

Научные труды Московской государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Сборник 87

Кафедра истории и теории исполнительского искусства

*Музыкальные эпохи и стили:
эстетика, поэтика,
исполнительская интерпретация*

ОТ МОДЕРНА К АВАНГАРДУ

СБОРНИК СТАТЕЙ



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2021

ББК 85.310.022
УДК 78.036
О-800



Издано при поддержке
Акционерного
общества «ДОМ.РФ»

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор **С. И. Савенко**
доктор искусствоведения, профессор **М. А. Сапонов**

Научный руководитель проекта —

доктор искусствоведения, профессор **В. П. Чинаев**

Ответственный редактор —

кандидат искусствоведения, профессор **С. В. Грохотов**

Члены редакционного совета:

кандидат искусствоведения, доцент **Р. А. Насонов**
доктор искусствоведения, профессор **Т. В. Цареградская**
доктор искусствоведения, профессор **В. П. Чинаев**
кандидат искусствоведения, ст. преподаватель **П. А. Шатский**

От модерна к авангарду : Сборник статей / отв. ред. С. В. Грохотов. —
О-800 М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — 276 с.,
нот. — (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская
интерпретация).

ISBN 978-5-89598-411-6 (в обл.)

Материалы публикуемого сборника связаны с эпохой, которая предопределила основные направления в развитии искусства от рубежа XIX–XX столетий вплоть до наших дней. В основе предлагаемых статей — доклады, прочитанные на Международной научной конференции «От модерна к футуризму», состоявшейся 23–25 октября 2018 года в Московской консерватории.

Издание адресовано музыкантам разных специальностей, а также всем читателям, интересующимся проблемами искусства XX–XXI веков.

ББК 85.310.022
УДК 78.036

ISBN 978-5-89598-411-6 (в обл.)

© Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского,
2021

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакции</i>	5
--------------------------	---

В. П. Чинаев

Русский космизм в поисках абсолюта: параллели и пересечения в музыкальном, поэтическом и изобразительном творчестве 1910–1920-х годов.....	7
--	---

ЛИКИ МОДЕРНА

А. В. Засимова

Путь к модерну: Георгий Львович Катуар	37
--	----

А. В. Мофа

Стиль модерн в творчестве Фредерика Дилиуса. Концерт для фортепиано с оркестром до минор	67
---	----

А. П. Наветная

Стиль модерн и творчество Белы Бартока (на примере оперы «Замок герцога Синяя Борода»)	81
---	----

Т. Б. Суханова

Фриц Крейслер и стиль модерн	91
------------------------------------	----

М. А. Фёдорова

Клод Дебюсси и Морис Равель: музыка для арфы.....	108
---	-----

П. А. Шатский

Клод Дебюсси. Двенадцать этюдов для фортепиано: от экзерсиса до инсталляции.....	119
---	-----

С. В. Грохотов

О дихотомии «мужского и «женского» в Пятой сонате А. Н. Скрябина (на примере мотивной метрики).....	140
--	-----

Т. Н. Левая

Под знаком модерна: А. Н. Скрябин и С. С. Прокофьев в 1913 году.....	158
---	-----

АВАНГАРД И МОДЕРН В РЕТРОСПЕКТИВЕ

К. В. Зенкин

О проявлениях «модернизма» в исполнительском искусстве: Ф. Бузони — М. Юдина — Г. Гульд	167
--	-----

Н. П. Толстых

Судьба провидца: Фортепианная музыка Эрика Сати
в современном академическом музыкальном мире177

О. А. Воробьёва

Отголоски эпохи модерн. О некоторых смысловых особенностях
современных фортепианных сочинений
(Э. Денисов, С. Слонимский, Г. Зайцев)192

О. П. Сайгушкина

Западные пианисты — исполнители русского авангарда
первой волны: Ш. Шлейермахер, Х. Хенк, М.-А. Амлен203

А. А. Соломонова

Музыка к фильму «Кабинет доктора Калигари»:
между творческой реконструкцией и исторической имитацией. . . .212

ПОДВОДЯ ИТОГИ

Т. В. Цареградская

«Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века:
некоторые наблюдения239

По следам конференции «От модерна к футуризму»
(виртуальная беседа за круглым столом)260

Об авторах272

От редакции

Эпоха, жившая в ожидании «грядущих гуннов» и мистического мирового преображения, эпоха восторженных мечтаний и безнадежного отчаяния, утонченных наслаждений и кровавых войн... С тех пор минуло сто лет и даже более... Казалось, что прагматичный, компьютеризированный и глобализированный мир «переварил» эстетические и социально-политические утопии конца XIX — начала XX столетия и историческая дистанция превратила безумства и фантазии модерна-футуризма-авангарда в предмет рассудительного, сугубо академического интереса.

В целом, так представлялось и нам в 2018 году, когда кафедра истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории начала готовить Международную научную конференцию «От модерна к футуризму»¹. Пожалуй, лишь на завершающей конференции круглом столе прозвучали настораживающие слова о «пороховых бочках», на коих (подобно аналогичному жизнеощущению столетней давности) покоится мироустройство сегодняшнего дня. Ныне же кажется, что огоньки уже бегут по бикфордовым шнурам, благоустроенный обывательский быт начинает рушиться и патина академической рутины слетает с художественных свершений модерна и авангарда. Что бы ни происходило, но сейчас, как и век назад, мы не можем отказаться от своего долга нести «зажженные светы в катакомбы, пустыни, пещеры» (В. Я. Брюсов) и по традиции делаем это посредством печатного слова...

Энциклопедическая по охвату материала программная статья *Владимира Чинаева*, открывающая книгу в качестве своего рода развернутого эпиграфа, посвящена русскому космизму — уникальному культурно-историческому явлению в отечественной философии, изобразительном искусстве, музыке, поэзии начала XX столетия.

«Лики модерна» во всем многообразии представлены в первом разделе сборника. Один из провозвестников нового стиля Георгий Львович Катуар (1861–1926), чье оригинальное творчество лишь в последние годы начинает привлекать к себе внимание слушателей и исполнителей, является героем развернутой публикации *Анны Засимовой*. К числу пионеров модерна можно причислить и сверстника Катуара — Фредерика Дилиуса (1862–1934): его музыке, рассмотренной в контексте английской художественной культуры XIX века, посвящена статья *Аллы Моффы*. С творческими принципами модерна в своеобразном венгерском преломлении читатель знакомится в статье *Анны Наветной* об опере Бела Бартока «Замок Герцога Синяя Борода». Как известно, некоторыми своими особенностями искусство модерна соприкасалось с явлениями массовой культуры своего времени. В публикации *Татьяны Сухановой* «Фриц Крейслер и стиль модерн» представлен обаятельный образ великого австрийского скрипа-

¹ Конференция состоялась 23–25 октября 2018 года в рамках масштабного научно-го проекта «Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация»; ее основные материалы представлены в настоящем сборнике. При публикации слово «футуризм», обозначенное в теме, решено было заменить на «авангард», что более точно отражает тематику статей. Прошедший форум можно считать продолжением конференции 2007 года «От барокко к романтизму», по итогам которой увидел свет одноименный сборник статей в трех выпусках (М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010–2012).

ча с присущим его искусству синтезом академического и легкого жанров. Арфовые шедевры Клода Дебюсси и Мориса Равеля и инструменты фирм «Эрар» и «Плейель», способствовавшие их появлению, стали предметом рассмотрения в статье *Марии Фёдоровой*. *Павел Шатский* анализирует этюды Дебюсси в контексте развития жанра, убедительно раскрывая их влияние на музыку последних десятилетий. Изучение структуры Пятой сонаты Александра Скрябина дает основание *Сергею Грохоту* выдвинуть гипотезу о лежащей в основе ее драматургии гендерной дихотомии, символически олицетворенной соответствующими «мужскими» и «женскими» мотивами. Статья *Тамары Лево*й показывает, что поздний Скрябин и ранний Прокофьев творчески совсем не так далеки друг от друга, как кажется на первый взгляд, — их музыку объединяет контекст эпохи, связанный с культурой модерна.

«Авангард и модерн в ретроспективе» — так озаглавлен второй раздел сборника. В работе *Константина Зенкина* сопоставляется исполнительское искусство Марии Юдиной, Ферруччо Бузони и Гленна Гульда; делается вывод о романтическом генезисе новаторских музыкальных прочтений Юдиной. Непростая сценическая судьба фортепианного наследия Эрика Сати и место его произведений в современной исполнительской практике прослеживаются *Нонны Толстых*. *Ольга Воробьева* находит прямые отголоски модерна и раннего авангарда в фортепианных сочинениях Эдисона Денисова, Сергея Слонимского, Григория Зайцева. Об исключительном интересе зарубежных исполнителей к произведениям советских композиторов-новаторов 1920-х годов и их замечательных интерпретациях идет речь в публикации *Ольги Сайгушкиной*. Статья *Алины Соломоновой* посвящена возвращению на экраны классики немого кино, в частности шедевра немецкого экспрессионизма — фильма «Кабинет доктора Калигари»; благодаря разным вариантам звукового сопровождения, созданным в наши дни вместо утраченного оригинала, фильм получает разное смысловое наполнение.

Называя последний раздел сборника «Подводя итоги», мы в полной мере осознаем условность такого заглавия. Какие могут быть «итоги», когда в России комплексное рассмотрение проблем модерна и авангарда в новейшем художественном контексте, по сути, только начинается! Здесь же речь идет о попытке обобщить итоги конкретной встречи, участники которой бесстрашно отдаются прекрасной «игре в бисер» на краю уже дымящегося вулканического кратера... В развернутой статье *Татьяны Цареградской* анализируются различные подходы к периодизации направлений в музыкальном искусстве XX — начала XXI века; в зависимости от взглядов исследователей по-разному выстраиваются стилевые цепочки, включающие такие сложные явления, как модернизм, постмодернизм, метамодернизм, второй (или поздний) модернизм. Завершается сборник уже упомянутой беседой, состоявшейся непосредственно после заседаний конференции. К трем реально присутствовавшим тогда собеседникам позднее, на этапе подготовки публикации, присоединились те, кому не удалось поучаствовать в ней реально. Так что в окончательном варианте беседа приобрела отчасти виртуальный характер. Однако что это, как не проявление того духа новизны, без которого немыслимо рассуждение о модерне и авангарде?..

В. П. Чинаев

**РУССКИЙ КОСМИЗМ В ПОИСКАХ АБСОЛЮТА:
параллели и пересечения в музыкальном,
поэтическом и изобразительном творчестве
1910–1920-х годов**

...мы — единственные — можем строить
и строим наше искусство на космических на-
чалах. Сквозь беглые формы нашего «сегодня»,
сквозь временные воплощения нашего «я» мы
идем к истокам всякого искусства — к космосу.

*Бенедикт Лившиц*¹

Преамбула

Парадокс краткого исторического периода, обозначенного в названии статьи, — в пересечениях и параллелях, казалось бы, принципиально разных направлений русского творчества: символизма, с одной стороны, а с другой — футуризма; более того, внутри самого авангарда показательны *свои* альтернативы. Противопоставление «дольного», «земного» конструктивизма и «горного», отрешенного от реального мира бытия космизма — одна из таких альтернатив. Поиск «новой земли и нового неба»² как абсолюта — его эмблема.

Концепции теургического синтеза искусств, новые коннотации пространства и времени, белого цвета и его трансформации

Впервые опубликовано: Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 4. С. 70–97.

¹ *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец // *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 506.

² *Фёдоров Н. Ф.* Трагическое и вакхическое у Шопенгауэра и Ницше // *Фёдоров Н. Ф.* Собрание сочинений: в 4 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Гачевой, С. Г. Семёновой. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 159.

в свет, принцип обнуления как «смерти» конвенционального искусства — эти разнопорядковые составляющие новых эстетик и поэтик музыкального, живописного, словесного творчества раннего XX века можно трактовать как знаки утопической *неомифологии*.

Мы солидарны с мыслью Р. В. Дуганова, когда он в связи с творчеством Велимира Хлебникова пишет: «Слово есть выражение мира, и поэтому оно не просто рассказывает о мире, но самой своей структурой изображает мир, оно изоморфно миру. <...> Но <...> что такое этот мир, понятый, осмысленный и выраженный в слове? Очевидно, это и есть не что иное, как миф»³. Добавим: не только слово, но и музыкальный звук, живописный цвет могут быть таким «выражением мира». Радикальные новации в сфере художественного языка как раз и служили цели создания нового космогонического мифа.

Нам не обойтись без краткого экскурса в предысторию культурно-эстетического неомифологизма раннего XX века.

В последней четверти XIX века Николай Фёдоров провозгласил: «...наш простор служит переходом к простору небесного пространства, этого нового поприща для великого подвига»⁴; «...искусство начинается вместе с человеком на земле и совершается в небе»⁵. По сути, учение философа о всечеловеческом «воскресительном» деянии венчает русскую космистскую парадигму, истоки которой восходят к середине XVIII века, когда Михаил Ломоносов писал:

Открылась бездна звезд полна;

Звездам числа нет, бездне дна.

<...>

Там разных множество светов;

Несчетны солнца там горят,

<...>

³ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990. С. 143.

⁴ Фёдоров Н. Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства // Фёдоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 254.

⁵ Фёдоров Н. Ф. Будущее астрономии // Фёдоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. С. 242.

Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?⁶

Но ответа нет. Едва ли он прозвучит и век спустя — в философской прозе Владимира Одоевского: «Часто сетуют на сочинителя за то, что его сочинение не довольно понятно, — пишет он, — но есть творение, которое всех других непостижимее, — вселенная»⁷.

В поэзии Фёдора Тютчева «*небесный свод, горящий славой звездной*»⁸, — это и восторг, и тайна, сокрытая от человека. Как пишет Владимир Соловьёв, «[Тютчев] сознавал <...> *таинственную основу всякой жизни*, — природной и человеческой, — основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества». Философ указывает на «две стороны вселенной», какими их чувствовал поэт: «светлое начало космоса» и «темную основу мироздания» — «*бездну безымянную*», «*шевелиющийся Хаос*». Космос «сдерживает эту темную бездну и постепенно преодолевает ее. В последнем, высшем произведении мирового процесса — человеке — внешний свет природы становится внутренним светом сознания и разума» (курсивы Соловьёва. — В. Ч.)⁹.

В 1890-е годы Соловьёв утверждает концепцию космоса-природы-человека в учении о всеединстве. Согласно Соловьёву, образ мирового всеединства — «всеобъемлющее небо». Он пишет: «Порядок <...> явления красоты в мире соответствует

⁶ Ломоносов М. В. Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния // Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 205.

⁷ Одоевский В. Ф. Психологические заметки // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 220.

⁸ Строка из стихотворения Тютчева «Как океан объемлет шар земной» (см.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.: Прогресс-Плеяда, 2004. С. 59).

⁹ Среди других сочинений Тютчева. Соловьёв анализирует стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной...» (см.: Соловьёв В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 474–475):

Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

общему космогоническому порядку. <...> Этот общий смысл раскрывается более определенно в трех главных видах небесной красоты — солнечной, лунной и звездной. <...> из трех главных видов неба звездное представляет наибольшую степень красоты»¹⁰. Человек же «обнаруживается как центр всеобщего сознания природы, как душа мира, как осуществляющаяся потенция абсолютного всеединства, и, следовательно, выше его может быть только это самое абсолютное в своем совершенном акте, или вечном бытии, т. е. Бог»¹¹.

В раннем символистско-футуристическом XX веке идея всеединства отзовется — уже на совсем иных эстетических основаниях — в концепциях синтеза искусств.

I

Вселенский синтез: от теургических мистерий и внехрамового действия к «мыслезёму» универсума

Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия — сверхкультурна. <...> Начало теургии есть <...> конец всякого дифференцированного искусства. <...>. Теург <...> творит космос.

*Николай Бердяев*¹²

Как писал Николай Бердяев в 1918 году, в ареале русского творчества основателем «теургического действия» был Александр Скрябин: «...в музыке ему удалось <...> извлечь из темной глубины бытия звуки, которые старая музыка отметала. <...> он не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы. Он хотел сотворить мистирию, в которой синтезировались бы все искусства»¹³. Вскоре о скрябинской теургии напишет Вячеслав Иванов. По его мысли, «предуготовление к завершительному соборному тайнодействию» (как Иванов называл скрябинское «Предварительное Действо» и текстовые эскизы к «Мистерии») есть «начер-

¹⁰ Соловьёв В. С. Красота в природе // Там же. С. 45–46.

¹¹ Соловьёв В. С. Смысл любви // Там же. С. 111.

¹² Бердяев Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 457–459.

¹³ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 6.

тание самобытной космогонической теории», в которой проступают черты «мифотворческой символики»¹⁴.

Но такое мифотворчество уже присутствовало в «Прометее». Древний миф о богоборчестве и похищении огня трансформирован у Скрябина, по словам Леонида Сабанеева, в «чистую космогонию»¹⁵, где античный сюжет — лишь канва, на которой выплываются изощренные узоры созвездий. Символистская идея синкретизма здесь суть «отроги астрала», в которых «элементы колористических, пластических видений <...>, словесно-декламационной магии, гипноза ритмо-форм» составляли «центр тяжести», лежащий «далеко от чисто музыкальной сферы»¹⁶.

Творчество Скрябина послепрометеевского периода все более инспирируется идеей итогового единения всего сущего и запредельного. Как известно, в «Мистерии» окончательный синтез красоты, экстаза и последнего всепоглощающего огня должен был вершиться в эфемерном ансамбле струящегося поднебесного света, прозрачно клубящегося фимиама, воздушных столпов, держащих вселенскую полусферу.

Приверженец Скрябина Иван Вышнеградский также размышлял о грядущей «Новой Литургии», выражением которой станет «Сверхискусство», символизирующее «кончину мира в рамках искусства». «К воссоединению стремятся и отдельные искусства, и отрасли человеческого духа, — писал он в 1916–1917 годах. — К великому воссоединению стремятся они, чтобы в этом сладостном мгновении достигнуть предела». Сверхискусство включит в себя «наибольшинейший из возможных синтезов»¹⁷. Для композитора понятия «Бесконечности», «Абсолюта», «Вечности», «Бога» тождественны; они слиты в «великом всеединстве», где более нет множественности границ, и «Единое Бесконечное Бытие» содержит в себе «потенцию всех вещей»¹⁸. Характерно, что, по Вышнеградскому, идентификация «всего со всем <...> аутентична смыслу космического сознания»¹⁹.

¹⁴ См.: Берд Р. Неизданный текст Вячеслава Иванова о «Предварительном действе» А. Н. Скрябина // Русская литература. 2006. № 3. С. 151.

¹⁵ Сабанеев Л. А. Скрябин. М.: Скорпион, 1916. С. 27.

¹⁶ Там же. С. 186–187.

¹⁷ Из дневника «Тетрадь моей жизни», см.: Иван Вышнеградский: Пирамида жизни. М.: Композитор, 2001. С. 56, 64–67.

¹⁸ Там же. С. 78, 83.

¹⁹ Там же. С. 54.

В 1916–1919 годах Вышнеградский работал над своимopus magnum «День Бытия»²⁰. В его замыслах также фигурировал гигантский алтарь, возвышающийся над землей. Вслед за Скрябиным он представлял себе «совершенно новые архитектурные формы, странные, на первый взгляд, с преобладанием шара, этой наиболее совершенной формы, и вертикальной линии, этого символа стремления вверх»²¹. Подобно цветовой партитуре скрябинского «Прометея», синкретическая партитура «Дня Бытия» должна была включать в себя цветовой спектр радуги, или (по определению Вышнеградского) «звуко-мозаику», венчающую звездный купол космического храма.

Проекты мистерий Скрябина и Вышнеградского были не только трансформациями русской космистской традиции и одновременно переосмыслениями древнегреческих мифов и ритуальных действий (элеусинские мистерии с их культом Диониса)²²; они служили эстетическими ориентирами для символистских космогоний, творящих новый миф о «Великом воссоединении».

Василий Чекрыгин пошел дальше теургической модели своих непосредственных предшественников. Он намеревался вывести литургию за стены реального собора, противопоставляя ему гипотетический храм — «подобие величественности вселенной»²³. «Храм есть <...> план будущего воскрешенного или того, что проявится из мира не виденного нами, а лишь предчувствуемого, — пишет художник. — <...> Мы должны овладеть метеорическим и космическим процессом, воскресить прежде живших, заселить ими звездное пространство. Общей волей (хорами) бессмертных и воскрешенных к бессмертию создать небесную вселенскую архитектуру»²⁴.

В трактате «О Соборе Воскрешающего Музея» Чекрыгин изображает процесс нового творения во-человеченного космоса:

²⁰ К «Дню Бытия» (первоначальное название «День Брамь») Вышнеградский возвращался неоднократно. Последняя версия для большого оркестра, хора и солистов впервые прозвучала в Париже лишь в 1978 году.

²¹ Из дневника «Тетрадь моей жизни», см.: Иван Вышнеградский: Пирамиды жизни. С. 57.

²² Там же. С. 57, 66.

²³ Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея (О будущем искусстве: музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и слова) // Н. Ф. Фёдоров: pro et contra: антология. Кн. 2-я. СПб.: РХГА, 2008. С. 468.

²⁴ Чекрыгин В. Н. Из мыслей и писем // Там же. С. 484.

«Ныне человек призываем быть <...> великим архитектором неба, держателем вселенной»; он должен «сдвинуть землю с ее пути-орбиты и овладеть ходом ее в между-планетной среде для подлинного и величайшего искусства, таинственного танца — <...> свободного парения в небе»²⁵. Причем идею синтеза Чекрыгин выражает в метафорических образах мира духовного, воспаряющего над миром тленным: «В божественном танце-движении перестроит человек плоть свою, и новым светом возгорятся благоуханные тела вселенной. <...> Возожгутся <...> мощные кометы и поплывут в небе, звуча и гремя сладчайшей музыкой. И игра ее — часть строя вселенной»; «Плача, движением рук в печали, тактом ног — выражал отчаяние о гибели, — строил ритмы. Дерево и металл под руками человека зарыдали (начало музыки). <...> Мысленное звездное небо рисовал на плате — небесном своде, и в нем — образы умерших отцов (начало живописи, т. е. плана)»²⁶.

Можно заметить, что текст чекрыгинского трактата стилизован под архаику речений библейских пророков, вместе с тем в нем присутствуют и мифологемы нового космистского сознания. В этом смысле теоретические изыскания Чекрыгина и его изобразительное искусство неотделимы друг от друга. В 1921–1922 годах Чекрыгин работал над эскизами для монументальной фресковой росписи будущего собора²⁷. Графические листы его цикла «Воскрешение мертвых» подобны фрагментам универсума, в котором бесплотные лики в неземных пространствах вершат сакральное действие.

Как прорыв в «абсолютное» будущее воспринимается и словотворчество Велимира Хлебникова. Эстетика мыслителя-будетлянина тоже ориентирована на космогонический синкретизм. Характерно, что в основах хлебниковской поэтики обнаруживается нерасторжимая и взаимообусловленная связь детальности слова-мира и огромности мира как космоса. Из первичных вербальных структур, парадоксальных словосочетаний и рифм выстраивается

²⁵ Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 469, 471, 476.

²⁶ Там же. С. 465, 480.

²⁷ Замысел этот сформировался под прямым влиянием Николая Фёдорова, который не раз писал о монументальных фресковых росписях в своих статьях (см., например: «Собор», «Внутренняя роспись храма», «Роспись наружных стен храма»).

архитектура вселенной, где *микрокосмос* слова (его морфем, фонем, внутрекоренных склонений) равен *макрокосмосу* планетарных событий. Структурно-языковые особенности текстов Хлебникова буквально «молнийно», зачастую в одной поэтической строфе, приравниваются к географическим, историческим, социальным, глобальным явлениям; божества, религиозные веры, имена художников и писателей разных времен образуют поистине вселенский синтез «*звездных рун*», «*клинописей в высоких небесах*»²⁸.

