно так (как quasi-свободное замедление-ускорение) и воспринимаются полиритмические явления между линиями фактуры. Возникает ощущение, что вокальная и фортепианная партии как бы живут каждой своей жизнью, вокальная в такие моменты словно «отрывается от земли» и «парит» вне времени, а затем вновь вливается во временной метризованный поток.

Примерная интонационная схема мелодики романса «Снежный путь» (по строфам):



Показанные на примере романса «Снежный путь» принципы воплощения поэтического текста можно наблюдать и в других пьесах цикла, особенно в тех, где ведущей становится идея *снежного ветра* (№№ 6, 14, 23)¹. Их объединяют трехдольность метра (за которой стоит некая inferнальная танцевальность, напоминающая о «плясках смерти»), бурные хроматизированные «метельные» пассажи в фортепианной партии, начала с высшей кульминационной точки, создающие эффект «вторжения» («Открыли дверь мою метели»)

и в то же время ощущение, что начало пьесы не есть собственно начало действия, поскольку кружение снежной бури бесконечно: характерно в этом отношении начало некоторых стихотворений с «И...», например, №6 — «И взвился костер высокий», №23 «И опять снега», в последнем с «И...» начинается каждая строфа).

Во всех этих романсах музыка блоковского стиха (его ритм, синтаксис, звуковые закономерности: многократные точные и варьированные повторы слов, звуков) играет огромную роль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров, М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.
2. Квятковский А.П. Ритмология. СПб.: Инапресс: Дмитрий Буланин, 2008. 719 с.
3. Ковтунова И.И. Функции композиционных повторов в стихах А. Блока // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева / Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Управление технологиями, 2006. С. 348–355.
4. Лотман Ю.М. Семiosфера. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.libros.am/book/read/id/328488/slug/semiosfera> (дата обращения: 10.11.2016)
5. Манафова М. Э. Денисов и В. Цытович: два взгляда на концерт для гитары с оркестром (Musicus №1, январь-февраль 2009. С. 38). URL: http://www.conservatory.ru/files/37-41_musicus_14.pdf (дата обращения: 9.11.2016)
6. Неизвестный Денисов. Из записных книжек / Сост. В.С. Ценова. М.: Композитор, 1997. 160 с.

¹ Между этими романсами возникают внутренние «арки»: в романсах №6 и №23 на первый план выходит сама стихия снежной бури с ее inferнальной, заклинательной танцевальностью, отсюда общность соответствующих поэтических и музыкально-выразительных средств. Другая пара корреспондирующих пьес — №4 «Снежный путь» и №14 «Второе крещение»; это патетические монологи героя, его «кредо», также на фоне бушующей «снежной пены», которая здесь скорее символизирует смятенное душевное состояние героя. Их характеризует более декламационный, даже ораторский (в №14) стиль вокальной партии, меньше повторности, текучесть форм (сквозного развития).

7. *Рождественский Вс.* Гумилев и Блок // Николай Гумилев: электронное собрание сочинений. [Электронный ресурс]. URL: <http://gumilev.ru/> (дата обращения: 9.11.2016)

8. *Тарановский К.Ф.* Некоторые черты символики Блока // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике / Сост. М. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 319–329.

9. *Харлап, М.Г.* О понятиях «метр» и «ритм» // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / Отв. ред. Л.И.Тимофеев. М.: Наука, 1985. С. 11–29.

10. *Холопов, Ю.Н., Ценова В.С.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 288 с.

11. *Чуковский, К.* Александр Блок как человек и поэт: введение в поэзию Блока. М.: Русский путь, 2010. 181 с.

12. *Шульгин, Д.И.* Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 465 с.

13. *Эйхенбаум, Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327–511.

14. *Эткинд Е.Г.* Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001. 448 с.



ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ СТАСОВ И НАЧАЛО РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВИЗАНТИНИСТИКИ¹

«Вся наша музыка основана и выстроена на так называемых церковных или средневековых тонах, законы существования и употребления которых давно уже исследованы в Европе и приложены ко всем частям изучения средневековой музыки, но не были еще приложены к научному изысканию об истории нашего отечественного пения» [12, 203–204].

Тема «Стасов — исследователь истории церковно-певческой традиции» не раз освещалась в музыковедческой литературе². Но она отнюдь не исчерпана в предлагаемом ракурсе — становления отечественной науки о богослужебном пении (или *литургического музыковедения*³), и особенно в специфической области музыкальной византистики, начало которой в России тесно связано с многогранной деятельностью выдающегося ученого.

Интерес Стасова к музыкально-литургической традиции (русской, греческой, западно-европейской) возник, по-видимому, в результате общения с М.И. Глинкой (их знакомство состо-

ялось в 1849 году). Стремясь определить основания русской музыки, композитор привлек внимание к отечественному церковному пению многих музыкальных деятелей [1, 198–199], в частности, князя В.Ф. Одоевского, активно занявшегося исследованием древних певческих рукописей для прояснения «технических вопросов». Позднее, в 1855 году, уже по возвращении из-за границы, Стасов, обсуждая с Глинкой законы устройства западной культовой музыки, придет к выводу о необходимости изучить т.н. *средневековые «церковные тоны»*, легшие «в основание и наших церковных мелодий», для того чтобы их правильно гармо-

¹ Основные положения статьи были освещены автором настоящей публикации в докладе на ежегодном международном симпозиуме «Бражниковские чтения», проходившем в Санкт-Петербурге в октябре 2014 года.

² Здесь следует назвать, прежде всего, исследования А.С. Белоненко [1; 2] и Н.В. Рамазановой [9]. Также следует добавить комментарии В.В. Протопопова к работам В.В. Стасова, связанным с изучением церковного пения и опубликованным в советском издании его музыковедческих статей [15].

³ Термин И.А. Гарднера — крупнейшего исследователя истории русского богослужебного пения.

низовать¹. Решение этой задачи станет по сути ключевым: для Глинки — с художественно-практической стороны², для Одоевского — с музыкально-тео-

ретической, а для Стасова — с преемственно-исторической, важной как для понимания музыки древнейшей, так и для оценки современной.

«...следует желать снова введения, хотя бы отчасти, разнообразных средств древней и восточной музыки, и что <...> несомненно увеличит, усилит и разнообразит рамки и творчество будущей музыки. Как лучшее средство для достижения цели <...> изучение церковных и народных мелодий, где во многих случаях скрываются остатки древней и восточной музыки»³.

«<...> со временем, обширное познание церковных тонов и форм будет становиться для каждого музыканта все необходимым, в той же степени, как все другие отдельные части науки о музыкальном сочинении...»⁴.

Особый интерес к византийской церковно-певческой традиции (заметим, в широком контексте изучения европейской истории искусства и в связи с выявлением общих с русской культурой корней) формируется у Стасова, по-видимому, во время его длительно-

го заграничного пребывания в Европе (1851–1854), куда он отправился вместе с А.Н. Демидовым — в качестве секретаря, консультанта по вопросам искусства (добавим, и библиотекаря в «демидовском» имении в Сан-Донатто) [6, 87]⁵. Получив доступ «к бо-

¹ Стасов В.В. Михаил Иванович Глинка [14, стлб. 520–696; стлб. 687]. Работа впервые была опубликована в 1857 году в «Русском вестнике» (октябрь–декабрь). Здесь и далее ссылки даны в основном на прижизненное издание в «Собрании сочинений» В.В. Стасова (исключения оговариваются).

² Отправившись по совету друзей в Берлин к Э. Дену учиться технике старых западных мастеров, Глинка в письме к Стасову от 11/23 августа 1856 года пишет: «Дело, за которое я принялся с Деном, чем более обозначается, тем более требует труда, труда упорного и продолжительного. <...> Поэтому вовсе не надеюсь être complet (быть на высоте — фр., пер. изд.), а почту себя счастливым, если удастся, проложить хотя тропинку к нашей церковной музыке» [5, 615]. См. также краткий очерк-комментарий А.С. Ляпуновой «Труды в области полифонии» [Там же, 847–849].

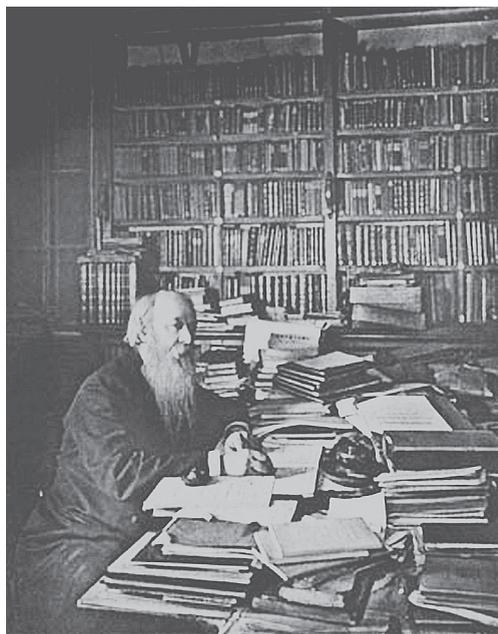
³ Стасов В.В. Второй русский концерт [14, стлб. 331–340; стлб. 339–340]. Первая публ.: «Новое время». 1878, № 908 (8 сентября).

⁴ Стасов В.В. О некоторых формах нынешней музыки [14, стлб. 90–107; стлб. 106]. Первая публ. на нем. яз.: «Neue Zeitschrift für Musik». Bd. 49. 1858 (№ 1–4).

⁵ Отметим также, что последующая беспрецедентная полувекровая работа Стасова в качестве сотрудника Публичной библиотеки также сыграла важную роль в его научных изысканиях. Напомним, при участии в частности Стасова, здесь организуются уникальные выставки: в 1856 году — «первая всемирная выставка» библейских текстов на всех языках и выставки изданий церковно-славянской печати и всех способов гравирования; в 1857 году — выставки церковно-славянских иллюминированных рукописей, церковно-славянских крюковых рукописей в хронологическом порядке XI–XIX веков, нотных рукописей Западной Европы с IX века (!), материалов письменности и др. См.: Стасов В.В. Воспоминания гостя Библиотеки [14, стлб. 1512–1531; стлб. 1523–1524].

гтейшим музыкальным коллекциям библиотек и частных собраний Рима, Флоренции, Вены, позднее Парижа, Лондона, Берлина», работая в крупнейших книгохранилищах и архивах, знакомясь с каталогами, с разнообразной исторической литературой, «попутно получая представление о постановке в Европе научной работы <...>, в том числе и музыкальной медиэвистики» [2, 64], Стасов не только основательно углубляет свои познания, но и приобретает исследовательский опыт работы с рукописями, в частности, с музыкально-литургическими¹. Примечательно, что позднее, в 1860-е годы (в связи с выходом в свет работ прот. Д.В. Разумовского), он будет искренне радоваться появлению и у нас в России настоящих ученых, знатоков церковного пения из среды духовенства — «своих Ламбильотов»², к тому же хорошо знакомых с западной наукой.

Увлечшись византийской музыкальной культурой, он изучает наиболее известные труды европейских ученых в этой области, греческие певческие рукописи, и, что особенно интересно, собирает изустные сведения от самих греков (в Италии и России!) [10,



В.В. Стасов за работой
в своей «любезной» Публичной библиотеке.
Фото К.К. Буллы. 1895–1898 гг.⁴

стлб. 233]³. Делая многочисленные выписки из наиболее важных источников, он сосредотачивает внимание на многих ключевых вопросах музыкальной византистики: периодизация, терминология, развитие типов нотации, соотношение теории и практики церковного пения, проблемы источникове-

¹ Так, всерьез увлекшись итальянской церковной музыкой XV–XVII веков, Стасов не только заказывает копии ряда сочинений, но и пишет в 1852 году специальную работу о знаменитой музыкальной коллекции аббата Сантини, находящейся в Риме. См.: Стасов В.В. Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме [14, стлб. 1–16]. В своем «Собрании сочинений» Стасов также указал, что первоначально статья была написана по-французски и вышла отдельной брошюрой во Флоренции в 1854 году. Первая публ. на русск. яз.: «Библиотека для чтения». Т. 118. 1853. С. 107–128.

² Луи Ламбильот (Lambillotte) (1797–1877) — известный церковный композитор и исследователь, монах-иезуит.

³ Здесь и далее даны ссылки на первую публикацию работы Стасова «Заметки о демественном и троестрочном пении», что хронологически важно.

⁴ URL: <http://www.nlr.ru/fonds/prints/w50.htm> (дата обращения: 13.06.2017)

дения и методологии. Столь широкий подход проявляется не только в учебных работах Стасова (опубликованных и оставшихся в рукописях), но и в собранных им и благодаря ему важнейших материалах, которые должны были послужить основой для дальнейших глубоких и разнообразных исследований, в том числе компаративных.

Отметим наиболее важные вехи этой деятельности Стасова, охватывающей в целом более чем пятнадцатилетний период и направленной на собирание материалов и написание фундаментальной работы «О церковном пении в древней России».

Две ее части (предназначавшиеся, по-видимому, для первой, исторической главы) были подготовлены к печати уже к концу 1855 года в виде отдельных очерков: «Заметки о местном и троестрочном пении» и «О церковных певцах и церковных хорах древней России до Петра Великого»¹. В этих работах Стасов указывает на «единственное и исключительно

греческое», «без всякой посторонней примеси» происхождение нашего церковного пения, почему и «первый период до тех пор, пока вполне развился русский певческий элемент со своим характером и <...> особенностями, должен носить название греческого или греко-русского» (интересно сравнить с аналогичным определением прот. Д.В. Разумовского)². Выстраивая многоплановую историческую картину разнообразных связей, византийских и поствизантийских влияний (в том числе и в области церемониальной музыки), он достаточно подробно рассматривает собственно греческую, «коренную» традицию, привлекая множество историографических, литургических сведений³, данных о византийских рукописных источниках по Виллото, Венсану и о. Порфирию (Успенскому)⁴, а также опираясь на результаты новейших исследований⁵, и, конечно, на собственные изыскания.

Именно Стасовым впервые в музыковедении была поднята тема исто-

¹ В архиве Стасова сохранилась писарская копия с цензурской датой «18 декабря 1855 года» (РНБ, ф. 738, ед. хр. 10). В 1856 году Стасов пытался напечатать обе работы в «Русской беседе», а затем в «Русском вестнике», но безрезультатно. Сведения по: [2, 64–65, 71 (примеч. 4–6)]. Публикация первой из них, как мы знаем, состоялась только в 1865 году [10], а второй — спустя более века (!) [12].

² Имеется в виду определение «греко-славянское пение» [8, вып. II, глава V].

³ В частности, из сочинений Г. Кодина и Ж. Гоара. См.: Codinus G. De officiis et officialibus ecclesiae Constantinopolitanae. Parisiis, 1625; Goar J. Euhologium, sive Rituale Graecorum. Lutetiae Parisiorum, 1647 (2 ed.: Venetiae, 1730).

⁴ Стасов сообщает, что использовал для своих изысканий «подробные ученые заметки и выписки архимандрита Порфирия, сделанные им в путешествии по Греции, Палестине и Сирии, а также на Синай, которые он благосклонно сообщил нам» [10, стлб. 232]. О полученных от о. Порфирия сведениях о греческих певческих книгах и певцах (Иоанне Кукузеле и пр.) он сообщает и в письме к о. Димитрию Разумовскому, рекомендуя воспользоваться его широчайшими познаниями. См.: Письмо В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 28 января 1865 г. РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36.

⁵ Из материалов Стасова (в том числе из переписки) становится известным его знакомство со следующими иностранными изданиями, относящимися к греческой музыке: *Allatius L. De libris ecclesiasticis*

ИМПЕРАТОРСКОГО	
АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.	
ТОМЪ V.	
ВЫПУСКЪ 4 ^й .	
<p>I. Орудія каменнаго и бронзоваго вѣковъ изъ Египта. П. В. Лерца. Статьи третья и послѣдняя. (Съ таблицахъ рисунковъ)..... 201</p> <p>II. Еще замѣтки о голосникахъ В. В. Стасова. (Съ таблицахъ чертежей)..... 221</p> <p>III. Занятія о диезоставовъ и троестрочномъ пѣніи. Его же..... 235</p> <p>IV. Жалованная грамота гуцльскимъ князю-князю Соловьеву П. В. Нижегородскаго..... 254</p> <p>V. Старинное пѣніе о вѣсѣхъ и серебряхъ, добытыхъ изъ уральскихъ уѣздъ. Сообщ. изъ же. 256</p> <p>VI. Собственноручныя записки Петра Великаго изъ записки князя Громова. Сообщено изъ же..... 257</p>	<p>VII. Сѣдальце о долѣхъ въ Москвѣ, принадлежавшихъ въ XVII вѣкѣ боярину Ивану Ивановичу Романову. Сообщ. изъ же..... 258</p> <p>VIII. Опись Палатинскаго монастыря вологодской епархіи. 1683 года. Доставлено Н. В. Суворовымъ. (Окончаніе)..... 260</p> <p>IX. Извѣстія Императорскаго Археологическаго Общества. Извѣщеніе изъ протокола всѣхъ членовъ. Собраніе 24 марта 1863 года..... 308</p> <p>X. Старинныя русскія церковн. по-русскія XVIII вѣка (съ двумя таблицахъ рисунковъ)..... 315</p>
<p>—————</p> <p style="text-align: center;">САНКТЪ-ПЕТЕРБУРГЪ.</p> <p style="text-align: center;">Въ типографіи Императорской Академіи Наукъ.</p> <p style="text-align: center;">1864.</p>	

Известия Императорского Археологического Общества, где впервые была опубликована работа В.В. Стасова «О троестрочном и демественном пении»

рии церковных хоров, которую он начинает с Византии (в частности, пишет о константинопольском пении *крактов* и *псалтов*), попутно выясняя значение и бытование ряда терминов (*про-*

топсалт, доместик, магистр и др.), обращая внимание на соотношение численности священнослужителей и певчих, на принципы разделения на левый и правый хоры, на происхождение и использование «педали»-исона и мн. др. В результате Стасов делает ряд ценных наблюдений: о закономерной смене эпох и вкусов в греческом церковном пении, об исторической изменчивости терминологии, о важнейшем (и для старой, и для новой практики пения) соотношении письменной и устной традиции. Так, к примеру, опираясь на исторические разыскания Вилото (см. примеч. 5 с. 22–23) и на «изустные сведения», полученные от греков, он делает вывод о том, что искуснейшие из певчих могли добавлять «фиоритурь» «голосовые украшения», «рулады», которые никогда не записывались и носили импровизационный характер. Да и в учебниках, по мнению ученого, певческая наука представлена не в полном виде; «самые трудные, самые тонкие и сложные подробности, то,

Græcorum dissertationes due. Paris, 1645; Lambrecii P. Commentariorum de augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi liber primus-octavus. Vindobonae, 1665–1679; Du Cange C. Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis. Vol. I–II. Lugduni, 1688; Fabricius J.A. Bibliotheca Graeca. T. 1–14. 1705–1728 (revised and continued by G.C. Harles, 1790–1812); Gerbert M. De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus. St. Blasii, 1774; Villoteau G. De l' etat actuel de l' art musical en Egypte // Description de l' Egypte. Vol. 1–4. Paris, 1809–1826; Kiesewetter R.G. Über die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik. Leipzig, 1838; Vincent A.J.H. Notice sur divers manuscrits grecs relatifs a la musique, comprenant une traduction française et des commentaires. Paris: Imprimerie royale, 1847 (Notice et extraits des manuscrits de la Bibliotheque du Roi, et autres bibliothèques, vol. XVI, 2); Χρισάνθου, Αρχιεπ. Αιραχίου τοῦ ἐκ Μεδύτων. Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. 1821; Θεοδώρου, Φωκαέως. Κρητικὸς τοῦ Θεωρητικῆς καὶ Πρακτικῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδάζοντων αὐτήν, 1842. Таким образом, можно сделать вывод о широчайшей осведомленности Стасова, как относительно старых, так и новейших изданий, равно как и о знании крупнейших европейских собраний греческих рукописей, включая, конечно, и коллекцию петербургской Публичной библиотеки.

что можно назвать высшею окончательною школою, излагается учителем изустно, на практике» [10, стлб. 233].

Рассуждая об эволюции церковного пения у греков, Стасов отмечает, что в более древние периоды оно было отмечено «печатью единичности, нераздельности форм, единства школы, направления, вкуса», что является признаком «младенчества» или «юности» эпохи. «Варианты певческие произошли несравненно позже», когда возникают различные напевы: «родосский, кипрский, константинопольский, болгарский и некоторые другие...»¹. Такое многообразие, «раздробленность форм», напротив, признак зрелости, «совершеннолетия исторической эпохи». Все они относятся к позднему времени, к векам (XIII–XIV), предшествовавшим падению Восточной Римской империи [12, 188]. Выявленные закономерности развития монодической традиции Стасов распространяет, фиксируя, конечно, важные различия, и на русскую церковно-певческую практику.

Все более погружаясь в проблематику истории церковного пения, он осознает необходимость расширения

круга и скрупулезного изучения греческих первоисточников, особенно теоретических. В 1856 году он приносит в дар Публичной библиотеке специально изготовленный в Париже список знаменитого византийского трактата «Агиополит» («Святоградец», XIV в., Paris. Gr. 360²), сопровождая свое подношение публикацией письма-обращения к барону М.А. Корфу, директору Библиотеки, где фактически излагает свои исследовательские позиции в отношении этого выдающегося музыкально-теоретического памятника. Описывая его, он использует элементы кодикологического и палеографического анализа, дает историческую справку, подробный критический обзор библиографии и намечает перспективу изучения (путем сравнения с конкретными старыми и новыми греческими музыкальными грамматиками и руководствами по церковному пению). В комментариях он упоминает и о своей собственной работе по истории русских хоров, в которой пытался «разъяснить <...> многие трудные вопросы и подробности, тем более что все сведения об источнике нашей церковной музыки, о средневековой музыке греческой, так скудны и недостаточны»³.

¹ Здесь он ссылается на следующий источник: Никифор (Феотоки), архиеп. Ответы на вопросы старообрядцев. М.: Син. тип., 1813.

² Эта копия, ныне хранящаяся в отделе рукописей РНБ (ф. 906, греч. 140), была «добыта» благодаря финансовой поддержке упомянутого выше известного мецената, представителя знаменитого рода А.Н. Демидова. Вместе с сопроводительным письмом переписчика, грека Теодора (Феодора) Сипсомо из Парижа она позднее была направлена Стасовым к прот. Д.В. Разумовскому. Об этом далее.

³ Стасов В.В. Письмо к г. Директору Императорской Публичной библиотеки барону Модесту Андреевичу Корфу [14, стлб. 85–88; стлб. 86]. Первая публ.: «С.-Петербургские Ведомости». 1856, № 69 (от 25 апреля).

Итак, Стасов сосредотачивает усилия на источниковедческом направлении¹. И следующий важный здесь эпизод — кураторство музыкальной части афонской экспедиции знаменитого путешественника и архе-

олога П.И. Севастьянова, а также участие в некоторых афонских приобретениях кн. М.Д. Волконского (1859—1860). Об этом он, в частности, сообщает в одном из писем к прот. Д.В. Разумовскому:

«Вам конечно уже давно известно от П.И. Севастьянова, что кроме собственного своего желания, он еще в особенности и по моим просьбам обратил особенное внимание, во время своей последней Афонской поездки, на рукописи с греческими крюковыми нотами, и потом подарил фотографич. снимки с них С.П.бургской Публичной библиотеке, при художественном отделении которой я состою и занимаюсь. В то же время, и по моим же просьбам, Князь Волконский вытребовал с Афона несколько других снимков с афонских крюковых рукописей»².

Составляя отчет Публичной библиотеки за 1862 год и описывая кратко севастьяновскую коллекцию фотографических снимков с рукописей афонских монастырей (в количестве 1500 листов!), Стасов с гордостью указы-

вает на приобретение ценнейших материалов по теории и практике византийской и поствизантийской музыки (заметим, весьма «репрезентативных» с точки зрения изучения традиции в целом)³.

¹ Вскоре, что характерно, у Стасова возникает идея издания отдельного тома «Записок» Археологического общества с материалами по древнерусскому церковному пению. Указанное издание должно было состоять из двух отделов (исторического и теоретического) и, по мысли Стасова, предполагало главным образом публикацию наиболее важных источников, выявлению которых он сам посвятил немало лет. Все это, по его же мнению, могло привлечь к разработке истории и теории церковного пения многих исследователей, ведь важность этого направления в Западной Европе уже давно осознана [13]. Позднее (в 1862 году) Стасов предложит Д.В. Разумовскому сотрудничество в упомянутом издании, где он взял бы на себя сторону историческую, а о. Димитрий — теоретическую, объяснительную. Стасов сообщает также о создании для этого специальной комиссии, куда помимо их двоих, должны войти И.И. Срезневский и А.Ф. Бычков. См.: Письма В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 29 апреля и 11 декабря 1862 г. РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. О работе комиссии см.: Письма от 7 мая 1863 г. и 30 марта 1864 г. [Там же]. К сожалению, столь блестяще задуманное совместное предприятие не осуществилось.

² Письмо В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 29 апреля 1862 г. РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. Подробнее об участии кн. М.Д. Волконского в греческих изысканиях см.: Шеховцова И.П. Заметки по истории русской музыкальной византистики // Музыкальная археология — 2015: Сб. статей (Материалы научно-практической конференции «Звучащий мир Древней Руси», 19–21 ноября 2014 г.) / Сост. и науч. ред. Н.В. Заболотная, И.П. Шеховцова. М.: РАМ имени Гнесиных, 2017. С. 279–339.