В автобиографическом очерке «Свояси» Хлебников комментирует: «В “Девьем боге” я хотел взять славянское чистое начало в его золотой липовости и нитями, протянутыми от Волги в Грецию. <...> В “Детях Выдры” я взял струны Азии <...>, опираясь на древнейшие в мире предания орочей об огненном состоянии земли, заставил Сына Выдры с копьем броситься на солнце и уничтожить два из трех солнц — красное и черное. В “Ка” <...> тяготение метели севера к Нилу и его зною. <...> Азийский голос “Детей Выдры”, славянский “Девьего бога” и африканский “Ка”. “Вила и леший” — союз балканской и сарматской художественной мысли»²⁹.

«Привыкший везде на земле искать небо, я и во вздохе заметил и солнце, и месяц, и землю. В нем малые вздохи, как земли, кружились кругом большого», — писал Хлебников в «Скуфье скифа»³⁰. В *сверхповести*³¹ «Зангези» мы захвачены метаморфозами такого кружащегося «большого» неба, вместе с тем в опозитизированных строках автор устами Зангези приоткрывает «малые» таинства вокабуляра звездного языка³².

²⁸ Хлебников В. Синие оковы // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. / под общ. ред. Р. В. Дуганова. Т. 3: Поэмы. 1905–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 384.

²⁹ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Литературная автобиография; Стихотворения, 1904–1916. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 7–9.

³⁰ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5: Стихотворения в прозе, рассказы, повести, очерки, сверхповести, 1904–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 173.

³¹ Как известно, *сверхповестями* Хлебников называл свои крупные поэтические сочинения. По его определению, «Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из “рассказов” есть *сверхповесть*» (см.: Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. С. 306).

³² Из «Песен звездного языка» в *сверхповести* «Зангези» (курсив Хлебникова. — В. Ч.):

Сверхповесть «Скуфья скифа» названа автором *мистерией*. Однако «мистерияльный» характер нарратива мы обнаружим не только в этом, но и во множестве других сочинений Хлебникова. Герои сверхповестей «Зангези», «Сестры-молнии», «Ладомир», «Скуфья скифа», «Дети Выдры» творят фантастические миры, являясь одновременно и неомифологическими образами, и символами теургических действий: Зангези возглавляет сонм богов, но он и пророк, и учительствующий комментатор «звездных песен», Выдра — архаический животный тотем и вместе с тем небесная весталка, дети «матери мира» — и ангелы, и насельники воображаемых материков.

Сквозь призмы «звездного языка» преломляются новые миры, новые проекции космоса, и можно говорить о рождении уникального эпоса — субъективного (*sic!*), хлебниковского.

Но самое интересное в том, что космистские фантазмагии измышленного мира Хлебникова предвосхищают научную теорию ноосферы. Задолго до Владимира Вернадского, Павла Флоренского, других русских мыслителей XX века поэт находит замечательный смысловой эквивалент ноосфере — неологизм «мыслезём». «Земля — мозг, всё *мыслезём*. Сириус нашего бытия» (курсив автора. — В. Ч.)³³ — пишет он в 1907 году.

В сложной творческой системе Хлебникова, где сопрягаются, взаимопроникают друг в друга неомифологические символы, образы, сюжеты, идея «мыслезёма» занимает едва ли не главенствующую, центрирующую позицию. К «мыслезёму» как символическому образу мирового всеединства мыслитель обращается часто. Среди других аллюзий на ноосферу есть в ранней повести «Песнь Мирязя» выразительные строки: «Вы, высокие струны от звезд к камням и рощам. <...> Синь, ветер и песнь, и ночная

Созвездье — *Го* ночного мира,
Та тени вечеравой — *дева*,
И За-за радостей — *глаза*.
Вэ пламени незримого — *толпа*,
И пенья *Пэ*,
И пенья *Ро* сквозь тишину,
И криков *Пи*.

(См.: Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. С. 320–321.)

³³ Хлебников В. О будущем человека // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 1: Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления: 1904–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 14.

тишина, и ночная вышина струн, оттуда сюда, как копыя времен, как стража усталого ропота, как воины с зовом оттуда сюда!»³⁴ Но и в конце своего творческого пути Хлебников обращается к поэтическим метафорам «мыслезёма»-универсума: «Разве это не чудо — новый воздушный мост, окутывающий землю?»³⁵; «земля может казаться зовом одной струны, а звезды — ответом неба»³⁶.

Как и у Чекрыгина, пафос космогонии у Хлебникова — одновременно и визионерский прорыв к ирреальному, и создание новой метафизической картины мира, где границы бытийного и «невиденного, предчувствуемого» (мы помним эти слова Чекрыгина) более неосязаемы. Стремлением к преодолению этих границ были отмечены и проекты теургических действий Скрябина, Вышнеградского. И мы можем говорить о первых «пост-классических» манифестациях космистского абсолюта. Важна в этом контексте сентенция Казимира Малевича: «[Человек] как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущегося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту. Может быть, поэтому в Земле собирает свое тело, чтобы бросить его в бесконечность. Сначала сам освободил ноги свои, потом поднял их — и это было первым отрывом от земли. И так <...> всё дальше и дальше к границе атмосферы, и потом дальше к своим новым орбитам, соединяясь с кольцами движений к абсолюту»³⁷.

Однако специфические формы нового художественного мышления, разумеется, находили выражение и в других мировоззренческих и поэтологических принципах.

³⁴ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. С. 25.

³⁵ Хлебников В. Необходимо труду вернуть его природу чуда... // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 1. С. 278.

³⁶ Хлебников В. Мысли и заметки (Из тетрадей и записных книжек разных лет) // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 2: Доски судьбы; Мысли и заметки; Письма и другие автобиографические материалы, 1897–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 85.

³⁷ Малевич К. С. Супрематизм. Из «Каталога десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А. С. Шатских. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 291.

II

Преодоление земных тяготений: выход в новые измерения пространства и времени, воля к «безвесию» и астральной тишине

Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. <...> В человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли.

*Казимир Малевич*³⁸

Обозначая «духовный поворот» в современном искусстве, Василий Кандинский в 1911 году высказал мысль о непреложности отказа творцов «от телесного, чтобы служить духовному»³⁹, что нашло выражение в его краткой формуле: «вперед и вверх»⁴⁰.

Найти путь высвобождения «я», чтобы отождествить личностное с космическим абсолютом, понять «я» как «атом тела Индивидуума Вселенной» (Андрей Белый⁴¹); преодолеть психологическую оболочку «я», «смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» (Велимир Хлебников⁴²); достичь «разрыва с землей», взлететь «ввысь, в небеса» (Вышнеградский⁴³), создать «единый дом в живой архитектуре, не знающей глуби потопляющей, верха и низа» (Чекрыгин⁴⁴) — всё это суть чаяния выхода в беспределье.

Характерно, что в музыке, прежде всего в последних фортепианных опусах Скрябина, также присутствовали предчувствия «отрыва от шара земли». Напомним известный авторский коммен-

³⁸ Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 1 / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. С. 89.

³⁹ Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1: 1901–1914. М.: Гилея, 2001. С. 108.

⁴⁰ Как пишет Кандинский: «Жизнь духовная есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Оно может принимать разные формы. Но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель» (см.: Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 107–108).

⁴¹ Белый А. Пути культуры // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 91, 93.

⁴² Хлебников В. Свояси // Велимир Хлебников. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 37.

⁴³ Иван Вышнеградский: Пирамида жизни. С. 117.

⁴⁴ Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 451.

тарий ко Второй прелюдии ор. 74, где атмосферу музыки Скрябин сравнивает с пустыней: «Это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня»⁴⁵. Для позднего Скрябина мифологема «астральной пустыни» непосредственно связана с «дематериализацией» звука, уходом в тихие звучания, почти в «беззвучие»⁴⁶. Согласимся с Сабанеевым, когда в связи с «астральным обликом» поздних скрябинских творений он писал об их истончающемся, почти нереальном «физическом естестве»⁴⁷. По свидетельству биографа, Скрябин представлял себе некие «дополнительные, вообразимые звуки, как бы мнимые контрапункты»⁴⁸. И чем, как не символистской игрой мысли в «параллельные миры», были эти «мнимые контрапункты», эти окрыленные взлеты в странную «бесколоритную», «бесплотную»⁴⁹ красоту, пребывающую за пределами «материальной» чувственности. Как писал биограф композитора, «музыка его словно хотела дематериализоваться в первую очередь, свести до минимума, до граней тонкости свое физическое отображение. <...> Призрачные звучности наполняли его последние творения — словно он собирался улететь от мира вещей»⁵⁰.

Скрябин призывает к отрешенному «молчанию мысли». По его мнению: «Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда. <...> Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания»⁵¹. По свидетельству Сабанеева, Скрябин «делал большие паузы между отдельными вещами, как бы включая это молчание в самую композицию... И когда он играл, чувствовалось, что, действительно, и молчание у него звучит, и во время пауз смутно реют какие-то воображаемые звуки, наполняя звуковую пустоту фантастическим узором»⁵². Действительно, сонорная разреженность создает эффекты паре-

⁴⁵ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI. 2014. С. 313.

⁴⁶ В частности, известны авторские слова об ауре бесплотности в связующей теме Allegro Десятой сонаты: «Здесь звук истончается. Эти трели — это дематериализация звука. Все окрыляется, все становится взлетом». О финале этой же сонаты: «Музыка совсем истончается, ее почти нет. Остается один дематериализованный ритм» (см.: Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. С. 263).

⁴⁷ См.: там же. С. 34.

⁴⁸ Там же. С. 219.

⁴⁹ Сабанеев. А. А. Скрябин. С. 189, 190.

⁵⁰ Там же. С. 34.

⁵¹ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. С. 219.

⁵² Там же.

ния кратких звуковых комплексов; росчерки хрупких, кратчайших интонаций часто воспринимаются не столько как звучания, сколько как продленная в звуке тишина. Даже если она окружена яркими сонорными сполохами — это пребывание в созерцательной статике, словно молчание и не прерывалось. Каждый звук, каждая интонация, окруженные тишиной и высвеченные ею, подобны мерцаниям космических светил.

Важна и другая особенность скрябинской поэтики. В поздних фортепианных опусах Скрябина музыка обретает пространственное измерение. Отсюда и принципиально иная концепция музыкального времени: здесь уже преодолена его повествовательная линейность — время может быть мигом, россыпью мигов, может застыть или превратиться в сферическое пространство. Вспомним, например, Поэму-ноктюрн соч. 61, где краткий пассажный всплеск подобен вспышке нездешнего света, словно центрирующей сонорное пространство, сжимающей его в единый и единственный световой луч с тем, чтобы тут же рассеяться в молчащих просторах космоса⁵³.

Знаменательна мысль Сабанеева о скрябинском Абсолюте. Рассуждая об эволюции скрябинского мирозерцания, он говорит о божественной Первопричине, «разбившейся на ряд отдельных, составляющих видимый мир»: так было в Третьей симфонии, лики спорящих друг с другом материи и духа проступали сквозь синкретические вершины «Прометея»... Во вселенской «Мистерии» «отдельности, на которые распался материализованный мир, жаждут слияния с Целым. Начинается процесс *дематериализации*, стремления к воссоединению с Абсолютом, страстная жажда исчезновения материи <...>; материя стремится к одухотворению, в страстном алкании Смерти и Экстаза соединяется весь Мир и исчезает в созерцании Момент Гармонии. В этот миг осуществления мировой гармонии Вселенная соединится с Абсолютом, с Первичным творческим Принципом»⁵⁴ (курсив Сабанеева. — В. Ч.).

Космистская идея сонорной «дематериализации» и пространственности определяет тонус сочинений 1914–1916 годов Артура

⁵³ Адресуем читателя к нашей статье, в которой даны более развернутые характеристики позднего скрябинского стиля: *Чинаев В. П.* «Казус Скрябин». Фортепианная поэтика Скрябина в контексте символистских аналогий // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 2 (25). С. 32–83.

⁵⁴ *Сабанеев А. А.* Скрябин. С. 34–35.

Лурье («Четыре поэмы», «Синтезы» и особенно «Формы в воздухе»), Николая Обухова (в ранних фортепианных пьесах «Астралы говорят», «Грозные отблески», в циклах «Вечное», «Иконы», «Откровение»). У Николая Рославца (в опусах 1914–1922 годов «Три этюда для фортепиано», «Две композиции», «Две поэмы», «Пять прелюдий») временная процессуальность также всё более вытесняется эффектом абстрактно-музыкальной пространственности, или — как сказал бы Малевич — «статизмом» аккордовых вертикалей, «брошенных в пространство»⁵⁵. Разреженная и «невесомая», — то центробежная, то центростремительная, — нематериальная атмосфера сочинений духовных преемников Скрябина⁵⁶ подобна реющим в космической бездне гирляндам. Звуковые структуры Рославца, Обухова, Лурье ассоциируются с бесплотными, внезапно озаряемыми космическими сполохами, какими мы их слышим в поздних опусах Скрябина, какими они изображены на супрематических полотнах Малевича — этой живописной поэзии парений квадратов и ромбов, кругов и зигзагов-линий в пространствах космоса.

На заре теоретических осмыслений космистского футуризма, в сборнике манифестов «Трое» (1913) Алексей Кручёных декларировал: «Мы можем изменить тяжесть предметов (это *вечное земное притяжение*), мы видим висящие здания <...>, мы даем мир с новым содержанием» (курсив Кручёных. — В. Ч.)⁵⁷. Надо полагать, идея «безвесия» возникла у Малевича не без влияния раннефутуристических прокламаций. В статьях 1918–1919 годов Малевич осуществляет демарш, выдвигая один из тезисов своего супрематического метода: «Вес и тяжесть идут к атрофии. <...> В супрематическом направлении цвета всё идет к его чистому истоку — нематериальному. Из цвета изъяты вес и материя <...>»⁵⁸. Волю

⁵⁵ Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 1. С. 71, 73.

⁵⁶ Подробнее о «космистской» фортепианной музыке Лурье, Обухова, Рославца см.: Чинаев В. П. Супрематическая музыка — астральная живопись: встречное движение // Судьбы абстрактного экспрессионизма: к 100-летию со дня рождения Ги де Монлора (1918–1977): сб. ст. М.: РГГУ, 2018. С. 328–339.

⁵⁷ Кручёных А. Е. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост.: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 54.

⁵⁸ Малевич К. С. Выставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция) // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. С. 121–122.

к освобождению искусства от «ненужного груза предметности» он непосредственно связывает с «...превосходством чистой чувствительности в искусстве. <...> Предметность как таковая не обозначает для супрематизма решительно ничего»⁵⁹. Под этим углом зрения обнаруживается концепционная общность как в абстрактных полотнах Ивана Клына, Александра Родченко, Ильи Чашника, так и в полотнах Аристарха Лентулова с его «лучизмом», в композициях Чекрыгина, чьи имматериальные образы, кажется, вот-вот освободятся от материи и, по словам художника, «...отпрянут от земли, возносясь в ширь вселенной, и одушевят небесные земли, сдвигая их с путей, установленных косным законом тяготения»⁶⁰.

Творческие лозунги футуристической эпохи можно трактовать именно как метафорические контаминации абсолюта — «духовной пирамиды» (Кандинский), устремленной в выси. В искусство приходит новая художественная парадигма, свободная от предметной однозначности дольного мира. Из дальних призывков астральных пустынь творятся новые имена космоса. В круг эстетических категорий входит *Надмирное*.

III

На пути к Ничто: неомифологические дискурсы белого цвета, его тождество свету как символ надмирного абсолюта

Белое <...> есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, <...> молчание такой величины, которое для нас абсолютно.

*Василий Кандинский*⁶¹

Семантика белого цвета в раннем XX веке многопланова — от символов жизненных начал⁶² до метафоры смерти. При первом

⁵⁹ Цит. по: Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1991. С. 238, 239.

⁶⁰ Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 480.

⁶¹ Кандинский В. А. О духовном в искусстве. С. 145–146.

⁶² Как, например, в стилизованной под фольклорную архаику «Поэме начала (белое)» Василиса Гнедова:

Откуда же белый ветер родится?

Может, из сказок;

приближении кажется, что концептуализация белого цвета лишь актуализирует архаические смыслы. Вспомним, например, о скрябинском сравнении Смерти с белым цветом во Второй прелюдии соч. 74; облаченная в белое «Сестра-смерть» фигурирует и в поэтических строках его «Предварительного действия»⁶³. По авторскому комментарию, «Смерть — это, как я называю в “Предварительном действии”, *Сестра*. В ней уже не должно быть элемента страха пред нею, это — высшая примиренность, *белое звучание...*» (курсив Сабанеева. — В. Ч.)⁶⁴.

Почти в то же время, когда Скрябин работал над эскизами к «Предварительному действию», Кандинский разрабатывал *свою* цветовую концепцию, в которой белый цвет трактуется как главная мифологема космистского абсолюта. Слова Кандинского, приведенные нами в эпиграфе данного раздела, обретают более многомерный смысл, когда художник пишет: «Внутренне [белое] звучит как беззвучие <...>. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это молчание не мертво, но полно возможностей»⁶⁵.

Может, из белых ночей;

Может, из белого тела;

<...>

Белое всё:

Белое счастье, белый восторг,

Белое — белое, — часто бывшее...

Радость несущу из бело-былого,

Белое лью и белым смотрю —

И душу, и радость свою обеляю.

Мой восторг, радость, мой белый чертог.

(Гнедов В. Сама поэзия: стихотворения / сост., подгот. текстов, примеч. И. Кукуя. М.: Циолковский, 2018. С. 67.)

⁶³ Я: Кто ты, звучанием белым воспетая?

Кто ты, молчанием неба одетая?

Ты: Я последнее свершение,

Я блаженство растворения,

Я вседозволенности алмаз,

Я всезвучное молчание,

Смерти белое звучание...

(Скрябин А. Н. Предварительное действие // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы / собр. и пригот. к печ. М. О. Гершензон. Т. 6. М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. С. 203.)

⁶⁴ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. С. 314.

⁶⁵ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 146.

Трудно не обратить внимание на то, что в живописи Малевича тоже присутствуют: полное возможностей «молчание», «белое звучание», «высшая примиренность»...

В супрематической концепции Малевича белый цвет также определяется как символ вселенского абсолюта. В 1918 году художник создает композицию «Белый квадрат», где геометрическая форма почти сливается с белым фоном.

«Белый квадрат» стал, по его словам, стимулом к «обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в совершенстве “всечеловека”»; в «белом совершенстве»⁶⁶, — подчеркивает художник. Следовательно, Малевич выводит концепт белого цвета на новый неомифологический уровень, придавая белому цвету значение прообраза «миростроения», в котором «архитектура вещей Земли» единится с «пространством движущихся однолитных масс планетной системы»⁶⁷. Годом позже Малевич напишет: «Синий цвет неба <...> прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности. <...> Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами»⁶⁸. В тексте к лекции 1924 года «Свет и цвет» автор «Белого квадрата» констатирует: «Живописная революция совершила большой пробег до последнего предела, за которым наступает бесцветный белый мир равенств <...> высший центр единого общего»⁶⁹.

При этом Малевич концептуализирует белый цвет как «полное без-личие, без-образность, без-предметность, равновесие, безразличие, вне времени находящееся состояние»⁷⁰. Такое состояние художник называет «покоем, реализация которого произойти должна через Супрематическую систему как новый белый реализм»⁷¹. К данному умозаключению мы еще вернемся.

⁶⁶ Малевич К. С. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. С. 188.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Малевич К. С. Супрематизм. Из «Каталога десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм». С. 150–151.

⁶⁹ Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов с приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925). М.: Гилея, 2003. С. 270.

⁷⁰ Малевич К. С. 1/42. Беспредметность // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. С. 109.

⁷¹ Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3: с прил. писем

Пока же обратим внимание на более расширительные коннотации белого цвета. Интересна мифологема белого цвета, соприродного сакральному свету.

В 1917 году Вышнеградский высказывал мысль об актуальности перехода от хаотичного и обыденного «мира красок к абсолютному свету. Абсолютный свет един»⁷². Но можно вспомнить, что такой абсолютный свет хотел видеть и Скрябин еще во время создания «Прометея». Со слов Сабанеева, Скрябин «воображал ослепительный белый луч», который должен был появляться в кульминации поэмы на «теме воли» и заполнять все пространство «ослепительным белым светом»⁷³. О лучезарности окрыленного света Скрябин говорил и в связи с кульминацией Десятой сонаты: «Здесь уже есть это *задыхание*, которое в момент экстаза. Оно было уже в зародыше в Четвертой сонате, там тоже есть *задыхание* от лучезарности, такая окрыленность и свет...» (курсив Сабанеева. — В. Ч.)⁷⁴.

«Белый цвет сложный, он есть весь спектр целиком», — замечал Скрябин⁷⁵. Известно, однако, что в полихромном круге радужного спектра белого цвета как такового нет. Это либо центр, наивысшая яркость спектрального круга («белый луч» у Скрябина), либо рассредоточение всех цветов диапазона радуги в безграничной белизне «фона», носящего парадоксальное название *а-хроматического*, то есть «бесцветного цвета».

Чекрыгин знал и почитал скрябинскую поэму «Прометей». Не исключим, что именно под воздействием идей позднего Скрябина он ассоциировал белый цвет со светом. В трактате Чекрыгин пишет: «Звучащей музыкой, живым голосом будет свет <...>. Ибо что грохоты и голоса океанов пред музыкой оживленных сфер, в которой свет и звук — одно, где цветы — сплетенная гармония и горят светом. Новое ухо и новое око в силах познать голоса и свет обновленного мира»⁷⁶; «...цель труда своего ныне ставит

К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924) / сост., публ., вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000. С. 241.

⁷² Из дневника «Тетрадь моей жизни», см.: Иван Вышнеградский: Пирамида жизни. С. 64–65.

⁷³ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. С. 189.

⁷⁴ Там же. С. 263.

⁷⁵ Там же. С. 55.

⁷⁶ Чекрыгин В. Н. О Соборе Воскрешающего Музея. С. 479.

художник в раскрытии озарений материи “сверхматериальным” деятелем идей — светом»⁷⁷.

Вспомогательным в рисунки Чекрыгина. Иррациональный свет, запечатленный на графических листах эскизов храмовых фресок, не имеет конкретного источника, и чернота изобразительного фона лишь усиливает светоносную белизну фигур, парящих в горних безднах. Очевидно, что чекрыгинская апология света восходит к евангельским представлениям о фаворском свете, но для нас существенна и другая очевидность. В целом ряде последних композиций 1922 года на тему «Воскрешение мертвых» *белый цвет как свет* всё более вытесняет все нюансы серого, черного, становясь композиционной и смысловой доминантой. Как и у Скрябина, белый свет, излучаемый рисунками, словно синтезирует и центрирует в себе весь цветовой спектр, становясь символом вселенной. Но какова эта чекрыгинская вселенная?

В композициях на тему «Воскрешение мертвых», в рисунках «Построение коперниканской архитектуры», «Троица» (1922) ангельские крылья растворяются в тотальной белизне космического запределья. Как и в случае Малевича, чекрыгинский белый свет «безразличен» и отвлечен от каких бы то ни было аллюзий на мистериальность событий, он самоценен, самодостаточен. «Бесцветный белый мир равенств» отрешен от многоцветья бытия и символизирует трансцендентное абсолютное Ничто.

Уместно здесь привести тезис Малевича, в котором художник формулирует: в белом цвете окончательно «устанавливается противное предметности — беспредметность, Ничто»⁷⁸. По его убеждению, в современных формах искусства «происходит смещение в мир, т. е. в ничто»⁷⁹. В истоках мира, как он считает, покоится именно пустота, *nihil*.