³ Здесь невольно напрашивается сравнение со знаменитой афонской экспедицией 1906 года С.В. Смоленского, имевшей, в отличие от севастьяновской, не только узкопрофессиональный состав участников, но и более направленный научный интерес — их внимание было сосредоточено лишь на самых ранних греческих нотированных памятниках. Подробнее об итогах экспедиции Севастьянова см.: Шеховцова И.П. По следам афонской экспедиции П.И. Севастьянова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 26. М., 2017. С. 109–130.

«Сверх сего, как на одну из драгоценностей собрания, мы укажем на коллекцию снимков с 12-ти богослужебных книг с греческими крюковыми нотами, от XI до XVIII века включительно; на снимки с рукописей X и XI века, где крюковыми же нотами обозначен прежний способ чтения и пения Евангелия во время богослужения и, наконец, на снимки с 11-ти греческих руководств для изучения церковного пения, начиная с XV по XIX век. Таким образом в этой коллекции заключаются драгоценнейшие и значительно полные данные для исследования древне-греческого и древне-русского церковного пения, и мы с чувством особенного удовольствия можем сказать, что все эти документы о крюковом пении, добытые на Афоне П.И. Севастьяновым, по просьбе со стороны нашей Библиотеки, не остаются уже и теперь без употребления: они были отправлены для рассмотрения в Москву к священнику Д.В. Разумовскому, одному из лучших знатоков древнего нашего пения. Сообщив Библиотеке подробный отчет об этих Драгоценных памятниках, впервые появляющихся в Европе в таком количестве, этот ученый воспользовался ими для исследований о системе греческих и русских крюковых нот, которыми давно уже занимается» [11, 18–21].

В первом же своем письме к о. Димитрию (1862) Стасов добавляет:

«Разумеется, самое интересное было бы — указать происхождение русских крюков из греческих, чего до сих пор еще никем не сделано»¹.

Продолжая собирать материалы по греческой традиции, Стасов заполучает копию еще одного любопытного документа — письма о. Азарии, библиотекаря афонского Пантелеимонова монастыря, к кн. М.Д. Волконскому, где содержатся важные рассуждения о соотношении старого и нового (порформенного) пения у греков². Копия этого письма, заинтересовавшего многих исследователей³, вместе с другими

ценными материалами — упомянутой выше коллекцией севастьяновских фотоснимков, а также с полученными дополнительно кн. Волконским с Афона при посредничестве того же о. Азарии литографическими копиями некоторых греческих песнопений с параллельными их «переводами» на нотацию Нового метода, выполненными известным греческим дидакалом Иоасафом Дионисиатом⁴, с приложением пергамен-

¹ Письмо В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 29 апреля 1862 г. РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36.

² Содержание этого письма было частично опубликовано самим Волконским [4].

³ Заметим: единственный полный экземпляр этого «известного в узких кругах» письма сохранился в архиве Стасова (копия с его пометами!). См.: РНБ, ф. 738, ед. хр. 276.

⁴ Иоасаф Дионисиат (нач. XIX в. — 1866) — иеромонах-афонит, выдающийся греческий дидакал, знаток поствизантийской традиции церковного пения, мелург и переписчик многих певческих кодексов.



Лист из афонской певческой рукописи Пападики 1686 г. (Iveron 970, л. 236), снятый экспедицией П.И. Севастьянова (1859–1860)¹

ного листка из Евангелия XI в. с кинноварными экфонетическими знаками, — все это было переправлено для работы прот. Д.В. Разумовскому². Вскоре Стасов высылает о. Димитрию и копию «Святоградца» с предложением напечатать в указанном выше издании его перевод с примечаниями, сравнениями и объяснениями (попутно предлагается помощь в приобретении за границей и других необходимых источников)³.

Получив замечательный отчет о греческих снимках⁴, а позднее и первое серьезное исследование на их основе («О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения» [7]), Стасов понимает, что в лице о. Димитрия он имеет дело с настоящим знатоком и потому предлагает сотрудничать в дальнейшей разработке исторических и теоретических вопросов. Начатый важный и необходимый обоим научный диалог продлится вплоть

¹ См.: Севастьянов П.И. Коллекция афонских фотоснимков. РГБ, ф. 270. Ша, карт. 3, ед. хр. 54 (№ 48); ф. 270 Ша, карт. 6, ед. хр. 45 (негатив); или РНБ, ф. 680, ед. хр. 53. Описание снимка: Разумовский Д.В. Описания памятников, относящихся до богослужебного чтения и пения Греческой церкви. [1862]. РГБ, ф. 380, карт. 10, ед. хр. 15; или РНБ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 53. — Отд. III, № 6. Оpubл.: *Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἀγιον Ὅρος. Τ. Γ'. Αθήναι, 1993. Σ. 940.*

² Многие из присланных тогда снимков и прорисей с греческих рукописей были использованы Д.В. Разумовским в его работах, в том числе для составления палеографического «Альбома». См.: РГБ, ф. 380, карт. 5, ед. хр. 16.

³ Подробнее о работе Д.В. Разумовского над присланными материалами и другими греческими изысканиями см.: *Шеховцова И.П.* Из истории московских собраний греческих певческих рукописей. Коллекция Д. В. Разумовского // *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства.* Вып. 2 (18). М., 2015. С. 31–46; *Она же.* Из истории отечественной музыкальной византистики. Д.В. Разумовский (1818–1889) // *Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотации. Проблемы интерпретации: Материалы междунар. науч. конф. 12–17 мая 2014 г. МГК им. П.И. Чайковского: Сб. статей / Отв. ред. И.Е. Лозовая; ред.-сост. И.В. Старикова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2017. (Гимнология; вып. 7). С. 9–30.*

⁴ См.: РНБ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 53. Разумовский Д.В. Письмо к И.Д. Делянову с приложением «Описания памятников, относящихся до богослужебного чтения и пения Греческой церкви». [1862 г.]. Авторская копия «Описания» также имеется в архиве Д.В. Разумовского. См.: РГБ, ф. 380, карт. 10, ед. хр. 15. Часть этого труда, посвященного греческим рукописям с экфонетической нотацией, была опубликована Бычковым: [3].

до 1867 года — до выхода в свет первого выпуска фундаментального труда прот. Д.В. Разумовского «Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения)» [8]¹.

Как известно, Стасов в конце концов откажется от продолжения работы в этой области, передав все накопленные материалы о. Димитрию². Хотя отголоски его «греческих» интересов будут и впредь напоминать о былом увлечении³.

Подводя кратко итоги, подчеркнем еще раз огромное значение научной деятельности В.В. Стасова (исследовательской, методологической, источниковедческой) в сфере музыкальной византистики и шире — по истории музыкально-литургической традиции в целом, — сыгравших одну из ключевых ролей в становлении русской науки о церковном пении, в заложении ее основ, в формировании главных принципов и определении магистральных направлений.

¹ Переписка ученых позволяет это детально проследить. Так, о. Димитрий регулярно посылает Стасову практически все свои работы: «Описание памятников, относящихся до богослужебного чтения и пения греческой церкви» (1862); перевод «Святоградца» с примечаниями, сравнениями и объяснениями (1862); «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения» (1863); «Церковное пение в России» (1-й вып., 1867). На два последних труда Стасов отвечает довольно подробным критическим разбором. См.: Письма В.В. Стасова к Д.В. Разумовскому от 30 марта 1864 г. и от 6 ноября 1867 г. РГБ, ф. 380, карт. 15, ед. хр. 36. В свою очередь, Стасов отправляет на отзыв о. Димитрию свои «Заметки о демественном и троестрочном пении» (1864). См.: Письмо от 28 июля 1864 г. [Там же]. Более того, хронологическое сопоставление материалов В.В. Стасова и Д.В. Разумовского позволяет установить преемственную связь между трудами этих ученых — с точки зрения тематики и в целом основных направлений работы. Подробнее: Шеховцова И.П. Заметки по истории отечественной византистики. [Цит. изд.]

² Выскажем предположение, что именно сотрудничество с прот. Д.В. Разумовским, ставшим со временем «стержневой», наиболее авторитетной фигурой в области науки о церковном пении в России, послужило причиной задержки с публикацией ряда последних работ в этой области кн. Одоевского, который, по-видимому, все более ощущал недостаточность своего погружения в специфическую проблематику. Аналогичные причины, как нам кажется, привели к оставлению работы в этом направлении и у Стасова. Что характерно, оба помогали, обеспечив своими обширными материалами о. Димитрия, этого «*ученнейшего крюкоисследователя*» (по выражению архим. Антонина (Капустина) из письма к прот. Д.В. Разумовского от 14 июля 1964 г.). Несомненно, образовавшийся круг общения и возникший в нем весьма полезный и совершенно незаменимый исследовательский диалог способствовали появлению первых выдающихся научных результатов.

³ Так, в начале сентября 1878 года в Париже Стасов с большим энтузиазмом прослушал публичную лекцию о греческой музыке французского историка музыки и композитора Л.А. Бурго-Дюкюдрэ (Bourgault-Ducoudray). См.: Стасов В.В. Второй русский концерт [14, стлб. 339–340]. В 1880-е годы Стасов принял самое деятельное участие в судьбе З.З. Дурова — ученика Д.В. Разумовского, первого преподавателя церковного пения в Петербургской консерватории (работал в 1883–1886) и автора одного из первых обширных трудов по истории русской музыки. Стасов, судя по всему, поддержал еще одну работу Дурова — «Руководство к изучению крюковой семейграфии». См.: Письма З.З. Дурова к Д.В. Разумовскому. РГБ, ф. 380, карт. 14, ед. хр. 62. Подробнее: Шеховцова И.П. Заметки по истории отечественной византистики. [Цит. изд.]. Собственные греческие изыскания Стасова теперь будут сосредоточены в областях книжной миниатюры и орнамента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А.С. История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве: дис. ... канд. искусств. Л., 1982. 349 с.
2. Белоненко А.С. Стасов о древнерусской музыке // Советская музыка. 1974. № 7. С. 64–72.
3. Бычков А.Ф. Отрывки Евангелия XI-го века [с публикацией материалов исследования Д.В. Разумовского] // Известия Императорского Археологического общества. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1865. Т. V. Вып. 1. С. 29–37.
4. Волконский М.Д., кн. Греческое церковное пение // «Домашняя беседа для народного чтения»: Еженедельное субботнее издание / Под ред. В. Аскоченского. СПб.: Тип. Штаба Военно-учебных заведений, 1862. Год 5-й. 1862. Вып. 10 (10 марта). С. 228–234.
5. Глинка М.И. Литературное наследие: в 2 т. Т. II: Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Музгиз, 1953. 890 с.
6. Острой О.С. Владимир Васильевич Стасов (1824–1906, в Библиотеке 1872–1906) // Острой О.С. Труды, в которых отразился век: Историки искусства в Публичной библиотеке: конец XVIII — нач. XX вв.: Сб. ст. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2004. С. 85–105.
7. Разумовский Д.В., прот. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения: Исслед. [Чит. в Моск. об-ве духов. просвещения 26 сент. 1863 г. д. чл. и библиотекарем свящ. Д. В. Разумовским]. [М., 1863]. 110 с.
8. Разумовский Д.В., прот. Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения). Вып. I–III. М.: Тип. Т. Рис, 1867–1869. 263 с.
9. Рамазанова Н.В. В.В. Стасов — исследователь и собиратель музыкальных материалов рукописного отделения Императорской Публичной библиотеки // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2009. Вып. 4. С. 9–27.
10. Стасов В.В. Заметки о демественном и троестрочном пении // Известия Императорского Археологического Общества за 1864 г. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865. Т. 5. Вып. 4. Стлб. 225–254.
11. [Стасов В.В.]. Отчет Императорской Публичной Библиотеки за 1862 год. СПб., 1863. 93 с.
12. Стасов В.В. О церковных певцах и церковных хорах Древней Руси до Петра Великого // Стасов В.В. Статьи о музыке. В 5 вып. М.: Музыка, 1980. Вып. 5–Б. С. 175–240.
13. Стасов В.В. Предложение об издании материалов по древнерусскому церковному пению // Известия Императорского Археологического Общества. Т. 3. Вып. 6. 1861. С. 525–526.

14. Стасов В.В. Собрание сочинений. 1847–1886. В 3-х т. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1894. Т. III: Музыка и театр. Литература. Императорская Публичная библиотека. Автобиография. 1790 стлб.

15. Стасов В.В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1 / Сост. Н. Симакова; коммент. и общ. ред. Вл. Протопопов. М.: Музыка, 1974. 435 с.; Вып. 2 / Сост. Н. Симакова, коммент. и общ. ред. Вл. Протопопов. М.: Музыка, 1976. 439 с.; Вып. 5–А / Сост. и ред. Вл. Протопопов. М.: Музыка, 1980. 420 с.; Вып. 5–Б / Сост. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1980. 272 с.



Из истории зарубежной музыкальной культуры

Екатерина Купровская

ТОТ САМЫЙ ЭРИК САТИ

«У Сати никогда не известно, куда он нас заведет...»

Жан Кокто. Лекция о Сати. 1920 г. [6, 261].

«Мой стиль — это я сам»

Пауль Клее [4].

Юбилейные мероприятия, посвященные 150-летию со дня рождения Эрика Сати, явились прекрасным поводом снова обратиться и к его музыке, и, — что особенно важно, — к его образу мышления. Данная статья явилась результатом соприкосновения с его творчеством, поисков и размышлений в процессе подготовки моих лекций-концертов, посвященных юбилею композитора¹.

Опираясь на вынесенную в эпиграф сентенцию Жана Кокто, мы попытаемся проследовать за Сати по нескольким из многочисленных направлений, которые нам предлагает его творчество.

Esprit français

Интеллектуальный тип Эрика Сати является ярким образцом того, что

французы называют *esprit français*. Это выражение можно перевести как *французский образ мыслей*², однако слово *esprit* имеет несколько значений: дух, сознание, ум, остроумие, смысл, а потому само по себе выражение имеет очень богатую коннотацию. Выражение *esprit français* вбирает в себя эрудицию, утонченность, критическое мышление, юмор (с различными оттенками — черный, абсурдный, с сексуальным подтекстом и проч.), насмешку над самим собой, иронию, а также знаменитое декартовское «сомнение во всем». Таков далеко не полный список характеристик *esprit français*, которые отражены в эстетике Эрика Сати, его высказываниях и манере поведения³.

¹ Лекции-концерты состоялись в апреле 2016 года в Мемориальном музее А.Н.Скрябина в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати» к 150-летию со дня рождения композитора и в Музее «П.И.Чайковский и Москва».

² Дословное «французский дух» чрезмерно сужает его смысл.

³ При обращении к творчеству Сати мы зачастую поддаемся искушению вступить с ним в некую негласную игру. Несколько лет назад я представляла концертную программу французской музыки, в которой «меблировала» пьесами Сати сочинения Дебюсси, Равеля, Мессиана и Дютийе: поскольку Сати изобрел *меблировочную* музыку, трудно было устоять перед искушением «полить поливальщика».

У Сати был старший друг и земляк (также родом из Онфлера) — эксцентричный писатель и журналист *Альфонс Алле* (1854–1905). Сати называл его своим единственным учителем — напомним, что он не доучился ни в консерватории, ни в *Scola Cantorum...* Альфонс Алле был известен своими эпатажными выходками, едким языком и черным юмором. Помимо всего прочего, он провозгласил себя главой авангардной школы *фумистов* — сообщества *пускателей дыма в глаза*¹. Его афоризмы давно стали крылатыми выражениями не только во Франции, но и за ее пределами:

«В жизни часто случаются такие минуты, когда отсутствие людоедов ощущается крайне болезненно».

«Нужно быть терпимее к человеку, все же, не будем забывать о том, в какую примитивную эпоху он был сотворен» [1].

Само собой разумеется, Альфонс Алле представляет собой еще один блестящий образец *esprit français*. Его творчество, как и сама его личность, оказали сильное влияние на дадаистов и сюрреалистов. Его также можно считать предтечей концептуализма и минимализма в литературе, живописи и даже музыке.

В 1897 году он сочинил свое собственное музыкальное произведение — «Траурный марш для похорон великого глухого». Марш не содержал ни единой ноты — только надгробное молчание, согласно утверждению, что большие скорби всегда немы. Партитура этого марша представляла собой пустую страницу нотной бумаги.

¹ От фр. *fumée* — дым.

В 1882 году Альфонс Алле выставил свой «Черный почти квадрат» (за тридцать лет до К. Малевича) и назвал его: «Драка негров в глубокой пещере темной ночью». Была у него и полностью белая картина, под названием «Первое причастие страдающих анемией девушек в снежную пору» (1883).

Нетрудно заметить, что большинство колких выражений Сати целиком выдержаны в стиле Алле, которого он нежно называл своим «дядюшкой»:

«*Курите, друг мой, иначе вместо Вас закурит кто-то другой*» [6, 28].

«*Чем больше я узнаю людей, тем больше люблю собак*» [6, 233]:

Романтическая ирония

В непосредственной близости с характерным для Сати образом мышления лежит философская категория *романтической иронии*. На наш взгляд, музыка Сати обладает рядом особенностей, позволяющих говорить о том, что романтическая ирония играет важную роль в его эстетике. Поясним нашу мысль.

Теория *романтической иронии* была выдвинута и развита в конце XVIII века Фридрихом Шлегелем и его единомышленниками из Йенского университета.

«*Йенские романтики во главе с Фридрихом Шлегелем поставили себе задачу вернуть к жизни античную иронию, которая получила наибольшее развитие в диалогах Платона. Для Платона она служила методом философствования, для него ирония была не более, чем категорией эстетики, вышедшей из классической риторики.*

Еще Сократ с помощью иронии в своих диалогах пытался описать мир идеальный. У романтиков эта тяга к идеальному была выражена в стремлении постичь красоту бесконечного мира во всех его проявлениях. Философской категорией ирония становится именно в трудах йенских романтиков. <...> Шлегель считал, что любое понятие становится идеей благодаря иронии, которая способна довести понятие до его законченности в бесконечной борьбе противоположностей. Этот процесс он называл «абсолютным синтезом абсолютных антитез» [3].

По мнению Шлегеля, «нельзя понять неадекватность любого действия, факта человеческого духа без элемента шутки, юмора, розыгрыша. При этом целью иронии является вовсе не насмешка над кем-то. Точнее сказать, это не самоцель. Огромную духовную ценность имеет умение автора будто «выпрыгнуть» из себя, пошутить над самим собой, над собственным утверждением или ходом своих мыслей» [7].

В искусстве ирония — это принцип двойного зрения, принцип антагонизма: в нем смешиваются страшное и доброе, грустное и смешное, и т.д. Подобная двойственность присуща музыке Сати: юмор соседствует в ней с глубокой печалью и невероятной, особенной ностальгией. «У меня всегда крайне серьезный вид, — говорил он. — Если я когда-нибудь и смеюсь, то, во всяком случае, делаю это нечаянно» [6, 28].

Другая двойственность музыки Сати: ее мнимая простота. В этом зало-

жена одна из трудностей ее исполнения: внешний, лежащий на поверхности, текстовый уровень доступен и начинающему пианисту. Но сущность его музыки постепенно начинает раскрываться лишь только после серьезного и вдумчивого подхода к ней. С этим связаны разногласия в ее интерпретации: одни и те же произведения Сати играют быстро и медленно; соблюдают стабильный темп, либо, напротив, позволяют себе максимально свободное *rubato*; исполняют отстраненно, нейтрально — или же намеренно утрируют выразительность.

«Существуют и древние, и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии, — пишет Шлегель. — В них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо» [8, Шлегель Ф. Фрагмент 42] (подчеркнуто мною. — Е.К.). Не об этой ли буффонаде идет речь в случае Эрика Сати, настоящего «грустного клоуна»? Сати любил «играть себя», как актер на сцене: он «обыгрывал» как свое существование, так и свое творчество. Все его высказывания — тому подтверждение: в своем подавляющем большинстве, они «сыграны на публику».

По словам Шлегеля, ирония — это также постоянная пародия на самого се-

бя. Так, например, Сати дает своему самому первому опубликованному сочинению (Вальс-балет, 1885) номер опуса 62. А в ответ на рекомендацию Дебюсси лучше проработать форму сочинений, Сати пишет «Три пьесы в форме груши».

Как известно, Сати не был чужд и иронии относительно своих друзей. В 1915 году он создает «Предпоследние мысли»: пародии на Клода Дебюсси, Поля Дюка и Альбера Русселя. Нотный текст дополнен пародийными фразами, отсылающими к эстетике указанных композиторов.

И, наконец, согласно Шлегелю, «ирония — это форма парадокса» (*Ironie ist die Form des Paradoxen*) [8, Шлегель Ф. Фрагмент 48], что напрямую отсылает нас к Сати, ведь парадокс — суть его творчества.

Как говорил Пауль Клее, в творчестве которого романтическая ирония занимает далеко не последнее место: «Я служу красоте, изображая ее врагов (карикатуры, сатира)» [15, 173]. Это изречение могло бы принадлежать Сати — так же, как и фраза Клее, вынесенная в эпиграф нашей статьи. Двойственность диалектического смещения была характерна для них обоих.

Попутно отметим, что в некоторых чертах Пауля Клее (1879–1940) тоже обнаруживается сходство с творчеством Сати. Практически современники — с разницей меньше 15 лет — оба оказали значительное влияние на будущие поколения, причем Клее особенно повлиял именно на композиторов XX века.

Может показаться парадоксальным тот факт, что внешне упрощенный стиль способен так воздействовать на мышление последующих поколений, тем более в других видах искусства. Однако в подобных случаях упрощенность отождествляется с универсальностью, и это понятие как нельзя более точно характеризует суть всего творчества Пауля Клее. Можно предположить, что почитатели Сати также усматривали эту черту в его творчестве.

Архаическая невинность

Если Альфонс Алле был «дядюшкой» Сати в литературе, то его «близнецом» в живописи можно смело назвать Анри Руссо (1844–1910). Начнем с того, что по случайному (или, скорее, мистическому совпадению), в год празднования юбилея Сати, в марте 2016 года в Париже, в музее д'Орсэ, открылась выставка-ретроспектива Анри Руссо. Она была озаглавлена «Архаическая невинность» — определение, как нельзя точно подходящее и к Эрику Сати.

Старший современник композитора, Анри Руссо является одним из самых известных представителей наивного искусства, или примитивизма¹. С легкой руки писателя Альфреда Жарри его чаще звали «Таможенником», чем Анри, поскольку Руссо работал в таможенном офисе в Париже. Критики с удовольствием пользовались этим прозвищем, чтобы лучше выразить свое пренебрежительное отношение к художнику.

Наивное искусство характеризуется намеренным отказом от законов пер-

¹ Наивное искусство принято рассматривать как одно из направлений примитивного искусства.

спективы, пропорций, от точности рисунка. Представителями наивного искусства чаще всего бывают самоучки, работающие вне зависимости от современных им художественных течений, как это было в случае Анри Руссо. Именно его имя связывают с самым первым применением этого термина по отношению к живописи. Среди характеристик наивного искусства назовем также инфантилизм, сознательную дезориентацию зрителя, упрощение, нарративность, присутствие фантастических, нереальных персонажей, юмор и, зачастую, недостаток художественной техники.

Нетрудно заметить, что эти особенности можно отнести и к музыке Сати, в которой очень часто присутствует такая же детская невинность и которую в таком случае можно определить как «наивную». Как сказал о нем Жан Кокто: «Сати научил нашу эпоху самой большой дерзости — дерзости быть простым»¹.

Руссо начал заниматься живописью предположительно в 1877 году, когда ему было уже больше 30 лет. Подобно тому, как эзотеризм и мистика притягивали Сати, Руссо был приверженцем спиритизма, уверенным в том, что его кистью движут духи. Его творческий путь полон странных событий и совпадений. В 1885 году он безуспешно пытался выставить свои работы на выставке «Официального салона»². Зато в 1886

году ему удалось впервые поучаствовать в «Салоне независимых»³, но только благодаря тому, что там отсутствовало отборочное жюри.

Самую большую популярность заслужили картины Руссо из цикла «Джунгли». В них буйная флора поражает фантазией и небывальными сочетаниями растений, многие из которых изображены по-детски «неправильно»: например, бананы, растущие не на пальмах, а на ветках деревьев, как груши и т.д. Представители фауны нередко срисованы с картин других художников: так, тигр на картине «Захваченный врасплох» был явно скопирован с гравюры Э.Делакруа.

Экзотизм Руссо тем более удивляет, что художник никогда не покидал пределов Франции, а из ее городов знал только Лаваль, Анже и Париж.



Анри Руссо. «Захваченный врасплох». 1891. Холст, масло

¹ Кокто, Жан. Петух и Арлекин. 1918. Цит. по: [13, 51].

² Парижский салон (фр. *le salon de peinture et de sculpture*) — одна из самых престижных художественных выставок Франции, официальная регулярная экспозиция парижской Академии изящных искусств. Существует с 1667 года.

³ Общество Независимых художников (фр. *Société des Artistes Indépendants*) — объединение художников, созданное в Париже в 1884 году. Его основателями были Альбер Дюбуа-Пилле, Одилон Редон, Жорж Сера и Поль Синьяк.

Он находил материал для своих работ в иллюстрированных альбомах и ботанических садах Парижа. Современников особенно восхищали его «30 оттенков зеленого цвета».