О такой же доначальной — белой — пустынности Ничто размышлял и Кандинский⁸⁰. В первом русскоязычном издании

⁷⁷ Чекрыгин В. Н. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Мурина Е. Б., Ракитин В. И. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. С. 233.

⁷⁸ Малевич К. С. 1/42. Беспредметность. С. 108.

⁷⁹ Малевич К. С. 1/46. (Эклектика) // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. С. 152.

⁸⁰ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 146.

программного труда Кандинского мысль о Ничто представлена со всей определенностью: «Белое — это Ничто, которое юно, или, еще точнее — это Ничто доначальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля в былые времена ледникового периода»⁸¹. Последуем за мыслью художника. Как озарение воспринимаются его слова: «Внезапно природа представилась мне белой. Белое (великое молчание — полное возможностей) было видно повсюду и явственно распространялось. <...> В моих картинах белое играет особую роль и находится на особом положении. С тех пор я знаю, какие неслыханные возможности скрывает в себе этот первоначальный цвет»⁸². Нейтральный тон живописного холста, по убеждению Кандинского, может обрести бесконечную выразительность, и именно переживание «чисто абстрактной формы», свободной от предметности, позволяет достичь «абсолютной живописи»⁸³. Абстрактная живопись для Кандинского — распахнутые врата, ведущие «в область абсолютного искусства»⁸⁴. И характерно: в эволюции изобразительной концепции Кандинского наблюдается движение от экспрессивности колорита (например, в серии «Композиций» начала 1910-х) к цветовому лаконизму с доминантой нейтрально-белого фона в абстрактных полотнах 1910–1920-х годов. («Белый овал», «Пейзаж с красными пятнами», черно-белая серия «Маленькие миры», ряд других).

Аналогия абстракций Кандинского с супрематическими полотнами Малевича для нас несомненна. Как мы помним, у Малевича бесцветный «мир равенств» выражал собою высший центр абсолютного единства, то же у Чекрыгина, и в этом столь разные творческие методы (абстракционизм Кандинского, супрематизм Малевича и фигуративность Чекрыгина) принципиально и симптоматично совпадают. Не пройдем мимо этих фактов духовного сродства. Определим его как своеобразную творческую манифестацию неомифологемы белого цвета как символа Ничто.

⁸¹ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 72.

⁸² Кандинский В. В. [Кёльнская лекция] // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 353.

⁸³ Там же. С. 353–354.

⁸⁴ Там же.

IV

Ничто как абсолют. В сторону «не-сказуемого»

Молчание отвечает небытию звуков.

*Велимир Хлебников*⁸⁵

«Поэма Конца (15)»

*Василиск Гнедов*⁸⁶

Неомифологические концепты — астральной тишины и сонорной дематериализации в музыке; без-личия, без-образности, бес-предметности, белизны Ничто в живописи — продолжают в концептах «мнимых чисел», «не-сказуемого», или «обнуленного», словесного текста.

В русском ареале литературного творчества концепт обнуления мы впервые находим в символистском романе Андрея Белого «Петербург» (1913), где в метафорических образах представлены неомифологемы «замирного», «запредельного», или — «нулевого» мира.

Герой романа Николай Аполлонович Аблеухов пребывает в некоем ино-бытии, в котором законы житейской «прямой перспективы» искажаются, подчиняясь визионерским фантазмагориям. Причем соприкосновение Аблеухова с другой реальностью — нередко именно *нуль*. Этот символ становится кошмарным наваждением в видениях героя:

все о том, об одном: что и он округляется, что и он — круглый
ноль; все в нем нолилось — ноллилось — ноллл...

Ему грезится отец в образе Сатурна, который объявляет о летоисчислении, что оно

бежало обратно.

— Да какого же мы летоисчисления? Но Сатурн, Аполлон
Аполлонович, расхохотавшись, ответил:

— Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой род-
ной, нулевое...

— Ай, ай, ай: что ж такое «я есмь»?

— Я есмь? Нуль...

⁸⁵ Хлебников В. Мысли и заметки (Из тетрадей и записных книжек разных лет). С. 85.

⁸⁶ Гнедов В. И. Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. С. 8.

В другом эпизоде нашему герою видится, как он

рос в неизмеримость, преодолевая пространства <...> Там, казалось мне, было какое-то иное начало: законечное, что ли... <...> ощущение было — «ноль» ощущением; а воспринималось нечто, что и не ноль, и не единица, а — менее чем единица. Вся нелепость была, может быть, только в том, что ощущение было — ощущением «ноль минус нечто», хоть пять например⁸⁷.

Как известно, творческая специфика Хлебникова находила выражение не только в самовитом слове, но и в числовой символике, или (его словами) в представлениях о «числовом строении мира, вселенной как числа»: «И звезды это числа, и судьбы это числа, и смерти это числа, и нравы это числа. Счет бога, измерение бога»⁸⁸, — пишет мыслитель в одной из последних дневниковых записей. Неомифологический универсум Хлебникова это одновременно и «Я в степени всё», и «Всё в степени Я»⁸⁹. Причем мнимое число « $\sqrt{-1}$ » в космогонической концепции поэта занимает ключевую позицию⁹⁰. В этом плане следует воспринимать и поэтический афоризм Хлебникова: «Я — мнимое число / Я — мнимого прясло...»⁹¹.

Образ вселенной, сфокусированный Хлебниковым в трансцендентной формуле $\sqrt{-1}$, равнозначен «ноль-ощущению», «нолю минус нечто» в петербургских сатурналиях Аблеухова. У Хлебникова читаем:

Я настойчиво хотел увидеть $\sqrt{-1}$ из человека и единицу, делимую на человека. И его лицо преследовало меня всюду в шуме улиц⁹².

⁸⁷ Белый А. Петербург. М.: Наука, 1981. С. 227, 239, 261–262. (Курсив А. Белого. — В. Ч.)

⁸⁸ Хлебников В. Мысли и заметки (Из тетрадей и записных книжек разных лет). С. 94.

⁸⁹ Там же. С. 88.

⁹⁰ В автобиографическом очерке «Своеси» встречается фраза: «...в учении о слове я имею частые беседы с $\sqrt{-1}$ Лейбница» (Хлебников В. Своеси. С. 7). Истокуем ее как своего рода подсказку к философским истокам мнимых чисел в «звездной» поэзии Хлебникова.

⁹¹ Из стихотворного наброска Хлебникова 1907 года, опубликованного Р. В. Дугановым в примечании: Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 458.

⁹² Хлебников В. [КА-2] // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. С. 155.

Море призраков снова окружило меня... Я знал, что $\sqrt{-1}$ несколько не менее вещественно, чем 1; там, где есть 1, 2, 3, 4, там есть и -1, и -2, -3, и $\sqrt{-1}$, и $\sqrt{-2}$, и $\sqrt{-3}$. Где есть один человек и другой, естественный ряд чисел людей, там, конечно, есть и $\sqrt{-}$ человека... Я сейчас, окруженный призраками, был 1 $\sqrt{-}$ человека⁹³.

Рассуждая об «отрицательном человеке», «отсутствующем человеке» как о «существо мнимом», Хлебников разъясняет: «Природа чисел такова, что там, где существует *да*-единица, существует и *нет*-единица и мнимые»⁹⁴; «Ищи невозможного. $\sqrt{-1}$ — счет невозможного»⁹⁵; «Вершина — всё знание в одном уравнении с $\sqrt{-1}$ »⁹⁶.

В свержповести «Сестры-молнии» формула $\sqrt{-1}$, олицетворенная в аллегорическом образе молнии, становится смысловым центром: всё разнообразие мира как бы выходит из единого, абсолютного «молнийного» сполоха мнимого числа и возвращается в него — «мира кольцо / единый знаменатель»⁹⁷ является и предначалом, и неомифологемой единого космоса.

Вместе с тем хлебниковский концепт $\sqrt{-1}$ далек от полного приятия мира. Обратим внимание на следующие умозаключения «великого числяра»:

Полюбив выражения вида $\sqrt{-1}$, которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей <...>. Путь единицы в ничто [лежит] через деление, через самоуничтожение⁹⁸.

Боги мира кроются в облаках около ничего. <...> Все летит в ничто⁹⁹.

Причем выражением абсолютного Ничто для Хлебникова является состояние нирваны — «становления из единицы ничем».

⁹³ Хлебников В. Скуфья скифа. С. 173.

⁹⁴ Хлебников В. [КА-2]. С. 155.

⁹⁵ Хлебников В. Мысли и заметки (Из тетрадей и записных книжек разных лет). С. 89.

⁹⁶ Хлебников В. Письма // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 2. С. 189.

⁹⁷ Хлебников В. Сестры-молнии // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. С. 304.

⁹⁸ Хлебников В. Доски судьбы (Избранные страницы) // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 2. С. 60.

⁹⁹ Хлебников В. Это был великий числяр... // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. С. 58.

По убеждению мыслителя, «блаженство стать ничем», «уход в ничто» — «единственный выход для единицы, способ выйти из мира страданий»; «“ничто”, умноженное на что бы то ни было, остается ничем, и это есть покой»¹⁰⁰.

Известно, что начиная с 1915 года Хлебников проявлял интерес к живописи Малевича. С полной уверенностью можно сказать, что поэт не знал текст ключевого трактата Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой»¹⁰¹. Художник же едва ли знал еще не опубликованные эскизы «Досок судьбы». Но явные переключки идей двух гениев эпохи симптоматичны.

Как справедливо считает наш современник, трактат Малевича был «основным ядром» его теоретического наследия: «Прибегая к астрономической метафорике Малевича, — пишет А. С. Шатских, — можно сказать, что “Вечный покой” играл роль центра планетарной системы его текстов»¹⁰².

Кажется, мы могли бы перекинуть мосты между идеей Соловьёва об абсолютном «вечном бытии» Создателя мира, Вершителя мирового всеединства и идеей Малевича о Боге как Абсолюте. Однако как различны их концепции мирового совершенства! Согласно концепции Малевича, Бог есть покоящееся в себе ничто, «Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять в себя полное “ничто” или вечный покой как немыслимое больше существо, ибо не о чем больше мыслить, всё совершенно. <...> Бог не мог больше творить, ибо построил совершенство, выше которого нет. Сотворив мир, он ушел в состояние “немыслия”, или в ничто покоя. <...> Бог свободен от всякого действия. Бог — покой, покой — совершенство, достигнуто всё, окончена постройка миров»¹⁰³.

Обратимся же теперь к концепту «нулевой формы» Малевича. Как пишет художник, «через супрематическое философское мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую

¹⁰⁰ Хлебников В. Доски судьбы (Избранные страницы). С. 59.

¹⁰¹ Рукопись была закончена в феврале 1922 года (впервые трактат опубликован почти полвека спустя), в июне того же года Хлебников ушел из жизни после длительной болезни.

¹⁰² Шатских А. С. Малевич после живописи // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. С. 56.

¹⁰³ Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С. 292, 310, 305.

систему, когда в художнике будет *аннулирована вещь*» (курсив Малевича. — В. Ч.)¹⁰⁴. Малевич времен первых выставок супрематической живописи трактует нулевое инобытие как момент субъективного мироощущения: «Я преобразился в *нуле форм* <...>. Я уничтожил кольцо — горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы натуры»¹⁰⁵ (курсив Малевича. — В. Ч.). Позже, в манифесте «Супрематическое зеркало» (1923) он проецирует неомифологическую метафору уже на все величины универсума, центрируя их в «абсолюте нуля»:

Бесчисленность и безграничность равны нулю.

Если творения мира — пути Бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю.

Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

Если религия познала Бога, познала нуль.

Если наука познала природу, познала нуль.

Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

Сущность различий. Мир как беспредметность.¹⁰⁶

Концепты мнимых чисел, состояния нирваны у Хлебникова, обнуления мира, божественного покоя у Малевича, несомненно, схожи. Воспримем их как творческие манифестации Ничто — это нового мифа об истоках и концах мирового целого и искусства, выражающего представления об «обнуляющемся» мире.

Но, пожалуй, наиболее радикальное выражение тотального обнуления — это «Поэма Конца» Василиска Гнедова, завершающая его книгу «Смерть Искусству» (1913). Любопытно, что у книги Гнедова были свои поэтические предтечи. В символистском сборнике Александра Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895) фигурируют лишь музыкальные термины *Moderato*, *Allegro con moto* и пунктирные линии вместо поэтических стрóf. «Не-сказуемое» здесь реализовано посредством подмены поэтической структуры пустыми местами.

¹⁰⁴ Малевич К. С. Супрематизм. Из «Каталога десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм». С. 150.

¹⁰⁵ Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. С. 35.

¹⁰⁶ Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. С. 273.

Иван Игнатъев делает следующий шаг на пути к обнулению вербального поэтического текста. В 1913 году, в альманахе эгофутуристов «Эшафот» Игнатъев публикует «Opus: -45» :

н
В е л и ч а й ш а я
Ъ
Р ь е
у м о м А с
е
б
Ъ¹⁰⁷

В первом издании «Опус» сопровождался авторским примечанием: «Opus: - 45 написан исключительно для взирания, слушать и говорить его нельзя»¹⁰⁸. Однако Игнатъев все же так или иначе сохраняет словесную форму текста, как, впрочем, и в стихотворениях «Лазоревый Логарифм» или «Третий Вход», где роль «текста» играют авторские комментарии.

«Поэма Конца» Гнедова — следующий и последний из возможных на этом пути шаг.

В «Пресловии» к первой публикации «Смерти Искусству» (1913) Игнатъев заявлял:

— Разве не ясна была для каждого искусства агония
настоящего прошлого и пошлого? <...>
— Разве все не в напряжении к последнему биению пульса Его?..
Искусство дня умерло...
Умер «Театр», умерла «Живопись», умерла «Литература».¹⁰⁹

По утверждению Игнатъева, сквозным сюжетом книги Гнедова является «констатирование конца медлительного кризиса» искусства¹¹⁰. Действительно, все структурно-смысловые уровни цикла поэм от образности и целостной композиции до морфем единичных слов постепенно сворачиваются — «умирают» — вплоть до их полного обнуления.

От поэмы к поэме поэтический текст все более редуцируется, приближается к «нулю», достигая в последней, 15-й «Поэме Конца» полной аннигиляции, итогового Ничто. Именно об этом

¹⁰⁷ Цит. по: Поэзия русского футуризма / сост. В. Н. Альфонсов, С. Р. Красицкий. СПб.: Академический проект, 1999. С. 367.

¹⁰⁸ Там же. С. 696.

¹⁰⁹ Гнедов В. Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм. С. 1.

¹¹⁰ Там же.

пишет Игнатъев: «Поэма Конца» и есть «Поэма Ничего», нуль, как изображается графически»¹¹¹.

Первые три поэмы еще содержат в себе некий смысловой шифр для читательской интерпретации:

Поэма 1. СТОГНА

Полынчается — Пепелье Душу.

Поэма 2. КОЗЛО

Бубчиги Козлевая — Сиреня. Скрымь Солнца.

Поэма 3. СВИРЕЛЬГА

Разломчено — Просторечевье... Мхи — Звукопасе.

В последующих поэмах динамика редукции, а вместе с ней и постепенного обнуления смысла стиха, прослеживается даже зримо — в сверхкраткости поэм и в сокращении количества слогов:

Поэма 9. БУБАЯ ГОРЯ

Буба. Буба. Буба.

Поэма 10. ВОТ

Убезкраю.

Поэма 11. ПОЮЙ

у —¹¹²

Поэма 13 формально близка предыдущим, однако обнулению в ней подвергается уже собственно «поэтический» аспект; текст поэмы — это только одно слово: «Издевать». Предпоследняя, 14-я поэма сводится вообще к одной букве «Ю».

В «Поэме Конца» Гнедов упраздняет, по сути, ключевой для словесности элемент, а именно слово как таковое¹¹³. Белое пространство бумажного листа «Поэмы Конца» это не только бессловесное — «не-сказуемое» — замыкание цикла поэм, но экстремальный авангардный жест, манифестирующий конец конвенционального искусства в целом¹¹⁴.

¹¹¹ Там же. С. 2.

¹¹² Там же. С. 3, 6.

¹¹³ См. развернутый анализ поэм: Павловец М. «Pars pro toto»: Место «Поэмы Конца (15)» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1913). URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml#top> (дата обращения: 13.01.2020).

¹¹⁴ «Безмолвие» поэтического текста действительно чревато настоящей «смертью искусства», хотя существовали и перформативные формы сценической жизни Поэмы. По воспоминаниям современников Гнедова, сам поэт «декламировал» свою Поэму, используя только лаконичные

Таким образом, вырисовывается своеобразная генеалогия обнуления. От скрябинской «дематериализации» звука (по сути, того же обнуления) и фантазмагорических сатурналий в романе «Петербург» к метафизике мнимых чисел Хлебникова и нулевых знаков Малевича, к аннигиляции текста Гнедова. Собственно, «Поэма Конца» — эта «поэма в белом» — органично вписывается в круг «белого» звучания и молчащих «астральных пустынь» Скрябина, «Белого на белом» Малевича, ослепительной белизны света Чекрыгина.

При всем разнообразии, а порой и парадоксальности толкований, русская идея космизма образует уникальный топос. От всеохватной «бездны» Ломоносова и вселенского всеединства Соловьёва, от теургических мистерий Скрябина, Вышнеградского и Чекрыгина к «мнимым» звездным ликам Хлебникова, к тотальному обнулению мира Малевича и Гнедова — такова траектория нашего полета, уподобленная спирали, уходящей в некую космическую воронку, в абсолютное Ничто.

Выходит, Ничто как абсолют?

Это кажется не только парадоксом, но и нонсенсом. Но лишь до тех пор, пока мы будем ориентироваться на критерии традиционных искусств и жанров. Иная картина вырисовывается в ситуации символистского и авангардного творчества раннего XX века. Мыслители эпохи, отталкиваясь от разного, шли к единому и общему: они создавали лексикон «другого» мира, который требовал новых, неконвенциональных художественных средств при бескомпромиссном раскрепощении искусства от автоматизмов его восприятия и идиоматических структурно-смысловых клише. Утопические идеи русского космизма, сколь бы парадоксальными они ни были, являлись поиском и утверждением соотносимой с современностью неомифологии и ее смыслового центра — Абсолюта.

жесты. По свидетельству Игнатьева, Гнедову «доводилось оголосивать неоднократно все свои поэмы. Последнюю же он читал ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожалась первая, как плюс и минус результатят минус» (см.: *Гнедов В. Смерть искусства: Пятнадцать (15) поэм.* С. 2).

ЛИКИ МОДЕРНА

А. В. Засимова

ПУТЬ К МОДЕРНУ: ГЕОРГИЙ ЛЬВОВИЧ КАТУАР

Рубеж XIX–XX веков — невероятное время. Интенсивность событий, напряженность духовного поиска, острота предвидения грядущих перемен — всё это находило выражение в произведениях искусства. Утонченная красота ар-нуво, ясная практичность Баухауса, который тоже вскоре окажется «пройденным» этапом, — и всё словно рядом, так сжато во времени... В этой богатейшей событиями эпохе немало музыкальных сокровищ, которые на какой-то период будто ушли в тень, оказались забытыми. Но время всё расставляет по своим местам — даже если на это уходит не одно десятилетие.

Искусство Георгия Львовича Катуара (1861–1926) в истории русской музыки конца XIX — начала XX века явление особенное, но до сих пор не достаточно изученное. Радует, что в последнее время внимание к сочинениям этого незаслуженно забытого московского композитора становится всё более пристальным, а его замечательная музыка вновь возвращается на концертную эстраду!

Цель данной статьи — представить некоторые аспекты творчества и черты личности в контексте русского музыкального модерна. Хочется показать линии соприкосновения искусства композитора (на примере некоторых сочинений) с характерными стилистическими чертами модерна, опираясь на письма, воспоминания современников, сохранившиеся критические отзывы, опыт исполнительского прочтения музыки Катуара.

«Как музыкант вообще, Катуар отличался большой прогрессивностью своих вкусов, широтой взглядов; его необходимо причислить к адептам самого передового направления. <...>. Эта модернистичность, “новаторство” делаются особенно убедительными при взгляде на него с исторической точки зрения», — написал в посвященной учителю прощальной статье С. В. Евсе-

ев, близко общавшийся с Георгием Львовичем и на протяжении многих лет пользовавшийся его профессиональными советами¹. Композитор А. С. Абрамский, также учившийся у Катуара в Московской консерватории, сказал еще более смело и определенно: «Георгий Львович Катуар — один из пионеров русского модернизма»². Заметим, что в приведенных высказываниях «модернистичность», модернизм трактуется как общий признак обновления, как отрыв от устоявшейся эстетики и обретение содержательной и языковой новизны. В них отражено признание исключительной внутренней художественной свободы, той свободы, которая сформировала своеобразный, неподвластный установившимся канонам музыкальный язык и поставила Катуара в ряд первых русских композиторов-модернистов.

Было бы неправильным причислить творчество Катуара к какому-либо одному художественному направлению. Речь идет о самобытном мастере исключительной индивидуальности. Тем не менее в его музыке, в широком диапазоне художественных идей и выразительных приемов нельзя не увидеть аналогов характерных стилистических черт искусства модерна.

На рубеже XIX–XX веков модерн стал одним из ведущих художественных направлений. Исторически он знаменовал собой время перелома в культуре на границе двух больших периодов ее развития, «время сдвига всех осей» (Вяч. Иванов). Импульсы такого художественного сдвига коренились в противоречивости самой эпохи, которая ведущими мастерами воспринималась как время глубоких драматических конфликтов и неизбежных социальных потрясений. В этот величайший исторический момент культура прошлого завершалась, еще были живы черты старого, и новая стилевая система только зарождалась.

Модерн, с одной стороны, является генетическим преемником позднего романтизма, с другой, — предвестником его антиподов: конструктивизма и авангарда. Эта особенность лежит в основе своеобразия и оригинальности новой художественно-эстетической концепции, которая, в свою очередь, создала условия вхождения стиля во все стороны жизни и определила таким обра-

¹ Евсеев С. В. Творческие итоги Г. А. Катуара // Музыка и революция. 1926. № 7–8. С. 3–4.

² Abramsky A., Belyaev V. Moskauer Komponisten // Musikblätter des Anbruch. 1925. Nr. 3. S. 170.

зом его универсальность. Справедливо, что в искусствоведческой науке для расширения понимания смысла модерна он рассматривается как некая аналогия другому историко-художественному понятию — бидермаеру. Оба они представляют собой «...начало и конец целой фазы романтизма, в первом случае искавшего поэзию в частном существовании человека, а во втором — пытавшегося эту безвозвратно ушедшую поэзию восполнить украшением жизни средствами искусства»³. Модерн преображал новую реальность средствами театрализации действительности и возрождал мифологическое мышление, которое с легкостью освобождало от привычной земной житейской суеты. Более того, тяготение к «не-земному» при этом нередко приобретало космический характер и наполняло творческие художественные идеи необычными мистическими образами, полными утонченности и углубленного психологизма.

Суть модерна нельзя до конца понять, изучая лишь общие стилевые особенности. Один лишь новый пластический язык не раскрывает содержание и всю сложность его эстетики, которая, помимо искусства, включает в себя стиль самой жизни. И. Э. Грабарь, говоря о художественных интересах, волновавших людей в те непростые времена, писал, что по сравнению с предшествующей эпохой время модерна выделяется «...расширением круга художественных радостей... Мы рады художеству во всех его проявлениях, оно — желанный гость не только на выставках, но и всюду вокруг нас — на улице, дома, в архитектуре, в одежде, в книге, в театре. Пусть много безобразного еще кругом, пусть это безобразное вырастает до чудовищных размеров, каких оно не достигало никогда, но хочется верить, что с ним бороться можно, бороться стоит, и бороться весело, ибо победа не за горами»⁴. Действительно, художники меняли старую и создавали новую эстетизированную жизненную среду. И в короткий срок своего доминирования модерн изменил вкус эпохи!

Процесс перехода к новым творческим системам всегда имеет национальные особенности. Для русских художников рубежа

³ Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М.: Советский художник, 1990. С. 6–7.

⁴ Грабарь И. Э. Художественные вести. Декоративная сторона постановки «Бесов» // Русские ведомости. 1913. 24 октября. № 245. С. 6.

XIX–XX веков стремление бороться с «безобразным» с помощью «художества во всех его проявлениях» особенно симптоматично, и «виной» тому не только особенности культурных и художественных традиций, но и совершенно исключительная историческая ситуация, которая трагически повлияла как на данный период, так и на дальнейшую судьбу страны. Прежде всего именно с этим обстоятельством неразрывно связана и невиданная раньше в России активность художественной жизни, и многосторонний процесс самоопределения русского модерна.

В русском искусстве эпохи модерна обращает на себя внимание «...удивительная сконцентрированность на небольшом отрезке времени не только крупнейших явлений культуры, ярчайших индивидуальностей — великих поэтов, художников, актеров, режиссеров, композиторов, но и множества различных художественных группировок и объединений. Все вместе они создают на редкость многоликую картину, где в почти неправдоподобном соседстве оказываются мастера, подчас противоположные по своим творческим устремлениям»⁵. Именно модерн как образно-пластическое явление стал тем средоточием, где сходились различные направления русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. И музыка оказалась настолько включенной в орбиту нового современного течения, что в те времена, когда различные художественно-эстетические тенденции как бы «наслаивались» друг на друга, «...стиль модерн привлек всех без исключения русских композиторов, живших на рубеже веков: и тех, кто мыслил новаторски и громогласно об этом заявлял, и тех, кто воинствующе отстаивал академичные взгляды и для кого традиция составляла мерило ценности»⁶.

По сравнению с пространственными искусствами стилистические проявления модерна в музыке носили до некоторой степени подчиненный характер. Более того, вторичность и опосредованность музыкального модерна — один из факторов его специфики. Тем не менее нельзя не признать, что на рубеже веков и музыкальное искусство также «возгорелось идеей пол-

⁵ *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. 2-е изд. М.: Аст-Пресс; Галарт, 2001. С. 5.

⁶ *Скворцова И. А.* Стиль модерн как комплексное явление в русской музыке рубежа XIX–XX веков // Журнал Общества теории музыки. 2014/3. № 7. С. 25.

ной своей самостоятельности и самодостаточности» (Д. В. Сабьянов). И идея эта в музыке так же естественно связывалась с увеличением роли собственных специфических выразительных средств, с культом деталей и пристрастием к стилизации, то есть с переносом акцента на способ художественного истолкования-оформления.

Для изучения музыкальных явлений модерна плодотворны традиции его осмысления, сложившиеся в искусствоведческой науке. Это касается как поисков аналогий между присущими разным искусствам художественными идеями, так и выявления своеобразия в их реализации. Музыкальный модерн в центр художественного внимания также ставит декоративность. Именно ей подчинены драматургия произведения и формообразование, что в значительной степени меняет художественную атмосферу. В ней преобладает чувственное напряжение и субъективное начало, а наиболее характерные признаки стиля выявляются прежде всего в особенностях музыкальной ткани: в ее подчеркнутой орнаментальности, прихотливости мелодического и ритмического рисунка, фигуративном тематизме, особом характере взаимоотношений рельефа и фона.

Точно очертить круг связанных с модерном музыкально-художественных явлений так же трудно, как и определить строгие хронологические границы его существования в России. Можно сказать только, что наиболее полно он выявил себя с середины 1890-х и до середины 1900-х годов. Но если иметь в виду его истоки, эволюцию и позднейшую судьбу, то эти рамки естественно раздвигаются. По отношению к модерну справедливо говорить о размытости границ, так как его проявления иногда рассматриваются в контексте других стилевых направлений. Более того, «в размытости границ скрывается существо музыкального модерна», а за его «внутренней неоднозначностью и внешней неуловимостью» — многообразие форм самоопределения, в том числе в зависимости от национальной принадлежности и своеобразия индивидуального художественного творчества⁷. Поэтому вопрос о единых критериях принадлежности к стилю не может решаться однозначно. Но выявлена общая для всех видов искусств осо-

⁷ Дегтярёва Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: автореф. дис. ... докт. иск. СПб., 2010. С. 7.

бенность: в индивидуальном творчестве новый стиль отражается лишь частично и избранно. И чтобы определить отношение произведения к модерну, в нем достаточно выявить несколько главных признаков, пользуясь разработанным в искусствоведческой науке критерием «притяжения» (Сарабьянов).

Одним из важнейших признаков стиля признана множественная разнородность музыкального материала. Кроме того, эстетико-стилистические черты по-разному и специфически присутствуют в творчестве каждого художника⁸. Поэтому неудивительно разнообразие проявлений модерна, к примеру, в поздних сочинениях П. И. Чайковского, или у А. К. Лядова, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова, С. И. Танеева, Н. К. Метнера, с наибольшей полнотой у А. Н. Скрябина, но совсем иначе у раннего И. Ф. Стравинского или С. С. Прокофьева. Многоликую картину русского музыкального модерна существенно дополняют имена А. С. Аренского, С. М. Ляпунова, В. С. Калинникова, М. М. Ипполитова-Иванова, В. И. Ребикова, Н. Н. Черепнина, А. В. Станчинского, Э. Ф. Направника, С. Н. Василенко, А. Т. Гречанинова, Р. М. Глиэра, А. Ф. Гедике... Именно в сочинениях композиторов так называемого второго ряда тенденции эпохи проявлены четче и прямее, и выразительные черты и средства модерна отражены наиболее выпукло.

Прежде всего это касается сочинений малых форм. Более того, некоторые новые выразительные средства впервые появлялись и разрабатывались в творчестве именно этих композиторов. Они создавали ту необходимую среду, в которой «нащупывались» пути формирования нового стиля. К примеру, в простейших пьесах Ребикова уже слышится оригинальное использование политональности, оstinатного ритма; в оркестровых сочинениях Черепнина обращают на себя внимание новые тембровые «находки»; интересен необычный язык произведений Станчинского, его смелость и оригинальность в развитии позднеромантической гармонии, которая явно подводит к более поздней музыке XX века. Своеобразен и самобытен путь преодоления романтической традиции Георгием Катуаром, композитором интересной творческой индивидуальности и непростой судьбы, чья роль в истории рус-

⁸ Скворцова И. А. Стиль модерн как комплексное явление в русской музыке рубежа XIX–XX веков. С. 25–26.

ской музыкальной культуры еще не вполне раскрыта⁹. В последнее время заметен возрастающий интерес к творчеству Катуара¹⁰, но есть еще много страниц, заслуживающих пристального внимания современных исследователей и исполнителей.

Фактов и подробностей, касающихся личной и творческой жизни Георгия Львовича Катуара, сохранилось сравнительно немного. Они разбросаны в воспоминаниях и переписке его современников, в письмах самого композитора, в русской музыкальной критике прошлых лет. Безусловную ценность в этом отношении представляет переписка Г. А. Катуара с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, А. Ф. Гедике, А. Б. Гольденвейзером. Интересны посвященные Катуару очерки и критические статьи В. М. Беляева, Н. Я. Мясковского и Л. Л. Сабанеева, воспоминания А. Б. Гольденвейзера, С. В. Евсеева, В. Г. Фере.

Одним из уникальных источников такого рода являются воспоминания сына — скрипача и композитора Петра Георгиевича Катуара. Учителями Катуара-младшего в разное время были друзья Георгия Львовича — Александр Метнер и Юлий Конюс, академическое профессиональное образование он получил в Московской консерватории, и кроме того, уже в эмиграции, в Баден-Бадене прошел скрипичный курс у Карла Флеша¹¹. В его воспоминаниях факты и события творческой и личной жизни Георгия Львовича окрашиваются чертами той неповторимой атмосферы, которая могла быть знакома только самым близким членам семьи. В них оживает целая эпоха, и в ее контексте — облик

⁹ Щеславская М. В. Оценочные критерии в музыкальной культуре России рубежа XIX–XX веков: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 1996.

¹⁰ Двоскина Е. М. «Подлинный служитель искусства» (к 90-летию со дня смерти Г. А. Катуара и 150-летию Московской консерватории) // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4 (27). С. 8–33.

¹¹ Воспоминания Петра Катуара (в дальнейшем все ссылки даются в форме: *Катуар П. Г. Воспоминания*) приводятся по еще неопубликованному машинописному оригиналу. Оригинал хранился в Москве у ныне покойной родственницы композитора Людмилы Болончук, его ксерокопия была подарена автору статьи г-жой Болончук в 2003 году. Нумерация страниц в оригинале отсутствует. Страницы не всегда заполнены полностью, есть и вставки текста, написанные от руки, на страницах другого, более мелкого, формата. В немецком переводе текст представлен в книге: Zassimova A. Georges Catoire: seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung. Berlin: E. Kuhn, 2011. (Studia slavica musicologica; Bd. 49).

Георгия Катуара, разносторонне образованного русского европейца, увлеченного путешественника, влюбленного в красоту мира, но главное — смелого и яркого музыканта высочайшей профессиональной и человеческой ответственности!

Георгий Львович Катуар, сын Элиз-Софи Леви и Льва Ивановича Катуара, родился 27 апреля 1861 года в Москве. Он принадлежал к старинному французскому роду (первое упоминание имени Катуаров относится к 1250 году), одна из ветвей которого в XVIII веке обосновалась в России. Дед композитора Жан Катуар де Бианкур в 1825 году стал российским подданным, и к концу XIX века семья Катуаров уже входила в высшие деловые круги Российской империи: отец Георгия Львовича с 1876 года являлся гласным Московской городской думы и участвовал в Купеческой управе Биржевого общества; его сыновья, старшие братья композитора Лев и Андрей успешно продолжали предпринимательскую деятельность вплоть до 1917 года. Предполагалось, что Егор (так звали Георгия в домашнем кругу) также будет участвовать в семейном предприятии, а на его стремление стать музыкантом смотрели больше как на прихоть и в дарование не особенно верили. Будущий композитор занимался музыкой лишь частным образом, но получил прекрасное академическое естественнонаучное образование. Он с золотой медалью окончил математический факультет Московского университета и некоторое время успешно работал в коммерческом деле своего отца.

Решение полностью посвятить себя музыке и стать композитором Георгий Львович принял далеко не сразу. Сомнения сохранялись долго, даже когда он уже стал автором некоторых вокальных сочинений и фортепианных транскрипций; уверенность в правильности такого шага пришла лишь после личной встречи с Чайковским. Высокая оценка и дальнейшие напутствия великого русского композитора, перед гением и обаянием личности которого Катуар преклонялся, стали для него определяющими. Об этом знаменательном для начинающего автора событии есть упоминание в переписке Чайковского с Н. Ф. фон Мекк: «На сей раз я напал на молодого человека, одаренного крупным творческим талантом. Это сын известного в коммерческом мире Москвы бывшего соседа Вашего по дому, Катуара. Ему 24 года, и время еще

не ушло. Я уговорил его приняться серьезно за учение, и он, как жется, едет в Берлин»¹².

Интересно отметить, что К. Клиндворт, у которого в Москве и Берлине Катуар брал уроки фортепианной игры, особо выделял пианистические способности Георгия Львовича и прочил ему исполнительскую карьеру: «Клиндворт говорил молодому композитору, что тот погрешит, если не пойдет по пути пианиста и, будучи очарованным игрой Катуара, ставил его в пример многим пианистам, в особенности как исполнителя Шопена <...>. Чайковский остался победителем и был до последних дней покровителем и внимательным другом моего отца» (из воспоминаний П. Катуара). В подтверждение этих слов приведем выдержку из письма Георгию Львовичу самого Петра Ильича: «Убедительно прошу Вас видеть во мне искренно расположенного к Вам друга. Ваш талант, как и *Ваша личность* (выделено Чайковским. — А. З.), мне весьма симпатичны»¹³.

С декабря 1885 года Катуар учится в Германии: берет уроки музыкальной теории и композиции у Отто Тирша и Филиппа Рюффера, продолжает курс фортепианной игры у Карла Клиндворта. Но уже в следующем году возвращается в Россию — сначала в Петербург, где по совету Н. А. Римского-Корсакова некоторое время занимается с А. К. Лядовым, а затем, в 1887, — в Москву. К этому времени относится его женитьба на Софии Редлих, которой посвящены «Четыре романса для голоса с фортепиано» — первый изданный опус композитора. В эти годы закладывается основа будущих творческих успехов, укрепляются профессиональные контакты, завязывается дружба с Танеевым, творческая, человеческая близость и безусловный музыкальный авторитет которого имели несомненное влияние на Катуара.

Приведем любопытные факты, касающиеся оценки профессионального мастерства Георгия Львовича уже в начальный период творчества: когда в 1904 году в Петербурге был объявлен конкурс на сочинение струнного квинтета и Катуар послал туда свой соль-минорный струнный квинтет, Глазунов, будучи экспертом при жюри конкурса, признал в этом сочинении совершенно

¹² Из письма П. И. Чайковского к Н. Ф. Фон Мекк от 27 октября 1885 года. Цит. по: Переписка П. И. Чайковского и Г. А. Катуара // Советская музыка: сб. ст. М.: Музгиз, 1945. Вып. 3. С. 45.

¹³ Переписка П. И. Чайковского и Г. А. Катуара. С. 53.

исключительное мастерство и приписал его Танееву. 23 февраля 1904 года Сергей Иванович делает в дневнике следующую запись: «Письмо Глазунова. Он, по-видимому, предполагает, что квинтет Катуара, присланный им на конкурс под девизом “*Suum cuique*”, сочинен мною...»¹⁴. В самом письме Глазунова к Танееву об этом так: «Не может быть и речи о том, что квинтет под девизом “*Suum cuique*” не был бы издан фирмой Беляева. На нашем последнем заседании (Римский-Корсаков, Лядов и я) мы делали смету стоимости издания имеющихся на очереди новых произведений, в том числе и квинтета “*Suum cuique*”, в полном виде. Остается лишь подождать, когда откроется имя автора»¹⁵.

В бумагах Катуара сохранились два письма Глазунова, который после открытия имени автора поздравил его с победой. В этом смысле характерен и разговор с Лядовым, который со слов отца передает П. Г. Катуар: «После совсем непродолжительных занятий с профессором, отличавшимся большим музыкальным чутьем, но и сугубой педантичностью в отношении шлифовки сочинений, Анатолий Константинович спросил: “Чему еще Вы хотите у меня учиться? Вы и помимо моих советов отлично владеете контрапунктом и формой”»¹⁶.

Современники Катуара отмечали широту его взглядов и художественных вкусов. К примеру, Георгий Львович был одним из первых вагнерианцев в России. Увлеченный творчеством композитора, он состоял членом общества его имени в Германии и не только изучал, но и активно пропагандировал сочинения великого немца. Это было смело в те годы, когда творчество Вагнера еще мало привлекало внимания и в музыкальных кругах относились к нему с явным предубеждением, а более близкое знакомство считалось даже предосудительным. Сабанеев, имевший дружеские связи и достаточно тесные профессиональные отношения с московскими музыкантами, писал, что «среднее музыкальное “мнение” Москвы было в то время до чрезвычайности консервативным», и он «не мог тогда усмотреть кого-нибудь, кто был бы решительным поклонником “новой музыки”, под которой тогда

¹⁴ Танеев С. И. Дневники, 1894–1909: в 3 кн. / текстол. ред., вступ. ст., коммент. А. З. Корабельниковой. Т. 3: 1903–1909. М.: Музыка, 1985. С. 117.

¹⁵ Письмо А. К. Глазунова С. И. Танееву. Петербург, 25 февраля 1904 г. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 308.

¹⁶ Катуар П. Г. Воспоминания.

разумелась музыка Листа, Вагнера, Берлиоза...». Но дальше, вспоминая круг Танеева, делал оговорку: «Среди всех тогдашних посетителей Сергея Ивановича только один был “футурист”, поклонник Вагнера — и это был Георгий Львович Катуар»¹⁷.

Вагнер тогда еще не «дошел» до русского музыкального сознания и казался чем-то вроде музыкального «антихриста», «считался чем-то совершенно непереносимым»¹⁸. Тем не менее Катуар в такой обстановке одним из первых начал «борьбу» за преодоление этого скепсиса, за признание Вагнера в широких музыкальных кругах Москвы и пробуждение к нему профессионального интереса. В воспоминаниях сына читаем: «Мой отец с юных лет увлекался в то время еще малоизвестным Вагнером. Со свойственным ему энтузиазмом оспаривал нападки, не всегда серьезного характера, московских вялых ретроградов и порой в бурных столкновениях с музыкантами пробивал брешь в ознакомлении московских музыкантов с творчеством Вагнера»¹⁹.

Подчеркнем, что поначалу (кроме «вялых ретроградов») с значительной долей скепсиса к Вагнеру относился и кумир Катуара — Чайковский, который и впоследствии, уже «преданно склоняясь перед пророком», религии его не исповедовал²⁰. Многие другие выдающиеся русские композиторы также не скрывали своего критического к нему отношения. К примеру, у Танеева вагнеризм «заслонялся ненавистной для него системой лейтмотивов и ею же исчерпывался», и решился он «его поизучать как нечто любопытное, хотя и чудовищное». Скрябин же вообще считал, что «Вагнер бесформен и потому увлекать не может»²¹.

Справедливости ради нужно заметить, что речь идет именно о московских музыкантах. В целом в русском обществе картина была пестрой. Например, в Петербурге поворот в сторону Вагнера произошел несколько раньше, и увлечение им было сильным. Глазунов в 1889 году писал, как он «теперь безотчетно полюбил Вагнера, как женщину <...> уверовал в него, как апостол Павел»; «...Вагнер в нашем кружке в этот сезон был настоящей эпохой», и что, «судя по некоторым признакам, Вагнер оказал хорошее

¹⁷ Сабанев Л. А. Воспоминания о Танееве. М.: Классика-XXI, 2003. С. 94–95.

¹⁸ Сабанев Л. А. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004. С. 108.

¹⁹ Катуар П. Г. Воспоминания.

²⁰ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. С. 330.

²¹ Сабанев Л. А. Воспоминания о Скрябине. С. 16–17.

влияние на Николая Андреевича (Римского-Корсакова), — он задумывает сочинять что-то большое»²².

Надо сказать, что самостоятельность суждений, независимость в оценке художественных явлений, невероятная и всеподчиняющая музыкальная увлеченность, открытость новому как в русской, так и в западноевропейской музыке были определяющими на протяжении всей профессиональной жизни композитора Катуара, очень раскрепощали его и подталкивали к постоянному разностороннему творческому самообразованию. Впоследствии Евсеев, характеризуя итоги деятельности своего учителя и друга, подчеркивал, что глубокой музыкальной эрудицией и профессиональным образованием Георгий Львович был обязан прежде всего самому себе, учась не столько в академических классах, сколько самостоятельно, изучая партитуры всех сильных художников²³.

Как бы то ни было, общепринятого систематического музыкального образования и консерваторского диплома Катуар так и не получил. Может быть, поэтому в среде профессиональных музыкантов относились к нему несколько свысока. Один из известных примеров в подтверждение тому — описанный Гольденвейзером эпизод, когда, поделившись восторгом от сочинений Катуара с Рахманиновым, услышал от него пренебрежительное: «Он же дилетант». И очень показательно, что позднее Сергей Васильевич, познакомившись с присланным ему на просмотр струнным квартетом Катуара и будучи удивлен его красотами и техническим мастерством, счел своим долгом написать автору и лично выразить ему свое восхищение²⁴.

В связи с встречающимся несколько предвзятым отношением к композитору в академической среде тем более интересным представляется тот факт, что Катуар стал признанным автором теоретического курса гармонии и исследования музыкальной формы. Обе книги были выпущены из печати в 1924–1925 годах Музыкальным сектором Госиздата с рекомендацией в качестве учебного пособия для студентов консерваторий. По научности

²² Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания: Избранное. М.: Музгиз, 1958. С. 121–123.

²³ Евсеев С. В. Творческие итоги Г. А. Катуара // Музыка и революция. 1926. № 7–8. С. 7.

²⁴ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания о Катуаре // А. Б. Гольденвейзер: Статьи, материалы, воспоминания. Москва: Сов. композитор, 1969. С. 190–195.

и полноте подхода, по масштабу и современности анализируемых образцов курс гармонии Катуара до сих пор занимает достойное место в русской музыкально-педагогической литературе.

До революции 1917 года жизнь Катуара протекала относительно спокойно. В бытовом отношении он часто бывал занят управлением делами семьи; как потомственный почетный гражданин Москвы принимал активное участие в жизни города; ежегодно ездил в Западную Европу, проводя там иногда по несколько месяцев и особенно часто посещая любимый Меран. Но главным для композитора всегда оставалось, конечно, сочинительство. Его произведения печатали, нередко они звучали в концертах. Георгий Львович общался с коллегами-композиторами — С. В. Рахманиновым, А. Н. Скрябиным, А. С. Аренским, особенно близко с С. И. Танеевым, Н. К. Метнером, Л. Э. Конюсом, А. Б. Гольденвейзером, А. Ф. Гедике. В 1917 году Катуар вступил в должность профессора Московской консерватории.

Но уже в первые послереволюционные годы жизнь композитора кардинально меняется. Всё более трудными становятся условия существования семьи. В это тревожное, тяжелое время Георгий Львович переживает смерть любимой жены, а затем и разлуку с сыном, который уехал из России навсегда. В 1922 году и сам композитор пробует обосноваться в Париже. «Париж — место, где традиции были столь прочны, что оно могло выглядеть современным не меняясь... Париж всегда был домом для всех иностранных художников, французы дружелюбны, они окружают вас атмосферой цивилизованности, но изнутри вы целиком предоставлены сами себе», — так писала в те же годы парижской жизни Гертруда Стайн — один из наиболее радикальных теоретиков искусства модерна²⁵.

Несмотря на всю притягательность мировой художественной столицы, Катуар вскоре понимает, что начинать жизнь в новом месте и полностью заново он не в состоянии: «В Париже, на чужбине отцу не жилось; ему не удалось войти в несколько мещанско-патриархальные слои французских музыкантов»²⁶. В письмах тех лет, адресованных родным и друзьям, читается искренняя надежда на то, что именно в Москве будут лучшие условия и больше

²⁵ Стайн Г. Париж. Франция: личные воспоминания / пер. с англ. Т. Казавчинской. М.: Текст, 2018. С. 79.

²⁶ Катуар П. Г. Воспоминания.

возможностей для остающейся всегда для него главной музыкальной деятельности. И Гольденвейзер, в то время исполнявший обязанности директора Московской консерватории, помог композитору вернуться.

С 1924 года Катуар снова преподает в консерватории. В этот период среди его учеников — С. В. Евсеев, Л. А. Мазель, В. Г. Фере, Д. Б. Кабалевский и другие. Из их воспоминаний видно, как увлеченно и искренне Георгий Львович заботился о музыкальном развитии своих студентов, как много времени и сил отдавал педагогике. Свидетелем этого процесса часто бывал Пётр Георгиевич: «Одно время классы в консерватории не отапливались, и отец принимал своих учеников на дому, в его маленькой угловой комнате с прелестным видом на монастырь. Там стояли два пианино, там он работал, и там он спал. В этой до предела набитой учениками комнате, среди множества ставших позже выдающимися деятелями учеников были Оборин, Цыганов, Кабалевский, Никольский, покойный Ширинский и теперь знаменитый виолончелист Гриша Пятигорский, талантливый лентяй. Ширинский интересовал отца более других. <...> Отец подразделял свой класс на два лагеря — на музыкально-нормально мыслящих и на “отравленных”, не обладавших критерием музыкальной справедливости. С точки зрения проблематики последний лагерь молодых музыкантов занимал Катуара, пожалуй, более нормальных. Серёжа Евсеев <...>, пройдя с Танеевым его курс передвижного контрапункта не без интереса и, по его словам, не помешавший ему сочинять, продолжал показывать отцу свои вещи. Отец с искренним душевным волнением проигрывал их...». Катуар верил, по его выражению, в «святой храм» искусства, в то, что «музыка всегда находится во власти каждого проявления нового гения, провозглашающего правду всем доступной музыкальной речью». Он был чрезвычайно внимателен ко всем проявлениям нового в музыкальном языке своих учеников, направляя их работу уверенно и строго, но и со свойственным ему тактом.