В течение долгого времени картины Руссо вызывали полное непонимание современников и саркастические насмешки критиков. Но он упорно продолжал выставлять свои работы в «Салоне независимых», вплоть до 1891 года, когда он представил свою первую картину из цикла «Джунгли», «Захваченный врасплох» («Тигр в тропическую грозу»)¹. Швейцарский художник Феликс Валлотон — первый, кто по достоинству оценил творения Руссо — назвал ее «Альфой и Амегой живописи» [17]. С этого момента отношение к Руссо меняется, его авторитет начинает расти. Он также знакомится и общается со многими известными художниками своей эпохи: такими, как Роберт Делоне, Пабло Пикассо, Поль Синьяк, Эдгар Дега, Поль Гоген и др.

В 1893 году Руссо уходит со службы в таможне и целиком посвящает себя живописи. Но она не приносит ему большого заработка. Обладая, как и Сати, различными талантами, Руссо дает уроки акварели, обучает игре на скрипке и мандолине, пишет театральные пьесы. Также, не чуждый литературному творчеству, он много общается с писателями и поэтами, среди которых Альфред Жарри, Гийом Аполлинер, Блез Сендрарс и Андре Бретон.

К некоторым своим картинам Руссо создает небольшие поясняющие тексты в прозе и стихах. К одной из своих лучших картин — «Спящая цыганка» (1897) — он пишет комментарий следующего содержания: «Бродячая негритянка, играющая на мандолине, сломленная усталостью, спит рядом со своим кувшином с водой. Мимо случайно проходит лев, обнюхивает ее, но не съедает. Это эффект луны, очень поэтичной».

Сати тоже постоянно использовал различные формы словесного комментария: предварительные пояснения к произведениям, сопутствующие описательные фразы («Спорт и развлечения»), авторские ремарки внутри нотного текста. После смерти композитора на его квартире нашли бесчисленное количество карточек, на которых он записывал небольшие, совершенно фантастические истории.

Как и Сати, Руссо был отшельником, чудаком, мистификатором. Когда в 1905 году он по ошибке получил орден Академических пальм², присвоенный на самом деле его однофамильцу, то вместо того, чтобы развеять недоразумение, он прикрепил отличительный знак на лацкан пиджака и не только носил его без всякого смущения, но и изображал себя с ним на многочисленных автопортретах.

Считается, что в общей сложности Руссо написал около 250 картин. Однако их точное число установить невоз-

¹ Отметим хронологическую близость произведений Руссо и Сати: для примера, первая *Гимнопедия* Сати была создана в 1888 году.

² Награда Франции за заслуги в образовании и науке.

можно, поскольку они часто служили платой бакалейщику, прачке, доктору...

Живопись Руссо открывает двери в самые разные области воображения, а его главное влияние исходит, как и в случае Сати, не столько от творчества, сколько от образа мышления автора, вбирающего свободу, презирающего условности, каноны и пропорции; его безграничную выдумку и фантазию; намеренную «детскость» представлений.

Художник умер от гангрены в парижской больнице Неккера после того, как поранил себе ногу. В больнице был зарегистрирован как алкоголик... Поскольку в момент его кончины никого из его близких не было в Париже, Руссо был сначала похоронен в общей могиле. Лишь некоторое время спустя его друзья собрали деньги для более достойного захоронения человека, ставшего впоследствии одним из самых известных художников Франции.

Надгробный барельеф на могиле Анри Руссо выполнил французский скульптор румынского происхождения Константин Брынкуши, или Бранкузи (1876–1957), согласно французской транскрипции его фамилии. В этой связи отметим еще одно совпадение: Бранкузи был близким другом Эрика Сати и после его смерти предлагал его брату, Конраду, создать на его могиле памятник. Однако Конрад, обладающий, по всей видимости, характером не менее сложным, чем его брат Эрик, отказался от предложения Бранкузи.

Некоторые искусствоведы проводят параллели между Сати и Бранкузи. Действительно, существует целый ряд совпадений: Бранкузи жил в Париже с 1904-го по 1934 год. Они общались с 1919-го по 1925 годы и были очень близкими друзьями, хотя Бранкузи принимал в свой узкий круг очень ограниченное число людей. Существует также много фотографий Сати, сделанных его румынским другом.

«Параллели между творческим лицом и характером Бранкузи и Сати напрашивались сами собой даже у тех, кто не был с ними знаком или не подозревал об их дружбе. Так, известный французский критик и музыковед Анри Колле, в своей программной и ставшей исторической статье, посвященной манифесту французской Шестерки, писал только о композиторе Эрике Сати и имел в виду только его музыкальное творчество. Однако, сам не подозревая о том, Анри Колле всего в двух словах нарисовал под видом Сати точный портрет Константина Бранкузи:

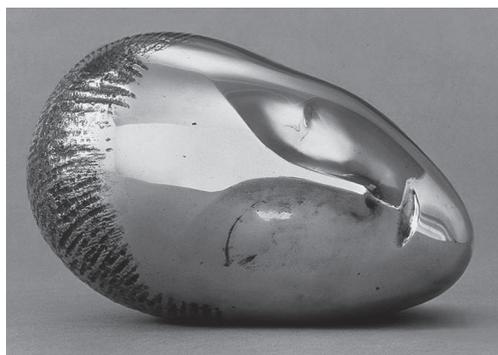
“В своем отвращении ко всяким туманностям: расплывчатостям, прикрасам, убранствам, к современным трюкам, часто увеличенным техникой, тончайшие средства которой прекрасно знал, Сати сознательно от всего отказывался, чтобы иметь возможность как бы резать из цельного куска дерева, оставаться простым, чистым и ясным”»¹.

Более того, «под прямым впечатлением симфонической драмы “Со-

¹ Колле, Анри, «Пять великороссов, шесть французов и Эрик Сати», 16 января 1920. Цит. по: [5, 79]

крат” Эрика Сати (1920), Бранкузи создал скульптуры Платона, Сократа и многочисленные варианты “Чаша Сократа” из сухого дерева (1922), которые входят в число его лучших и известнейших творений. Все эти скульптуры носят на себе негласное посвящение Эрику Сати, “аркейскому Сократу”. Со своей стороны и Сати говорил Роберу Каби, что нашел в знаменитой “Колонне без конца” Бранкузи ключ к опере “Поль и Виргиния”, которую он начал писать в 1921 году»¹.

Несмотря на неоспоримые эстетические и жизненные параллели, нам кажется, что их «результат» — то есть сами произведения — являет гораздо меньше сходства между двумя художниками, чем это происходит в случае Сати — Руссо. Несомненная чистота линий Бранкузи выглядит гораздо более утонченной по сравнению с музыкой Сати и не обладает той архаичной невинностью, которая свойственна музыке его друга — в особенности его фортепианным произведениям. По лаконичности линий работы Бранкузи сравнимы скорее с древними каменными скульптурами, наподобие знаменитых истуканов острова Пасхи — яркого образца примитивного, но не наивного искусства. Такова «Спящая муза» — самая известная скульптура Бранкузи, своего рода его «визитная карточка».



Константин Бранкузи. «Спящая муза.»
1910. Бронза

Парадокс Сати

Жизнь и музыка Эрика Сати наполнены парадоксами и противоречиями. Так, основной инструмент его творчества — это фортепиано. Но при этом он был плохим пианистом! «*Кто угодно вам скажет, что я не музыкант. Это правда*» [6, 19].

Свою работу тапера в кабаре «Черный кот» (1899–1911) Сати воспринимал как принудительную. Этим объясняются такие его высказывания, как «*Фортепиано, как и деньги, приятно только тому, кто к нему прикасается*» [16, 109].

Парадокс влияния Сати на последующие поколения музыкантов кроется, как мы отмечали ранее, не столько в его музыке, сколько в его образе мышления. Хотя минималисты немало говорят о том, как многим они обязаны Сати, однако открытым остается вопрос, касающийся и других эстетик: написал бы Дебюсси свой «Фейерверк», если бы он не был знаком с Сати, идеи которого выходили за все

¹ Там же.

принятые в то время рамки и каноны музыкальной композиции?..

Музыканты-современники Сати находили его музыку слишком «линейной», сухой и «лишенной соуса». В то же время, Жермен Тайфер из французской Шестерки считала, что «музыка Сати — это сама нежность», а композитор Анри Соге говорил о его «невероятной чувствительности»¹.

Сати вызывал восхищение многих великих композиторов, среди которых О. Мессиа́н, Л. Берио, Д. Лигети, Я. Ксенакис, М. Кагель. Джон Кейдж провозгласил Сати предвестником минимализма, и американская музыка с удовольствием подхватила этот лозунг. Однако во Франции минимализм остался маргинальным течением. Среди его представителей назовем Яна Тирсена, больше известного своей киномузыкой (в особенности, к фильму «Амели»). Свободная репетитивность наблюдается в некоторых сочинениях Пьера Жодловского и Бернара Каванна. В недавно опубликованной монографии Ромарик Жергорен составил подробный список музыкантов XX века, на которых серьезно повлияла музыка Сати — от рок-группы 1970-х годов *Velvet Underground* до ныне здравствующих академических композиторов Франции: Паскаля Дюсапена, Марка Моннэ, Франсуа Сарана [12].

Одним из самых ярких порицателей Сати был Пьер Булез. В «память» Сати он написал короткий саркастический памфлет под названием «Дряблая

собака» [9] — с намеком на его сочинение «Настоящие дряблые прелюдии для собаки». В нем фигурирует, в частности, «Описание железистой атрофии:

- стили Сати;
- открытия — или изобретения — Сати;
- юмор Сати» [9].

Чуть ниже идет ироническое перечисление таковых изобретений: «*нонаккорды с исключительными разрешениями; отказ от тактовой черты; “возвращения к...”*; *простота; его /Сати/ последователи*» [11].

Статья была впервые напечатана в 1952 году, то есть спустя всего 27 лет после смерти Сати. Булез не изменил своего мнения до конца жизни, что он подтверждает в беседах с Мишелем Аршембо: «*Я считаю, что Сати — это мелкий, несуществующий талант. <...> Его вечно реабилитируют, при том, что у него совершенно нечего реабилитировать*» [10].

Отношение Булеза к Сати объясняется многими причинами, в частности — его неприятием минимализма. Но, как это ни удивительно, в характерах Сати и Булеза много общего. Булез тоже всегда выступал против сковывающих рамок академизма, хотя его позиция в этом отношении несколько иная. В определенном смысле слова Булез — тоже самоучка, поскольку все, что он делал в музыке, было абсолютно не связано с тем образованием, пусть даже предельно коротким, которое он по-

¹ Передача французского радио, канал France Musique, серия Кристофа Бурсейе «Musicus politicus», 19 июня 2016 года.

лучил (Р. Лейбовиц, О. Мессиан). Он самоучка в том смысле, что свою музыкальную культуру создал сам. Непреклонный характер Булеза, его антиконформизм, непримиримость ко многим музыкальным течениям его эпохи стали причиной рождения целого лагеря его противников. Он нажил себе много врагов — в силу своего общественного положения, гораздо больше, чем Сати. По иронии судьбы, Пьер Булез ушел из жизни в начале 2016 года, в тот момент, когда начинались празднования 150-летия со дня рождения Сати..

Примечательно, что фигура Сати и по сей день, спустя почти 100 лет после его смерти, продолжает вызывать горячие дискуссии. Последним по времени примером явился скандал, разразившийся в мэрии Аркея — пригорода Парижа, где Сати прожил практически всю жизнь (начиная с 1889 года). 31 марта 2016 года на городском совете шла речь о том, чтобы выделить на празднества юбилея Сати 50 тысяч

евро. Молодой представитель Национального фронта Дэни Трюффо отреагировал с возмущением: «*Даже и речи не может идти о том, чтобы тратить общественные деньги на этого композитора — алкоголика и коммуниста!*» [14]. Мэр Аркея, человек образованный, посоветовал господину Трюффо ознакомиться в интернете с биографией Сати и привел неоспоримый аргумент: когда случается так, что туристы забредают в Аркей, они делают это исключительно потому, что здесь жил Эрик Сати..

Оригинал до кончиков пальцев, Сати привнес оригинальность и в свое имя: несмотря на его заявление «*Меня зовут Эрик Сати, как и всех*» [6, 218], он подписывался *Erik*, а не *Eric*, как это принято во французском языке. И если «*Сати внешне был похож на заурядного чиновника: борода, пенсне, котелок и зонтик*»¹, то, так или иначе, факт остается фактом: «*Сати похож только на Сати*»².

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алле А.* Штучки. // Альфонс Алле — человек, написавший «Черный квадрат» на 33 года раньше Малевича. Избранное. 8.10.2016. URL: <http://www.izbrannoe.com/news/eto-interesno/alfons-alle-chelovek-napisavshiy-chernyy-kvadrat-na-33-goda-ran-she-malevicha/> (дата обращения: 11.06.2017).

2. Викицитатник. URL: https://ru.wikiquote.org/wiki/Жан_Кокто (дата обращения: 13.06.2017)

3. *Епанчинцев В.В.* Романтическая ирония как «лезвие Оккама» // Молодой ученый. 2014. №7. С. 655–657.

4. *Клее П.* Дневник. URL: <https://fr.artprice.com/artmarketinsight/paul-klee-geant-discret-de-la-modernite> (дата обращения: 14.06.2017).

¹ Жан Кокто, из книги «Время бытия», 1947 г. Цит. по: [2].

² Высказывание Альдо Чикколини. Цит. по: [13, 48].

5. Кокто, Жан. «Петух и Арлекин». М.: «Прест», 2000. 224 с.

6. Сати, Эрик. Заметки млекопитающего: Проза. Письма. Воспоминания современников. Изд. 2-е / Пер. с фр., сост., предисл. и коммент. В. Кислова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. 416 с.

7. Суворова С. Романическая эстетика в творчестве Ф. Шлегеля // Литература западной Европы XIX века. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/suvaro-va-romanticheskaya-estetika-shlegelya.htm> (дата обращения: 11.06.2017).

8. Шлегель Ф. Фрагменты. «Lyceum der schönen Künste», 1797. URL: <http://ro-eticsite.narod.ru/dnevnik/dn10-01-05.html> (дата обращения: 13.06.2017).

9. Boulez P. «Chien flasque» // Boulez P. Points de repère. Paris: Christian Bourgois-Seuil, 1985, p. 297–298.

10. Boulez P. Entretiens avec Michel Archimbaud. Paris: Gallimard, 2016. 222 p.

11. Boulez P. Sur Eric Satie // Revue musicale. 1952. N°214. P. 153–154.

12. Gergorin R. Erik Satie, Actes Sud. Paris: Classica, 2016. 200 p.

13. Gillet de Thorey, Aénor. Satie, le bel exéтриque // Classica. 2016. Mars.

14. Giner, Bruno. «Quand un élu FN dérape» // Le Monde, 8.04.2016.

15. Klee P. Journal, 1898–1918, trad. de l'allemand par P.Klossowski [1959]. Paris: Grasset, 2004. P. 173.

16. Satie, Erik. Ecrits réunis par Ornella Volta. Paris: Editions Champ libre, 1981.

17. Vallotton, Félix. «Beaux-arts. L'exposition des artistes indépendants» // Gazette de Lausanne. 1891. 25 mars.



ЭРИК САТИ В АМЕРИКЕ¹

Фигура Эрика Сати сыграла заметную роль в развитии культурного диалога Франции и США. Взаимный интерес между двумя странами возрос в 1920-е годы во многом под влиянием военных событий (как известно, в период Первой мировой войны Америка выступила против Германии на стороне Антанты). Исторические обстоятельства инспирировали постепенное смещение культурных ориентиров: молодые американские композиторы, стремящиеся приобщиться к европейской музыке, немецким школам стали предпочитать французские.

Впоследствии, вернувшись на родину, они смогли заложить основы американской профессиональной академической традиции, сочетающей европейское с национальным. Ориентация на французское искусство подчеркивалась многими композиторами США. Представитель минимализма Стив Райх отмечал: «Я обнаружил, что мое собственное музыкальное наследство — французская традиция, что, кстати, я считаю характерной американской чертой» [Цит. по: 4, 624].

Талантливые музыканты из США (среди которых — А. Копланд, Дж. Антейл, М. Блицтайн, В. Томсон,

Р. Харрис), приехавшие в Париж в 1920-е годы, стремились вписаться в насыщенный экспериментальный контекст французского искусства того времени. В круг законодателей вкусов, определявших вектор развития современной музыки, входил Эрик Сати (1866—1925) — композитор, пианист, критик, генератор скандальных идей, славящийся своей эксцентричностью в общении и творчестве, музыкант, шокирующий публику и притягивающий молодежь. До последних дней он принимал самое непосредственное участие в актуальной художественной жизни Франции, как никто другой, ощущая «дух нового» и оказывая влияние на своих современников. Все это делало его необычайно привлекательной и авторитетной фигурой среди начинающих американских композиторов.

Джордж Антейл (1900—1959), высоко ценивший творчество Сати, признавал, что его поддержка помогла ему добиться успеха в Париже. Восхищенные отзывы французского мэтра о его «Механическом балете» были восприняты американцем как «величайший комплимент» [4, 239]. В свою очередь парижане искали пути обновления искусства в новых ритмах городской жизни, в мод-

¹ Материал подготовлен на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыкальный форум — 2016» (Москва, 3–5 октября 2016 года).

ных танцах, регтайме и джазовой музыке, что еще больше усиливало взаимный интерес двух культур.

К числу апологетов творчества Сати можно отнести *Верджила Томсона* (1896–1989) — еще одного американца, много лет прожившего в Париже, тесно общавшегося с группой «Шести» и принимавшего участие в исполнении новой музыки. Вернувшись в США, Томсон познакомил с поздними произведениями Сати Джона Кейджа и близкие ему круги, обратив их «*во французскую веру*» [4, 420]. Именно благодаря американским эксперименталистам Сати посмертно обрел «*статус композитора, без творчества которого немыслимо развитие современного искусства*» [6, 27].

Опираясь на исконно французские традиции программной музыки, Сати преломлял их через призму едкой иронии, пародии, провокационной игры с исполнителем и слушателем. Между тем, несмотря на многозначительно-загадочные или нарочито-парадоксальные ремарки, музыкальный материал его пьес вполне вписывается в контекст своего времени, позволяя проводить закономерные параллели, как с прикладной музыкой кабаре, концертных кафе, с эстрадным репертуаром мюзик-холлов, так и с академической традицией, представленной его гениальными современниками К. Дебюсси, М. Равелем, И. Стравинским. Оказавшись заслоненным более масштабными фигурами, Сати был недооценен при жизни и позабыт после смерти.

Джону Кейджу (1912–1992) удалось «открыть» французского мастера заново:

он явил своим современникам образ гениального провидца, предвосхитившего многие открытия XX века, и тем самым превратил его в символ всего прогрессивного искусства. Возможно, Кейджа привлек особый дар изобретения нового, в высшей степени присущий обоим композиторам, подчеркнутый антиакадемизм Сати, маргинальность его положения в парижской художественной среде. Американские и европейские музыканты смогли увидеть Сати через призму кейджевского восприятия, однако его взгляд отличался оригинальностью и избирательностью, позволявшими свободно развивать и переосмысливать идеи французского мэтра.

В творчестве Сати Кейдж находил пути решения многих проблем, волновавших его в середине XX века. Его интересовали опыты с «фигуративной» нотацией; демонстративный отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося целенаправленным развитием и движением к кульминации, в пользу самодовлеющей статики и репетитивности; вопросы музыкального времени и принципов его организации в произведении (Кейдж восхищался способностью Сати выстроить целое на основе «*звуковых групп заданной длины*» [15, 259] в короткометражном фильме «Антракт»). Он первым сумел оценить *меблировочную* музыку, построенную на многократном повторении однородного материала. Ее вызывающая для своего времени индустриальная концепция «удобной» для жизни, ненавязчивой звуковой среды, являющейся частью окружающего шума и

не предполагающей «романного» повествования, была призвана убедить в том, что музыка может прекрасно выполнять декоративную роль, например, заполнять неловкие паузы в разговоре за бокалом вина, или создавать подходящее настроение, когда это необходимо. Идея фоновой музыки — потенциально бесконечной и не раздражающей слух, — получила интересное воплощение в пьесах Сати. Конструктивистская по духу концепция музыки как обоев, не надоедающих глазу, но при этом эстетически организующих пространство комнаты, была обусловлена многолетним опытом работы композитора в кабаре и концертных кафе. В результате она открыла дорогу новому пониманию искусства, вбирающего в себя все, что звучит вокруг. Кейдж, по его признанию, только сделал следующий шаг, и если для Сати меблировочная музыка была «частью шумов окружающей среды», то «для Кейджа шумы окружающей среды стали частью его музыки» [14, 1229].

Кейдж активно обращался к личности и творчеству Сати в своих теоретических статьях: в 1948 году была прочитана знаменитая речь «Защита Сати» [4, 404]; имя французского композитора упоминается в «Лекции о ничто» [2, 138–157] и трактате «Тишина» [2]. О блестящем знании литературного наследия Сати свидетельствует «воображаемый разговор» Кейджа с его текстами, опубликованный в 1958 году в ежегоднике «Новости искусства» («Art News») [4, 421]. В практической плоскости диалог ре-

ализовался в организации концертных исполнений его пьес и публикации сочинений. К наследию Сати Кейдж апеллирует в своей фортепианной транскрипции «Дешевое подражание» (1969), созданной на тематическом материале симфонической драмы «Сократ», а также в цикле «Книги песен» (1970), для которого по принципу алеаторики выбирает тексты Г. Торо, Э. Сати, М. Дюшана и других авторов. Электронная композиция Кейджа «Письмо к Сати» легла в основу балета М. Каннингема «Танго», поставленного в нью-йоркском *City Center Theatre* в 1978 году.

Рецепции музыки Сати в творчестве Кейджа до сих пор являются предметом пристального внимания и изучения во франко-американском культурном пространстве. В качестве примера приведем масштабную выставку «Сати Джона Кейджа: композиция для музея» («Cage's Satie: Composition for Museum»), прошедшую в 2012 году (28 сентября — 30 декабря) в Музее современного искусства г. Лиона (Франция).

Важнейшей точкой соприкосновения Кейджа и Сати стало увлечение эстетикой дадаизма. Корни этого направления глубоко проросли как на европейской, так и на американской культурной почве. Его видные представители, в числе которых «мастер сарказма и талантливый мистификатор» Ф. Пикабия, «создатель мета-логики воображения» М. Дюшан, «поэт-фотоколлажист» М. Рэй [Цит. по: 9, 190], активно работали во

Франции и США. Первые ростки дадаизма оказались связаны с Нью-Йорком, — городом, для которого «очень много значили урбанистичность культуры, культ техницизма, отсутствие прочных художественных традиций» [9, 155]. Приехав в Париж в 1920 году, Пикабия, Дюшан и Рэ́й оживили французское экспериментальное искусство, умело моделируя «пространство заинтересованной востребованности для всего, что сулило новое и по-настоящему интересное» [1, 254].

И хотя Сати никогда не принадлежал всецело этому кругу, он оказался близок композитору своей генетической связью с взраставшей его самой культурой кабаре, экспериментально-синтетической по своей природе. В свою очередь творческий опыт французского музыканта — крайне эксцентричного, склонного к эпатажу и скандалу, — был созвучен исканиям дадаистов и сюрреалистов. Сати выступал в коллективных акциях этого движения в последние годы своей жизни, был хорошо знаком с Т. Тцара, А. Бретоном, П. Элюаром, Б. Сандраром. В 1924 году он принял участие в работе над экспериментальным фильмом Рене Клера «Антракт» совместно с Пикабия, Дюшаном и Рэ́ем, реализовавшими в нем многие «сквозные» темы дадаизма, в частности, мотив переодевания (так, к прототипам бородатой балерины из «Антракта» можно отнести фотографии Рэ́я, запечатлевшего Дюшана в женском образе).

В послевоенной Америке 1950-х годов волна увлечения дадаизмом спровоцировала возникновение целого ряда синтетических жанров. Интенсивные поиски новизны приводили к разрушению привычных границ между искусством и жизнью (художественным и нехудожественным), к свободно-импровизационному смешению выразительных средств театра, живописи, музыки, кино, хореографии, скульптуры, поэзии, литературы, и в результате инспирировали рождение жанров «пластического авангарда» — хэппенингов, перформансов, инсталляций, инвайронментов. Для организации совместных акций объединялись представители различных творческих сфер, развивавших традиции дадаизма: близкие Кейджу по духу художники поп-арта Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Аллен Капроу, хореограф Мерс Каннингем, поэт Чарльз Олсон. Совместный поиск новых форм выражения, плодотворное сотрудничество и взаимообогащение объединяло богемную молодежь и заставляло ее реализовывать свои идеи на общей территории авангарда.

Подобно тому, как Сати сочинял кинопартитуру «Антракта», вдохновляясь идеями дадаистов, так и его американские последователи совершали свои открытия под влиянием представителей визуальных искусств: многие концепты звуковой материи и ее фиксации были подсказаны композиторам именно художниками, таким образом, изначально зрительные образы получали воплощение во временном измерении.

Кейдж и его окружение вовлекли в орбиту своего влияния многих начинающих музыкантов, нацеленных на радикальные поиски нового в искусстве. Заметное место в их ряду заняли композиторы, впоследствии сформировавшие концепцию американского музыкального минимализма. Ла Монт Янг (р. 1935) и Терри Райли (р. 1935) в ранний период творчества (начало 1960-х годов) уделяли много внимания организации провокационных хэппенингов и перформансов, в которых музыка либо не занимала значительного места, либо не звучала вовсе. Характерным примером может служить сочинение Янга «Два звука» («2 Sounds», 1960), включавшее в себя пронзительный скрежет консервных банок по стеклу и по дереву в течение 15–20 минут.

По воспоминаниям очевидцев: «композитор записал два звука на разные магнитофоны и установил их в удаленных точках зала. Когда зазвучал первый из них, трудно было представить существование чего-то более отвратительного на всем белом свете. Однако, с появлением второго звука, оказалось, что это не так» [10, 960]. Кейдж, познакомившийся с творчеством Янга через Д. Тюдора, воспринял этот эксперимент иначе, отметив, что «внимательного слушателя одновременно поражает и простота действия, и сложность звучания» [13, 22] и предложил пьесе Каннингему в качестве сопровождения для его балета.

Исполнение музыки Сати Кейдж также превращает в объект концептуального искусства. В сентябре 1963 го-

да после 70-летнего забвения в нью-йоркском *Pocket Theatre* прозвучала фортепианная пьеса «Раздражение» («Vexations», 1893). Следуя ироничной инструкции автора, призывающей «сыграть мотив 840 раз», Кейдж воплотил ее буквально, устроив 18-часовой концерт, в котором пианисты по очереди сменяли друг друга [7, 457–458]. Этот перформанс имел эпохальное значение для истории американского искусства, поскольку проложил путь к новому пониманию времени и возможностей его структурирования в художественном произведении. Принцип организации целого посредством бесконечного повторения материала предвосхитил минималистские опыты с репетитивной техникой.

Эксперименталисты откликнулись на новый концертный формат созданием необычных проектов, в которых главным объектом исследования стали визуальные или звуковые процессы, разворачивающиеся в режиме реального времени. Таковы авангардные многочасовые фильмы Э. Уорхола «Сон» и «Эмпайр». В них камера режиссера долго фиксирует тот или иной объект, наблюдая естественную смену освещения; бесконечно медленно скользит по кругу от одного предмета к другому, шокируя зрителей отсутствием сюжета и какой-то бы ни было событийности.

Грандиозные масштабы сочинений, прямо противоположные «минимальности» повторяющегося в них музыкального материала, можно обнаружить в пьесе Янга «Композиция 1960 №7», основанной на бесконечном вслушива-

нии в чистую квинту *h-fis*, или в его *work in progress* проекте «Хорошо настроенное фортепиано», исполнявшемся автором в течение 5–6 часов. Эксперименты подобного рода постепенно проникают в музыкально-театральную сферу, порождая такие чрезвычайно продолжительные по времени спектакли как «Эйнштейн на пляже» Ф. Гласса и Р. Уилсона.

Онтологический тип организации временного процесса оказался чрезвычайно близок мировоззрению Кейджа и созвучной ему по духу авангардной молодежи. Под влиянием восточной философии они пришли к созданию потенциально бесконечной, открытой статичной формы, освобождающей слушателя от пут времени и погружающей его в состояние транса. Кейджевский вариант исполнения пьесы Сати вписывал ее в новый медитативно-психоделический контекст экспериментального искусства 1960-х годов. Кэтлин Роули упоминает случай, «когда пианист (который предпринял попытку сольного исполнения этого произведения <...>) перестал играть на 595 повторе, потому что “почувствовал, как его разум стирается...” и увидел “животных и вещи” <...> выглядывающих на него из партитуры» [8, 151]. Вместе с тем, сам музыкальный материал «Раздражения» и принципы его формообразования уже несли в себе «новое ощущение времени», будто замершего «в “стоп-кадре”» [3, 8], что и позволило сочинению органично существовать в условиях многочасового кейджевского концерта.

Своим лаконизмом, подчеркнутой минималистичностью, формой записи в виде одностороннего плана-схемы, опорой на принцип бесконечного «вращения» однородного тематического материала, болезненно-диссонантной изломанностью (квазисерийная одноголосная тема содержит 11 полутонов хроматической гаммы), подчеркнуто-слышимой работой с полифоническими приемами и сосредоточенным эмоциональным состоянием миниатюра Сати приближается к ранним протоминималистским пьесам Янга. В «Трио для струнных инструментов» («Trio for Strings» для скрипки, альты и виолончели, 1958), выдержанном в строгой додекафонной технике, продолжительность звучания весьма скромной по количеству страниц партитуры составляла 58 минут, а сумрачно-приглушенные «бесконечно» тянущиеся созвучия погружали слушателя в медитативное пространство, полностью «растворявшее» ощущение времени.

Райли, присутствовавший на первом исполнении сочинения, вспоминал: «Это было похоже на пребывание во временной капсуле, на парение в пространстве в ожидании того, что неизбежно должно произойти. И я получал удовольствие от самого процесса. Возможно, это было мое первое приближение к дзен-буддистскому пониманию настоящего, заключавшемуся не в ожидании следующего события, а в наслаждении самим ожиданием» [цит. по: 17, 28].

При всей несхожести звучания двух произведений, их авторы опираются на

полифонические принципы работы с напряженно-диссонантным музыкальным материалом, прибегая к инверсионному изложению темы и приемам вертикально-подвижного контрапункта. «Ре-призная» структура янгвской серии АВА'С (трехчастная форма с кодой) напоминает «вечное движение» по кругу (АВАСА) в пьесе Сати. Выбор транспозиций серии и их производных в *Трио* формирует необходимые условия для возникновения симметрии, выстраивающейся относительно опорных звуков ряда. В «Раздражении» движение параллельными тритонами в правой руке (раздел В) влечет за собой аналогичное тритоновое изложение при обмене голов местами (раздел С).

Миниатюра «Раздражение» превратилась в своеобразный символ раннерепетитивной музыки в американской композиторской среде. Так, основная тема легендарного произведения появляется в цикле из 24-х пьес «Прелюдии искривленного времени» Уильяма Дакворта («*Time Curve Preludes*», 1977–1979). Опираясь на оригинал, музыкант сначала проводит басовую хроматическую тему в унисон, а затем многократно повторяет ее, но в постепенном ритмическом уменьшении. Аллюзии на сочинение французского мэтра можно обнаружить и в других фортепианных опусах композиторов-постминималистов. К примеру, в пьесе Питера Гарленда «Песня» («*A Song*», 1971) «репетитивность простых мотивов», по мнению К. Гэнна, «восходит к Сати в большей степени, чем к Райху и Глассу» [11, 367].

Погружение слушателя в одно эмоциональное состояние посредством завораживающего повторения кратких музыкальных построений характеризует большинство сочинений французского композитора. Ранние фортепианные пьесы — «Сарабанды», «Гимнопедии», «Гноссьенны» — поражают исключительной ясностью и демонстративной простотой музыкального языка, обращением к натуральным ладам и чистым гармоническим краскам, варьированным повторением неконтрастных мотивов, истинно-французским любованием красотой создаваемого образа. Меланхолическая вальсовость, пронизывающая его фортепианные циклы, прочитывается сегодня как сентиментальный знак прощания с уходящей в прошлое романтической культурой, как «воспоминание» о танце, открывающее череду ностальгических медленных вальсов XX века, в числе которых «Грустный вальс» Я. Сибелиуса и вторая часть Концерта для фортепиано с оркестром *G-dur* М. Равеля.

Обращаясь к «элементарным частицам» музыкальной речи, Сати переинтонирует их до неузнаваемости, создавая неуловимо-изысканный образ лишь путем добавления «лишней» терции в простейшую гармоническую последовательность. Так, в первой «Гимнопедии» тон *fis* поочередно окрашивается двумя большими мажорными септаккордами кварто-квинтового соотношения, а в третьей пьесе цикла простые минорные созвучия предстают в новом свете, лишаясь привычных функциональных тяготений.

Возвращение к праистокам музыкального языка, пафос открытия первоэлементов речи на новом историческом этапе представляют собой еще одну важную точку сближения эстетики Сати и американских композиторов. Подобно тому, как парижский *enfant terrible*, по выражению дирижера Рейнберта де Леу, «в каком-то смысле заново начал историю европейской музыки» [7, 57], родоначальник минимализма Янг «открыл» музыку как вид искусства, обратившись к исследованию ее главного «строительного материала» — звука и порождаемого им обертонового спектра.

Свой взгляд на наследие Сати минималисты формировали под влиянием апологетического отношения Кейджа, превратившего французского мастера в икону современной музыки. Между тем, в их интервью мы обнаружим крайне мало упоминаний о его сочинениях. В отличие от английского крыла *Minimal music*, представители которого открыто признаются в любви к музыке Сати, американцы подчеркивают, в первую очередь, неевропейские влияния на свое творчество, а также собственную живую практику джазового исполнения.

Дистанцируясь от академической европейской традиции в целом, они все же выделяют наиболее притягательные для них периоды: эпоху, предше-

ствующую Новому времени, и искусство XX века (начиная с А. Веберна и И. Стравинского). При всех очевидных различиях в музыкально-эстетической системе координат Сати и минималистов, отметим тот факт, что «открытие» разнообразных восточных культур и раннего американского джаза впервые произошло именно во Франции эпохи *fin de siècle*, когда парижская художественная жизнь обрела новое дыхание после Всемирной выставки 1889 года¹.

К этому периоду относятся первые «Гносьенны», очарование изломанных мелодических линий которых уходит корнями в ориентальную стилистику. Восточный колорит проявляет себя через ладовую систему: прихотливые, орнаментированные мотивы, скользящие по ступеням дорийского и дважды гармонического ладов, наслаиваются на излюбленные Сати чистые минорные трезвучия тоники и доминанты в начале первой и третьей пьес. Влияние Востока можно усмотреть и в необычной для европейской музыки того времени форме записи: композитор отказывается от традиционного выставления размера и тактовых черт, ступая на территорию квантитативной (время-измерительной) ритмики.

Вместе с тем, открытия в этом цикле все же носят внешний характер: автор опирается на традиционный че-

¹ Напомним, что Всемирная выставка в Париже «открыла» французским композиторам традиционную музыку многих древних культур Востока (Китая, Японии, Индонезии), с присущей ей натурально-ладовой организацией и остигатной ритмикой. Еще одним «центром притяжения» для Сати и его современников стало «фольклоризированное» искусство США: менестрельное шоу, кекуок, рэгтайм. К общей сфере «интересов» можно отнести и вкус к импровизационной свободе выражения.

тырехдольный метр с басом на сильную долю, гомофонно-гармоническую фактуру, характерные для европейского фольклора принципы формообразования. Однако избранный способ фиксации текста, в единстве с текучей орнаментальной мелодикой предоставил композитору свободу, от которой он не захотел отказываться в дальнейших произведениях, продолжив экспериментировать в метроритмической сфере (вспомним фортепианные циклы «Спорт и развлечения», 1914, «Предпоследние мысли», 1915 и др.).

Если на рубеже веков западное искусство получило первую ориентальную «прививку», выразившуюся главным образом во внешней стилизации, то к середине столетия композиторы уже были готовы работать со структурными моделями, заимствованными из восточной музыки. Для экспериментальной традиции США (и для минимализма, в частности) наиболее притягательным оказалось азиатское искусство, однозначно воспринимаемое как «чужое», в то время как индейские и латиноамериканские корни рассматривались как «часть культурного ландшафта, если не Соединенных Штатов, то, по крайней мере, Западного полушария» [12, 109]. Изучение импровизационных принципов *раги* непосредственно у индийских музыкантов, привело представителей минимализма к использованию количественной ритмики в собственных композициях. Неделимая пульсирующая доля, как минимальная времяизмерительная единица, играет принци-

пиально важную роль в репетитивных сочинениях Т. Райли (первый яркий пример — пьеса «*In C*») и Ф. Гласса (особенно построенных по арифметическому принципу сложения и вычитания).

В фортепианных опусах Сати 1910-х годов, продолживших линию экспериментов с количественной ритмикой, композитор самым непосредственным образом подходит к репетитивным принципам организации статичного музыкального материала, основанным на повторении кратких ритмоинтонационных модулей. Ровный поток восьмью длительностей (*h-c-d-a*) в «*Идиллии*», пульсирующие трезвучия «*Утренней серенады*», баркарольный квартовый фон в «*Медитации*» (цикл «*Предпоследние мысли, три пьесы на темы Дебюсси, Дюка и Русселя*») цементируют все фактурное пространство миниатюр. При этом остинатные фигуры аккомпанемента пронизаны тонкой метроритмической игрой: переакцентуация сильных и слабых долей заложена в повторяющихся формулах каждой пьесы. Сати вписывает репетитивность в игровой контекст сочинений, насыщая их бесчисленными иронично-пародийными «квазипрограммными» ремарками, перерастающими в своего рода «символистские» поэмы. Прихотливо хроматизированные мелодические линии, появляющиеся на фоне диатонических паттернов аккомпанемента, иллюстрируют авторский текст при помощи звукоизобразительных приемов.

В американском «классическом» минимализме бесконечное повторе-

ние предельно простых функционально тождественных моделей (исполняемых, как правило, быстро и громко) становится главной формой авторского высказывания, не предполагающего ни внутренней рефлексии, ни подтекста. Основная задача композитора — осуществить «*прямой выход в безличное начало*» [16, 10] посредством растворения в имперсональном музыкальном процессе.

Между тем, атмосфера ироничной, провокационной игры, ярко проявившая себя в названиях опусов Сати, нашла как опосредованное (например, «*мебельный триптих*» Райли «*Трехногий табурет*», «*Четырехногий табурет*» и «*Пятиногий табурет*»), так и прямое продолжение в их творчестве. Так, пьеса Гласса «*Музыка в форме квадрата*» для двух флейт не только вызывает очевидные ассоциации с произведением Сати «*Три отрывка в форме груши*» для фортепиано в четыре руки, но также продолжает развитие идеи необычной нотной фиксации сочинения. Вслед за французским композитором, графически воплотившим в тексте узнаваемые контуры груши, Гласс превратил свою партитуру в произведение визуального искусства, расклеив нотные листы по периметру гигантского квадрата, и заставив исполнителей постепенно переходить от страницы к странице.

Кульминационной точкой репетитивных открытий Сати стала музыка к фильму Рене Клера, в котором композитор заставлял оркестр повторять одну и ту же фразу до тех пор, пока на

экране не начиналась следующая сцена, соединяя, таким образом, пестрый видеоряд в единое целое. Внедрение репетитивных приемов в сферу прикладной музыки, функционирующей в рамках синтетического целого в качестве фона для развития визуальных образов, обнаруживаем в театральных и кинематографических работах Гласса. Многолетний интерес американского музыканта к французскому кино и драматическому искусству первой половины XX века, и особенно к творчеству Ж. Кокто, позволяет говорить о непосредственном влиянии на него идей *меблировочной* музыки Сати, распространенных в кругу близких Ж. Кокто композиторов группы «Шести».

Пристальное внимание Гласса к визуальным эффектам было как раз инспирировано однородностью авторского музыкального материала, его репетитивной природой, не предполагающей яркого тематического контраста. Вероятно, этим обстоятельством оказался продиктованным и повышенный интерес Гласса к работе в кино. В наиболее удачных некоммерческих проектах композитору удалось выстроить полноценный диалог музыкального и визуального начал. Сформировавшиеся в творчестве Гласса методы письма органично вписались и в коммерческий кинематограф. Самый узнаваемый авторский прием — активное оstinатное движение восьмыми длительностями по звукам минорной терции или трезвучия, создающее двойственное ощущение статики, «застывшего» мгновения, и вместе с тем трево-

ги, внутреннего напряжения и энергии, когда каждая смена гармонии воспринимается как событие (такова музыка к фильмам «Часы», «Шоу Трумена», «Елена» и др.).

Характерно-обезличенная и в то же время мгновенно узнаваемая техника мультиплицирования простых, преимущественно консонансных фигураций в сочетании с током непрерывного движения превращается в универсальное средство озвучивания видеоряда. В фильмотеке Гласса мирно уживаются как звуковые дорожки к авторским экспериментальным проектам (документальные фильмы Г. Реджио или «переозвучивание» картин Ж. Кокто), так и музыка к откровенно коммерческой продукции (от саундтреков к голливудским блокбастерам до телевизионных рекламных роликов).

Интерес к репетитивным принципам организации материала характеризует и европейское кино. Классическим примером сотрудничества режиссеров с композиторами-минималистами можно считать тандем П. Гринуэя и М. Наймана, создавший эпохальные постмодернистские картины «Контракт рисовальщика» и «Повар, вор, его жена и ее любовник». Из кинематографических открытий последних лет назовем фильмы Паоло Соррентино: своим очарованием и притягательной глубиной они во многом обязаны музыке американского и европейского минимализма — репетитивным сочинениям Дэвида Лэнга (саундтрек к ленте «Молодость», 2015), а также пьесам Джона Тавенера («The Lamb»

и *Арво Пярта* («*My Heart's in the Highlands*»), включенным в саундтрек кинокартины «*Великая красота*» (2013).

Возможно, именно умение создать настроение, целостное эмоциональное пространство простыми средствами объясняет исключительную популярность музыки Сати у современных режиссеров (особенно любимы «*Гимнопедии*» и «*Гноссьенны*»). Сочинения французского мастера органично звучат в авторских и коммерческих фильмах разных стран: от элитарно-фестивального кино («*Господин Никто*» Жако ван Дормалья, скандальная «*Любовь*» Гаспара Ноэ) до популярных мелодрам («*Разрисованная вуаль*» Джона Керрена). Интересно отметить, что фортепианные пьесы Сати воспринимаются киноаудиторией как абсолютно современные и актуальные, редко выступая в картинах знаком места и времени («*Модернисты*» Алана Рудольфа о жизни французской богемы 1920-х годов, скорее, исключение). Предположим, что близкая Сати линия развития прикладной музыки, в недрах которой родилась его концепция «меблировочного» искусства, оказала непосредственное влияние на принципы работы с музыкальным материалом в кинематографе.

При всем богатстве наследия французского мастера, самыми любимыми и востребованными остаются его ранние фортепианные циклы, «*чарующие и проникновенные*» [5], отмеченные подчеркнутой безыскусностью, ясностью, простотой «*без вычурностей*

и прикрас» и, вместе с тем, близостью традиции. Написанные Сати в начале творческого пути, они предопределили вектор его последующей стилиевой эволюции, направленный в сторону модальных ладов, остинатных ритмов, сдержанных темпов, балансирования между элитарным и демократическим, преподносимым и прикладным. Именно эти, принципиально важные качества мышления Сати оказались близки представителям американской экспериментальной культуры, бунтовавшим против усложненности музыкального языка послевоен-

ного авангарда и демонстративно начинавшим историю музыки «с нуля». Парадоксальность Сати, его нарочитая простота не нашли понимания у современников. Как напишет позднее Жорж Орик, его музыка «сбивала с толку современность и преподносила урок очищения и отречения, значение и суть которого еще не могли раскрыться сполна» [5]. Спустя годы американцы создали свой образ Сати — ироничного гения, изобретателя и величайшего новатора XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 479 с.
2. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2012. 385 с.
3. Кривицкая Е. Музыка Франции: век XX. Эстетика, стиль, жанр. М.—СПб.: Центр Гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.
4. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Орик Ж. Открытие Сати // Эрик Сати. Заметки млекопитающего [Электронный ресурс]. URL: <http://syg.ma/limbakh/zhorzh-orik-otkrytiie-sati-iz-knighi-zamietki-mliekopitaiushchiegho> (дата обращения: 03.04.2016).
6. Пакконен Ю. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыкаведение. 2005. №1. С. 26—37.
7. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 560 с.
8. Роули К. Сати и минимализм: аналогии и точки соприкосновения. Перевод И. Крапивиной // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Ежегодник. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2002. С. 148—153.
9. Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
10. Cardew C. One Sound: La Monte Young // The Musical Times. № 107/1485. November 1966. P. 959—960.
11. Gann K. American Music in the Twentieth Century. USA. Wadsworth: Thomson, 2006. 400 p.

12. *Lubet Alex J.* Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // *Perspective on American Music since 1950* / Edited by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. P. 95–140.
13. *Mertens Wim.* American Minimal Music. London: Kahn and Averill, 1996. 128 p.
14. *Nyman M.* Cage and Satie. *The Musical Times*. Vol. 114/1570, 1973. P. 1227–1229.
15. *Orledge R.* Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 437 p.
16. *Reich S.* Writings about Music. Halifax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
17. *Schwarz K. Robert.* Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.



МУЗЫКА И СЛОВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭРИКА САТИ¹

Начну с преамбулы. Не так давно я решила перечитать один фундаментальный труд о современнике и друге Эрика Сати — Клоде Ашиле Дебюсси. Намеренно не назову данный источник, поскольку книга очень хороша, за исключением того, как в ней представлен Сати. В отношении этого композитора советская музыковедческая историография была, мягко говоря, не очень корректна. Достаточно упомянуть такие эпитеты, как «паясничавший», «механистичный», «эксцентрик» и т.п., чтобы обратить внимание на сей прискорбный факт. В чем же причина столь малоуважительного отношения к композитору, признанному ныне во всем цивилизованном мире и при этом никогда не бывавшего в России? С чем связано такое явное неприятие его образа, эстетики, музыки?

На наш взгляд, есть несколько причин объективного характера, приведших к такой оценке. В первую очередь, «виноват» в ней сам Эрик Сати. Действительно, его образ жизни и эстетика, часто с его собственной подачи, воспринимались лишь как «пощечина общественному вкусу». Он сам стре-

мился к этому. Его поступки, скандалы, сопровождавшие его премьеры, язвительность, причуды, судебные процессы с критиками, и прочие происшествия во многом заслонили от современников, а впоследствии и от потомков, его истинный образ. Этому как нельзя лучше способствовала и его скрытность, недопущение даже близких людей в свое жизненное пространство, маска Шута, полный и бесповоротный индивидуализм и уход из всех творческих групп и ассоциаций, идеологом и создателем которых часто был он сам...

Другая причина — в музыке Сати. Здесь уже все гораздо сложнее, ибо и язык композитора сложен, невзирая на кажущуюся простоту. Предпочтение бытовых жанров, сознательное «упрощение» языка, презрение к «классике» сделали его своего рода парией еще при жизни. В этом смысле его судьба, как композитора отчасти схожа с судьбой Шуберта. И с Великим австрийцем она сыграла злую шутку, ибо язык его был «прост»: это «всего лишь» песни и танцы (*Liedern und Tanzen*), которые можно услышать повсюду...

¹ Материал подготовлен на основе доклада, прозвучавшего в Мемориальном музее А.Н. Скрябина 9 апреля 2016 года на «Научных чтениях» в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати» (к 150-летию со дня рождения композитора).

Ведь именно так воспринимали его в большинстве своем современники. А у Сати — цирк шапито, уличный театр, кафе-шантан, Ла Гулю и Мулен Руж. Сати — это Тулуз-Лотрек в музыке. Почти никто не замечал гигантского мастерства и вкуса. Никто не чувствовал за его «афишами», манифестами, маской Шуга ранимую душу крупнейшего лирика XX века. Никому и в голову не приходило называть Сати лириком, и ему самому в первую очередь.

Некоторая предвзятость в отношении творчества Сати существует и сегодня, в эпоху всепоглощающего PR (*Public Relations*). Тем не менее, черты, когда-то оттолкнувшие современников от Сати, сделали его популярным — это эксцентрика, театральность, плакатность, использование бытовых жанров поп-музыки, скандальность и «своеобразие» облика. Кроме того, его язык как нельзя лучше воспринимает «уставшее» от экспериментов ухо современного слушателя, поскольку подавляющее большинство таких опусов связано со «сложностью». Недаром многие композиторские техники, включая самые передовые, и сопутствующий им PR (!), так или иначе, навязывают мысль о том, что если сложно — то неминуемо серьезно и хорошо...

Не будет преувеличением сказать, что более 100 лет назад Сати стал непримиримым врагом этого расхожего мнения, врагом во всех смыслах этого слова. Он едко высмеивал маститых композиторов и критиков-музыковедов. Он постоянно провоцировал своими сочинениями. Подчас даже их назва-

ния вызывали обвинения в дилетантизме, поверхностности и т.п. Так что нет ничего удивительного в тех словах, которые мы встречаем по отношению к Сати в отечественной историографии. Есть, правда, и «более мягкие» варианты его неприятия: это вечная печать или ярлык «композитор второго ряда». В этом случае как бы признается его историческая роль, как создателя важнейших творческих ассоциаций композиторов — группы «Шести» и Аркейской школы, как друга Дебюсси и Мийо, но не более.

Сложность Сати состоит в его мнимой простоте. Часто подобная сложность улавливается не благодаря музыке, а слову, которое сопутствует практически всем его произведениям. Наиболее интересными в этом отношении являются произведения чисто инструментальные, в особенности для фортепиано. Если элементарно проследить хронологию их создания, то становятся понятны многие вещи в эстетике и композиторской технике Сати. Благодаря непредвзятому анализу музыки композитора, он открывается как лирик, и во многом, как глубоко религиозный художник.

В «Гимнопедиях» Сати соединил религиозную объективность в виде католической монодии, лирическую субъективность в виде романтической гармонии и один из главных бытовых жанров XIX века — Вальс. Вместе с тем, простота и лаконизм языка с одновременным использованием остигматических формул позволяет причислить Сати к одному из первых музыкальных

минималистов. Однако с этим утверждением можно согласиться лишь отчасти. Сати в этом плане минималист в той же степени, что и Моцарт. Он способен облекать свои мысли в непритязательную форму, что, как уже отмечалось, часто сбивает с толку, особенно тех, кто не смеет довериться собственному уху, а следует суждениям авторитетов. В целом, это очень самобытное и новаторское произведение.

Анализ комментариев Сати к нотному тексту приводит к неожиданным и интересным открытиям почти во всех его произведениях. К их числу относятся, в частности, такие сочинения, как «Гноссьенны» (*Gnosiennes*, 1890), «Сын звезд» (*Le fils des Etoiles* на слова Ж. Пеладана, 1891), «Три пьесы в форме груши» (*Trois Morceau en forme de poire* для фортепиано в 4 руки, 1903) и многие другие.