После неожиданной смерти Катуара в 1926 году Гольденвейзер пытался организовать в консерватории концерт памяти композитора. Вечер не состоялся — публики собралось так мало, что музыканты разошлись, не играя. С этого времени начался период сначала относительного, а потом едва ли не полного забвения музыки замечательного композитора, продлившийся почти

до XXI столетия. В наше время произведения Катуара начинают возвращаться на концертную эстраду. Один из последних примеров — новая концертная серия камерно-музыкальных вечеров, носящая имя Катуара и проводимая в одном из самых современных и известных концертных комплексов Западной Европы — Эльбской филармонии²⁷.

Сегодня представляется невероятным, что произведения Катуара так долго оставались незамеченными и неоцененными, их забвение вызывает недоумение и желание понять причины. И думается, этих причин несколько.

Вероятно, оригинальное искусство Катуара и его стилистическая новизна для большинства современников в первое время оставались еще слишком смелыми и малопонятными. Упреки в чрезмерной сложности музыкального изложения композитору приходилось слышать неоднократно. Понять это можно, так как идеалы академизма тогда были еще достаточно устойчивы и проявления новой художественной стилистики часто сталкивались с проблемами восприятия. Свободные формы сочинений Георгия Львовича (считавшего, что каждое произведение должно находить свою, только ему присущую форму), его оригинальное мышление в построении музыкальной фразы в то время с трудом укладывались в общепринятые каноны и могли скорее пугать, чем способствовать пониманию. Воспитанному в старых традициях слуху долго еще казалась непривычной и даже попросту неясной ритмическая и гармоническая новизна его музыки.

С другой стороны, творческие корни Катуара — в позднем романтизме. И в то время, когда в мире искусства концепция интеллектуальной идеи стала превалировать над идеей передачи эмоционального состояния и впечатления, когда появились такие композиторы, как И. Ф. Стравинский, А. Шёнберг, участники французской «Шестерки» и прочие, Катуар, так же как и Метнер, оставался верен найденному им стилю. Он продолжал его развивать, обогащать и оттачивать, но эмоциональное и идейное содержание музыки оставались неизменными, поэтому композитор не мог соответствовать «общему темпу истории». К примеру, в его

²⁷ Эльбская филармония (нем. Elbphilharmonie) — концертный зал Гамбурга, расположенный на острове Грасбрук на Эльбе. Серия классических концертов «Catoire Musikinitiative» основана в 2018 году.

музыке так и не появилась ирония, свойственная его молодым современникам — футуристам. «Сбрасывать с корабля современности» великих романтиков, своих предшественников, композитор не собирался никогда, несмотря на то, что уже не мог писать, как они, — несмотря на всю очевидную новизну своего стиля.

Кроме того, одним из определяющих в дальнейшей судьбе сочинений Катуара в последующее советское время стал тот факт, что творческие идеалы композитора сформировались еще до революции и принадлежали России, а не новой советской стране. Его темы и мир мыслей оставались слишком философскими или индивидуально направленными, чтобы быть услышанными «широкими массами». И поэтому круг слушателей, к которым обращался Катуар, становился всё более узким.

Было еще одно обстоятельство, особенно досадное, с которым Георгий Львович сталкивался неоднократно... К его оригинальной языковой стилистике часто не были готовы не только публика и музыкальные критики, но и исполнители, по вине которых произведения не могли заслужить в концертах должного успеха. Известно, что именно так и случилось на премьере Фортепианного концерта соч. 21 в 1912 году в Петербурге. Тогда грандиозному «провалу» нового сочинения способствовала явная неподготовленность дирижера и, соответственно, всего оркестра. Увы, всего лишь банальное исполнительское легкомыслие надолго остановило продвижение этой замечательной музыки на эстраду.

К сожалению, то был не единственный случай, — подобные проблемы возникали и при исполнении камерных сочинений композитора. Часто именно неготовность музыкантов, их слабое ориентирование в новой стилистике оказывались значительным препятствием: музыка Катуара требует немалых усилий и временных затрат, которые в те времена были непривычны для многих исполнителей. Это странное, на первый взгляд, обстоятельство, возможно, отчасти объяснялось тем, что установка на высокое профессиональное исполнительское качество тогда только начинала утверждаться и некоторая небрежность игры оставалась в порядке вещей. Об этом, как всегда весьма откровенно, высказался Сабанеев в статье «Из русского музыкального прошлого»: «Я хорошо помню мои отроческие впечатления от квартетных выступлений Квартета Русского музыкального общества; это было исполнение не на высоте: с неустойчивой интонацией, несыгран-

ностью — у меня даже создалось мнение, что камерное исполнение не может быть иным, как “фальшивым”. <...> и русские дирижеры почти все были тогда (включая и бр. Рубинштейнов) только приблизительными исполнителями»²⁸.

А требования, которые предъявляют музыкантам сочинения Катуара, действительно высокие. Интересно, что Глазунов в связи с Квнтетом соч. 16 обращался к Георгию Львовичу с просьбой «кое-что изменить» в тексте, так как «даже профессиональные музыканты, несмотря на сделанную репетицию (мне даже пришлось дирижировать), не могли разобраться в технических трудностях, а также усвоить частые перемены ритма»²⁹. Безусловно, такая ситуация в целом не могла положительно влиять на продвижение новой музыки на концертную эстраду.

Кроме того, благородство и «прирожденная скромность» (Сабанеев) Георгия Львовича не позволяли ему как-то специально рекламировать свои сочинения. Его известный «изысканный аристократизм» и нежелание идти навстречу публике и исполнителям также затрудняли расширение круга слушателей.

Творческий путь Катуара отнюдь не был усеян розами, а действительно оказался исключительно трудным. Композитор крайне болезненно переживал непонимание своих стилистических поисков и, не видя необходимых художнику участия и поддержки, порой находился в состоянии серьезного нервного напряжения. В такие периоды уходила вера в свое призвание, и бывали моменты, когда Катуар даже собирался отказаться от сочинительства. Так, почти полным композиторским молчанием отмечены годы с 1902 по 1904. Но временные перерывы были обусловлены исключительно внешними причинами, и именно после 1904 года мастерство композитора достигло зрелости, его музыка обрела совершенно самостоятельный, особенный язык.

Музыкальная стилистика Катуара развивалась в творческом преодолении различных художественных тенденций, подчас кажущихся взаимоисключающими. Композитор испытал заметное влияние музыки Чайковского, Танеева, Вагнера, Шопена, Франка, французских импрессионистов. Но в собственном его оригинальном языке особенности русской романтической лирики, мелодизация и острая хроматизация всей музыкальной ткани, красоч-

²⁸ Сабанеев А. А. Воспоминания о России. С. 102.

²⁹ Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания: Избранное. С. 249.

ность и утонченность фактуры переплетаются с исключительной органичностью. Изучая материалы о жизни Катуара и исполнительски проникаясь его творчеством, нельзя не согласиться с тем, что «в музыке, как, впрочем, и в жизни Георгий Львович всегда был искренним, “не лгал”, как он выражался по поводу плагиаторов-композиторов. Все достигнутое им в искусстве шло по прямому пути правды и твердой убежденности, “не кривя душой”. Он упорно утверждал, что лишь под призмой индивидуальной мысли могут зарождаться ценные художественные произведения — заимствования настроения чужих произведений энергично отвергались отцом. В подобных случаях он несколько прозаически выражался: “Не лезь в чужой огород за репой, когда она в твоём поспевает”»³⁰.

Интересно отметить, что в музыкальном мышлении Катуара всегда присутствует некая «наднациональность», симбиоз различных традиций — не только русской и французской (по «рождению»), но и немецкой (по «школе»). В его произведениях обращают на себя внимание гибкость и текучесть формы, элегантно благородство ритма, плавное, волнообразное и как бы «без углов» плетение длинных мелодических линий, которые вызывают явные аналогии с распространенным в Европе универсальным ар-нуво. Нельзя не отметить фигуративный тематизм Катуара, очень напоминающий орнамент. Для его сочинений весьма характерны меняющееся соотношение рельефа и фона, гармоническая свобода и богатство звукового колорита, а в фортепианном изложении еще и смелое использование педали — все эти выразительные приемы так или иначе соприкасаются с характерными стилистическими чертами модерна. Любопытно, что порой, анализируя свои гармонии, Георгий Львович говорил: «Что это — я не знаю, нужно будет поглядеть на Катуара через лупу. Я знаю лишь, что это верно!»

Мелодика Катуара отмечена оригинальным сочетанием диатоники и хроматики, она порывиста и импульсивна; вся ткань сочинений полифонически насыщена; гармония наполнена альтерированными и энгармоническими аккордами и множеством полифункциональных созвучий. При этом гармонические обороты часто неожиданны, но всегда логичны; ритмические структуры тонко выработаны, а оригинальные метроритмические комбинации необыкновенно разнообразны, но никогда не просты

³⁰ Катуар П. Г. Воспоминания.

и не симметричны. Более того, нередко они производят впечатление нестабильных и как бы «парящих в воздухе», потому что «опорой» для их построения часто является пауза или задержанная нота, а не звук. Но смелая новизна музыкального языка Катуара ни в коем случае не искусственно изобретенная и рассчитанная на внешний эффект. Совершенно особенной и запоминающейся музыку Катуара делают не только ее мелодическая экспрессия, неожиданность и красота гармонических и ритмических сочетаний, но прежде всего — глубочайшая искренность!

Творческое наследие композитора составляют 36 опусов, среди них — симфонические, камерные произведения, а также фортепианные и вокальные циклы.

Произведениям для голоса с фортепиано в творчестве Катуара принадлежит исключительное место. Именно с ними пришло признание: уже юношеский опус 1 (1888) был высоко оценен Чайковским, а первый большой успех у публики и музыкальной прессы принесла публикация «Стихотворений для голоса и фортепиано» соч. 9 (1898) на слова Алексея Апухтина.

В вокальных сочинениях выразились сильнейшие стороны таланта композитора: совершенное владение формой миниатюры, глубокое понимание поэзии и исключительное чувство слова (стоит упомянуть, что кроме двух родных языков, русского и французского, Георгий Львович знал немецкий, английский, древнегреческий и латынь), его тонкий безошибочный вкус. Уже само название — «Стихотворения для голоса и фортепиано» — говорит об абсолютном слиянии слова и музыки. Катуар обходится без привычной куплетной формы, повторов: музыкальное развитие здесь мастерски сцеплено с текстом от первой до последней ноты.

«Стихотворения...» Катуара — это произведения музыканта высочайшей культуры: артиста и математика, путешественника и мыслителя, человека, обладающего широкими философскими знаниями, много видевшего и пережившего. Дух этой музыки предопределен личностью творца — ищущего, сомневающегося и, несмотря на ранимость, всегда сильного, умного и бесконечно любящего жизнь и искусство. Как отмечали близко знавшие Катуара современники, это была личность замечательной глубины и обаяния. «Я знаю его еще со своего 12-летнего возраста... Он был тогда еще совсем молодым, но таким же молодым он казался мне на

протяжении всей его жизни. В нем не было того, что больше всего старит и придает так называемую маститость, то есть удовлетворенности достижения. <...> это был редкий человек и художник, настоящий артист, каких сейчас осталось весьма немного», — так написал о Катуаре строгий и искренний современник и друг Николай Метнер³¹.

Показательно, что одним из самых любимых авторов Катуара был Фёдор Иванович Тютчев. Этот факт важен для понимания сути творчества композитора, потому что, по словам К. Д. Бальмонта, именно в Тютчеве видели своего учителя все лучшие поэты России начала XX века. В его поэзии — невероятная чуткость восприятия природы и космоса, мистические предчувствия будущего, ощущение непостижимости жизни и ее непредсказуемости. В кризисное время рубежа XIX–XX веков это щемящее чувство неустойчивости и неуверенности оказалось бесконечно созвучным миропониманию и настроениям художников, жаждавших обновления. Музыканты исключением не были, и в их сочинениях для голоса с инструментальным сопровождением часто именно поэзия, близкая к символизму, становилась источником стилистических поисков в духе эстетических идеалов музыкального модерна. Неслучайно поэтому наследию Тютчева принадлежит одно из центральных мест в вокальной музыке Катуара. Георгий Львович написал на его стихи вокальные циклы соч. 18 (1910), соч. 19 (1906), соч. 29 (1918). В музыке этих миниатюр естественно сочетаются философичность и эмоциональность поэзии Тютчева с присущей композитору благородной сдержанностью звукового воплощения.

Конечно, среди вокальных циклов Катуара есть и прямое обращение к современной ему поэзии эпохи модерна — к текстам К. Д. Бальмонта, Вл. С. Соловьёва, Э. Верхарна и П. Верлена.

«Шесть стихотворений Э. Верхарна и П. Верлена для пения и фортепиано» соч. 22 созданы в 1911–1912 годах и изданы «Русским музыкальным издательством» на трех языках — оригинальном французском, немецком и русском (английский на роль «языка искусства и культуры» в те времена не претендовал, и перевод на него не понадобился).

Критики музыку «Шести стихотворений» оценили не сразу. Показательна одна из рецензий Вл. Вл. Держановского (писа-

³¹ Письмо Н. К. Метнера к А. Ф. Гедике от 12 июня 1926 // *Метнер Н. К. Письма* / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973. С. 228.

тельский псевдоним — Ф., Флорестань), опубликованная в газете «Утро России»: «Вслед за Дебюсси он (Катуар. — А. З.) дал музыку расплывчатую, не лишенную общих мест (хотя бы и благородного тона), а главное, и от Дебюсси ушедшего в сторону, ибо Дебюсси в своих романах прежде всего мелодист, для которого выразительная “декламация” — лишь побочное средство, а вся суть выражения заключена именно в мелодических линиях, затканых соответствующей изысканной гармонией». И далее критик сетует, что, в отличие от Дебюсси, Романсы Катуара «представляются своего рода фортепианными пьесами, в которых приписан текст, читаемый нараспев»³².

Эти сочинения, которые казались современникам Катуара такими непривычно «другими», как-то неловко вслед за Державинским называть романсами. Их музыка очень оригинальна, в ней многое соприкасается с искусством модерна: изощренность гармонических красок, свободно льющиеся линии фортепианного сопровождения и вокальная партия, точнейшим образом передающая ритм и фразировку стихотворений французских поэтов-модернистов. Обращает на себя внимание не просто свобода речитатива, а именно абсолютное проникновение, погружение в художественную стилистику поэтического высказывания.

В отношении к текстам, в их выборе тоже проявляется почерк Катуара — композитора эпохи модерна. Сама тематика стихотворений, их настроения, ассоциации, недосказанность и загадочность, некий аромат «преходящего», поэзия не только жизни, но и страдания, смерти — всё это заставляет нас, слушателей, вспомнить полотна Одилона Редона и Артура Хьюза, Арнольда Бёклина и Эдварда Мунка, Михаила Врубеля и Марии Якунчиковой. Обращение к Богу, к Творцу в «Молитве» (предпоследний, пятый номер в цикле, на слова Верхарна) — это не «светлая», облегчающая душу молитва. Скорее, она рождает аналогии с религиозной живописью Врубеля или библейскими композициями

³² Утро России. 1915. № 96. С. 5. Эта рецензия цитируется по собранию вырезок из газет и журналов в специальном фонде 107 во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М. И. Глинки под номерами собрания материалов о Г. А. Катуаре. Статьи эти, как правило, не имеют заголовков — есть только название газеты и иногда имя автора в конце статьи, что, возможно, обусловлено тем, что данные заметки не были озаглавлены и входили в стандартные рубрики, как, например, «Хроника», «Хроника музыкальной жизни» и т. д.

Гюстава Моро. «Шесть стихотворений» соч. 22 — это, пожалуй, наиболее «декадентское» произведение Катуара.

Интереснейшие вокальные сочинения композитор создал на стихи своих современников К. Бальмонта (соч. 32) и Вл. Соловьёва (соч. 33).

В эпоху модерна Бальмонт оказал значительное воздействие на культуру — как в целом, в силу масштаба своей личности, так и более конкретно — направив поиск композиторов в сторону более органичного взаимопроникновения поэтического и музыкального искусств³³. Поэт не делал различия между жизнью и творчеством, поэтому не только его эстетические взгляды и стихи, но и выразительная манера поведения, яркая театральность каждого жеста очень привлекали художников, ищущих в искусстве новизны. Творчество Бальмонта символизировало уход от земной простоты, он создавал образ тайны, недоговоренности, как бы «заставляя» читать между строк. Поэт был удивительно созвучен своему времени и наиболее определенно выражал и творил его новую художественную эстетику. Его «психологическая лирика», оригинальная и своеобразная «изысканная мелодическая речь» заинтересовала многих композиторов, причем с совершенно разным стилистическим почерком — Рахманинова и Стравинского, Танеева и Прокофьева, а также Аренского, Ребикова, Черепнина, Гречанинова и др.

Вокальный цикл Катуара на стихи Бальмонта был опубликован в 1919 году. По воспоминаниям сына, Георгий Львович «набросал гармонический план песен на стихи Бальмонта» на даче в Дарьине. По стечению обстоятельств в этих же местах, только по другую сторону железнодорожного полотна, проживал тогда и поэт. О дружеском общении двух художников свидетельств скорее всего не осталось, но видеться они могли. В памяти Петра Георгиевича сохранилось забавное, может быть несколько наивное, но непосредственное впечатление, которое производил поэт на не раз наблюдавших его детей Катуара: «В ожидании дачного поезда Бальмонт иногда появлялся на пропитанном дегтем деревянном перроне станции Юдинка. Его оригинальная, по выражению моей покойной сестры Ани, “полуумная” фигура в широкой соломенной шляпе на курчавой лохматой голове, под “поэта”, в неопрят-

³³ Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: дис. ... канд. иск. М., 2009.

ном летнем сюртуке и с пышным цветным фуляром на шее производила курьезное впечатление типа модного поэта. Он слыл тогда за авангардиста, и нам было невдомек, как это отец, совсем иного направления в искусстве, мог вдохновиться его лирикой. Позже мы поняли отца!!» Трудно предположить, что поэт и композитор могли лично стать особенно близкими, и тем не менее необыкновенная тональность бальмонтовской поэзии оказалась для Георгия Львовича созвучной и близкой. Интересно отметить, что позднее, в Москве «Бальмонт выразил Георгию Львовичу благодарность по поводу исключительного проникновения и понимания его стихов».

В вокальном цикле на стихи Владимира Соловьёва (опубликован в 1922 году) соч. 33 видно, как изменилось направление размышлений Катуара в трудные двадцатые годы. В стихотворениях Соловьёва слышится очищение от «поэтического декаданса», в них — красота мироздания, светлая и спокойная мудрость приятия и любви к жизни, вера в бесконечный путь человеческой души. И очень символично, что как раз именно об этом говорится в последнем написанном Катуаром вокальном сочинении («В тумане утреннем» соч. 33 № 6) — о начале нового пути в неизведанной стране, о пути, который и труден, и радостен, и прекрасен!

В музыке поздних вокальных миниатюр выражены смелые идеи композитора: новая логика формы, свободно развертывающейся вместе со словом, изощренная полифоническая и полиритмическая организация музыкальной ткани, точнейшее чувство слова, так что каждый речевой оборот получает свою собственную окраску и, как следствие, невероятное богатство и усложненность гармонии. В то же время именно эти утонченные произведения оказывались способными захватить своей необыкновенной красотой даже неподготовленных слушателей или консервативно настроенных критиков.

Современники отдавали должное вдохновенному проникновению в новый песенный стиль Катуара таких известных исполнительниц, как А. М. Ян-Рубан, А. С. Эль-Тур, Н. П. Кошиц. Тем не менее, несмотря на неоспоримый успех, вокальная музыка Катуара звучала в концертах так же редко, как и другие его сочинения. Причину такого обидного для композитора явления «с позиции тогдашнего заинтересованного наблюдателя» попытался объяснить его сын. По словам Петра Георгиевича, «утонченные

и, пожалуй, несколько изысканные гармонии, вытекающие логично и последовательно одна из другой, не без оригинальных, но не разрушающих гармонию переходов, несколько смущали друзей отца, старавшихся подражать Катуару в его своеобразном, но очень естественном стиле игры. К обиде моего отца, эти прекрасно сочиненные песни утрачивали в чужом исполнении их поэтический смысл. Песни в то время не вошли в репертуар ни пианистов, ни певцов. Пианистам было до некоторой степени чуждо и не под силу извлекать из рояля известную импрессионистическую звучность, порой более даже удававшуюся просто талантливым дилетантам. С другой стороны, певицам невольно было прочувствовать непривычную их прямолинейному слуху гармонию, детонируя в ущерб смыслу музыки и авторскому намерению, лежащему в иной плоскости искусства».

Это наблюдение Петра Георгиевича Катуара можно еще в большей мере отнести и к исполнению фортепианных произведений. При всем совершенстве и логике формы в сочинениях Катуара для сольного фортепиано остается особенно много пространства для искренней (то есть естественной, а не театральной!) импровизационности, без которой они несомненно теряют свою хрупкую прелесть. Музыка Катуара должна как бы рождаться в исполнении, а не представлять собой пусть даже и великолепный и отточенный, но лишь оттиск заранее приготовленной и доведенной до совершенства идеи. Не всем исполнителям эти черты были близки и легко покорялись. Можно вспомнить слова Гольденвейзера о том, что ничего сложнее Фортепианного концерта Катуара он в жизни не играл³⁴.

Прекрасный пианист, Катуар любил и очень тонко чувствовал инструмент; он много играл для себя, вовсе не ограничиваясь лишь работой над собственными произведениями. У Петра Георгиевича мы читаем: «Отец часто по вечерам садился за рояль и при свечах в тяжелых бронзовых подсвечниках проигрывал буквально все, чем богат был его обширный нотный шкаф, с низа доверху»; или: «когда начал писать свой фортепианный концерт, он в свободные от работы часы любил заниматься на скромном своем пианино и разучивал сонаты Скарлатти».

Как правило, Катуар и сочинял за роялем. Как пианисту, фортепиано давало ему максимальную возможность экспериментов

³⁴ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания о Катуаре. С. 190–195.

в поисках собственного оригинального стиля. Поэтому естественно, что своеобразие художественного языка композитора можно особенно ясно ощутить именно в оригинальном фортепианном изложении, будь то в скрипичных или вокальных дуэтах, камерно-ансамблевых или сольных фортепианных сочинениях.

Говоря о произведениях Катуара для фортепиано, хотелось бы обратить внимание на уже коротко упомянутую выше особую роль педали, которая стала существенным признаком композиторского стиля. По словам сына, он напоминал, что «педаль дана нам Богом для других, более важных звуковых достижений, чем модулирование, продление звуков и пр.» Зачастую именно благодаря почти «рискованно» длинной педали полифония в музыке Катуара обретает особые возможности: мелодическая линия не теряется, даже если состоит из нот, очень удаленных друг от друга во времени. Таким образом, многоголосная фортепианная фактура производит впечатление бесконечно развивающихся полифонических линий.

Черты творческой манеры Катуара — постоянная взволнованность, «полетность», динамическая изысканность, благородная хрупкость ритма и сложное полифоническое переплетение мелодических линий — ощутимы уже в ранних фортепианных сочинениях и особенно в одном из первых фортепианных циклов — Шесть пьес для фортепиано соч. 6 (1897). Но как далека еще эта музыка от поздних сочинений, в которых ясно проявляются и новое понимание автором гармонии, и та необыкновенная свобода, которой проникнуты их ткань и форма.