Если кратко резюмировать значение слова в этих сочинениях для фортепиано, то можно прийти к следующему выводу: слово здесь является ни чем иным, как «партитурой роли», которую Сати преподносит исполнителю. Он рассчитывает на его понимание, пытаясь, таким образом, через выразительность исполнения передать тонкости своей глубоко рафинированной, французской и по происхождению, и по характеру, мысли. Слово Сати есть не что иное, как часть его музыкальной партитуры. Оно не является чем-то отдельным и определяет характер музыки не в меньшей степени, нежели мелодика, гармония или ритм. Это своего рода словесная агогика. Композитор,

как многие в то время (к примеру, Николай Обухов, Ефим Гольшев и др.) пытается преодолеть возможности классической нотной записи. Дабы не быть голословной, приведу несколько переводов ремарок Сати в его сочинениях.

Рассмотрим «Три пьесы в форме груши» (*Trois Morceau en forme de poire*) для фортепиано в 4 руки. Первое, что бросается в глаза, это то, что внутри цикла мы видим не три, а значительно большее количество частей-эпизодов, каждый из которых имеет совершенно абсурдистские названия. При этом, авторские указания в тексте вполне традиционны и обычны и касаются темпа и характера исполнения.

Вот эти части или эпизоды:

Первой пьесе (1) предпослано заглавие *Manière de commencement* — «В манере начала». Такого рода «намекы» встречаются до Сати, пожалуй, лишь у Шумана с его двойственными ремарками, к примеру, *Mit einigem Pomp* («С некоторой помпой») из Юморески ор. 20. Далее мы видим следующие ремарки: *Allez modérément* («В среднем темпе»), *avec beaucoup de soin* («Тщательно»), *le chant en dehors* («выделяя мелодию в верхнем голосе»). В музыкальном отношении эта и следующая за ней последняя часть напоминает восточно-европейский, точнее, румынско-цыганский фольклор. В ней присутствует нарочитая лапидарность. Это типичный танец, где мы слышим обычные сопоставления вопросов-ответных построений в динамике *forte* и *piano*.

Второй эпизод (2) назван *Prolongation du même* — «Продолжение того же самого». Как раз после него мы видим те самые три пьесы или, точнее говоря, «три кусочка в форме груши», которые стали заглавием сочинения Сати:

I *Lentement* Медленно (3)

II *Enlevé — De moitié* (4), в форме АВА, где А — *Enlevé* — «поднимающая» (имеется в виду «высоко поднимающая руку»), а В — *De moitié* — «серединок» или «сердцевина груши».

III *Brutal* — «грубо» (5). Здесь мы видим ремарку *comme une bête* («как глупец»).

Следующий после «трех кусочков» эпизод (6) назван *En plus* — «кроме того», или «в дополнении к уже сказанному». В нем мы встречаем ремарку *Du même couleur* («в том же настроении») и *La main très abaissée* («очень низкой рукой»). Последний эпизод (7) *Redite* — «перечитываемое пройденное». Под заглавием мы видим авторские ремарки: *A Gratuitout répétitions* («беспричинно повторяя»), *Dans le lent* («в медленном движении») и *Bien chanté* («пропеваем»).

Итак, вместо заявленных «трех кусочков» мы насчитали, по меньшей мере, семь... Кроме того, намек на «форму груши» есть не что иное, как своеобразная трактовка сквозной, с элементами концентрической, формы. Оригинальная гармония и мелодика, где многочисленные и нарочитые повторения простейших мотивов чрезвычайно интересны благодаря остроумному применению классиче-

ских квадратных структур и пародийному экспонированию романтических «масок» жанров и характеров, от лирической песни до популярного танца типа факстрота. В целом, «самобытность на грани первобытности», лапидарность, прозрачность гармонии и характерность ритма, во многом напоминает некоторые ранние опусы Сергея Прокофьева.

Не менее интересен в плане соединения музыки и слова цикл *Gnosiennes* («Гносьенны», 1890). Здесь слово представлено не только в качестве «формирующего» начала, но и как своего рода плана роли. Каждая ремарка в трех пьесах цикла, так или иначе, касается выразительных сторон музыкального исполнения:

1. *Lent* («медленно»), *très luisant* («сверкая»), *Questionnez* («спросите»), *du bout de la pensée* («завершая мысль»), *postulez en vous-même* («заглянув внутрь себя самого»), *pas a pas* («шаг за шагом»), *Sur la langue* («на кончике языка»).

2. *Avec étonnement* («с удивлением»), *ne sortez pas* («не покидая»), *plus intimement* («еще интимнее»), *dans une grand bonté* («с огромной милостью»), *avec une légère intimité, sans orgueil* («без всякого тщеславия (гордости»).

3. *Cousseillez-vous soigneusement* («спросите себя внимательно»), *munissez vous clairvoyance* («будьте ясновидящим (включите ясновидение»)), *seul pendant un instant* («на мгновение совсем один»), *de manière de obtenir un creux* («словно полый»), *très perdu* («совсем потерянно»), *portez sela plus*

loin («сыграйте будто издалека»), *ouvrez la tête* («вставьте в голову»), *enfouissez le son* («скройте звук»)...

Не менее важными для понимания эстетики Сати являются и его «масонские» опусы, связанные с его краткосрочным пребыванием (1891–1895) в одной из известных во Франции масонских лож Розы и Креста, руководимой Жозефом Пеладаном (Joseph Péladan). К их числу относится, кроме цикла «Сын звезд» (*Le Fils des étoiles*, 1891) по одноименному тексту Пеладана, также и прелюдия «Героические врата Неба» (*La Porte Héroïque du Ciel*, 1893), Три мелодии из Розы и Креста (*Trois sonneries de la Rose, et Croix*, 1892). В плане использования религиозной символики интересны и другие сочинения

Сати, в частности, «Месса бедняков» для хора и большого органа (*Messe des pauvres, pour grand orgue*, 1920) и вступительный Хорал из «Спортивных игр и дивертисментов» (*Sport et divertissements*, 1914).

На нем следует остановиться подробнее. Автор без церемоний именуется его не иначе, как «неаппетитный хорал» (*choral inappétissant*). Интересно, что так же, как и в случае с «масонскими» опусами Сати, это бестактовая музыка. Но на этом видимое сходство заканчивается.

В целом цикл представляет собой как бы музыкальные иллюстрации к популярным почтовым открыткам художника Шарля Мартена (*Charles Martin*).



Автограф *Sports et divertissements* Эрика Сати¹

Однако, 20 гравюр, вошедших в окончательное издание, фиксируют не точное соответствие, а скорее все перипетии рождения этого во всех смыслах экстраординарного сочинения. В начале была написана музыка, затем по ней

были сделаны иллюстрации, после чего к иллюстрациям вновь была написана музыка, к которой во второй раз были сделаны новые иллюстрации... Окончательный результат представляет собой не что иное, как пародию на синтети-

¹ The Department of Special Collections and College Archives is a unit of the Gladys Marcus Library at the Fashion Institute of Technology in New York City. [Электронный ресурс]. URL: <http://blog.fitnyc.edu/materialmode/2014/02/19/sports-et-divertissements/> (дата обращения: 26.05.2017)

ческую книгу в духе франко-итальянского футуризма или *Gesamtkunstwerk* (немецкий вариант так называемого «сверхискусства» или *art totale*). В более обобщенном виде — это пародия на католическую (или масонскую, как вариант католической) Мистерию. Именно этим и объясняется тот самый прием нарочитого «снижения» присущих ей сакральных смыслов. Самому же хоралу предпослано предисловие автора, перевод которого звучит так:

«Эта публикация содержит два артистических элемента: рисунок и музыку. Живописная часть содержит следы (отпечатки) мыслей; часть музыкальная представлена точками — черными точками. Эти две части объединены в один том, формирующий все: Альбом. Я советую пролистать эту книгу в Ваших любезных и улыбочивых пальцах, поскольку это произведение рождено не более, чем фантазией ее автора, и кроме нее, здесь нет ничего. Для “сухарей” и “тупиц” я написал хорал торжественный и удобный. Этот хорал — своего рода прамбула, написанная в манере аскетичной и не фривольной. Сюда я вставил все, что я знаю про Скуку.

Я посвятил его тем, кто меня не любит.

Я ретируюсь»¹.

Тексту же самого Хорала предпосланы следующие ремарки: вначале *Grave* («торжественно»), а затем *rebarbatif et hargneux* («скучно и по-мужлански грубо»).

Интересно, что в следующих непосредственно за скучным Хоралом пьесах Сати выписывает на нотном стане словесный текст, который не предназначен для пения. Вот один из примеров подобного текста:

Пьеса 1 *La Balançoire* — «Качели»: *«Это мое сердце, что так ищет равновесия. У него не кружится голова. Потому что у него маленькие ступни. Нужно ли возвращаться в мое брюхо?»*

Нетрудно заметить, что текст имеет весьма отдаленное отношение к музыке. Он характеризует скорее состояние души исполнителя. Тексты Сати часто бывают просто непонятны и находятся как бы вне музыки. Часто создается впечатление, что эти текстовые вставки на нотном стане композитор писал «для себя», нисколько не заботясь об их понимании другими исполнителями. Возможно, он и не рассчитывал на то, что таковые когда-нибудь появятся. Этот факт лишний раз демонстрирует, насколько Сати, как и некоторые другие авторы, к примеру, А. Скрябин или Н. Обухов, был погружен в собственное воображение. Ведь и произведения названных композиторов изобилуют довольно наивными, на первый взгляд, ремарками: скрябинский квази-французский эпитет *ecroulement formidable* («восхитительный крах») в Третьей симфонии, или эпитеты *«трепетно задушевно; вкрадчиво обворожительно фальцетом; стеклянно-безжизненным тембром...»* и т.п. в одном из ранних сочинений Обухо-

¹ Перевод Н. Баркалая.

ва — «Колыбельная у изголовья мертвой» (1913) для голоса и фортепиано.

Резюмируя роль слова в инструментальной музыке Сати, можно отметить следующее:

— *тексты* Сати являются неотъемлемой частью его музыкальной партитуры, поскольку характер его мышления связан с новым для того времени, синтетическим искусством, позже соединившим в одно целое не только музыку и слово, но и жест, танец, видеопроекцию и т.п.;

— *слово* у Сати связано с *театром*, поскольку главным средством выразительности является преувеличенная театральность исполнительского рисунка, который Сати часто и подробнейшим образом выписывает в

нотах в качестве плана «роли». Это касается и тех случаев, когда абсурдистские тексты Сати не имеют прямого отношения к музыке. Они близки футуристической книге;

— текстам Сати также свойственно наличие скрытых, неочевидных смыслов. Это своего рода игра автора, как с окружающей его действительностью, так и с самим собой.

Музыка и эстетика Сати таит в себе множество загадок и новаторских идей, которые можно использовать так же, как это делали современники — как «друзья», так и «враги» Сати, не избежавшие влияния обаятельного и эксцентричного Гения, оставившего неизгладимый след в мировой музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кокорева Л.М., Дариус Мийо. Жизнь и творчество. Москва, Советский композитор, 1986. 336 с.
2. Селиванова А.Д. «Сократ» Эрика Сати: Musique d'ameublement или репетитивная музыка? // Научный вестник Московской консерватории. Москва. 2011. № 1. С. 152–174.
3. Armengaud Jean-Pierre. Milhaud et Satie. Paris: Vrin, 1994.
4. Barbier Jean-Joël. Au piano avec Erik Satie. Paris: Garmont-Archimbaud, 1986.
5. Erik Satie: correspondance. Fayard, juin 2000.
6. FONDATION ERIK SATIE. Le groupe des Six et ses amis : 70e anniversaire. Paris: Placard, 1990. 40 p.
7. Revue musicale (386-387) Numéro spécial Erik Satie. Paris: Richard Masse, 1985. 122 p.
8. Robillard Michel. Erik Satie d'Arcueil. Paris: L'Auteur, Arcueil, 1990. 117 p.
9. Roy Jean. Le Groupe des Six. «Solfèges». Paris: Seuil, 1994. 222 p.
10. Satie Erik. Écrits (1). Paris: Champs libre, 1977. 367 p.



ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АННЫ ДАНИЛОВНЫ АРТОБОЛЕВСКОЙ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Мне невероятно повезло: первая встреча с Анной Даниловной Артоболовской произошла в раннем детстве и предопределила всю мою дальнейшую жизнь.

Родители не были музыкантами, соответственно, не было и связей в мире музыки. Когда были обнаружены мои музыкальные способности, педагог по фортепиано, Виктория Ефимовна Кузина смогла организовать встречу с Анной Даниловной Артоболовской.

Первым впечатлением от посещения этой легендарной личности было ощущение ее теплоты и открытости, с которой она общалась, будто была знакома со мной и моими родителями много лет. Помню: на стене висел портрет Леопольда Моцарта, отца великого композитора, два больших рояля, множество старинных предметов, несколько музыкальных шкапулок, одна из них в виде домика. Запомнилась и подставка для ног со специальными рычагами, которые позволяли да-



Анна Даниловна Артоболовская

же совсем маленьким детям нажимать на педали. Не помню, о чем спрашивала Анна Даниловна (мне было три с половиной года), но запомнилось, что уходить от нее совсем не хотелось. Родители потом рассказывали, что она попросила что-то спеть, похлопав в ла-

доши, проверила ритм и сказала, что берется учить меня музыке.

Анна Даниловна Артоболевская преподавала специальное фортепиано в Центральной музыкальной школе при консерватории. Помимо этого, она частным образом занималась дома с малышами, готовя их к поступлению в ЦМШ.

Мои регулярные занятия начались с 1976 года. Два раза в неделю меня возили к Анне Даниловне домой в Ялин переулок, недалеко от станции метро «Курская». В то время она была одним из самых известных в России преподавателей фортепианной игры, Заслуженным учителем РСФСР, ведущим педагогом ЦМШ. Но с какой простотой, скромностью и фантастической работоспособностью она занималась с детьми!

Детей в ее квартире всегда было много. Иногда, пока очередь доходила до ребенка, вызванного на утро, наступал вечер. Но никто не скучал. Малыши играли с игрушками, слушали друг друга, участвовали в импровизированных ансамблях в четыре и шесть рук. Часто, прерывая занятия, звонил телефон. Только окунувшись в эту атмосферу, можно было понять и оценить масштаб личности Анны Даниловны.

С особой гордостью она рассказывала о своих учениках, уже ставших знаменитыми. Так мы узнали имена Алексея Наседкина, Алексея Любимова, Алексея Головина, Евгения Королева, Любови Тимофеевой, Татьяны Федькиной, Юрия Розума, Владимира Овчинникова¹.



*Юра Богданов
с А.Д. Артоболевской
и ее учениками
у нее дома, 1978 год*

¹ Помню, мы как-то были у Анны Даниловны дома (мне было лет 7–8), когда пришел юный и уже довольно известный пианист Владимир Овчинников (тогда ему было лет 16–17). Он считался весьма перспективным, но еще не был лауреатом Конкурса им. П.И.Чайковского. В тот день он играл что-то из Листа, а мы слушали.

Именно в ее классе училось наибольшее число вундеркиндов. В Ленинграде Анна Даниловна занималась с Сергеем Слонимским. Позже, в Москве, когда начала работать в Центральной музыкальной школе, у нее появились три Алеши, которыми она гордилась — Наседкин, Любимов и Головин. Алексея Наседкина, «гремевшего» в Советском Союзе, сравнивали с Моцартом (!). В 1952 году в газете «Правда» была напечатана статья «Моцарт, нет — Наседкин». Тогда ему было 10 лет. Я видел эту статью, когда в Большом зале консерватории праздновали юбилей Алексея Аркадьевича с демонстрацией материалов из его архива. Головин живет в Женеве, иногда приезжает в Россию. Затем были Людмила Баславская, Алексей и Любовь Любимовы, Любовь Тимофеева, Евгений Королев — список ее выдающихся учеников обширен...

В памяти остались имена тех детей, с которыми довелось познакомиться на уроках Анны Даниловны. Это Ира Хованская и Сережа Косенко (сейчас живут и работают в США), Маша Потockая и Оля Андрющенко (живут и работают в Германии), Люба Яновская (живет в Израиле), Полина Ефименкова (закончила ЦМШ по классу А.А. Мндоянца), Ксения Вершинина (закончила Московскую консерваторию и работала в ЦМШ), Инна Шмидрик, Юля Морозова и многие другие.

Анна Даниловна Артоболевская была педагогом, который всегда и во всем работал на будущее. Она не гна-

лась за сиюминутными результатами, не стремилась «надрессировать» ученика, чтобы в возрасте 6—7-ми лет он произвел такой исключительный эффект, чтобы все ахнули. Она понимала, что так может случиться, но позже, причем у каждого в разное время.

Многие удивляются, почему у Анны Даниловны так много учеников, ставших лауреатами международных конкурсов? Можно сказать, что она была в то время рекордсменом, поскольку конкурсов было немного, но все они были значительны. Не то, что сейчас: в каждой «деревне» организуется свой Международный конкурс... А тогда у Анны Даниловны было более тридцати лауреатов. Невероятное количество!

Каким образом Артоболевская добивалась столь выдающихся результатов? Ведь в ЦМШ преподавала целая плеяда замечательных педагогов, включавшая Т.А. Бобович, А.С. Сумбятян, Т.Е. Кестнер, Е.П. Ховен, Е.М. Тимакина, Н.А. Любомудрову. Здесь речь идет о феномене Артоболевской.

Уже в самом юном возрасте (с 4-х—5-ти лет) ученики А.Д. Артоболевской начинали выступать перед публикой. Вспоминаю их концерты в Люберцах и Лыткарино (в Подмосковье), Подольске, на военном факультете консерватории и на открытии нового здания Детского музыкального театра Наталии Сац. Концерты проводились в детских садах, школах, военных частях, в Домах культуры, театрах. Сколько мы в детстве играли!



Юра Богданов с А.Д. Артоболевской в Доме композиторов, 1980 год

Окружающие поразились, как маленькие дети с крохотными ручками играют такое количество произведений: этюды Черни-Гермера, К. Лешгорна, А. Лемуана, А.Ф. Гедике, И. Крамера, Л. Шитте, произведения И.-С. Баха (двухголосные «Маленькие прелюдии и фуги», пьесы из сборника Анны Магдалены Бах, Инвенции), сонатины Ф. Кулау, М. Клементи, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, пьесы А.Ф. Гедике, Р. Шумана, Э. Грига, П. Чайковского и проч.

Став взрослым, я понял, что огромный репертуар, имевшийся в арсенале большинства учеников Артоболевской, был возможен благодаря тому, что исполняемые произведения не были прищипательно выучены и чрезмерно за-

шлифованы. Коллеги нередко упрекали Анну Даниловну в том, что она не доводила произведения до совершенного, законченного исполнения. Особенно это касалось малышей. Все видели, что дети очень талантливы, а многие просто гениальны, но у них отмечались разные недочеты профессионального характера — грубоватые разрешения, резковатый звук... Однако с другой стороны, говорили, что игру ее учеников всегда интересно слушать. Анна Даниловна справедливо полагала, что длительное «защипывание» внимания ребенка на одном произведении может спровоцировать нелюбовь к нему. А ее основополагающей задачей было воспитание беззаветной любви к музыке и творчеству. Анна Даниловна счита-

ла, что когда ученики подрастут, поумнеют, они научатся интенсивно заниматься и обретут профессиональное мастерство. Но любовь к музыке *потом* не приходит, говорила Артоболевская. Если она своевременно зажжена, то будет существовать всегда.

Для этого в своей методике Артоболевская много времени уделяла «донотному» периоду обучения игре на фортепиано. В это время дети выучивали пьесы «с рук» путем копирования движений педагога. Анна Даниловна, держа кисть ученика в своей руке, наглядно показывала, *как и с какой силой* надо нажимать клавишу. Притом тактильный контакт играл важнейшую роль в формировании правильных пианистических навыков и ощущений. Донотный период у разных учеников занимал различное количество времени: для кого-то он мог длиться полгода, для кого-то и год, а для иных детей всего несколько месяцев — в зависимости от способностей.

Важнейшие основы будущего технического мастерства Артоболевская закладывала достаточно рано. Так, не столь настойчиво заставляя играть гаммы, она гораздо больше внимания уделяла упражнениям Ш. Ганона, к которым сочиняла слова. К примеру, в пособии «Первая встреча с музыкой» есть два упражнения, которые называются «Рыбак» и «Танкист» со словами Анны Даниловны («Вот рыбак закинул невод, он из речки рыбку тянет, очень вкусным будет ужин, вот костер горит-пы-

лает, всех на ужин он съзывает, всех ребят он собирает, всем по полной чашке дарит... Даст он Пете, даст он Маше, даст и маленькой Наташе... Даст он Зине, даст он Мише...» и т.д.)¹. Слова варьировались в зависимости от имен присутствовавших в классе.

Небезынтересно коснуться и такой существенной детали. Известно, что в упражнениях Ганона нет подкладывания первого пальца — все исполняется в одной позиции. Когда же появляется необходимость использовать подкладывание первого пальца (тем более при параллельных движениях рук, что очень трудно), то в раннем возрасте внимание отвлекается от главного — звучания музыки. Поэтому, когда Анна Даниловна все же давала гаммы (ведь когда-нибудь надо их играть), то начинала с расходящегося движения, потому что подкладывание первого пальца тут идет зеркально, что заметно проще, чем помнить, где надо играть третьим, а где четвертым пальцем.

Вспоминаю, как Анна Даниловна работала со мной над гаммой и поворотом (заворотом) первого пальца. Она объясняла секрет, заключавшийся в том, что нужно поворачивать палец под руку, а не руку под палец. Ведь в этот момент рука продолжает двигаться. Анна Даниловна говорила: «нет, смотри, ручка как бы плывет, а палец подворачивается». Этот урок хорошо запомнился.

Необходимо подчеркнуть одно из главных качеств педагогического гения

¹ Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой. М.: Советский композитор, 1992. С. 68.

Анны Даниловны: ее умение по-разному выстраивать занятия с учениками, что основывалось на удивительном понимании психологии ребенка. За все время моего обучения у А.Д. Артоболовской (а я учился у нее шесть лет — с 1976 по 1982 годы: три года до поступления в ЦМШ и три класса в ЦМШ) не помню случая, чтобы она хотя бы раз на кого-то повысила голос или разозлилась!

Обладая феноменальным терпением, Анна Даниловна могла много раз повторять недостаточно внимательному ученику (коим был и я) одно и то же замечание, притом с доброй улыбкой на лице!

Приведу один пример, который весьма показателен в отношении методических принципов работы А.Д. Артоболовской с учениками и ее огромного педагогического опыта.

К Анне Даниловне впервые приводят ребенка, никогда ранее не видевшего фортепиано и не умеющего на нем играть. Она улыбается и несколькими вопросами сразу располагает его к себе. Интересуется, видел ли он раньше рояль и знает ли, как этот инструмент устроен. После этого открывает крышку рояля и показывает ребенку, как работают молоточки. Объясняет, что его устройство — это целый мир, имеющий свои секреты. Затем, подождав, пока ребенок удовлетворит свое любопытство и насладится изучением механики инструмента, показывает ему музыкальную шкатулку в виде домика. Рассказывает, что эту шкатулку ей привез в подарок из Швейцарии бывший ученик, ставший летчиком. И что в этой шкатулке живут Альпийские гномы, которые играют отрывок мелодии из вальса Иоганна Штрауса «Живем мы на горах, в волшебных облаках...»:

ЖИВЕМ МЫ НА ГОРАХ

Мелодия из музыкальной шкатулки

Не спеша
пр.р.

mf л.р. пр.р. p л.р.

Отрывок мелодии из вальса Иоганна Штрауса «Живем мы на горах, в волшебных облаках...»
Артоболовская А.Д. Первая встреча с музыкой. М.: Советский композитор, 1992. С. 41

Ребенок слушает, но гномиков внутри не видит. Анна Даниловна говорит, что их можно увидеть, если сыграть на рояле эту мелодию.

Конечно же, хочется тут же повторить музыку, чтобы увидеть гномиков. Малыш рвется к роялю, но Анна Даниловна просит его чуть-чуть подождать. Она ставит на стул необходимое количество подставок, чтобы ребенку удобно было сидеть, ставит подставку под ноги и, мимоходом, говорит родителям, чтобы они запомнили, что ребенок должен сидеть на стуле пупком напротив «ми» первой октавы, показывая, где находится эта нота. Затем, нетерпеливый ученик уже сидит на стуле, она опять просит его не торопиться, так как руки, локти и плечи малыша зажаты. Анна Даниловна начинает играть с ним в игру — подбрасывает его ладошку и ловит ее, направляя движения своими руками таким образом, что кажется, будто у ребенка на руке не пять пальцев, а двадцать пять. Расслабив мышцы, уже можно, казалось бы начать играть. Но нет! Анна Даниловна берет карандаш с резиночкой на конце и просит попробовать нажать на резиночку средним пальчиком, держа его в своих руках. При этом она берет мандарин или маленькое яблоко, и просит сначала положить ладошку на этот предмет. Затем переносит руку, уже принявшую необходимую форму свода, к карандашику и следит, чтобы, при нажатии на резиночку, форма руки не изменялась.

Только проделав такое упражнение несколько раз, Анна Даниловна наконец-то позволяла прикоснуться к клавишам. Продолжая держать пальчик ребенка в своих руках, она играла с ним мелодию из шкатулки. Малыш был счастлив. Ни он, ни его родители не догадывались, что только что ему была правильно поставлена рука!

Думается, что в отсутствии навязываемой каждому ученику, словесно декларируемой методологии обучения исполнителя кроется главный методический козырь Анны Даниловны: играючи поставить руку — так, что никто не заметит, когда же происходит процесс постановки; идет игра — с ручечкой, карандашиком, игра с пальчиками... Все происходит через активный контакт, что чрезвычайно важно. Только через собственные ощущения можно быстро и эффективно исправить любые зажатости в игровом аппарате. Можно тысячу раз рассказывать, что надо нажимать клавиши *так-то и так-то*, а следует один раз показать. И это будет гораздо эффективнее. Только так ученик сможет понять степень интенсивности, глубины, осторожности, с которыми необходимо прикасаться к клавишам кончиками пальцев. И едва ли не самое важное — гибкость и мягкость, с какими надо передавать нажатие одной клавиши нажатием другой. Ведь до сих пор многие пианисты и учащиеся бьются над проблемой, как добиться хорошего *legato*

и подлинной выразительности в игре на фортепиано. Именно путем показа Анна Даниловна стремилась через ощущение передать ученикам собственное понимание идеального звучания инструмента.

Начиная заниматься с малышами, Анна Даниловна требовала, чтобы на уроке непременно присутствовали родители или другие люди, которые смогут ежедневно контролировать процесс работы ученика над произведениями и выполнением указаний, полученных на уроке. Это — чрезвычайно важный момент, заключающийся в том, что возможность ошибок, которые допускаются, вероятно, всеми малышами, Анна Даниловна старалась минимизировать с помощью такого «репетиторства» в хорошем смысле этого слова.

Теперь, будучи профессором Академии Гнесиных, я понимаю, какое значение имели и другие стороны педагогического метода Артоболевской, например, слушание самой разной (но всегда хорошей) музыки во время многочасового пребывания в ее доме. Могу сказать, что с теми студентами, которые с детства не слушали классическую музыку (или слушали мало), работать труднее; подчас их невозможно научить, например, тонкостям игры *rubato*. Как вы объясните ребенку, как надо играть ритмически свободно? Ведь для этого нужен определенный опыт, заложенный еще на подсознательном уровне. Если с детства, когда играете в игрушки, чи-

таете, завтракаете, вы слушаете записи симфонического оркестра под управлением Фуртвенглера или интерпретации фортепианных шедевров, исполненных Владимиром Софроницким, этого вполне достаточно, чтобы музыка без всякого объяснения вошла в ваше подсознание, став прочно заложенной интонационной основой музыкального восприятия.

Анна Даниловна прекрасно осознавала это. То, что мы проводили в квартире Анны Даниловны целые дни, постоянно слушая музыку и наблюдая, как она занимается с другими детьми, дало положительные результаты позднее, когда ученики стали взрослыми. Несомненно, что это — одна из величайших заслуг Артоболевской.

После каждого урока Анна Даниловна записывала домашнее задание в специальную тетрадь. На последней странице тетради был вклеен самодельный бумажный кармашек, в котором собирались оценки за урок. Оценками были разноцветные бумажные кружочки — красные, желтые, синие и черные, обозначавшие, соответственно, «пятерку», «четверку», «тройку» и «двойку». Неудовлетворительных отметок практически ни у кого никогда не было. Синие кружочки также появлялись в кармашках очень редко. В основном, там находились только красные и желтые. Причем, красные кружочки не были одинаковыми. Помню крупные кружочки из ярко-красной бархатной

бумаги — получить такой кружочек было особенно почетно. А бледно-розовые из глянцевої бумаги считались хорошей оценкой, но не более того.

Анну Даниловну боготворили и обожали все, включая людей самых различных профессий — академики, врачи, военные. Вокруг нее формировался круг творчески одаренных людей. Казалось, она притягивала к себе все талантливое и неординарное. Помню, с каким восторгом она рассказывала о методике преподавания сольфеджио Владимира Викторовича Кирюшина, или о работе Татьяны Николаевны Родионовой с творчески одаренными детьми над основами композиции. Учащихся, имевших какие-либо затруднения с ритмической стороной игры, Артоболевская направляла к своей подруге, преподавателю дошкольной ритмики Лидии Степановне Генераловой. А для подготовки по сольфеджио накануне поступления в Центральную музыкальную школу — к другой подруге, преподавателю сольфеджио в ЦМШ Марии Павловне Андреевой. Мне посчастливилось заниматься у обоих замечательных педагогов, а также у Григория Ивановича Шатковского, который тренировал меня в написании диктантов по сольфеджио.

В 1983 году из-за преклонного возраста А.Д. Артоболевская была вынуждена оставить работу в ЦМШ. Часть ее класса перешла к молодому тогда педагогу В.И. Ермакову, а дру-

гая часть (И. Хованская, Ю. Морозова, К. Вершинина, П. Ефименкова и я) — к А.А. Мндоянцу, которому я очень многим обязан: Александр Ашотович научил трудиться и заставил задуматься о том, что такое настоящий профессионализм в исполнительском искусстве.

Но творческое общение с А.Д. Артоболевской не прерывалось. Я периодически играл Анне Даниловне, слушал ее советы. Помню, как в 1987 году пришел к ней сыграть Первую балладу Ф. Шопена. Анна Даниловна неважно себя чувствовала и лежала в постели. Она процитировала известные слова Роберта Шумана о том, что «*tempo rubato*», как ствол дерева — если качнуть его в одну сторону, оно должно когда-то качнуться в другую для соблюдения музыкальной гармонии. После этой встречи Анна Даниловна позвонила своему ученику, профессору Московской консерватории Алексею Аркадьевичу Наседкину и попросила прослушать меня. Я пришел в 29-й класс консерватории, сыграл Второе скерцо Ф. Шопена и вскоре стал учеником этого выдающегося музыканта.

Через год Анны Даниловны не стало...

* * *

По прошествии многих лет обостряется стремление более глубоко осмыслить прошлое. Сделать это можно только сейчас, когда есть с чем сравнивать. Даже на фоне высо-

кого, в целом, уровня отечественного музыкального образования педагогическое искусство Артоболевской было явлением исключительным.

Основополагающие принципы русской фортепианной школы, как известно, сложились и были осознаны еще в дореволюционное время. Отмечу, что это не те принципы, которые восходят к Ференцу Листу. Обратимся, например, к творчеству Сергея Рахманинова, которого смело можно называть олицетворением русской фортепианной школы — как пианиста, композитора, дирижера, словом, как целостное, сугубо русское музыкальное явление — и посмотрим, у кого он учился.

Рахманинов в юношеском возрасте занимался у Николая Сергеевича Зверева. Н.С. Зверев обладал собственной, оригинальной и весьма прогрессивной методикой обучения искусству фортепианной игры. В его доме-пансионе проживало несколько одаренных подростков, ставших выдающимися пианистами. В их числе, кроме С.В. Рахманинова, — А.И. Зилоти, К.Н. Игумнов, М.Л. Прейсман. Учился у Зверева и А.Н. Скрябин. Таким образом, педагог имел возможность постоянно контролировать учеников — *что* они делали, *как* занимались — не только в течение 45 минут (как сейчас на уроке), а фактически в течение всего дня. И не дай Бог, если ученик, начав заниматься в 6 часов утра, когда Николай Сергеевич еще спал, до-

пускал какие-либо промахи! Тогда Зверев истинно становился зверем — указывал на ошибки и возмущался по поводу «неправильной работы». Тем самым для ученика значительно сокращался путь от начала занятий к достижению конечного результата. Ныне же многие дети теряют драгоценное время, совершая массу ошибок в промежутке между занятиями с педагогом. А Анна Даниловна в обязательном порядке велела родителям завести специальные тетради для домашних заданий, где после каждого урока подробно, далеко не каллиграфическим почерком (родители разбирали написанное с немалым трудом) записывалось, что необходимо сделать.

Присущие Звереву методы воспитания пианиста и были фундаментом, на который, в основном, опиралась Анна Даниловна Артоболевская. Н.С. Зверев был учеником А.И. Дюбюка, который, в свою очередь, учился у Дж. Фильда, познакомившего русских музыкантов с «нелистовским» пианизмом. Фильда очень высоко ценил Глинка. Выразительный пианизм Михаила Ивановича был словно интимным, а не бравурным и не виртуозным (в том понимании, какое было характерно для творчества Листа).

Хотелось бы коснуться влияния непосредственных учителей Артоболевской. Теодор Лешетицкий, который был учителем ее киевского учителя Вячеслава Пухальского, счи-

тался величайшим педагогом XIX века. Думаю, что в то время в европейском пианизме были два столпа — Лешетицкий и Лист. У Лешетицкого учился не только Пухальский, но и ряд известнейших пианистов — Артур Шнабель, Бенно Моисеевич и многие другие. Школа Леонида Владимировича Николаева тоже идет от Лешетицкого. Когда говорят, что Анна Даниловна Артоболевская является представителем двух различных школ — киевской (Пухальского) и питерской (Николаева — через М.В. Юдину, у которой она впоследствии училась), — это верно лишь отчасти. Ведь своими корнями обе школы восходят к Лешетицкому, который непосредственно учился у Карла Черни. И хотя можно найти единые корни, идущие от Бетховена-пианиста (у которого учился Черни) к европейской школе пианизма, следует, однако, сказать, что школа эта в дальнейшем заметно русифицировалась¹.

Итак, основные принципы русской фортепианной школы — это, прежде всего, предельно выразительная игра, певучее, глубокое звучание инструмента, преодолевающее ударную природу фортепиано. Рояль начинает петь, как человеческий голос, или подражать инструментам оркестра, что достигается путем опоры веса всего корпуса исполнителя на кончики пальцев. При

этом на первом плане всегда находится художественный образ исполняемого произведения.

Пианистическая школа Анны Даниловны основана на изумительном сочетании разных влияний. Например, у Пухальского учился Владимир Горовиц, который был старше Анны Даниловны всего на три года. Это — школа певучей выразительной игры, а не просто бравурность. Как писал Г.Г. Нейгауз, «<...> беда в том, что многие играющие на фортепиано под словом техника подразумевают только беглость, быстроту, ровность, бравуру — иногда преимущественно “блеск и треск” — то есть отдельные элементы техники, а не технику в целом, как ее понимали греки и как ее понимает настоящий художник»².

...

Начав педагогическую деятельность, я часто анализировал феномен преподавания Анны Даниловны и старался уяснить, как ей удавалось добиваться столь значительных результатов, не имея, казалось, специально разработанной методики. Позже, однако, понял, что методика существовала, да еще какая! Ведь есть педагоги, которые, стараясь систематизировать процесс воспитания исполнительских навыков и пути пе-

¹ Нечто аналогичное можно говорить и о Глинке, первом великом русском композиторе, получившем западноевропейское образование: его музыка основана на европейских музыкальных традициях, которые в России обрели новое наполнение.

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5. М.: Музыка, 1987. С. 12

редачи знаний, ставят своей целью написание методических работ. Артоболевская же была педагогом-практиком. То, что в конце жизни она создала два пособия — «Первая встреча с музыкой»¹ и «Хрестоматия маленького пианиста»² — великое благо, потому что там раскрыты важнейшие принципы ее работы. К сожалению, она не написала большой методической книги, хотя могла бы это сделать.

В середине 1990-х годов прошлого века имя А.Д. Артоболевской было присвоено ДМШ № 43 г. Москвы, а в конце 90-х годов группа ее учеников организовала Музыкальный фонд им. А.Д. Артоболевской. Раз в три года Фонд проводит Международный конкурс юных пианистов ее имени и знакомит новые поколения любителей фортепианной игры с методикой великого педагога. То, что ныне существует Музыкальный фонд им. А.Д. Артоболевской, свидетельствует о том, что ее ученики глубоко чтят память об учителе, стараясь продолжать традиции ее школы, стремясь передавать их своим ученикам, творческим внукам Артоболевской.

Роль Анны Даниловны Артоболевской в развитии отечественного фортепианного искусства трудно переоценить, о ней хочется говорить и говорить. К сожалению, в период работы над этими воспоминаниями ушла из жизни ее дочь — Наталья Георгиевна Артоболевская. Все эти годы она продолжала объединять учеников Анны Даниловны, будучи носителем большой духовной силы и мудрости, присущей ее матери. А в прошлом году не стало ее внука Георгия Владимировича Артоболевского, до последнего дня оставшегося хранителем творческого наследия великого педагога.

В заключение этой короткой зарисовки хотелось бы поблагодарить судьбу, которая свела меня с Анной Даниловной. Именно она заложила во мне на всю жизнь любовь к музыке, и благодаря этому открылось поразительное многообразие звуков и красок, понимание красоты и гармонии мира, являющееся цементирующим началом во всех творческих начинаниях, дающее силы в работе и веру в светлое будущее.



¹ Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М.: Советский композитор, 1992.

² Артоболевская А.Д. Хрестоматия маленького пианиста. М.: Советский композитор, 1991.

Слово композитора

Александр Рабинович-Бараковский

О ГЕРМЕНЕВТИКЕ — ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

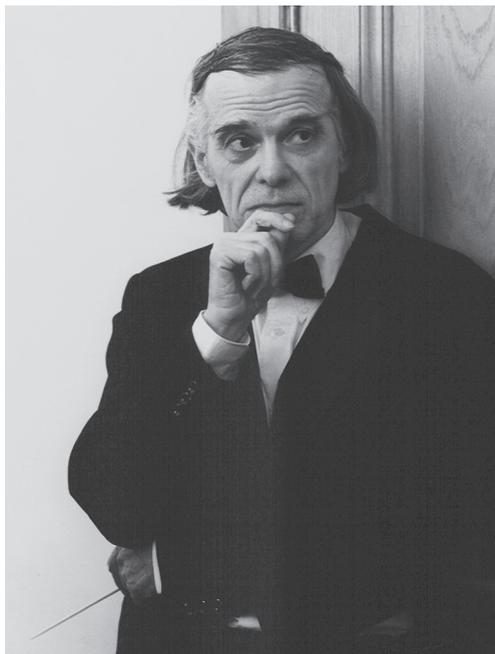
«Один из самых интересных композиторов современности», «первоклассный дирижер» «захватывающая музыкальная личность»... Эти восторженные отзывы критики и слушателей сопровождают уникального музыканта — композитора, пианиста и дирижера — Александра Рабиновича-Бараковского.

Еще в 80-е годы прошлого столетия выступления Рабиновича-Бараковского вызывали жаркие дискуссии в среде музыкантов. Именно он впервые сыграл в России сонату «Конкорд» Ч. Айвза и «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, сочинения П. Булеза, Дж. Кейджа и других крупнейших представителей авангарда. Его, блестяще закончившего Московскую консерваторию как пианист (класс Н.Л. Фишмана) и композитор (класс Д.Б. Кабалевского и А.И. Пирумова), не приняли в Союз композиторов.

В 1974 году Рабинович уехал из России. Жил во Франции, в Бельгии. С 1980 года проживает в Швейцарии.

Александр Рабинович-Бараковский является одним из первых композиторов-минималистов. Его сочинения условно объединены в огромный цикл «Антология архаических ритуалов: в поисках центра». Музыка для него — способ найти верный путь для осмысления своего духовного опыта. Он увлекается одновременно наукой и алхимией, различными культурными и религиозными традициями. Ключевыми для его творчества стали религиозно-философские идеи единства и числовой символики. Александр Рабинович-Бараковский разработал и предложил новую музыкальную парадигму: Третья Практика.

Музыка Рабиновича-Бараковского исполнялась на крупнейших фестивалях: Международном фестивале в Виттене, Венецианской биеналле (1977, 1979), Фестивале «Штирийская осень» (*Steirischer Herbst*, Австрия, 1977), *Almeida Festival* (Лондон, 1989), «Альтернатива» (Москва,



1989, 1990, 1991), Зальцбургском фестивале (1997). Как классический пианист он давал сольные концерты в Германии (в том числе, в «Геркулес-зале» в Мюнхене), во Франции (в том числе, в парижском зале *Caveau*), в Швейцарии, Италии, Норвегии, Японии, США. Вел активную концертную деятельность в качестве дирижера и солиста-пианиста. Много лет выступал в дуэте с Мартой Аргерих. Безоговорочное признание критиков получили осуществленные ими записи музыки С. Рахманинова, И. Брамса, В. Моцарта, Р. Штрауса, О. Мессиана. Диски Рабиновича-Бараковского издаются звукозаписывающими фирмами *VDE-Gallo*, *Megadisc-Classics*, *BIS*, *TELDEC-Classics*, *DG*, *Avanticlassic* и *Akkord*, *EMI Classics*, *Doron Music*, *Valois-Aavidis* и премированы *Diapason d'Or* и *Choc du Monde de la Musique*.

За последнее время *VDE-GALLO* издала два тома (6 компакт-дисков) *Terza Pratica I и II* — оркестровая и камерная музыка Рабиновича-Бараковского; компакт-диск с записью его концерта 1989 года в качестве пианиста в Мюнхене в *Herkulesaal*, где он исполнил «Вариации на тему Диабелли» Л. ван Бетховена и Сонату №3 И. Брамса; и диск, где он дирижирует «Фантастической симфонией» Г. Берлиоза.

Избранные сочинения:

- Les mots de Andrei Biely*, кантата (1969)
Le point d'appui trouvé для камерного оркестра (1970)
Happy end электроакустическое сочинение (1972)
La Belle Musique n°2 для камерного оркестра (1974)
Perpetuum mobile, для виолончели и фортепиано (1975)
Fairy tale для скрипки, вибрана и фортепиано (1975)
Le récit de voyage для скрипки, виолончели, маримбы и фортепиано (1976, посв. А. Любимову)
Belle Musique n°3 для оркестра (1977)
Requiem pour une marée noire для сопрано, вибрана и фортепиано (1978)
Entente cordiale для фортепиано и оркестра (1979)
Litanies для струнного квартета и вибрана (1979)
Musique populaire для двух фортепиано (1980)
Discours sur la délivrance для виолончели, вибрана и фортепиано (1982)
La belle musique n°4 для 4-х фортепиано (1987)
Cantique pour Orfeo для баритона, вибрана, челесты и фортепиано (1987)
In illo tempore, концертная симфония для двух фортепиано и камерного оркестра (1989)
Das tibetanische Gebet, кантата для камерного хора и 8 музыкантов (1991–1992)
Musique populaire для двух фортепиано и оркестра (1994)
3 Invocations для струнного квартета и челесты (1995)
Le labyrinthe et le centre, концертная симфония для скрипки и камерного оркестра (1995)
Incantations, концертная симфония для фортепиано, челесты и камерного оркестра (1996)
Schwanengesang an Apollo для скрипки, челесты и фортепиано (1996)
6 états intermédiaires, симфония для оркестра на текст «Тибетской книги мертвых» (1997–1998)

- La Triade*, концертная симфония для скрипки и оркестра (1998)
Retour aux sources, симфония для оркестра (1999, посв. Вл.Янкилевскому)
La harpe de David, концертная симфония для виолончели и оркестра (1999)
The Celtic harp, концертная симфония для скрипки, альты и оркестра (2000)
L'oeuvre..., симфония для оркестра (2000)
Die Zeit для скрипки, виолончели, фортепиано и челесты (2000)
Les trois Guna для флейты, кларнета, вибратона, челесты и фортепиано (2001)
Jiao для 11 струнных, челесты, вибратона и клавиновы (2004)
Maithuna, концертная симфония для оркестра (2005)
3 Manas для усиленного фортепиано и усиленного электропиано (2009)
Opus Magnum Sinfonia concertante для камерного оркестра в трех частях (2010)
Alchera для усиленной виолончели и оркестра (2012, посв. Сэру Роджеру Норрингтону)
The Source Field для оркестра (в двух частях: 1. Space and Time, 2. Time and Space). По прочтению книги Дэвида Вилькока (David Wilcock) «The Source Field» (2013)
La Belle Musique n.5-Dhikr для вибратона, фортепиано и струнного квартета (2014)
Euphonie-Ananda для фортепиано, скрипки, виолончели и усиленной челесты (2015)

В отдаленные времена моей юности, в Москве, мне удавалось иногда посещать концерты известных иностранных артистов — Бернштейна, Карла Рихтера, Микеланджели, Артура Рубинштейна, Озава и т.д. А также и русских артистов, таких как Ростропович, Софроницкий, Рождественский, Башкиров, Кондрашин, Ашкенази. Я пытался сберечь свои эмоциональные впечатления — позитивные или менее таковые — об этих накопленных слуховых опытах. Но, в то же время, ощущал определенные трудности при установлении табели о рангах вразумительным образом. Мне попросту не хватало обладания интеллектуальным инструментарием, который мог бы помочь осмысленно соорганизоваться моим впечатлениям.

С течением времени, моя потребность в междисциплинарных исследованиях, по-моему, оказалась благотвор-

ной для получения более рационального и методичного доступа к экстрамузикальному осмыслению исполнительского процесса.

У читателей устанавливается мгновенная взаимосвязь с литературным текстом. Визуальный контакт с живописными полотнами или архитектурными памятниками возникает также спонтанно. Все фатально усложняется, когда дело доходит до музыки — музыкальный текст нуждается в переводчике, в посреднике. Это исполнитель, который вдыхает жизнь в неодошевленную партитуру, избавляя ее от вечного покоя (необыкновенные оперы Вивальди ждали этого момента 300 лет!). Произведения обретают это дыхание в пределах отведенного им композитором промежутка времени. Однако эти временные ограничения могут варьироваться в зависимости от артиста и его индивидуальности. Вот поче-

му 4-ая часть 9-ой симфонии Малера длится 30 минут у Бернштейна, 24 с Аббадо, а в интерпретации Роджера Норрингтона — 20 минут.

Продолжительность, конечно, является второстепенным элементом для эстетического суждения. С другой стороны, сравнительный метод может оказаться существенным звеном в поисках «эталонных» интерпретаций. Факт появления звукозаписи в начале XX века обеспечил необходимые условия для сохранности исполнительских трактовок для последующих поколений. Жаль только, что сотрудничество Рахманинова как пианиста с Малером-дирижером в 3-ем концерте Рахманинова не оставило материальных следов. Будем надеяться, что воспоминание об этом концерте было бережно сохранено где-нибудь в Ноосфере! Такое же пожелание хотелось бы высказать и относительно публичных выступлений Баха и Моцарта.

В эпоху интернета, сравнительный анализ позволяет нам значительно расширить диапазон наших представлений о силе воздействия многочисленных интерпретаций, доставшихся нам по наследству. Такой сравнительный анализ уже издавна применяется в разных об-

ластях познания: лингвистике (Маркус ван Боксхорн¹), истории религий (Мирсеа Елиаде²), психологии (Карл Юнг³), философии (Рене Жирар⁴) и т. д.

В России, крупнейший историк и математик, Анатолий Фоменко в содружестве с Глебом Носовским пытается убедить историков объединить усилия с генетиками, математиками, астрофизиками, лингвистами для создания более последовательной универсальной хронологии, так как официальная хронология, созданная в конце XVI и начале XVII веков, доказала свою несостоятельность.

В том, что касается музыки, процесс приближения к пониманию истинного смысла музыкальных шедевров постоянно возобновляется в соответствии с новым историческим контекстом и новыми артистическими индивидуальностями.

Относительно анализа специфических исторических контекстов книга Филиппа Боссана «Фрагменты: от Ренессанса до барокко» [1] вносит необходимую ясность, освещая радикальную смену эстетической парадигмы — в поэзии, живописи и музыке на стыке XVI и XVII столетий. Ключевые

¹ Маркус ван Боксхорн (1612–1653) — нидерландский ученый-лингвист, профессор Лейденского университета.

² Мирсеа Елиаде (1907–1986) — румынский, французский, американский философ культуры, религиовед, этнограф и писатель. Получил всемирную известность как исследователь мифологии, «*религиозного символизма, ритуалов, магии и оккультизма, шаманизма, древней техники экстаза, мифов, архаического сознания и способа мышления*» (Меркулов И. П. Элиаде, Мирча // *Философия: Энциклопедический словарь*. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.)

³ Карл Юнг (1875–1961) — швейцарский психиатр, основоположник одного из направлений глубинной психологии — аналитической психологии.

⁴ Рене Жирар (1923–2015) — французский философ, культуролог, литературовед. Известен разработкой концепции фундаментальной антропологии.

представители этого переходного периода — Монтеверди, Караваджо и Тассо — направляют нас в неизведанный мир подсознания, инстинктивных энергий и аффектов, опирающихся на принцип полярности выраженных эмоций. В музыке Монтеверди душевные смятения, эмоциональные колебания ассоциируются либо с воинственными противостояниями, либо с романтической влюбленностью (излюбленный сюжет Дениса де Ружемона¹). В своих записях Монтеверди иногда ссылается на Платона (Плетона?), но, неожиданно, получает возможность актуализировать теорию Аристотеля об имитации чувственных переживаний. В итоге, организующим началом музыкального дискурса становится литературный текст, тонко доминирующий в Мадригалах Джезуальдо и Монтеверди («Военные» и «Любовные» Мадригалы). Именно с этих пор новая романтическая парадигма будет определять музыкальную эволюцию. Такое сюжетно-повествовательное содержание музыки и определенная театрализация музыкальных высказываний продержатся, по меньшей мере, до конца XX века, с Прокофьевым, Шостаковичем или Мессианом — последнего из великих романтиков, самого того не осознающего.

В начале XVII столетия, «Вторая Практика» Монтеверди пришла на смену первой, которую Монтеверди охарактеризовывал как «*религиозное*

искусство с безличной, неторопливой и возвышенной церемониальностью»[5]. Возможно, что новая эстетическая парадигма возникла в соответствии с приостановкой «музыкального» солнечного вращения вокруг земли усилиями Николая де Куза², Николая Коперника, и самого Монтеверди. Эра романтизма и исповедальности первых психологов в искусстве получит разнообразные частные подразделения: барокко, Классицизм эпохи Просвещения, Буря и Натиск, Эстетика возвышенного и т.п.