Замечательный пример поздней фортепианной музыки Катуара — его Поэмы соч. 34, найденные в черновиках и изданные посмертно. В миниатюрной форме в них с наивысшей степенью полноты и совершенства представлены все элементы художественной манеры композитора.

При первом взгляде на текст свободные линии музыкальных фраз даже графически производят впечатление импровизации. Именно такой характер импровизационности надо сохранять и пианисту, интерпретирующему поэмы. Но при этом нельзя не восхититься их прекрасной «сделанностью». То, что на первый взгляд может (а при исполнении и должно!) казаться импровизационным, на самом деле является свободной, но отточенной речью мастера. Кажется, что в этой музыке автор беседует с самим

собой — настолько она лишена всякой позы и внешнего эффекта, настолько «говорящими» кажутся фразы и настолько свободно они возникают из тишины и достигают пика в кульминации. Иногда это могут быть только две линии — два голоса, будто свободно нарисованных в пространстве. (Подобное мы встречаем, например, в поздних интермеццо Брамса.) Сказать так много столь экономными средствами — чудо, создать которое под силу лишь великолепному зрелому мастеру.

Поэмы соч. 34, с одной стороны, представляют собой полное выражение оригинального стиля композитора; с другой же, — едва уловимым, «ускользающе-бесплотным» звуковым рисунком, своими изысканными, словно парящими в разреженном воздухе (разреженной музыкальной ткани) мелодическими линиями они создают впечатление приоткрытого выхода в какой-то иной, волшебный мир. Хочется спросить: а если бы Катуар прожил еще немного дольше, как развивалось бы его творчество?

Становление собственного оригинального стиля композитора можно проследить и на примере двух его замечательных скрипичных сонат.

Соната для скрипки и фортепиано соч. 15 создавалась в 1898–1902 годах, в конце первого периода его творчества. Это крупное и по форме еще традиционное романтическое произведение (композитор был явно знаком со знаменитой Скрипичной сонатой С. Франка). Первая часть, *Allegro ma non tanto*, с первых же тактов захватывает слушателя своей огромной звуковой и эмоциональной силой. Вторая часть, *Barcarolle, Andante* — замечательный пример возвышенной и хрупкой, тонко выписанной, акварельно-прозрачной катуаровской лирики. Финал, *Allegro con spirito*, отличается оригинальностью и прихотливым рисунком ритма, сменой разных настроений и характеров. Здесь есть и скерцозная нота, и патетический подъем к грандиозной кульминации. П. Г. Катуар вспоминает, что, «по уверению отца, побочная тема финала зародилась под созерцание широких, благоухающих спелых колосьев нив и рощ, трепещущих в последних теплых лучах заходящего солнца».

При жизни композитора соната неоднократно исполнялась А. А. Крейном, Б. О. Сибором в ансамбле с Гольденвейзером. Последний многие годы был, наверное, самым активным защитником и популяризатором музыки Катуара, не только играя ее само-

стоятельно, но и рекомендуя для изучения воспитанникам своего консерваторского класса³⁵.

Именно Гольденвейзеру Катуар посвятил свою Вторую сонату для скрипки и фортепиано — бесспорно, не только одну из жемчужин творчества композитора, но и выдающееся сочинение в области камерной музыки в целом. Скрипичная соната соч. 20, которую Катуар назвал Поэмой, написана в 1906 году — после трудного периода композиторского молчания, после долгого лечения и последующего пребывания в прекрасном австрийском Тироле, где и сам пейзаж целителен для чувствительной души.

Соната открывает новый — зрелый! — период творчества. Если сравнивать ее с первой, то можно ясно увидеть эволюцию стиля композитора — насколько более гибким стало его обращение с формой и гармонией, и насколько в этой второй сонате он стал совершенно самим собой. Поэма — одно из лучших сочинений Катуара, плод его исключительно индивидуальной мысли. Это одночастное сочинение, построенное по принципу монотематизма. И композитор не просто свободен здесь от предыдущих влияний (например, Чайковского или Франка, которые порой заметны в Первой сонате) — он их мастерски переработал и интегрировал в свой стиль, ставший особенным, именно «катуаровским».

Вся ткань дуэтного изложения — с переключками инструментов, с короткими мелодическими вплетениями одной партии в другую, благодаря которым и создается впечатление одной длинной непрерывной гибкой линии — предельно полифонична. Обращает на себя внимание насквозь мелодизированная фактура с обилием хроматических оборотов, почти постоянная полиритмия внутри крупных динамических волн-нарастаний, в которых важнейшую роль играет фортепианная педаль. Последняя создает нужный звуковой колорит, наполняет звучание обертонами, помогает смысловому объединению фраз, придает столь характерную «полетность» коротким мотивам и нагнетает эмоциональное напряжение в грандиозных кульминациях.

Соната словно «отлита из одного цельного куска», темы перетекают одна в другую настолько легко, а форма развивается и растет так естественно, что снова возникает ассоциация с искусством ар-нуво с его плавностью и непрерывностью линий.

³⁵ Сохранились записанные Гольденвейзером Поэма соч. 20 в ансамбле с Д. Ф. Ойстрахом, Трио соч. 14 с М. А. Ростроповичем и Л. Б. Коганом.

Поэма привлекает романтической взволнованностью и импровизационностью. Она требует от исполнителей полной эмоциональной отдачи, творческой свободы и одновременно мастерского владения временем, широкого дыхания, благодаря которому становится явной масштабность и эмоциональная мощь этого сочинения!

Несмотря на то, что «жизнь Катуара не дала того общественного эффекта, которого заслуживала» (Евсеев)³⁶, а его музыка была мало известна и исполнялась нечасто, тем не менее в циклах концертов Общества распространения камерной музыки, в концертах Московского общества музыкальных педагогов, в серии исполнительских собраний Ассоциации современной музыки она иногда звучала. Сохранились посвященные ей рецензии ведущих музыкальных критиков. По их отзывам, опубликованным в «Русской музыкальной газете», в журналах «Театральная Россия», «Музыкальный современник» и других изданиях тех лет, можно составить представление о том, как слышали музыку Катуара в начале XX века³⁷.

Почти во всех посвященных композитору статьях — а в них оценивались и его симфония, и симфоническая поэма «Мцыри», камерное, вокальное и фортепианное творчество — подчеркивается сложность его музыки, необходимость привыкать к каждому пассажи, вслушиваться в поток трудных гармоний; отмечается, что ритмический рисунок произведений Катуара до крайности причудлив и почти не содержит привычных фигур.

К примеру, в «Русской музыкальной газете» была помещена такая критика Ивана Липаева о Симфонии соч. 7: «Катуар большой техник и превосходный инструментатор. Он так, очевидно, увлекся сей техникой, что нагромоздил ее без толку и меры. Осталась одна работа, труд. Это не есть еще творчество»³⁸. Впрочем, нельзя не заметить, что статья была написана по поводу исполнения раннего сочинения Катуара, да и отношение к самому Липаеву в музыкальной среде было неоднозначное. Не случайно Сабанеев не удержался от довольно пренебрежительных и резких

³⁶ Евсеев С. В. Творческие итоги Г. А. Катуара. С. 4.

³⁷ См. примеч. 31.

³⁸ Липаев И. Хроника. Из Москвы // Русская музыкальная газета. 1900. № 1. С. 21.

слов о нем: «тромбонист оркестра, устроитель концертов, <...> в РМГ помещает статьи, о качестве которых позволительно сделать фигуру умолчания — “эллипс”»³⁹.

Но рецензенты всегда признавали, что, несмотря на особую и непривычную музыкальному слуху того времени новизну и сложность, сочинения Катуара бесспорно ценны в смысле настроения, что композитор вне всяких споров является величиной, заслуживающей сочувственного внимания. К примеру, Григорий Прокофьев пишет: «Катуар дорог мне прежде и больше всего как резко очерченная индивидуальность. <...> В этой музыке есть что-то совсем особенное, оторванное от повседневной жизни. <...> В этой музыке элемент надуманности отсутствует». Критик специально подчеркивает, что сочинения Катуара «обладают удивительной способностью звучать, если исполнители будут в свою очередь способны в них разобраться»⁴⁰.

И еще о композиторе: «У Катуара тонкий и разборчивый вкус. Что-то аристократическое в манере. Он мыслит, чувствует искренне, но укладывает думы свои и порывы в изысканные тирады. <...> Он всегда ищет и потому неразлучен с изысканностью. Вкус никогда не покидает его, и потому так изящна его музыка» (С. Кругликов)⁴¹; «В произведениях Катуара нет погони за новизной, нет стремления во что бы то ни стало выделиться из ряда других оригинальностью формы или экстравагантностью гармоний. Ему в этом нет надобности. У него есть большее: это настоящий большой и яркий композиторский талант, говорящий сам за себя и не нуждающийся в том, чтобы прикрыть бедность мысли кричащими особенностями изложения. Его гармонии свежи, богаты, разнообразны, но в них есть всегда бодрствующее чувство красоты и меры, уберегающее его от ненужных преувеличений и крайностей» (Г. Габрилович)⁴²; «Это композитор бесконечно далекий от каких-либо признаков банальности, ординарности»⁴³.

И подобных отзывов большинство! Позднее, уже в советское время, Мясковский неоднократно сетовал, что имя Катуара редко

³⁹ Сабанеев А. Л. Хроника концертной жизни // Музыкальный современник. 1916. № 2. С. 78.

⁴⁰ Русские ведомости. ВМОМК. Ф. 107. № 59.

⁴¹ Русские ведомости. ВМОМК. Ф. 107. № 63.

⁴² Русские ведомости. ВМОМК. Ф. 107. № 58.

⁴³ Сабанеев А. Л. О четвертом концерте, организованном Московским Обществом музыкальных педагогов. 13 апреля 1918. ВМОМК. Ф. 107. № 62.

появляется в концертных программах и что это несправедливо. Он восторженно отзывался о «превосходных по музыке и по тонкости и остроте выражения»⁴⁴ «Стихотворениях для голоса и фортепиано», о Фортепианном трио соч. 14, о Поэме для скрипки и фортепиано соч. 20. Оценивая эти два инструментальных сочинения, Мясковский писал, что даже затруднился бы определить, какие именно качества в особенности способствовали созданию впечатления: «превосходная ли инструментовка, или тончайшая полифония и мастерское и своеобразное изложение мыслей, или, наконец, самые эти мысли — то благородно лиричные, то мечтательно страстные, то возвышенно патетические»⁴⁵.

Творчество Георгия Львовича Катуара исключительно самобытно и представляет собой не просто интересное, но и важное явление эпохи русского модерна. Его эмоциональный строй сопряжен с противоречивым временем огромных перемен в русской истории, политике и культуре, а художественная жизнь была отмечена смелыми поисками нового. Но при всем значении этой музыки в истории русского модерна еще важнее тот простой факт, что сочинения Катуара — это замечательные произведения искусства, полные искреннего, глубокого чувства и возвышенных мыслей, мастерски задуманные и воплощенные.

⁴⁴ Н. Я. Мясковский: Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2. М.: Сов. композитор, 1960. С. 228–229.

⁴⁵ Там же.

А. В. Мофа

СТИЛЬ МОДЕРН В ТВОРЧЕСТВЕ ФРЕДЕРИКА ДИЛИУСА.

Концерт для фортепиано с оркестром до минор

Фредерик Дилиус (1862–1934) — один из ярких и интересных композиторов рубежа XIX–XX веков. Круг его творческих интересов охватывает широкий жанровый диапазон: оперы, среди наиболее известных «Ирмелин» (Irmelin, 1892), «Фенимор и Герда» (Fennimore and Gerda, 1908–1910); лирические драмы «Магический фонтан» (The Magic Fountain, 1893–1895), «Коанга» (Koanga, 1895–1897), «Сельские Ромео и Джульетта» (A Village Romeo and Juliet, 1899–1901); музыка к спектаклям драматического театра, в том числе к пьесам «Народный совет» (Folkeraadet, 1897); «Гассан» (Hassan, 1920–1923).

Дилиус писал произведения для хора и оркестра: «Аппалача» (Appalachia, 1902–1903), «Морской дрейф» (Sea Drift, 1903–1904), «Месса жизни» (A Mass of Life, 1904–1905), «Песня Высоких холмов» (A Song of the High Hills, 1911–1912), «Песни прощания» (The Songs of Farewell, 1930–1932), «Реквием» (Requiem, 1913–1914)...

В историю музыкального искусства Дилиус вошел как автор оркестровых произведений. Сегодня широко известны такие его сочинения, как пасторальная фантазия «За холмами и за дальними далями» (Over the Hills and Far Away, 1895–1897), английская рапсодия «Ярмарка Бриг» (Brigg Fair, 1907), рапсодии «В летнем саду» (In a Summer Garden, 1908) и «Песня лета» (A Song of Summer, 1929), оркестровые зарисовки «Летняя ночь на реке» (Summer Night on the River, 1911), «Слушая первую кукушку весной» (On Hearing the First Cuckoo in Spring, 1912), «Предрассветная песня» (A Song before Sunrise, 1918) и многие другие.

Перу композитора принадлежат камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения: струнный квартет (1888), четыре скрипичные сонаты (1892, 1915, 1923, 1930), виолончельная

соната (1916), на протяжении многих лет (1885–1932) создавались романсы, песни на слова П. Б. Шелли, Й. П. Якобсена, Х. Драхмана и Л. Хольстейна, произведения для фортепиано.

Исследователи творчества Дилиуса единодушно говорили об удивительной красоте оркестрового звучания произведений композитора. Х. Фосс считал, что «Дилиус выразил себя лучше всего в оркестре, где он показывает глубочайшее понимание истинной красоты музыки больше, чем другие композиторы»¹. М. Ли-Браун и П. Гинери подчеркивали: «Сила “Ирмелин” — в абсолютной красоте ее звучания. Вся партитура излучает внутреннее тепло и сияние. “Цветение партитуры” — та же идея реализована в яркой палитре художников прерафаэлитов, таких как Холман Хант и Россетти. В высшей степени это проявляется в оркестре, составляет самую суть партитуры»².

Искусствоведы отмечали в оркестровых произведениях Дилиуса исконно британский дух. К. Палмер, называя Дилиуса фольклористом, говорил, что его «жизнь проходила в неустанном поиске корней английской культуры в родном и характерном»³. С. Ю. Сигида подчеркивала «близость произведений композитора по характеру английской поэзии и живописи конца XIX — начала XX веков»⁴.

В то же время Дилиус соприкоснулся с широким кругом явлений европейской и американской музыки. Стиль Дилиуса основан на традициях континентальной Европы, в частности на французской музыкальной культуре. Палмер слышал в музыке Дилиуса «тонкую закуску импрессионизма»⁵; Сигида указывала «на приемы оркестровки и красочность звуковой палитры в творчестве Дилиуса с конца XIX века, сформировавшиеся под влиянием импрессионистов»⁶.

Произведения Дилиуса, по мнению исследователей, соприкоснулись с эстетикой и художественными особенностями мо-

¹ *Foss H.* The Instrumental Music of Frederick Delius // *Tempo*. 1953. Is. 26. P. 30.

² *Lee-Browne M., Guinery P.* Delius and His Music. Woodbridge: Boydell Press, 2014. P. 46.

³ *Palmer Chr.* Delius and Percy Grainger // *Music & Letters*. 1971. Vol. 52. No. 4. P. 421.

⁴ *Сигида С. Ю.* Дилиус Фредерик // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М: Сов. энциклопедия, 1974. С. 244–245.

⁵ *Palmer Chr.* Delius and Percy Grainger. P. 421.

⁶ *Сигида С. Ю.* Дилиус Фредерик. С. 245.

дерна, восприняли его типологические черты. Так, Ю. И. Агишева допускала, что «вполне правомерно рассматривать творчество Дилиуса как одну из граней музыкального модерна»⁷. Автор приведенных строк опять же имела в виду его оркестровые и камерно-инструментальные произведения.

Нас интересует проблема соотношения стиля модерн и фортепианного творчества Дилиуса, которая еще не рассматривалась в отечественном музыкознании. *Цель* данной статьи — ответить на вопрос: присутствуют ли черты стиля модерн в фортепианных произведениях Дилиуса, и если да, то какие именно?

В основу данной работы положен метод, устанавливающий аналогии между стилем модерн в эстетике, культурно-мировоззренческих установках, но прежде всего в художественной практике и искусствоведении с чертами стиля модерн в фортепианной музыке Дилиуса. Такой подход представляется важным, поскольку модерн изначально выкристаллизовался в визуальных искусствах, причем ранее всего в Англии. Д. В. Сарабьянов в связи с этим писал: «В XVIII–XIX веках нередко в английском искусстве создаются прообразы тех направлений, которые затем получают развитие в иных национальных школах. Так было с предшественниками романтизма в XVIII веке, с Хогартом, Констеблем. Так же случилось и со стилем модерн»⁸.

* * *

Фортепиано присутствовало в жизни Дилиуса всегда. Учиться игре на фортепиано он начал в детстве, когда ему не было еще шести лет. Отец Дилиуса очень любил музыку и для участия в домашних музыкальных вечерах часто приглашал друзей и знакомых из круга профессиональных музыкантов: пианистов, скрипачей, виолончелистов. Дилиус рассказывал своему биографу Филиппу Хезлтайну: «Мое первое сильнейшее впечатление от услышанного — посмертный Вальс Шопена (E-dur), который исполнял друг моего отца; мне было тогда десять лет. Это подействовало на меня исключительно. До тех пор я слышал только Гайдна, Моцарта

⁷ Агишева Ю. И. Неизвестные страницы музыкального модерна (композитор Фредерик Дилиус). URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/AgishevaMF12.pdf (дата обращения: 28.01.2021).

⁸ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 42.

и Бетховена, и для меня открылся как будто совершенно новый мир. Помню, что после двух прослушиваний я уже мог играть всё произведение наизусть»⁹.

В 1884 году Дилиус уехал в США и во Флориде продолжал заниматься музыкой самостоятельно. Там же он познакомился с местным органистом Т. Ф. Уордом, брал у него уроки по органу¹⁰. Вернувшись в Европу, в 1886–1888-е годы учился у К. Рейнеке в фортепианном классе Лейпцигской консерватории. И хотя считается, что с Рейнеке Дилиус не добился значительных результатов, время, проведенное в Лейпциге, Дилиус считал «краеугольным» камнем своей жизни: в те годы Лейпцигская консерватория была лучшим музыкальным заведением Европы, и молодой музыкант получил возможность слышать много музыки, общаться с яркими музыкантами. В Лейпциге он встретил своего *Учителя* — Эдварда Грига¹¹. После окончания консерватории Дилиус приехал в Париж, а затем с 1897 года и вплоть до своей кончины жил в городке Грез-сюр-Луан восточнее Парижа. В его доме, в рабочем кабинете центральное место занимал рояль, за которым он создавал свои произведения.

Первые сочинения для фортепиано написаны Дилиусом в возрасте 23 лет — это небольшие салонные пьесы: полька «Для карнавала» (*Zum Carnival*) и «Мелодические мысли» (*Pensées mélodieuses*), датированные 1885 годом. Хотя основное внимание композитор уделял созданию оркестровой музыки, время от времени появлялись его фортепианные пьесы. Две пьесы: «Вальс» (*Valse*) и «Мечта» (*Rêverie*) — были созданы в 1889–1890-е годы. Пьеса «Шутка» (*Badinage*) появился примерно в 1895 году. «Танец» (*Dance*) для клавесина написан в 1919. К 1922 году относится цикл «Пять пьес» (*Five Pieces*). Последнее свое фортепианное сочинение, цикл «Три прелюдии» (*Three Preludes*), композитор сочинил в 1923 году.

Партия фортепиано присутствует в камерно-инструментальных произведениях Дилиуса, таких как два романса для скрипки (1889) и виолончели (1896) с фортепиано. В период с 1892 по 1930 годы были опубликованы скрипичные и виолончельные сонаты в сопровождении фортепиано. Фортепианная партия есть

⁹ Lee-Browne M., Guinery P. Delius and His Music. P. 4.

¹⁰ Ibid. P. 9.

¹¹ Ibid. P. 15.

в вокальных и хоровых сочинениях композитора разных лет. Последнее произведение с участием фортепиано — Третья виолончельная соната — создано в 1930 году, за четыре года до смерти композитора.

В центре фортепианного наследия Дилиуса — Концерт до минор для фортепиано с оркестром. Мысль о создании подобного произведения посетила Дилиуса после знакомства с Концертом Грига, на лондонской премьере которого он присутствовал в 1888 году. К этому периоду относится начало работы музыканта над фортепианным концертом.

Первое упоминание о замысле концерта и премьеру его заключительной версии (1907) разделяют 19 лет. К 1897 году была закончена одночастная Фантазия до минор для фортепиано с оркестром, так называемая первая версия концерта. Автор в 1898 году играл ее вместе с Ферруччо Бузони на двух фортепиано. Сочинение не было опубликовано и подверглось переделке: Дилиус превратил Фантазию в сравнительно компактный концертный цикл. Премьера второй редакции концерта состоялась в 1904 году; исполнителями выступили пианист Юлиус Бутс и пропагандист творчества Дилиуса Ханс Хайм. Не вполне довольный результатом, Дилиус возобновил работу над произведением. Он обратился к ученику Бузони пианисту Тивадару Санто с просьбой отредактировать партию солиста. Итоговая, третья версия концерта сложилась к 1907 году и тогда же была впервые исполнена Санто в Лондоне¹². Эта версия стала наиболее распространенной и является предметом анализа в данной работе.

* * *

Англия стала, по словам Сарабьянова, «открывателем предыстории модерна»; французской национальной школе, как утверждал исследователь, было суждено выступить в роли «продолжателя, реализатора идей модерна»¹³. Именно в этих двух странах в основном жил и работал Дилиус. Рассмотрим сначала новые характерные тенденции в их искусстве и культуре. «Культурное поле», во многом определявшееся тогда модерном, не могло не оставить отпечаток на фортепианном творчестве компози-

¹² Lee-Browne M., Guinery P. Delius and His Music. P. 86–92.

¹³ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. С. 65.

тора: его образном строе, мелодике, гармонии, фактуре, форме, о чем будет рассказано в дальнейшем...

В Англии Дилиус прожил двадцать два года (1862–1884). К тому времени закономерность движения английского искусства к модерну уже со всей очевидностью определилась в творчестве прерафаэлитов — художников, поэтов, интеллектуалов — и их прямого предшественника Уильяма Блейка (1757–1827) с его «нерасчлененностью искусств» (Сарабьянов). Последний отмечал: «Блейк сам творил тот синтез, который будет через сто лет после него чрезвычайно популярен»¹⁴.

Прерафаэлитам была близка *идея синтеза искусств*, разрабатывавшаяся в графике и поэзии Блейка, ярко проявившаяся, например, в его книгах «Песни Невинности и Опыта, показывающие два противоположных состояния человеческой души» (*Songs of Innocence and of Experience Showing the Two Contrary States of the Human Soul*, 1794), иллюстрированных, отпечатанных и иллюминированных автором¹⁵. Один из основателей братства прерафаэлитов, Уильям Майкл Россетти (1829–1919) в 1874 году отмечал во вступительной статье к собранию сочинений Блейка: «Удивительная гениальность и благородство творчества Блейка в обоих искусствах находится на недостижимой высоте»¹⁶. Среди прерафаэлитов идея синтеза искусств разрабатывалась Данте Габриэлем Россетти (1828–1882). Она воплотилась в экфрастических сонетах к его же картинам¹⁷, например в сонете «Прозерпина» (*Proserpina*)¹⁸ к одноименной картине.