В реальности же все эти отличные друг от друга разветвления на деле включены в целостный романтический континуум. Этикетка «классический», которую мы по привычке продолжаем приклеивать к творчеству Гайдна, Моцарта и Бетховена, подразумевает в действительности концепт «Совершенного и Абсолютного Опуса» — синоним благородного и возвышенного искусства.

В своей обстоятельной и исчерпывающей монографии о Бетховене [7], Лариса Кириллина — профессор Московской консерватории — цитирует два фрагмента из опубликованных критических статей в необъединенной еще Германии:

1) появившаяся в 1805, в Берлинской «Музыкальной Газете», и упоминающей «гениальные романтические (!) произведения Гайдна, Моцарта, и их последователей»;

¹ Денис де Ружемон (фр. Denis de Rougemont) (1906–1985) — швейцарский писатель, философ и общественный деятель.

² Николай Кузанский, Николай Кузанец, Кузанус, настоящее имя Николай Кребс (нем. *Nicolaus Krebs, Nikolaus von Kues, Chriffitz*, лат. *Nicolaus Cusanus*).

2) опубликованная в 1810, в Лейпциге, в газете «АМЗ», статья Е.Т.А. Гофмана, представившего «перечень романтических композиторов — Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена...». В произведениях выше упомянутых творцов прослеживается, безусловно, и автобиографический компонент. Автобиографическая и исповедальная составляющие легко прослеживаются и в творчестве Монтеня, Руссо и Гете. Бетховен так же естественно вписывается в многочисленную семью романтиков. Достаточно обратиться к его пассионарному признанию о своей музыке, предназначенной *воспламенить разум мужей и волновать до слез сердца дам*.

Для музыкального отображения довольно патологических состояний своего героя, Берлиоз — в своей *Фантастической симфонии* — уже тогда прибегал к методу свободных ассоциаций, рекомендованному позже психоаналитиками. Ослепительный анализ содержания этой симфонии, сделанный Бернштейном в серии «Концертов для молодого поколения» [2] освобождает меня от неуместных попыток что-либо к нему добавить. Но, все же, возникает непреодолимо досадное впечатление от снисходительных попыток Берлиоза охарактеризовать игру Шопена на рояле в своих «Мемуарах». Это принуждает призадуматься о неотъемлемой ограниченности рассудочного мышления и, порой, о его косности. Вот несколько выдержек:

«Шопен плохо подчиняется сдерживающему влиянию метра»; «По-моему, он слишком далеко зашел в ритмической свободе»; «Шопен не мог играть с соблюдением метро-ритмической точности»; «Оркестр в его концертах — только холодный и ненужный аккомпанемент»; «Шопен был виртуозом исключительно для элегантных салонов, интимных собраний» [6, 673–674]. Любимец Берлиоза — пианист Эрнст. Настолько серьезно все это, и по Оскару Уайльду? Кстати, вспоминается и образная характеристика, данная одному пианисту Никитой Магаловым — «Он на верняка проглотил метроном»¹.

Здесь Берлиоз явно имел в виду шопеновское *rubato*, рафинированную, темповую агогику, тождественную «Темпу души» («Tempo dell'anima») Монтеверди, коему противопоставлен «Темп ладони» («Tempo de la Mano»). Такая ритмическая «распушенность» шопеновского исполнения предоставляет нам, к счастью, неоценимую информацию о свободной воле Шопена и независимости его характера. Суровая доходчивость шопеновских слов, сказанных им одному из своих подопечных, чрезвычайно поучительна: «Я бы сломал весь этот рояль, если обладал бы вашими физическими силами». Вспоминаются также репетиции Бернштейна с Венским филармоническим оркестром, когда он советовал струнным, в симфониях Малера, играть на форте таким образом, словно

¹ Магалов Никита Дмитриевич (1912–1992) — швейцарский пианист и музыкальный педагог русско-грузинского происхождения. Из частного разговора с автором статьи.

они собирались сломать свои инструменты: чтобы подчеркнуть неистовость выразительности музыкальной речи.

Богатое воображение Оливье Мессиаана как исполнителя и суверенность его вдохновения захватывают, когда слушаешь запись его грандиозных «Видений Аминя» для двух роялей (вместе с Ивон Лорио)¹. В зависимости от сиюминутных настроений, Мессиаан по ходу дела переосмысливает свои же указания, касающиеся темпов и нюансов. Незабываемый урок спонтанности и творческой интуиции композитора-исполнителя. Я рад, что смог записать это произведение с одной очень хорошей пианисткой, лет 25 назад, для *EMI Classics*², получив после этого довольно благоприятную реакцию от композитора — в форме письменного отклика. В отличие от этого стимулирующего отношения к неодушевленному музыкальному тексту со стороны Мессиаана, жесткая нетерпимость и презрение, продемонстрированное по адресу «*отвратительных*

индивидуальностей» пианистом Рихтером³, поражают элегантностью высказывания. Шопен и Мессиаан, разумеется, выразят свою признательность за подобного типа прямоту.

Наступил момент, когда приходится, все-таки, затронуть проблематику герменевтики — теории интерпретаций, как и было заявлено в заголовке этой статьи. Эта тематика тесно связана с именами философов Шлайермахера⁴ и Ханса Гадамера⁵. Внимание, оказанное Шлайермахером биографическим свидетельствам об авторе произведений, может оказаться чрезвычайно полезным для воссоздания его психологического портрета, а также для понимания эпохи, в которой жил создатель произведений.

Развивая эти мысли, Гадамер, в свою очередь, принимает во внимание и «*мировоззренческую доминанту эпохи*» (согласно счастливому выражению автора многочисленных работ в области музыковедения Елены Ровенко⁶), —

¹ Olivier Messiaen, Visions de l'Amen (Loriod/Messiaen) <https://www.youtube.com/watch?v=IB4pk5nMEVY>

² Эта запись была переиздана *Warner Classics* в 2016 году: URС.190295948986

³ На протяжении многих лет А.И. Рабинович-Бараковский выписывает из прочитанных книг важные для себя и своего творчества цитаты. Здесь и далее, где не указан точный источник цитирования, автор ссылается на свои записи. Цитаты точные, но восстановить источник не представляется возможным (*прим. ред.*).

⁴ Фридрих Даниэль Эрнст Шлайермахер (нем. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher; 1768–1834) — немецкий философ, теолог и проповедник.

⁵ Ханс-Георг Гадамер (нем. Hans-Georg Gadamer; 1900–2002) — немецкий философ, один из самых значительных мыслителей второй половины XX века, известен, прежде всего, как основатель «философской герменевтики».

⁶ Ровенко Елена Владимировна (р. 1986). Окончила историко-теоретический факультет Московской консерватории (2010, с отличием). В 2010–2012 годах обучалась в аспирантуре Московской консерватории (класс проф. К.В. Зенкина). В 2013 году защитила диссертацию на тему «Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон)» (по двум специальностям: 17.00.02 — музыкальное искусство и 17.00.09 — теория и история искусства). Научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыковедения при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории, доцент кафедры истории зарубежной музыки.

другими словами, ментальность эпохи, повлиявшей на формирование образа мыслей интерпретатора. Основываясь на этой точке зрения, произведения могут отождествляться с неким живым организмом, эволюционирующим во времени — сквозь сменяющие друг друга временные контексты. В соответствии с таким видением, исполнитель обретает миссию, целью которой является задача вдохнуть новую жизнь в исполняемое произведение. Такая миссия может придать большую значимость конкретной индивидуальности исполнителя. Подобное умозаключение можно найти и у представительницы трансгенеалогии Анны Шютценбергер¹, а именно: «Прошлое <...>, постигаемое через призму актуального мировоззрения»².

Идеальный исполнитель, в этой перспективе, проявляет себя в качестве со-творца произведения, как исполнителя, чья уникальность сочеталась бы гармонично с сингулярностью композиторского послания. Вспоминается несколько саркастическое замечание великого Антона Рубинштейна, адресованное молодому Альфреду Курто после сыгранной им Аппассионаты: «Слушай, малыш — никогда не забывай, что Бетховена не играют,

а сочиняют заново»³. В этой связи интересно процитировать два соображения-мантры философа Бенъямина⁴, чтобы резюмировать этот краткий экскурс в область герменевтики:

- 1) «Прошлое обретает свежую актуальность в сердцевине *Настоящего*;
- 2) «*Настоящее* оплодотворяет *Прошлое* и вызывает к жизни забытый или подавленный смысл, который *Минувшее* хранит в себе»⁵.

Анализируя многочисленные звукозаписи (мое хроническое увлечение), я обнаружил, излагая схематично, два различающихся друг от друга интерпретативного подхода. Один, «обожествляет» нотный текст, и следует ему буквально — назовем подобную строгость мышления и самоограничение *буквалистским методом*. И второй, в каком-то смысле *созидательный, творческий подход*, представляющий живую инициативу и неограниченную предрассудками свободу воображения и вдохновения к тому же. Все-таки, предпочтительнее не упускать из виду то, что буква убивает, а дух животворит. Ведь нотный текст апеллирует лишь к верхушке айсберга и соотносится с формой и структурами. Тогда как сущность и скрытый

¹ Анн Анселин Шютценбергер (Anne Ancelin Schutzenberger, р. 1919) — французский психолог, доктор психологических наук, почетный профессор университета Ниццы, где она более двадцати лет руководила лабораторией клинической и социальной психологии, автор более десятка книг по психотерапии. В настоящее время живет в Париже.

² Из личных записей автора.

³ Из личных записей автора.

⁴ Вальтер Бенъямин (нем. Walter Benjamin; 1892–1940) — немецкий философ, теоретик культуры, эстетик, литературный критик, эссеист и переводчик, один из самых влиятельных философов культуры XX века.

⁵ Из личных записей автора.

смысл произведений искусства неразрывно связаны с идеей духовного поиска. Кстати, на Востоке, существовал приоритет интуитивного знания над рассудочным и рациональным.

В своем исследовании функционирования коллективного разума, социолог Говард Блум в книге «Принцип Люцифера» придает особое значение процессу возникновения в обществе категории «представителей инертного мышления», а также и категории «создателей многообразия». В этих определениях просматривается очевидным образом грань между буквой и духом. Хотелось бы также отметить то, что Блум даже ссылается на наличие «контроля над послушанием» внутри «коллективного познавательного механизма»[3].

Буквальная или «музыкологическая» (термин принадлежит Клаудио Аррау) ориентация в интерпретаторском искусстве смогла навязать свое господство в артистическом мире (редкими исключениями) после Второй мировой войны. Бурный всплеск слепого увлечения формалистскими бисерными играми с утрированным использованием технического жаргона, триумф «эстетизма варварства», подмеченного еще Томасом Манном в его основополагающем «Докторе Фаустусе» — все это способствовало возникновению ситуации, нелепость которой наглядно проявляется в высокой оценке

одним французским писателем романа Камю «Посторонний» за виртуозное использование грамматической формы прошедшего времени!¹ Притязания на обладание абсолютной истины в последней инстанции и на собственную непогрешимость и «исключительность» демократизировались в элитной среде в это время, что, в конечном счете, привело к появлению забавного (не всегда) вида общества морализирующих циников, «людей, обреченных на умирание» (М. Хайдеггер)², обладателей «врожденного иммунитета от проблем трансцендентности» (Ф. Ницше)³, людей «самореализовавшихся, скончавшись» (опять Хайдеггер). Зияющие высоты!

Гром среди ясного неба — в прямом и переносном смысле. В Цюрихской опере, в 1970-х годах, заявило о себе альтернативное направление в области интерпретации, восставшего против царившей в то время рутины. Я имею в виду представления циклов опер Монтеверди и Моцарта под управлением Н. Арнонкура — катализатора этого процесса обновления.

Так, шедевры XVII и XVIII веков наконец-то начали свое возрождение из пепла. Со-креативная позиция Арнонкура и некоторых его коллег к трактовкам музыки Баха, Рамо, Вивальди, Глюка, Моцарта, Бетховена, Шуберта открыла доступ к неисчерпаемому резервуару интенсивных и за-

¹ Эти слова принадлежат французскому писателю, сценаристу и режиссеру Алену Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet, 1922–2008). Из личных записей автора.

² Из личных записей автора.

³ Ницше, Ф. «Ессе Ното». Из личных записей автора.

хватывающих эмоций, выраженных в их произведениях, и, таким образом, положила конец энтропии их смысла и регенерировала их актуальность. Как по волшебству, композиторы того времени стали нашими современниками, беседуя с нами посредством яркого и насыщенного риторического богатства их музыкального дискурса.

Заканчивая это изложение, мне хотелось бы представить на обществен-

ное обозрение мой личный и, конечно, крайне субъективный выбор артистов и интерпретаций, глубоко меня поразивших и взволновавших во время моих сравнительных слуховых опытов. Я собрал их здесь воедино, создав при этом свой маленький музыкальный музей. И для того, чтобы избежать возможной путаницы, мне пришлось прибегнуть к более или менее хронологическому порядку.

* * *

Сергей Васильевич Рахманинов: *Ф. Шопен. Соната №2; Р. Шуман. Карнавал, С. Рахманинов. Все Концерты-симфонии для рояля с оркестром.*

Не имеющий себе равных чудотворец. Но исполнение 3-ей Баллады Шопена странным образом нейтрально, и с не особо рельефной фразировкой. Трактовка же этой Баллады Игнацом Фридманом поражает своей лучезарностью. Напрашивается применение слова алмаз. Мазурки у Фридмана тоже алмазные.

Фредерик Шопен. Баллада №3, ор.47. Исп. С. Рахманинов:

https://www.youtube.com/watch?v=zl-NM_38YYg

Фредерик Шопен. Баллада №3, ор.47. Исп. И. Фридман:

<https://www.youtube.com/watch?v=ftGk1LRbIBE>

Иосиф Гофман: *Ф. Шопен. Баллады №№1 и 4. Заражающий экстренностью и пламенностью исполнения бетховенских сонат №14 («Лунная»), 21 («Вальдштайн») и 4-го фортепианного концерта.* К сожалению, наблюдая видео 5-го концерта, мы уже слышим и видим усталого и больного художника.

Людвиг ван Бетховен. Соната, ор.27, №2 («Лунная»). Исп. И. Гофман, 1919:

<https://www.youtube.com/watch?v=kD0c9oWyna0>

Людвиг ван Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром, ор.73, No.5 («Emperor»). Дирижер Ханс Вонк. Солист И. Гофман, 12 мая 1940:

<https://www.youtube.com/watch?v=gal4vPIY1Zo>

Альфред Корто: *Ф. Шопен. Вальсы, Экспромты, Соната №3* (хочется вспомнить также ослепительную интерпретацию этой же сонаты Сиприеном Кадарисом в Карнеги Холле). Ошеломляет заоблачное вдохновение Корто во 2-ом концерте Шопена (с Менгельбергом). Не забудем и шумановские шедевры для рояля — опьяняющие исполнительские шедевры. В том, что касается шопенов-

ских этюдов, должен отдать пальму первенства Эйч-Джей Лим (HJ LIM) (сыгранные как захватывающие поэмы, не этюды), или же Дьердь Цифра с его сверхзвуковым энтузиазмом. Но жаль, что сохранились записи лишь пяти Этюдов с Игнацом Фридманом.

Фредерик Шопен. Соната №3, ор.58. Исп. А.Корто. Запись 6 июля 1933:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y44JnN-tJgY>

Фредерик Шопен. Соната №3, ор.58. Исп. Сиприен Кацарис. Запись концерта «Памяти Шопена» в Карнеги Холле, 1999. С 1:02:26 мин.:

<https://www.youtube.com/watch?v=3RCkzdhVVow>

Фредерик Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром №2, ор. 21. Оркестр радио. Дирижер В.Менгельберг. Солист А.Корто. Концертная запись. Париж, 1944.:

<https://www.youtube.com/watch?v=yQgso74jvG4>

Фредерик Шопен. Этюды №№4–5, ор.10. Исп. Эйч-Джей Лим (HJ LIM):

<https://www.youtube.com/watch?v=TPckA27UEtM>

Фредерик Шопен. Этюд №1, ор.10. Исп. Дьердь Цифра:

https://www.youtube.com/watch?v=3Txro3UCYDc&list=PLrqq_2Gi5_TfoRB9paSfEdWhrlwMZCovOA&index=2

Фредерик Шопен. Этюды: №5 ор.10, №7 ор.10, №12 ор.10, №6 ор.25, №9 ор.25. Исп. И.Фридман:

<https://www.youtube.com/watch?v=gpfMOUtscB4>

Артур Шнабель: цикл бетховенских сонат (откровение!) и концертов — №№3, 4, 5. Шуберт — Сонаты: в Ля мажоре (D.959), в Си-бемоль мажоре, в Ре мажоре и в ля миноре (D.845). Брамс. Концерты для фортепиано с оркестром №№1 и 2. Заразительная, импровизационная стихийность исполнения. Весь багаж тщательного и скрупулезного структурного анализа произведений во время исполнения приносится в жертву искрометному и непосредственному вдохновению. И следы бидермайеровской эстетики рассеиваются как дым — мы так привыкли к изнеженной и несколько слащавой игре шубертовских произведений, что забываем о «панических» (термин, предложенный Бренделем) состояниях, выраженных в его музыке.

Франц Шуберт. Соната для фортепиано, D.959. Исп. А. Шнабель:

I. Allegro

Part I: <https://www.youtube.com/watch?v=QyZg1RTS51Y>

Part II: <https://www.youtube.com/watch?v=d6CIAiGCOJM&list=PLsIDIM-CiBE7YvFvlycgaF0vAgQXGS2rhZ&index=5>

II. Andantino: <https://www.youtube.com/watch?v=oKdWbBnX3Uw>

III. Scherzo — Allegro vivace: <https://www.youtube.com/watch?v=OhVquc0grvg>

IV. Rondo — Allegretto: <http://www.youtube.com/watch?v=OybbWv...>

Владимир Софроницкий: *весь Скрябин, Шуман — Симфонические Этюды, Соната №1, Фантазия.* Постоянно воодушевляющее соприкосновение с творчеством этого художника и пианиста-поэта. Бережно сохраняю воспоминание и о его неотразимом исполнении «*Блуждающих Огней*» Листа — так же сенсационное, как и недавняя игра в том же этюде сенсационно молодой пианистки — Мелодия Зао (Mélodie Zhao).

Ференц Лист. Трансцендентный этюд №5 «Блуждающие огни» (*Feux follets*), S.139. Исп. В. Софроницкий. Запись в Музее А.Н. Скрябина, Москва, 1955:

<https://www.youtube.com/watch?v=oh8yDXsn-4>

Ференц Лист. Трансцендентный этюд №5 «Блуждающие огни» (*Feux follets*), S.139. Исп. Мелодия Зао:

<https://www.youtube.com/watch?v=2LBUq1K3d78>

Самуил Файнберг, чья гениальность вряд ли нуждается в моем пристальном исследовании. Она проявлялась во всем, к чему он прикасался — *Баху, Бетховену, Шопену (4-ая Баллада!), Скрябину.*

Александр Скрябин. Соната №5 ор. 53. Исп. С. Файнберг. Запись 1948 года:

<https://www.youtube.com/watch?v=e845OpSr8Ww>

Ференц Лист. Мефисто-вальс №1, S 514. Исп. С. Файнберг:

<https://www.youtube.com/watch?v=SPvreSHlwcI&list=PL96E3F497BB93B7D3>

Виллем Менгельберг: *Малер. Симфония №4.* Вибрирующее чудо выразительности, агогической свободы и волнообразной текучести. Поразительна и естественность *tempo-rubato* в исполнении этой симфонии. Волнует и *6-ая симфония Бетховена* под его управлением. Недоумение вызывает *медленная часть 9-ой симфонии*, которая, как и у всех дирижеров этого поколения, растекается по древу. К счастью, в качестве мощного противоядия, несравненная стихийность и одурманивающая вдохновенность интерпретаций Менгельбергом *6-ой симфонии (1941 год), увертюры «Ромео и Джульетта» (и 4-ой симфонии) Чайковского* свидетельствуют об особой «вертикальности духа» (А. Дугин¹) и ослепительной и ослепляющей конгениальности с семантической сущностью произведений Чайковского или Рихарда Штрауса. Вряд ли можно найти нечто эквивалентное уникальному владению временем, экспрессии и силе воздействия исполнения названных произведений или, к примеру, «Жизни героя» Штрауса с оркестром Концертгебау в 1941 году.

Рихард Штраус. Симфоническая поэма «Жизнь героя», ор. 40. Исп. Оркестр Концертгебау. Дирижер В. Менгельберг. Запись 1941 года:

<https://www.youtube.com/watch?v=Eut2Yc0Ia6A>

¹ Дугин Александр Гельевич (р. 1962) — российский общественный деятель, философ, политолог и переводчик, социолог.

Шарль Мюниш: трудно анализировать его монополию (или дуополию, если вспомнить и Карлоса Клайбера) на харизматически-обаятельное излучение, исходящее от грандиозных исполнительских концепций этого дирижера и их воплощения в реальном времени. Аналитический скальпель оказывается бессильным для проникновения в тайну неотразимых трактовок «*Фантастической симфонии*» Берлиоза (с Бостонским оркестром), «*Вальса*» из 2-ой Сюиты «*Дафниса и Хлои*» Равеля, «*Моря*» Дебюсси или же 7-ой Симфонии Брукнера. Шаманское таинство.

Гектор Берлиоз. *Фантастическая симфония, ор. 14. Исп. Бостонский симфонический оркестр. Дирижер Шарль Мюниш:*

<https://www.youtube.com/watch?v=TQwww-dhQ54>

Владимир Горовиц: продолжение шаманской магии — но уже в пианистической сфере — гиперчувствительные и гипнотически-«волновые» (предвосхитившие даже открытия генетика Петра Гаряева¹) интерпретации *Концертов Брамса; 3-его Концерта Рахманинова и его же 2-ой Сонаты; Шуберта — Сонаты в Си-бемоль мажоре (D.960); Моцарта — Сонат, Концерта в Ля-мажоре №23* — исполнительские шедевры художника, владевшего всем арсеналом оркестровых красок рояля.

Сергей Рахманинов. *Концерт для фортепиано с оркестром №3, ор. 30. Солист Владимир Горовиц. Запись 1951 года:*

<https://www.youtube.com/watch?v=SOBX-89Xh0c>

Симон Барер — пианист геркулесовской закалки и титанической устремленности. Необходимо упомянуть его циклонически-пламенные прочтения *Хроматической Фантазии и Фуги Баха, Сонаты и Испанской Рапсодии Листа, Скерца №3 Шопена...* Эти драгоценные артистические свидетельства сохранились лишь благодаря подвижничеству сына Барера, записавшего несколько концертов в залах. Можно только сожалеть, что у Рахманинова не было сыновей, а американская фирма RCA отказалась записать весь рахманиновский репертуар перед его кончиной².

Иоганн Себастьян Бах. *Хроматическая фантазия и fuga, BWV 903. Исп. Симон Барер:*

<https://www.youtube.com/watch?v=g4qnkluAI48>

<https://www.youtube.com/watch?v=g4gAmjYEF3M>

¹ Гаряев Петр Петрович (род. 1942) — создатель псевдонаучной теории «волнового генома».

² Рахманинов им предложил записать весь свой репертуар в 1942 и получил отказ.

Бруно Вальтер — приходят на ум волнующая интерпретация 4-ой Симфонии Брамса, с оркестром Би-Би-Си; запись на видео репетиции 2-ой симфонии Брамса; интервью, в котором Бруно Вальтер проводит линию разграничения между музыкальными явлениями, обладающими естественно-органической сущностью, и теми, которые относятся к разряду искусственных или сфабрикованных доктрин.

Иоганнес Брамс. Симфония №4, ор.98. Исп. Нью-Йоркский филармонический оркестр. Дирижер Бруно Вальтер. Студийная запись 21 февраля 1951 года:

<https://www.youtube.com/watch?v=vw4EgGejunA&t=18s>

Интервью с Бруно Вальтером и репетиция Симфонии №2 ор.73 Иоганнеса Брамса:

<https://www.youtube.com/watch?v=9NJ3PRBAhgM>

Не забуду никогда впечатления от концерта в Санкт-Петербурге, в 1960-х годах прошлого столетия, в течение которого были исполнены две симфонии Шостаковича под управлением **Евгения Мравинского**. По окончании концерта, и покидая зал вместе с публикой, я обнаружил невероятные фонтаны слез, истекавших из зрачков покидавших зал. Мне ничего не оставалось, как последовать их заразительному примеру согласно законам миметизма.

Из других впечатлений от суверенного искусства Мравинского, не могу не упомянуть 8-ую Симфонию Шостаковича и 4-ую Симфонию Брамса — два видео с ошеломляющими интерпретациями, сохранившимися лишь благодаря неутомимым усилиям и мудрой настойчивости Андрея Золотова¹. Снимем шляпу (воображаемую)!

Запись 5-ой Симфонии Шостаковича с Леонардом Бернштайном тоже ошеломляет драматической прогрессией (с НФО).

Дмитрий Шостакович. Симфония № 8, соч.65. Дирижер Евгений Мравинский. Запись из Большого зала Ленинградской филармонии, 1982 год:

https://www.youtube.com/watch?v=y3nfnC_6QnQ&t=2s

Дмитрий Шостакович. Симфония № 5, соч.47. Дирижер Леонард Бернштайн

<https://www.youtube.com/watch?v=92cnzHvxRyY>

Дмитрий Башкиров: Скрябин — Концерт для рояля с оркестром, Равель — леворучный Концерт, Брамс — Соната №3, Шуман — Фантазия, Прокофьев — Мимолетности. Все эти записи свидетельствуют об исключительно своеобразном и ярком интерпретационном искусстве молодого Башкирова.

Александр Скрябин. Концерт для рояля с оркестром, ор. 20. Исп. Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Дирижер К.Кондрашин. Солист Дмитрий Башкиров:

<https://www.youtube.com/watch?v=TvJ4jNgNH1w>

¹ Золотов Андрей Андреевич (р. 1937) — искусствовед, художественный критик, музыковед, сценарист, педагог, профессор.

Юлиус Катчен: *весь Брамс, Рахманинов — Концерт №2, Григ — Концерт для рояля с оркестром.* Исключительный «рукотворный» артистический памятник и одухотворенное завещание.

Эдвард Григ. Концерт для фортепиано с оркестром, ор. 16. Солист Юлиус Катчен:

<https://www.youtube.com/watch?v=LLcvUVB50Vw>

Карлос Клайбер: суггестивная мощь его артистизма подавляюще восхитительно-гипнотическая. Достаточно познакомиться лишь с одним видео с концерта в Токио, в 1986 году, «Гром и Молния» *Йоганна Штрауса*, чтобы окончательно утвердить свой выбор необходимой ценности для жизни на необитаемом острове (или в бомбоубежище). Правда, полька *Штрауса* «Трик-трак» тоже может подойти. А в том, что касается более авторитетных произведений, то совершенно необходимо обратиться к видео 2-ой Симфонии *Брамса*, Симфонии «Линц» *Моцарта*, опере «Кавалер роз», на этот раз *Рихарда Штрауса*, и, конечно же, к Симфониям *Бетховена №№4 и 7*. Я убежден, что Карлос Клайбер был инопланетянином.

Йоганн Штраус. Полька «Гром и молния». Исп. Баварский симфонический оркестр. Дирижер Карлос Клайбер. Запись из Токио, 1986 год:

<https://www.youtube.com/watch?v=IomRh4Wir2M>

Людвиг ван Бетховен. Симфонии №4 ор.60 и №7 ор.92. Исп. Оркестр Концертгебау. Дирижер Карлос Клайбер:

<https://www.youtube.com/watch?v=d3-jlAamGCE>

Нестандартное взаимодействие и общность идей очевидны в диалоге **Андреаса Штайера с «Оркестром Кельн»**. Речь пойдет об их записях *Концертов Моцарта для пианофорте с оркестром*. В концерте в *Соль-мажоре №17* это проявляется с особой изысканностью и убедительностью. Эти освежающие и увлекательные исполнения выделяются на фоне клонированных и выхолощенных версий, не приправленных необходимыми специями. Последнее наблюдение все же не относится к недавним тонизирующим и вибрирующим исполнениям концертов *Моцарта Бухбиндером* или, особенно, *Митсучо Ушидой*, выступавшим как пианисты и, одновременно, дирижировавшими.

Вольфганг Амадей Моцарт. Концерты для клавира с оркестром К 271 & К 453. Исп. Оркестр Кельна. Дирижер Дэвид Стерн. Солист Андреас Штайер:

<https://www.youtube.com/watch?v=3f1CfFXDkK8>

Роджер Норрингтон: видная и эмблематическая личность в современном музыкальном мире, чьи идеи оказались наиболее плодотворными для понимания подлинных намерений и творческого энтузиазма композиторов, для реанимации и актуализирования их произведений в кадре нового исторического контекста. Такая «культурно-некорректная» смена интерпретационной парадигмы сбросила многочисленные трактовки тех же произведений с пьедестала как анахроничные и мало соответствующие истинному композиторскому замыслу. Рациональных доказательств «правильности» или ошибочности той или иной интерпретации найти вряд ли возможно. Но воззрение Бенямина об «очевидной аутентичности» может служить путеводной звездой для интуитивно обоснованных суждений. Под управлением Норрингтона симфонии Бетховена, к примеру, обрели свою исходную драматургическую интенсивность. Категории тяжести, грузности, статичного растягивания отбрасываются как отжившие свой век. Как отбрасывается накопившаяся столетиями пыль. Необходимо подчеркнуть и мастерство, с которым дирижер добивается слияния бетховенской импульсивной энергетики с утонченной рельефностью мелодических линий в лирических высказываниях. Для демонов сдержанности и рутинности в его трактовках нет места.

Так же и симфонии Брукнера воскресают от затянувшегося сна под его руководством, обретают новое дыхание, не снижая при этом степень интенсивности противостояний между предельно полярными и антагонистическими образами.

Прелюдия к «Тристану» или Увертюра к «Майстерзингерам» Вагнера буквально пробуждаются, упиваясь обновленным и созидательным с ними обхождением.

Интерпретации симфоний Малера (9-ой!), Моцарта или Чайковского (6-ая) наполняются поражающими и стимулирующими идеями. А неумолимое сквозное развитие линейного повествования в «Страстях по Иоанну» Баха ослепляют выразительной мощью музыкального дискурса на протяжении всего произведения.

Иоганн Себастьян Бах. Страсти по Иоанну BWV 245. Хоровая Академия Цюриха, Цюрихский камерный оркестр. Дирижер Роджер Норрингтон:

<https://www.youtube.com/watch?v=PEtFon4B4MI>

Эйч-Джей Лим (HJ LIM): Шопен создал 2 фортепианных концерта в возрасте 20 лет, Прокофьев свой концерт №1 в этом же возрасте. Шостакович был обременен 19-ю годами в период создания Первой симфонии. Э.-Д. Лим записала для «ЭМИ-ВОРНЕР» бетховенский цикл сонат в 24-летнем возрасте, проявив ослепительным образом свою уникальную индивидуальность. Достижение, аналогичное сейсмическому шоку магнитудой 10 по шкале Рихтера — подлинный шедевр истолкования этого монументального наследия.

В упомянутой записи Э.-Д. Лим сумела проявить себя в качестве со-творца этого заряженного экстремальными эмоциями цикла сонат. В какой-то степени,

эта интерпретация уже сейчас может считаться эталонной — нечто вроде пианистического аналога прочтения Норрингтоном бетховенских симфоний.

Хочется отметить и диковихревые и трепетные исполнения концертов Рахманинова (№№1, 2, 3) — эйфорическое событие. Также и Этюды-картины, в которых раскаленная энергетика приближается к критической массе. К высшим достижениям артистки относятся и исполнения 4-х Баллад, Баркаролы и Этюдов Шопена, — концертов Мендельсона №1, Прокофьева №3, Листа №1, Брамса №2, — произведения Равеля и Скрябина, изданные Ворнером.

Особое внимание я уделяю ее головокружительной интерпретации I тома «Хорошо темперированного Клавира» Баха. Жиль Контагрель, в монографии посвященной Баху [4], подчеркивает доминирование экспрессии в инструментальной музыке Баха, которая почему-то «рассматривалась в виде скучных технических упражнений». Сохранились, однако, свидетельства современников Баха, подчеркивающих живость, блеск и воздушность его игры, и пылкость творческой фантазии его артистизма в качестве инструменталиста. Э-Д. Лим явно стремилась воскресить глубоко затрагивающие и волнующие аспекты этих музыкальных поэм, содержащих широкий спектр душевных состояний — оживленных, сумрачных, напористых, меланхолических и иступленно-восторженных.

В конечном счете, справедливость восстановилась по отношению к шедевру Баха. Ведь это многострадальное произведение подверглось невыносимым искажениям в бесчисленных зомбированно-кальвинистских версиях новейших сикстусов бекмессеров. Вызов музыкальному эстеблшменту был брошен интерпретацией Э-Д. Лим.

Иоганн Себастьян Бах. Хорошо темперированный клавиш, Том 1. Исп. Э-Д. Лим:
<https://www.youtube.com/watch?v=WV8MA0miKxA>

В заключение позволю себе отметить не так давно опубликованные значимые произведения, вдохновенно исполненные такими солистами как **Стивен Иссерлис** (виолончель) в «Охраняющий покров» Джона Тавенера, **Юрий Башмет** (альт) в одном из шедевров Гия Канчели — «Стикс», **Татьяна Гринденко** в волшебном «Войдите» Владимира Мартынова — произведениях, наполненных ностальгической и озаряющей красотой.

Джон Тавенер. «Охраняющий покров». Для виолончели и струнных. Исп. Лондонский Симфонический оркестр. Дирижер Геннадий Рождественский. Солист Стивен Иссерлис:

https://www.youtube.com/watch?v=oA_G5P2wd0I

Гия Канчели. «Стикс» — концерт для смешанного хора, альты и оркестра. Исп. Хор и оркестр Мариинского театра. Дирижер Валерий Гергиев. Солист Юрий Башмет. Запись 1999 года:

<https://www.youtube.com/watch?v=ll1W89TcRbM>

Владимир Мартынов. «Войдите». Исп. Камерный оркестр «Кремерата Балтика». Дирижер Гидон Кремер. Солистка Татьяна Гринденко (скрипка):
<https://www.youtube.com/watch?v=9LY-lh0ANpI&index=1&list=PLniowhnm4bwKKF40oVwHu762HBQKW8jS&t=1s>

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beaussant Ph.* Passages, de la Renaissance au baroque — prix Montaigne 2008 (Fayard).
2. *Bernstein L.* Berlioz Takes a Trip / Leonard Bernstein's Young People's Concerts on CBS (Columbia Broadcasting System), 1958–1972. 25 May 1969. DVD release — September, 2004.
3. *Bloom, H.* Le principe de Lucifer: en 2 volumes. Paris: Le jardin des livres, 2001–2009.
4. *Cantagrel, G.* Bach en son temps. Fayard, 1997. 660 p.
5. *Schrade, L.* Monteverdi. Lattès. Paris, 1981.
6. Берлиоз, Г. «Мемуары». М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.
7. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х томах. М.: Московская консерватория, 2009.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Опарина Юлия Михайловна (Москва) — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова.

E-mail: julie-oparina@rambler.ru

Шеховцова Ирина Павловна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: irina-schech@yandex.ru

Купровская Екатерина Олеговна (Франция) — доктор музыковедения Университета Сорбонна-Париж IV; пианистка.

E-mail: denissova-bruggeman@wananadoo.fr

Кром Анна Евгеньевна (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: yannakrom@yandex.ru

Баркалая Нино Оттовна (Москва) — пианистка, органистка, музыковед. Кандидат искусствоведения, Кавалер искусств и литературы Франции, доктор эстетики и музыковедения Университета «Париж 8». Доцент кафедры междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

E-mail: nina_barkalay@mail.ru

Богданов Юрий Александрович (Москва) — пианист, заслуженный артист России, профессор кафедры специального фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: yubogdanov@yandex.ru

Рабинович-Бараковский Александр Ильич (Швейцария) — композитор, пианист, дирижер.

E-mail: arabinovitchb@yahoo.com

ABOUT THE AUTHORS

Julia M. Oparina (Moscow) — Ph.D., instructor of the Music Theory department at the Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute.

E-mail: julie-oparina@rambler.ru

Irina P. Shehovtsova (Moscow) — Ph.D., associate professor of the Music History department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: irina-schech@yandex.ru

Ekaterina O. Kouprovskaja (France) — doctor of Musicology at the University of Sorbonne-Paris IV; pianist.

E-mail: denissova-bruggeman@wananadoo.fr

Anna E. Krom (Nizny Novgorod) — Dr.Sc., associate professor of the Music History department at the Nizny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka.

E-mail: yannakrom@yandex.ru

Nino O. Barkalaya (Moscow) — pianist, organist, musicologist. Ph.D. in History of Arts (Moscow Conservatory, Russia), Chevalier des Arts et des Lettres France, Doctorate degree at «Paris 8» University (Paris, France), assistant professor at the Moscow Tchaikovsky Conservatory.

E-mail: nina_barkalay@mail.ru

Yuri A. Bogdanov (Moscow) — pianist, Honored Artist of Russia, professor of the piano chair at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: yubogdanov@yandex.ru

Alexandre I. Rabinovitch-Barakovsky (Switzerland) — composer, pianist, conductor.

E-mail: arabinovitchb@yahoo.com

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Юлия Опарина. Поэтическая и музыкальная интонация в романсе Эдисона Денисова «Снежный путь» на стихи Александра Блока (из вокального цикла «На снежном костре», 1981)

Статья посвящена музыкальности поэзии, рассматриваемой в ракурсе поэтической интонации как «звукосмысла» стихотворения, и проблеме ее воплощения в музыке (на примере романса Э. Денисова «Снежный путь» из вокального цикла «На снежном костре» Э. Денисова).

Ключевые слова: музыкальность поэзии, поэтическая интонация, звук и ритм в стихотворении, А. Блок, Э. Денисов.

Ирина Шеховцова. Владимир Васильевич Стасов и начало русской музыкальной византистики

В статье представлен краткий обзор разнообразной исследовательской деятельности В.В. Стасова, связанной с его увлечением историей богослужебного пения и, в частности греческой церковно-певческой традицией. Он проявил себя в этой области не только как ученый, оставивший ряд важных работ, но и как знаток рукописных собраний.

Осознавая недостаточность в России греческих источников, он способствовал их пополнению за счет фотоснимков и других форм копирования наиболее ценных памятников. Так, благодаря Стасову была получена копия знаменитого греческого трактата «Агиополит», хранящегося в Парижской национальной библиотеке (Paris. Gr. 360, XIV в.), он также содействовал пополнению Публичной библиотеки, где был сотрудником, фотокопиями ценных греческих музыкальных памятников афонских библиотек, полученных благодаря экспедиции 1859–1860 годов П.И. Севастьянова. В статье прослеживаются важные научные связи Стасова со многими выдающимися исследователями богослужебно-певческой традиции — князем В.Ф. Одоевским, протоиереем Д.В. Разумовским, епископом Порфирием (Успенским) и др. Его труды сыграли ключевую роль в становлении русской музыкальной византистики и в целом отечественной науки о церковном пении.

Ключевые слова: В.В. Стасов, Д.В. Разумовский, П.И. Севастьянов, М.Д. Волконский, Порфирий (Успенский), музыкальная византистика, Агиополит.

Екатерина Купровская. Тот самый Эрик Сати

В статье делается попытка проникнуть в образ мыслей Сати сразу в нескольких из многочисленных направлений, которые подразумевает его творчество. Таковыми направлениями являются: 1) *esprit français* (французский дух); 2) философская категория *романтической иронии*, заявленная Фр.Шлегелем; 3) *архаическая невинность*, сближающая Сати с мэтром наивного искусства Анри Руссо. Влияние Сати на последующие поколения объясняется не столько его творчеством, сколько его образом мышления, вбирающим свободу, безграничную выдумку и намеренную детскость представлений, презирующим условности, каноны и устоявшиеся пропорции.

Ключевые слова: Эрик Сати, *esprit français*, романтическая ирония, архаическая невинность, Анри Руссо, Альфонс Алле, Константин Бранкузи.

Анна Кром. Эрик Сати в Америке

Статья посвящена рецепции творчества Эрика Сати американскими композиторами — эксперименталистами второй половины XX века. Переоценка наследия Сати связана с деятельностью Джона Кейджа, который сформировал отношение к французскому музыканту как к гениальному провидцу, предвосхитившему важнейшие открытия XX столетия (среди которых «фигуративная» нотация, статичная композиция, репетитивность, концепция прикладной музыки и другие идеи).

Используя исторический подход к изучаемому материалу, а также метод сравнительного анализа, автор статьи прослеживает особенности восприятия и интерпретации ключевых сочинений Сати в США, а также обсуждает музыкально-эстетические параллели между его произведениями и композициями представителей американского минимализма и постминимализма.

Сати и минималистов сближают экспериментальный характер творчества, интерес к дадаизму, Востоку, джазу, нарочитая простота музыкального языка, модальность, обращение к квантитативной ритмике, репетитивные принципы организации материи, работа в сфере прикладной музыки. Важные качества мышления Сати (балансирование между элитарным и демократическим, преподносимым и прикладным) оказались близки представителям американской экспериментальной культуры, бунтовавшим против усложненности музыкального языка послевоенного авангарда.

Ключевые слова: Сати, минимализм, Кейдж, репетитивная техника, квантитативная ритмика, статическая композиция, киномузыка.

Нино Баркалая. Музыка и слово в произведениях Эрика Сати

Как произведения, так и неординарная личность Эрика Сати (1866–1925) по сей день вызывают огромный интерес музыкальной и научной общественности. Этот факт объясняется уникальностью его судьбы и оригинальностью творческого облика.

Сложность Сати состоит в его мнимой простоте. Часто подобная сложность улавливается не благодаря музыке, а слову, которое сопутствует практически всем его произведениям. Благодаря непредвзятому анализу музыки композитора, он открывается как *лирик*, и во многом, как глубоко религиозный художник.

Изучение эстетики Сати приоткрывает нам дверь в основные тенденции искусства XX века. Это позволяет понять эти тенденции в их сходстве, взаимодействиях и противоречиях.

Ключевые слова: Эрик Сати, *Gesamtkunstwerk*, футуристическая книга, *Гимнопедии*.

Юрий Богданов. Деятельность Анны Даниловны Артоболовской в контексте отечественной музыкальной педагогики и традиций русской фортепианной школы

Статья посвящена педагогическим принципам великого советского педагога XX столетия Анны Даниловны Артоболовской.

На основе воспоминаний автора статьи о времени, проведенном в классе Анны Даниловны, дается анализ ее методики, в сравнении с традициями отечественной музыкальной педагогики XIX и XX веков и исполнительскими принципами русской фортепианной школы.

Одна из важнейших задач статьи — восполнение пробела, обусловленного отсутствием на сегодняшний день исследований жизни и педагогических принципов Анны Даниловны.

Ключевые слова: Анна Даниловна Артоболовская, русская фортепианная школа, «Первая встреча с музыкой», феномен Артоболовской.

Александр Рабинович-Бараковский. О герменевтике — об интерпретации

Статья представляет собой философский экскурс в проблемы герменевтики музыкальных произведений. Имея огромный слуховой опыт, основанный на посещении концертов музыкантов с мировым именем, а также постоянно пополняющийся прослушиванием звукозаписей, автор статьи представляет сравнительный анализ многочисленных интерпретаций, опираясь на подобные научные опыты в разных областях познания: лингвистике (Маркус ван Боксхорн), истории религий (Мирсеа Елиаде), психологии (Карл Юнг), философии (Рене Жирар) и т. д.

Анализируя многочисленные звукозаписи, автор выявляет два вида интерпретативного подхода: *буквалисткий*, где исполнитель «обожествляет» нотный текст, и следует ему буквально, и *созидательный*, творческий подход, представляющий живую инициативу и неограниченную предвзвешенностью свободой воображения и вдохновения.

Во второй части статьи представлен авторский выбор артистов и интерпретаций, его «музыкальный музей».

Ключевые слова: герменевтика, интерпретация, междисциплинарные исследования, Ф.Д.Э. Шлайермахер, Х.-Г. Гадамер, сравнительный анализ звукозаписей.



ABSTRACTS

Julia M. Oparina. Poetic and musical intonation in the romance of Edison Denisov «The Snowy Way» on the verses of Alexander Blok (from the song cycle «At the Snowy Bonfire», 1981)

The article is devoted to the musicality of the poetry, considered from the perspective of the poetic intonation as «zvukosmysl» (sense of the sounds in poetry) of the poem, and to the problem of its embodiment in music (by the example of the E. Denisov's romance «Snowy Way» from the song cycle «At the Snowy Bonfire»).

Keywords: musicality of the poetry, poetic intonation, the sound and rhythm of the poem, A.Blok, E. Denisov.

Irina P. Shehovtsova. Vladimir Stasov and the beginning of musical byzantinistic in Russia

The article presents a brief overview of various research activities of V. Stasov related to his interest in the history of liturgical singing, especially the Greek Church-singing tradition. He acted in this scope not only as a scientist, produced dozens of important works, but as an expert in manuscript collections. He realized the lack of Greek sources in Russia and contributed to their replenishment by photographs and other forms of copying of most valuable monuments. Stasov received a copy of the famous Greek treatise «Hagiopolite», stored in the Paris national library (Paris. Gr. 360, XIV C.), he also contributed to the replenishment of the Public library, where he was employed, photocopies of valuable Greek musical monuments of mount Athos libraries, obtained through the expedition of P. Sevastyanov, 1859–1860. The article traces the important scientific links established with many outstanding researchers of liturgical singing tradition: Prince V. Odoyevski, Archpriest D. Razumovsky, Bishop Porphyrius (Uspensky), etc. His works played a key role in forming the Russian musical byzantinistic and domestic science about the Church singing.

Keywords: V. Stasov, D. Razumovsky, P. Sevastianov, M. Volkonsky, Porfiry (Uspensky), musical byzantinistic, codex Hagiopolite.

Ekaterina O. Kouprovskaja. It's he, Erik Satie

The author of the article makes an attempt to penetrate into the mindset of Sati in several of the many directions that his work implies. Such directions are: 1) *esprit français* (the French spirit); 2) the philosophical category of *romantic irony*, claimed

by Fr. Schlegel; 3) *archaic innocence*, bringing together Satie with the master of naive art, Henri Rousseau. Sati's influence on subsequent generations is due not so much to his creativity as to his way of thinking, absorbing freedom, unlimited imagination and intentional childishness of representations, despising conventionalities, canons and established proportions.

Keywords: Erik Satie, esprit français, romantic irony, archaic innocence, Henri Rousseau, Alphonse Allais, Constantine Brancusi.

Anna E. Krom. Erik Satie in America

The article is devoted to the reception of creativity of Eric Satie of American composers, experimentalists the second half of the twentieth century. Revaluation of heritage Satie is related to the activities of John Cage, who had formed a relationship with the French musician as a genius visionary, anticipating important discoveries of the twentieth century (including «figurative» notation, static composition, repetitive technique, the concept of applied music and other ideas).

Using the historical approach to the studied material, as well as the method of comparative analysis, the author traces the peculiarities of perception and interpretation of key works of Satie in the USA, and discusses musical aesthetic parallels between his works and compositions of American minimalism and postminimalism.

Satie and the minimalists bring together the experimental nature of creativity, interest to the Dadaism, East and jazz, the simplicity of musical language, modality, reference to quantitative rhythmic, repetitive principles of organization of texture, work in the field of film music. Important quality of Satie thinking (balance between democratic and elitist art) are close to representatives of the American experimental culture, to rebel against the complexity of the musical language of the postwar avantgarde.

Keywords: Satie, minimalism, Cage, repetitive technique, quantitative rhythm, static composition, film music.

Nino O. Barkalaya. The words and music of Erik Satie's creation

Both the works and the personality of this highly distinctive composer Erik Satie (1866–1925), until nowadays arouse great interest in the musical and the scientific community. This fact is related, first of all, to the uniqueness of his fate and the originality of his creative image.

The complexity of Satie lies in his imaginary simplicity. Often this complexity is caught not through music, but through the word, that accompanies almost all of his works. Thanks to an unbiased analysis of the composer's music, he opens up as a lyricist, and in many ways, as a deeply religious artist.

Study of Satie's esthetics slightly opens to us a door to reviewing the arts tendencies of the first decades of the XX century. It gives us the opportunity to see the similarities and the differences between those tendencies, their interpenetration and opposition.

Keywords: Erik Satie, *Gesamtkunstwerk*, futuristic books, *Gymnopédies*.

Yuri A. Bogdanov. The activities of Anna Danilovna Artobolevskaya in the context of Russian musical pedagogy and traditions of the Russian piano school

The article is devoted to the pedagogical principles of Anna Danilovna Artobolevskaya, a great Soviet pedagogue of the twentieth century. Based on the memories of the time spent in Anna Danilovna's class, the author gives analysis of her method in comparison to the traditions of the Russian musical pedagogy of the XIX and XX centuries and the performance principles of the Russian piano school. There is a matching of the conditions in which the gifted pianists were brought up in the pre-revolutionary era, during the Soviet time and in our days.

One of the most important objects of this article is to fill the gap caused by the lack of studies of Anna Danilovna's life and pedagogical principles at present.

Keywords: Anna Danilovna Artobolevskaya, Russian piano school, «The first meeting with music», the phenomenon of Artobolevskaya.

Alexandre I. Rabinovitch-Barakovsky. On hermeneutics — on interpretation

This article is a philosophical excursion into the hermeneutic interpretation method of musical works. With his wide auditory experience acquired from attending concerts by world-renowned artists as well as a constantly growing experience listening to recordings, the author presents here a comparative analysis of numerous interpretations, drawing on similar scientific experiments in different fields of knowledge: linguistics (Marcus van Boxhorn), history of religion (Mircea Eliade), psychology (Carl Jung), philosophy (René Girard), etc.

In his examination of multiple recordings, the author highlights two kinds of interpretative approach: «literal» — when the performer «deifies» the musical score, following it in a strict and rigorous way, and a «creative» one, representing a lucid initiative and an imagination and inspiration free from any preconceptions.

The second part of the article presents is the author's choice of artists and interpretations, his «musical museum».

Keywords: hermeneutics, interpretation, interdisciplinary research, F.D.E. Schleiermacher, H.-G. Gadamer, a comparative analysis of sound recordings.

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

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

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

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая приставный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. 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).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

- 1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

- * 1 абзац — предмет исследования;
- * 2 абзац — метод или методология исследования;
- * 3 абзац — научная новизна и выводы.

- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке).

- 3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих 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 которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность 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.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- * соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- * полнота освещения библиографии по вопросу;
- * наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- * доказательность основных положений статьи;
- * в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- * вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

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.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

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