Синтез искусств проявлялся у прерафаэлитов в *работе над образами природы* — одной из важнейших тем их произведений. Прерафаэлиты не только искусно изображали природу в своих картинах, но и показали себя как мастера «литературного пейзажа»: Д. Г. Россетти в стихотворении «Сон моей сестры» (*My Sister's*

¹⁴ Там же. С. 45.

¹⁵ Блейк У. Песни невинности и опыта. М.: Центр кн. Рудомино, 2010.

¹⁶ Blake W. The Poetical Works: Lyrical and Miscellaneous // Rossetti W. M. Prefatory Memoir. London: George Bell & Sons, 1874. P. X.

¹⁷ См. подробнее: Бочкарева Н. С., Скрябина Е. Д. Взаимодействие поэзии и живописи в экфрастических сонетах Д. Г. Россетти «Красота души» и «Красота тела» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т. 1. № 4. С. 263–272.

¹⁸ Россетти Д. Г. Прозерпина // Россетти Д. Г. Дом жизни: сонеты, стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 483.

Sleep, 1848) описывал «молчание, как воду, которая шевелит камешек»¹⁹; скульптор и поэт Томас Вулнер (1825–1892) в стихотворении «Моя прекрасная леди» (*My Beautiful Lady*, 1850), называя свою возлюбленную «сдержанной и возвышенной», сравнивал ее с «молодым лесом, сквозь который дует ветер»²⁰.

В творчестве Дилиуса тенденция к синтезу искусств — музыкального и живописного — очевидна. Подобно тому как Россетти и Вулнер блистательно показали себя в «литературном пейзаже» (Хализев), Дилиус проявил себя как мастер «музыкального пейзажа». Композитор сделал музыкально-живописное описание природы одним из главных сюжетов многих своих произведений. Образами английской природы проникнуты такие оркестровые опусы композитора, как «Морской дрейф», «Песня Высоких холмов», «Слушая первую кукушку весной», «Летняя ночь на реке», «Предраассветная песня», примеры легко продолжить. Сам Дилиус говорил: «Я не верю ни в какую доктрину — и ни во что, кроме природы»²¹.

Важным и интересным для нас является свойственный творчеству рассматриваемых художников *образно-содержательный дуализм*, который проявился и в фортепианном концерте Дилиуса. С одной стороны, прерафаэлиты опирались на древние сюжеты, их героями становились ветхозаветные персонажи. С другой, — образы древности, преломившиеся в творческом сознании художников, отражали не только романтические реалии, в которых они создавались, но и содержали в себе элементы будущих художественных стилей и направлений. Опираясь на опыт мастеров Проторенессанса и Раннего Возрождения, прерафаэлиты привнесли в искусство «свою индивидуальность», «свой собственный индивидуальный импульс» (У. М. Россетти), который выразился среди прочего в поклонении красоте и эстетизации искусства.

На последний аспект следует обратить особое внимание, так как он является неотъемлемой частью творческого метода Дилиуса. В рассматриваемый период категория красоты в искусстве превратилась во всеобщую, глобальную категорию, в предмет обожествления. Дж. Рёскин, в трудах которого эта категория

¹⁹ The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti. Vol. 1. London: Ellis and Scrutton, 1886. P. 229.

²⁰ Woolner Th. My Beautiful Lady. London: Macmillan, 1863. P. 15.

²¹ См.: Lee-Browne M., Guinery P. Delius and His Music. P. XIII.

рассматривалась неоднократно, писал, возводя *красоту* в «высокий ранг»: «Идеи красоты относятся к числу самых благородных, которые могут быть представлены человеческому уму, неизменно возвышая и очищая его. <...> и кажется, что Божество намерено постоянно находиться под их влиянием»²². В. Моррис утверждал, что картина может представлять собой «великое художественное произведение в сфере изобразительного искусства»²³ только в том случае, если наделена «осознанной красотой». Прерафаэлитам была близка эстетическая установка Джона Китса (1795–1821), зафиксированная в его «Оде к греческой вазе»: «Красота есть правда, правда — красота, это всё, что вы знаете на земле и всё, что вам надо знать»²⁴.

Эстетизм в Великобритании обрел свое наиболее совершенное воплощение в творчестве Обри Бёрдслея (1872–1898), Джеймса Уистлера (1834–1903) и Оскара Уайльда (1854–1900). Главным идеологом эстетизма стал профессор Оксфордского университета Уолтер Патер (1839–1894). В своих работах он утверждал, что жизнь нужно проживать, строго следуя идеалу красоты. Его книга «Очерки по истории Ренессанса» (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873), в которой он говорил о «стремлении к красоте», о «любви к искусству ради искусства»²⁵, стала чрезвычайно популярной среди увлеченных искусством молодых людей викторианской эпохи, в том числе и прерафаэлитов.

Еще одна яркая черта творчества прерафаэлитов — *статика*. Е. Н. Чура справедливо отмечала: «Типично прерафаэлитская картина та, где мы видим остановившееся время»²⁶. Если в изобразительном искусстве эта черта обнаруживается в прин-

²² *Ruskin J. Modern painters. Vol. 1. Of General Principles, and of Truth. London: George Allen, 1906. P. 31.*

²³ *Моррис В. Английская школа прерафаэлитов // Моррис В. Искусство и жизнь: избр. статьи, лекции, речи, письма; сост. А. А. Аникст; пер. В. А. Смирнова, Е. В. Корниловой; коммент. Р. Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 392.*

²⁴ *Китс Дж. Сонеты; Оды. М.: Летний сад, 2005. С. 184–189. В свою очередь, Китс восхищался работами прерафаэлитов, например посвятил стихи картине Томаса Ханта «Изабелла и горшок с базиликом» (1868).*

²⁵ *Патер У. Ренессанс: очерки искусства и поэзии М.: Международный ун-т в Москве, 2006. С. 278.*

²⁶ *Чура Е. Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2006. С. 17.*

ципиальной статичности композиционных решений, нередко симметричной организации живописного полотна, то в музыке, в частности у Дилиуса, эффект «остановившегося времени» достигается за счет ослабления гармонических функциональных связей, подчеркивания сонорных красот отдельных гармоний и их сопоставлений.

Немало предвестий модерна различимо в разностороннем творчестве английского художника Джеймса Уистлера — его живописи, графике, оформлении интерьеров и книг. Уистлер интересовался музыкой, называл свои картины ноктюрнами или симфониями. В своей «Лекции в десять часов» он говорил, что «художник рожден для того, чтобы выбрать, отобрать и сгруппировать со знанием дела элементы так, чтобы достичь прекрасного результата, так же как музыкант выбирает свои звуки и образует аккорды, пока не добудет из хаоса великолепную гармонию»²⁷. Его «музыкальные» работы «Симфония в белом» (1862), «Ноктюрн в черном и золотом» (1875) нашли отклик в творчестве французских живописцев 1880-х годов, родоначальников французского ар-нуво. «Рождение живописного ар-нуво, — писал Сарабьянов, — происходило именно в то время, когда начался распад импрессионизма»²⁸.

Переехав в Париж в 1888 году, Дилиус, по словам К. Палмера, «был открыт французской культуре»²⁹, общался со многими известными художниками, писателями, композиторами³⁰. Музыкант погрузился в художественный мир Эдгара Дега (1834–1917), Эдуарда Мане (1832–1883), Клода Моне (1840–1926), Огюста Ренуара (1841–1919), Камиля Писсарро (1830–1903). С последним у Дилиуса завязались дружеские отношения, равно как и с жившими тогда во французской столице Августом Стриндбергом (1849–1912)

²⁷ Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов: шутиливо показанное на многих примерах, когда чрезмерно серьезных людей, лишенных самообладания, раздражали и весело подзадоривали к непристойной и бестактной болтовне. М.: Ад Маргинем, 2016. С. 133–134. Уистлер говорил: «Сказать художнику, что природу следует брать такой, как она есть, всё равно, что предложить пианисту сесть за рояль <...> Природа поет не фальшивя, поет свою удивительную песню только для одного художника» (там же. С. 134–135).

²⁸ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. С. 67.

²⁹ Palmer Chr. Delius and Percy Grainger. P. 422.

³⁰ Lee-Browne M., Guinery P. Delius and His Music. P. 27–28.

и Эдвардом Мунком (1863–1944). Среди тех, с кем Дилиус поддерживал тесные контакты, был также Морис Равель (1875–1937).

* * *

Чтобы ответить на вопрос о чертах стиля модерн в фортепианном наследии композитора, обратимся прежде всего к его Фортепианному концерту, так как в нем они проявились наиболее показательно.

Двойственность, образно-содержательный дуализм в Фортепианном концерте Дилиуса можно усмотреть в присущем ему сочетании романтизма в духе Грига и Листа и черт модерна с его статическими «вневременными» состояниями. Такое соединение создает своеобразную атмосферу, «изысканный симбиоз романтического и современного» (И. А. Скворцова).

Эстетическая доминанта стиля модерн — культ *красоты*, имеющей ярко выраженный чувственный характер³¹, — во многом определила характер музыкального языка Концерта Дилиуса. Композитор был «чувственным человеком, для которого красота звука стала самоцелью» (Дж. Дюшен)³², поклонение красоте у него превратилось в стремление к эстетизму, воспеванию чувственности. В Фортепианном концерте (в последней версии — 1907 года) наиболее определенно это воплотилось во второй части. Если, например, в первой части еще ярко заявляет о себе романтически-возвышенный *культ чувства*, то во второй — царит утонченный *культ чувственности*. Здесь нет психологической глубины романтизма, а есть наслаждение звуковой атмосферой и любование мгновением.

Особенно это очевидно в середине второй части Концерта, где традиционная романтическая кантилена сменяется изысканными, графически отточенными мелодическими линиями. Так, к середине второй части начальная тема «рассыпается», и остается только небольшой мотив, который многократно повторяется в партии фортепиано и в оркестре. При очередном повторе

³¹ См.: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... доктор иск. М., 2010. С. 18.

³² Duchén J. How a Great British Musical Myth was Born // Independent. 2012. 23 May. URL: <https://www.independent.co.uk/hei-fi/entertainment/how-great-british-musical-myth-was-born-7781493.html> (дата обращения: 28.01.2021).

происходит небольшое его изменение — вводится альтерация, опевание, секундовые нисходящие интонации, которые создают ощущение чувственного томления. Сами звуки этого витиеватого мотива становятся объектом наслаждения. Контур каждого звука — предельно рафинированный, отшлифованный — сияет, переливается, подсвеченный деликатным гармоническим сопровождением.

В интерпретации Клиффорда Керзона³³ это находит выражение в особом, как в замедленном кадре, приеме исполнения — пианист, как бы не желая расставаться с предыдущим звуком мотива, таящим в себе что-то недосказанное, манящее, намеренно с небольшим опозданием извлекает следующий звук. Он становится новым событием и новой очаровательной деталью, такой же прекрасной и манящей. Это повторяется снова и снова, словно создавая замкнутый круг чувственного наслаждения.

Как уже говорилось, приметой стиля модерн является особая эстетика *музыкальной статики*, созерцательности, что ярко проявилось в произведениях Дилиуса. Британский дирижер Эндрю Дэвис говорил: «Музыка должна развиваться, в ней должно быть какое-то движение, но не у Дилиуса. Музыка Дилиуса может просто оставаться на месте и быть красивой»³⁴. Музыкальная статика Дилиуса рождает в воображении аналогии со статичными гогеновскими фигурами, хранящими внутри себя вечный поток времени. «Избегайте фигур в движении. Каждый из ваших персонажей должен пребывать в состоянии статики», — писал Гоген в своей книге «Прежде и потом»³⁵. Подобные состояния нередко находят воплощение в оркестровых произведениях Дилиуса, например в пасторальной фантазии «За холмами и за дальними далями», английской рапсодии «Ярмарка Бриг», в музыкальной зарисовке «Морской дрейф» и других.

Статикой наполнен и Фортепианный концерт Дилиуса, например каденция первой части. На протяжении 26 тактов в медленном темпе, в широком диапазоне (до шести октав) тихо звучит

³³ *Delius F. Th. A. Piano Concerto in C minor*. C. Curzon (piano), J. Pritchard (conductor), BBC Symphony Orchestra, 1981. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kfIJkUZ2xNg> (дата обращения: 28.01.2021).

³⁴ *Foss H. The Instrumental Music of Frederick Delius*. P. 30.

³⁵ *Гоген П. Письма; Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом»*. Л.: Искусство, 1972. С. 199. Дилиус был поклонником Гогена, он приобрел картину художника «Больше никогда» (Nevermore, 1897).

оркестр. Динамическое развитие происходит в пределах *p — pppp* (*p — sempre dim. — più p — perdendosi — pp — ppp — pppp*). В партии фортепиано мерно звучат тихие, приглушенные аккорды, долго остающиеся в пределах одной гармонии. Аскетизм фактуры — как в оркестре, так и в партии фортепиано, — создает некую «застылость». Здесь нет психологической глубины романтизма, а есть текучесть форм, ощущение пребывания в оцепеневшем звучащем пространстве.

Статика господствует в *гармоническом* языке произведений Дилиуса. В частности, в Фортепианном концерте велика роль аккордовой вертикали — в гармониях статика возникает благодаря ослаблению традиционных тональных тяготений (тоники, субдоминанта, доминанта). Например, в аккордовых последованиях первой части Дилиус намеренно сглаживает тяготение к устойчивым созвучиям благодаря активному применению альтерации — хроматическим изменениям одного или нескольких звуков в аккорде. Палмер отмечал эту особенность творческого метода композитора: «Воображение Дилиуса было склонно к хроматическому буйству»³⁶.

Другой пример — комплекс из септаккордов в первой и третьей частях Фортепианного концерта. В таких септаккордовых цепочках процессуальность функциональной гармонии подменяется ладовой свободой. Последовательность диссонирующих септаккордов «с их чистой фактурной роскошью и яркой эмоциональной выразительностью»³⁷ передает атмосферу величия. По словам близкого друга Дилиуса, пианиста Перси Грейнджера, «аккорд обладает душераздирающей силой, в которой мы, музыкальные прерафаэлиты, нуждались»³⁸. При этом, несмотря на повышенный эмоциональный тонус, такие грандиозные аккордовые эпизоды создают ощущение отстраненности, дистанцированности, благодаря ладовой свободе и ослабленным тональным тяготениям.

Следует отметить, что своеобразие звуковых идей Дилиуса, связанных с музыкальной статикой, обусловило индивидуальный подход к форме произведения. В Концерте (версия 1907 года), условно разделенном на три части: *Allegro non troppo — Largo —*

³⁶ Palmer Chr. Delius and Percy Grainger. P. 422.

³⁷ Ibid. P. 421.

³⁸ Ibid.

Tempo primo, все они исполняются без перерыва. Статические элементы (включая упомянутую каденцию в конце первой части) придают Концерту черты рапсодии. В результате музыкальное повествование разворачивается весьма свободно, произведение можно уподобить увлекательному путешествию, полному интересных событий и сюрпризов³⁹.

Среди характерных черт музыкального модерна необходимо упомянуть *выдвижение на первый план идеи инструментального фони́зма, звуковой краски*. Скворцова писала: «На рубеже XIX–XX веков оказывается чрезвычайно актуальным не только то, что звучит, а как звучит. Погружение в звучание и вслушивание в звучание, как своего рода особый эстетический феномен, характерно для модёрновых произведений»⁴⁰. С этой особенностью мы встречаемся в творчестве Дилиуса.

Интересным примером является вторая часть Фортепианного концерта, где Дилиус создает звуковые фонирующие «краски» из различных фактурных элементов. Так, сосредоточенная, неспешная тема-хорал (рельеф) второй части исполняется солистом. Затем тема-хорал уходит на второй план и тихо звучит в оркестре. На первый план (об этом свидетельствует ремарка в партии фортепиано: *Solo dolce e leggiro*) выходят подвижные фигурации-секвенции (фон) из двойных нот: сексты, квинты, терции в партии фортепиано. Таким образом, роли темы-хорала (рельеф) и фигураций-секвенций (фон) меняются: тема-хорал (рельеф) — теперь мерно звучащий тихий фон в оркестре, а фигу-

³⁹ Другим ярким примером свободно развивающейся формы можно назвать фантазию «Морской дрейф». Из отзыва на исполнение опуса критически настроенного главного редактора газеты «Sheffield Daily Telegraph» Дж. А. Роджерса следует, что в «Морском дрейфе» нет формы, отсутствует развитие, это произведение практически без организующего плана <...>. По сути это изысканная сцена природы — бесформенная, но очаровательная» (цит. по: Lee-Browne M., *Guinery P. Delius and His Music*. P. 188). А корреспондент журнала «Musical Opinion» в 1908 году писал о фантазии «Морской дрейф»: «Это очень короткое произведение написано в самой современной манере; оно обладает абсолютной искренностью и редким чувством красоты музыкальной атмосферы. С точки зрения формы, у него есть недостатки; но как изображение поэтической красоты эмоционального момента оно уникально. Я считаю, что это одно из удачнейших и красивейших сочинений переходного периода, в котором мы сейчас живем» (Ibid.).

⁴⁰ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве. С. 42.

рации-секвенции (фон) выступают в качестве соло в партии фортепиано.

В условиях совершившегося взаимозамещения рельефа и фона особо примечательным является соотношение фигураций-секвенций и темы-хорала. Здесь можно выделить два типа соотношений. Первый — фигурации-секвенции фортепиано, взаимодействуя с темой-хоралом оркестра, чутко следуют за его линией, и тогда тема-хорал в оркестре растворяется в фигурациях-секвенциях фортепиано, фигурации-секвенции фортепиано поглощают тему-хорал в оркестре. Второй тип — фортепианные фигурации-секвенции эмансипируются, приобретают независимость от мелодической линии и гармонического плана темы-хорала в оркестре, скользят вниз или вспархивают вверх по полутонам, оставляя сверкающий шлейф, или создают звуковое сияющее кружево в верхнем регистре. Они самостоятельны и самодостаточны в своей блистающей красоте. Главной звуковой идеей здесь выступает характерная для многих сочинений Дилиуса переливчатость звуковых пятен, «светящееся» звучание, в данном случае воспроизводимое фортепианными средствами.

Подобную же игру «звуковых красок» Дилиус применяет в «Трех прелюдиях для фортепиано». Например, основу пьесы «Scherzando» из этого цикла составляет непрерывно повторяющаяся изящная прихотливая мелодия, напоминающая арабеску. Эта очаровательная мелодия появляется с небольшими метроритмическими и гармоническими изменениями, расцветивается самыми разнообразными тембрами в разных регистрах фортепиано. Здесь нет напряженного тематического развития; главным содержанием, звуковой идеей становится звучащая музыкальная материя, а фортепианная фактура — «самоценным выразительным средством» (Скворцова).

Таким образом, рассмотрение фортепианного творчества Дилиуса, в частности его Фортепианного концерта, в контексте становления европейского модерна позволяет обнаружить органическую связь музыки композитора с эстетическими установками этого направления. Чертами стиля модерн во многом обусловлено неповторимое своеобразие фортепианного наследия Дилиуса.

А. П. Наветная

**СТИЛЬ МОДЕРН
И ТВОРЧЕСТВО БЕЛЫ БАРТОКА
(на примере оперы «Замок герцога Синяя Борода»)**

Культура начала XX века представляет собой калейдоскоп ярких сменяющих друг друга и взаимодополняющих течений, направлений, стилей. Вместе с тем всем им свойственно нечто общее — это поиск нового, нацеленность на создание современного, что и выражается словом «модерн» (от фр. *moderne* — современный).

Рубеж XIX–XX веков в Венгрии ознаменовался высоким подъемом национального искусства, что способствовало его выходу из локальных границ страны на общеевропейский уровень. Формирование национальной школы, так или иначе, было связано с теми художественными тенденциями, которые присущи стилю модерн.

Венгерский модерн складывался под сильным влиянием французского символизма и Венского сецессиона¹. Во многом это определялось тем, что молодые художники, писатели, музыканты нередко учились за рубежом и, вольно или невольно, испытывали на себе влияние этих двух направлений. Вместе с тем, активно изучая и осваивая западноевропейские новшества, венгерские художники явно стремились к созданию самобытного стиля. С одной стороны, они желали выразить национальный дух, акцентировать уникальность венгерской культуры, с другой, — сопоставить себя с европейским искусством, обозначить роль венгерской культуры в общеевропейском контексте. Венгерский

¹ Сецессион (от лат. *secessio* — отделение, обособление) — объединение молодых художников на рубеже XIX–XX веков, представлявшее новые художественные течения и противопоставлявшее себя строгому академизму. Венский сецессион представлен именами Г. Климта, Э. Шиле, О. Вагнера, Й. М. Ольбриха, Й. Хоффмана и др.

модерн, таким образом, предстает особым явлением европейской культуры — это своеобразный сплав контрастов и даже противоречий. Для него характерны следующие черты:

- сфокусированность на национальной тематике, обращение к венгерской истории, народной культуре, подчеркивание фольклорных истоков;

- плюрализм стилей, зачастую не позволяющий их четко дифференцировать, что выразилось в эклектичности применяемых техник (в живописи, к примеру, от импрессионистического размытого штриха до насыщенных фовистских мазков, в литературе — совмещение тенденций символизма, экзистенциализма, экспрессионизма).

Эти черты проявились во многих сферах искусства, особенно ярко — в живописи, литературе и музыке².

В живописном творчестве известного венгерского художника Йожефа Рипль-Ронаи (1861–1927) тема венгерской глубинки, патриархального уклада жизни является сквозной. На многочисленных портретах зритель видит пожилых жителей мадьярских деревень, их быт, национальные костюмы. Вместе с тем техника исполнения, выбранная палитра сближает Рипль-Ронаи с французскими импрессионистами и символистами³, а в поздний период творчества (который сам художник называл эпатажным термином «кукурузный» из-за использования техники крупных мазков, напоминающих по форме кукурузное зерно, и яркого солнечно-желтого цвета) художник почти вплотную подошел к фовистскому стилю.

Творчество художников, поселившихся в небольшом венгерском городке Гёдёллё, также ярко демонстрирует характерные черты национального модерна. Известный художник Аладар Кёрёшфёи-Криш (1863–1920), основатель данной творческой

² Данные тенденции прослеживаются и в русской культуре рубежа XIX–XX веков. Отметим интерес к народной сказке в утонченно-орнаментальном искусстве И. Я. Билибина, крупный мазок М. А. Врубеля, изыскано-холодную красоту музыкального образа Кошечки в опере Н. А. Римского-Корсакова или сочный сверкающий оркестровый почерк И. Ф. Стравинского в балете «Жар-птица».

³ В 1886 году Рипль-Ронаи отправился из Будапешта в Париж, где обучался у Михая Мункачи, а в 1892 сближился с группой «Наби» и П. Гогеном, что непосредственно сказалось на его живописной манере.

школы⁴, писал следующее: «Искусство, которое принесли с собой венгры, теперь живет только в крестьянских формах»⁵. По мнению художника, образцы исконной мадьярской культуры следует искать в предметах быта, костюмах простого народа, его образе жизни.

Такие художники, как Шандор Надь, Маришка Унди, Михай Режё и многие другие, стремились не только воплотить в своих живописных и графических работах сюжеты венгерской истории, но и возродить ряд народных промыслов: ткачество, производство керамики, дизайн одежды. Вместе с тем техника исполнения произведений, тематика которых обусловлена национально-характерными мотивами, зачастую была связана с образцами европейского символизма⁶. Так, графика Режё во многом сопоставима с иллюстрациями Обри Бёрдслея, а Надь, с одной стороны, тяготел к символистской графике, с другой же, благодаря нарочитому алогизму своих работ, стал провозвестником тенденций надвигающегося сюрреализма.

Венгерская литература начала XX века по-своему претворяет принципы национального модерна. Если в живописи венгерская тематика проявлялась ярко, иногда даже нарочито, то у писателей мадьярский мотив часто пробивается исподволь, поскольку он приглушен звучанием новых художественных стилей. Важно, что в литературе венгерского модерна объединяются многие художественные тенденции (и символизм, и экспрессионизм, и экзистенциализм), синтез которых и определяет ее специфичность.

Творчество известного писателя Дьюлы Круди (1878–1933) представляет собой характерный пример литературы экзистенциализма. Экспериментальный язык, погруженность во внутренний мир героя, сосредоточенность на чувственности и пси-

⁴ В 1901 году он купил дом в этом небольшом провинциальном поселке, а с 1905, после открытия в Гёдёллэ ткацкой мастерской, туда активно начали съезжаться художники — единомышленники Кёрёшфёи-Криша.

⁵ Цит. по: Венгерское искусство и литература XX века: сб. ст. российских и венгерских ученых / отв. ред. и сост. И. Светлов, В. Середа. СПб.: Алетейя, 2005. С. 122.

⁶ Подобное влияние может объясняться тем, что Кёрёшфёи-Криш, Надь, Унди некоторое время обучались в парижской Академии Жюлиана (Académie Julian), а Режё стажировался в Берлине у Ловиса Коринта. Многие творческие идеи, вплоть до концепции создания артели художников, они почерпнули в работах Уильяма Морриса и Джона Рёскина.

хологизме, характерные для романов и рассказов венгерского писателя, позволили литературоведам сравнивать его сочинения с текстами М. Пруста и Дж. Джойса.

Эндре Ади (1877–1919), один из самых известных представителей венгерской поэзии начала XX века, на первый взгляд, полностью отказывается от национальных корней: «Я бардом ветхой серости не стану», — восклицает он. Действительно, на литературной манере Ади сильным образом сказались изучение творчества Ш. Бодлера, П. Верлена, Ст. Малларме. Однако поэт объединяет в своем творчестве зыбкость французского символизма с характерно-венгерскими образами и звучным мадьярским верлибром. Своеобразная красота поэзии Ади привлекла Бартока, который создал ряд вокальных произведений на его тексты.

Сходно с поэзией Ади развивалось раннее творчество Белы Балажа (1884–1949), будущего либреттиста Бартока. Увлекаясь французскими символистскими стихами, он всё же стремился сохранить национальную самобытность, обращаясь к фольклорным поэтическим образцам. Ярким примером подобного поэтического диалога между французским символизмом и венгерским оригинальным стилем является его мистерия «Замок герцога Синяя Борода», ставшая непосредственным источником либретто оперы Бартока.

Балаж кардинально изменил французскую фольклорную первооснову. Насыщенность пьесы символикой, многозначность образов героев, необычность трактовки сюжета существенно изменили фабулу старинной легенды. Эти трансформации выражают специфическую черту венгерского модерна — стилистический плюрализм. В мистерии Балажа на паритетных началах объединяются тенденции различных художественных течений — символизма и зарождающегося экспрессионизма. Влияние символизма сказалось:

- в насыщении текста библейскими мотивами (ветхозаветное имя Юдит, сакральное число семь);
- в использовании многочисленных аллегорий (комната с оружием, комната пыток как метафора жестокости герцога, аллегорические имена прежних жен — Утро, День, Вечер);
- в сближении с мифом, некой мифологизации сказки (сюжет прочитывается не как назидательная история, но как иносказание о познании, сопряженном с нарушением запрета).

Экспрессионизм нашел выражение в общем мрачном колорите (Балаж в режиссерских ремарках отмечает, что произведение начинается и заканчивается в темноте), повышенном, напряженном тоне высказывания, погруженности в атмосферу кровавой тайны, ощущении неотвратимости рокового конца, преобладании эмоции страха.

Одновременно с этими тенденциями в мистерии венгерского драматурга заметна отличительная черта модерна — декоративность, которая выражается в изысканности слога, некой витиеватости и утонченной изящности.

Избрав в качестве либретто пьесу, насыщенную характерными символистскими образами, приемами стиля модерн, Барток — вольно или невольно — соприкоснулся в своем творчестве с символизмом и модерном.

Французский исследователь Франсис Клодон определяет следующие признаки символизма и модерна в музыке: «более или менее выраженная, более или менее осознанная связь музыки с литературной эстетикой (то есть с творчеством писателей, известных в период 1870–1910-х гг.); поиск вдохновения в гармонических новациях, вызванных реакцией на вагнеризм»⁷. Добавим, что помимо выше обозначенных факторов опера Бартока имеет и явные приметы национального модерна — желание отобразить специфичность венгерского колорита и вместе с тем остаться в рамках общеевропейского музыкального искусства.

Воплощение в опере национально-самобытного стиля напрямую связано с деятельностью Бартока как *фольклориста*. Открытые композитором ладогармонические закономерности древнейших народных песен Венгрии во многом определили специфические особенности мелодики и гармонии оперы.

Стиль *parlando* — манера народных певцов ритмически свободно распевать вокальную линию — получил свое точное воплощение в опере. Барток писал: «По опыту знаю, что певцы склонны то, что написано в «Синей Бороде» в стиле *parlando* (большая часть вокальных партий состоит именно из таких мест), исполнять в строгой метрике. Именно поэтому обращаю Ваше внимание на то, что такая интерпретация совершенно

⁷ Чит. по: Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. С. 312.

недопустима...»⁸ Композитор весьма точно выразил специфику ритма венгерской речи, особенностью которой является то, что первый слог всегда ударный, а последующие нередко удлиняются. Отсюда преобладание различного рода синкоп, обращенного пунктира, по сути, точно копирующих ритм живого слова. Барток отобразил и другую своеобразную черту венгерской разговорной речи. Вопросительная интонация возникает благодаря своеобразному «подскоку» голоса (резкий подъем и затем спад) на предпоследнем слоге. Когда Герцог обращается к Юдит: «Боишься?», то в вокальной реплике почти буквально воспроизводится данная речевая особенность.

Музыкально-тематический комплекс Герцога имеет явные фольклорные истоки. Основой мелодики Герцога является характерная попевка — ход на большую секунду и чистую кварту. Композитор использует различные комбинации этих интервалов, однако общий характер остается неизменным, он всегда явно узнаваем. Этот специфический мотив Герцога сочетается с важными ладогармоническими характеристиками. Гармония партии Синей Бороды, преимущественно модалная, связана с эолийским или дорийским ладом и обладает ярко выраженным устоем (чаще всего это *fis*). Константность гармонических средств направлена на создание неизменно мрачного образа главного героя.

Для музыкального портрета Юдит также типично использование старинных ладов, но в сложном соединении их по вертикали. Ярким примером такой многокомпонентной гармонии является начальная сцена оперы (ц. 6), в которой соединяются ионийский *D* вокальной партии и гемиольный *fis* в оркестровой фактуре. Сопряжение различных модалных пластов, многокомпонентность и полиаккордика подчеркивают дисгармоничность психологического состояния героини, которую мучают противоречивые чувства: страстная любовь и столь же жгучая ревность, желание узнать тайну закрытых дверей и страх перед правдой, скрытой за ними.

Барток необычайно образно и красочно использует средства модалной гармонии для создания двух противоположных образных сфер: Герцога и Юдит. Лады народной музыки интерпретируются композитором в духе новой эпохи, он смело эксперименти-

⁸ Цит. по: Барток Б. Избранные письма. М.: Сов. композитор, 1988. С. 147.

рует, варьирует их, умело совмещая с широким спектром средств романтической гармонии.

Стилистическая многоплановость, некоторая эклектичность, характерная для венгерского модерна, проявляется в опере в том, что Клодон назвал «реакцией на вагнеризм».

Тема *Liebestod* — любви и смерти, неразрывно связанных друг с другом, столь эмоционально и чувственно показанная в «Тристане и Изольде», стала отправной точкой для многих оперных сюжетов композиторов последующих поколений. Фабула оперы Бартока также может считаться примером подобного прочтения вагнеровской темы — любовь Герцога и Юдит обречена на трагический, смертельный финал. Характерное для многих оперных либретто Вагнера соединение драмы и мифа оказывается созвучно полижанровому синтезу «Замка...» — оперы, сочетающей экспрессивность драмы и условность мифологизированной символистской сказки. Отметим, что данные жанры оказали существенное влияние на музыкальную композицию сочинения. Драма обнаруживает себя в активном использовании принципа предвосхищения, когда музыкальный план опережает сценический, предугадывая и направляя последующий ход событий. Так, например, краткий малосекундовый мотив, связанный с образом крови и неизбежности смерти, звучит уже в самом начале оперы, когда Юдит только осматривает замок и замечает воду на его стенах (ц. 11). Закономерности, характерные для сказочного жанра, проявляются в концентричности композиции оперы (осью зеркальной симметрии является сцена открывания Пятой двери) и в активном использовании принципа троекратного повторения — как на синтаксическом уровне (например, трижды повторяется реплика «a te várad» [твой замок], т. 1 после ц. 25), так и на уровне сцен (эпизоды открывания пятой, шестой и седьмой двери), а также на высшем композиционном уровне (трехкратное повторение на протяжении всей оперы подземного стопа).

Влияние Вагнера сказалось и на общих структурных принципах оперы. «Замок Герцога Синяя Борода» представляет собой единое симфоническое полотно, которое лишь условно можно разделить на сцены: это чередование свободно построенных диалогов героев и оркестровых эпизодов. Вокальные партии декламационны, они тонко и точно передают речевую интонацию.

Оркестр же выполняет важную драматургическую функцию, являясь, по сути, третьим действующим лицом, досказывающим и дополняющим реплики героев. Подобные моменты психологического резонирования между вокальными и оркестровой партиями усиливают эмоциональную выразительность и экспрессивность сочинения.

В партитуре «Замка...» воздействие вагнеровского творчества ярко проявилось в определенных приемах симфонического развития и весьма наглядно в оркестровке.

В опере используется лейтмотивная техника. Отчетливо выделяются три лейтмотива: Герцога (тема оркестрового вступления), Юдит (т. 1 после ц. 3) и лейтмотив крови (4 т. до ц. 1). Характерные мелодические и гармонические обороты, заложенные в данных лейтмотивах, образуя три самостоятельные сферы, определяют своеобразную интонационную фабулу развития сюжета.

Особого внимания заслуживает оркестровка оперы. Активное использование *divisi* высоких струнных, применение струнных в качестве вибрирующего фона роднит оркестровый стиль Бартока с вагнеровским. Еще одним характерным приемом, заимствованным у немецкого композитора, является усиленное звучание медной группы. Показательна в этом отношении симфоническая ткань эпизода открывания пятой двери, где четверной состав медной группы подкреплен еще духовым оркестром за сценой.

Некоторые приемы оркестрового письма роднят стиль Бартока со стилем Рихарда Штрауса: продолжая вагнеровскую линию, Штраус вместе с тем пошел дальше в поисках колористических эффектов. Его выдающиеся находки — *sul ponticello* струнных, сурдины для медных, расширение спектра ударных инструментов — также нашли отражение в партитуре оперы Бартока. Таковы, например, эпизоды открывания первой (ц. 30), третьей (ц. 54) и четвертой (ц. 60) дверей, в которых композитор активно использует вышеперечисленные приемы, а также применяет необычные эффекты вибрато выдержанных нот у флейт⁹, тремоло аккордовых флажолетов у струнных.

Несмотря на столь очевидные параллели с оркестровым стилем немецких авторов, некоторые моменты оперы вызывают ассоциации с тонкой звукописью Клода Дебюсси. Утонченная,

⁹ Данный прием под названием «*Flatterzunge*» Р. Штраус одним из первых применил в поэме «Дон Кихот».

почти эфемерная звучность эпизода открывания шестой двери (ц. 91), скрывающей за собой озеро слёз, поражает изысканностью и кажущейся бесплотностью фактуры при использовании весьма широкого спектра инструментов. Барток весьма умело сочетал в музыкальной ткани оперы броский симфонический мазок Р. Вагнера и Р. Штрауса, утонченную изысканность палитры К. Дебюсси, изменяя оркестровую манеру для создания нужной сюжетно-сценической атмосферы.

Еще одной своеобразной стилистической гранью оперы можно назвать тенденции *экспрессионизма*. Напряженный эмоциональный ток пьесы Балажа, наполненной мрачными и пессимистическими ощущениями приближающейся трагической развязки, получил определенное музыкальное воплощение в сгущенной музыкальной палитре партитуры Бартока. В создании экспрессивной тревожной атмосферы ведущую роль играет гармония. Обостренность диссонантных высотных комплексов, нередко представляющих собой сложные полимодальные и политональные образования, почти стирает ощущение тональности, устоя, придавая музыкальной ткани безостановочность, устремленность вперед. Подобная ладогармоническая разнородность, усложненная красочность и вместе с тем напряженно-сгущенное звучание служат специфическим выражением той эмоциональной взвинченности, что заложена в либретто.

Опера Бартока, таким образом, суммирует эстетические искания начала 1900-х годов и обнаруживает характерное для венгерского модерна смешение стилей, объединенных в неразрывное единство.

Опера «Замок герцога Синяя Борода» является оригинальным музыкальным претворением идей модерна в его венгерском варианте. Также примерами взаимодействия с данным стилем могут являться балет «Деревянный Принц» (1916, либретто Б. Балажа) и вокальный цикл на стихи Э. Ади соч. 16 (1916). В русле этих тенденций написан также балет «Чудесный Мандарин» (завершен в 1919, автор либретто — Меньхерт Лендьел), однако в данном сочинении сильнее выражено влияние экспрессионизма. Таким образом, стиль модерн (в венгерском варианте — с характерным стилистическим плюрализмом) наиболее обнаружил себя в произведениях так или иначе связанных с текстом. Закономерно, что

модерн с его идеей соединения искусств наиболее ярко проявился именно в сценических произведениях Бартока. Однако можно отметить, что период увлечения модерном был у композитора относительно кратким.

После времени активного поиска и экспериментов, характерных для модерна, Барток в целом отходит от этого направления, что во многом определяется самой позицией композитора: «Я не хочу подписываться ни под одной из общеупотребительных тенденций. Мой идеал — хорошо уравновешенный сплав всех элементов»¹⁰.

¹⁰ Цит. по: *Чигарёва Е. И.* Бела Барток: «Высочайший музыкальный синтез эпохи» // Венгерское искусство и литература XX века: сб. ст. российских и венгерских ученых. С. 203.

Т. Б. Суханова

ФРИЦ КРЕЙСЛЕР И СТИЛЬ МОДЕРН

Фигура выдающегося австрийского и американского скрипача и композитора ушедшего века Фрица Крейсlera (1875–1961), столь привлекавшая внимание музыкантов и исследователей при жизни, оказалась в настоящее время фактически в стороне от научных изысканий современных российских музыковедов. Это явление вполне закономерно в условиях, когда смена эстетических взглядов влечет за собой новые репертуарные предпочтения, критерии и требования к исполнительской практике. Творческий портрет Крейсlera наш соотечественник может представить себе благодаря работам музыковедов советского периода — И. М. Ямпольского, Л. Н. Раабена, Л. Л. Ауэрбаха¹, а также переводной литературе, представляющей достаточно объективную картину жизни и творчества скрипача — это воспоминания К. Флеша, Й. Сигети². Следует также отметить и монографические труды зарубежных исследователей, посвященные личности Крейсlera, — Л. П. Лохнера, М. Пеншерля, А. Линсбауэра³.

¹ См.: Ямпольский И. М. Русский дебют Фрица Крейсlera // Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М.: Сов. композитор, 1985. С. 149–152; Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1975; Ямпольский И. М. Фриц Крейслер // Музыкальная жизнь. 1962. № 9. С. 16–17; Ямпольский И. М. Фриц Крейслер // Советская музыка. 1955. № 9. С. 117–118; Раабен Л. Н. Фриц Крейслер // Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей: Биогр. очерки. М.; Л.: Музыка, 1967. С. 182–198; Ауэрбах Л. Л. Шутка Крейсlera // Музыкальная жизнь. 1978. № 23. С. 21. В свою очередь, Ямпольский и Раабен опирались на биографии Крейсlera, опубликованные их зарубежными коллегами, главным образом Л. П. Лохнером и М. Пеншерлем (см. сноску 3).

² Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. М.: Музгиз, 1977. С. 13–156; Сигети Й. Воспоминания. Заметки скрипача / общ. ред., вступ. ст. и коммент. А. С. Гинзбурга. М.: Музыка, 1969.

³ Lochner L. P. Fritz Kreisler. New York: Macmillan, 1950; Pincherle M. Fritz Kreisler / Aufnahmen von R. Hauert; Deutsch von A.-H. Eichmann. Genf:

В современных музыковедческих исследованиях творчество многих австрийских композиторов, современников Ф. Крейсlera — Р. Штрауса, А. Шёнберга, Ф. Шрекера, А. Цемлинского и других — исследуется с точки зрения претворения стилистических особенностей модерна. Обращает на себя внимание мысль Н. И. Дегтяревой о возросшей в наши дни актуальности темы «модерн и музыка», объясняемой автором связью стиля «с современным течением постмодернизма, в котором парадоксальным образом воспроизводятся многие черты модерна»⁴. Помимо работ Дегтяревой⁵, в исследованиях И. А. Скворцовой⁶, Т. Н. Лево⁷, Б. Ф. Егоровой⁸, Ю. И. Агишевой⁹, Е. Д. Кривицкой¹⁰ и др. обобщаются философско-этические основы стиля модерн, выявляются идеи, типологические черты и принципы, проступающие в его эстетике, сюжетах и мотивах.

Kister, 1956; *Linsbauer A.* Das Wienerische Moment in den Kompositionen Fritz Kreislers // *Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Bd. 256.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.

⁴ Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: автореф. дис. ... д-р иск. СПб., 2010. С. 4.

⁵ Дегтярева Н. И. Идеи и символы времени. Австро-немецкая опера в эпоху модерна // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 150–156; Дегтярева Н. И. Модерн и музыка: феномены стиля (на материале австро-немецкой оперы начала XX века) // Музыковедение. 2009. № 4. С. 25–30; Дегтярева Н. И. Музыка Австрии // История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6: Начало XX века — середина XX века / ред. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2001. С. 280–303; Дегтярева Н. И. Неовенская оперетта // История зарубежной музыки. Начало XX века — середина XX века: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. С. 369–384; Дегтярева Н. И. Опера Франца Шрекера «Игрушка и принцесса»: диалог с эпохой в стиле модерн // Музыковедение. 2008. № 4. С. 27–35.

⁶ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-р иск. М., 2010.

⁷ Левая Т. Н. Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму // Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 151–174.

⁸ Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2009; Егорова Б. Ф. Мотив острова в творчестве С. Рахманинова (к проблеме: Рахманинов и культура модерна) // Русская культура и мир / редкол.: К. З. Акопян и др. Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 1993. С. 271–273.

⁹ Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке: На примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2005.

¹⁰ Кривицкая Е. Д. Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 172–185.

Вопрос о соотношении стиля произведений Крейслера — и тем более стиля его интерпретаций — с контекстным полем, в котором осуществлялось творческое становление музыканта, оставался в тени внимания отечественных музыковедов (пожалуй, ближе всего к нему подошел в своей монографии И. М. Ямпольский¹¹). Характеристика творчества австрийского скрипача в имеющихся источниках советского периода по большей части связывается со стилевыми дефинициями позднего романтизма. Подобные выводы обусловлены малой разработанностью проблематики музыкального модерна в тот период. Ситуацию усугубляла размытость границ стиля и отсутствие единых критериев принадлежности ему¹². Имеющиеся к настоящему времени обоснования стилевых черт венского модерна¹³ и разнообразные фактологические материалы о творчестве композитора заставляют взглянуть на его наследие с других позиций. Задача данной работы заключается в нахождении точек соприкосновения между художественными явлениями модерна и творчеством Крейслера; в выявлении духовных основ его исполнительского стиля, резонирующих «культурному коду модерна»¹⁴.

Творческий расцвет Крейслера — 1900–1910-е годы — хронологически совпадает с высшей точкой развития австрийского модерна. Согласно периодизации Скворцовой¹⁵, границы стиля в европейском искусстве распространяются на новую музыку, созданную с 1880-х и до 1910-х годов. По отношению к австрийскому оперному модерну они сдвигаются на более позднее время: Дегтярева констатирует появление первых ярких образцов в 1900-е годы (оперы Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Цемлинского), а воздействие идей стиля в музыкальном театре прослеживает и в послевоенный период¹⁶.

Восприятие искусства Крейслера в его молодые и зрелые годы становится дискуссионной темой, которая впервые нахо-

¹¹ Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество.

¹² По мнению Х. Холландера, феномены модерна в музыке «практически не поддаются описанию», можно лишь «на ощупь выявлять их летучую “невесомость”» (цит. по: Дегтярева Н. И. Модерн и музыка: феномены стиля (на материале австро-немецкой оперы начала XX века). С. 26).

¹³ Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке. С. 10.

¹⁴ Дегтярева Н. И. Опера Франца Шрекера «Игрушка и принцесса». С. 27.

¹⁵ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. С. 21.

¹⁶ Дегтярева Н. И. Идеи и символы времени. С. 150.

дит отражение на страницах воспоминаний Флеша. С дебюта 1899 года в Берлине музыковеды начинают отсчет его блестящей исполнительской карьеры. Флеш задается вопросом: с момента выхода из Парижской консерватории до берлинского дебюта Крейслер считался в Вене талантливой, но «беспутной величиной местного значения», так «почему же музыкальный мир в ту пору сопротивлялся гипнозу этого чародея?» По справедливому предположению музыканта, он «опередил вкус эпохи, интуитивно его предугадав, в то время как слушатели еще не созрели...»¹⁷ Но в одном можно не согласиться с Флешем, что Крейслер *интуитивно* предугадал вкус эпохи. Факты его творческой биографии до 1899 года указывают на то, что для вызревания нового мышления была создана определенная среда.

Артистическое становление австрийского музыканта происходило в окружении титанов скрипичного исполнительства рубежа XIX–XX веков: Й. Иоахима, одного из родоначальников «интеллектуального» направления в романтическом искусстве, «классика» романтизма П. Сарасате, виртуоза Я. Кубелика, поражавшего «духом спортивной выносливости»¹⁸, Э. Изаи, в творчестве которого ощущались предвестия нового, отличного от романтического, стиля. Ориентацию молодого Крейслера на романтическое искусство подтверждают отзывы критика Н. Кочетова (журнал «Артист») на выступления в рамках российских гастролей в 1893 году: «По перечисленным пьесам видно, что репертуар г-на Крейслера чисто виртуозный: он желает показать или певучесть своей кантилены (Вьетан, Сарасате, Венявский), или элегантность исполнения салонных номеров (мазурка, полонез), или, наконец, изумительное совершенство флажолетов (Вьетан, Венявский и мазурка Шопена). Флажолеты г-н Крейслер играет удивительно: непогрешимо чисто и очень бегло. Техника у него вообще очень хорошая, хотя быстрые гаммы звучат иногда несколько неясно. Тон его не из самых красивых»¹⁹. Даже принимая во внимание субъективность рецензента, перед нами — типичный портрет исполнителя романтического толка. О романтической направленности репертуара Крейслера говорит и перечень произведений, сыгранных во время американских гастролей 1888

¹⁷ Флеш К. Воспоминания скрипача. С. 70.

¹⁸ Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество. С. 79.

¹⁹ Цит. по: Ямпольский И. М. Русский дебют Фрица Крейслера. С. 151.

года, включающий такие виртуозные опусы, как Скрипичный концерт Ф. Мендельсона, «Венгерские напевы» Г. Эрнста, Фантазия-каприс А. Вьётана, Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст» Г. Венявского.

Но уже в 1895 году Флеш дает иную картину исполнительского облика австрийца под впечатлением от прослушивания «*Andante religioso*» Франсиса Томе: «Тогда-то я впервые почувствовал, как велик и самобытен Крейслер: исполнение им этой, в сущности ничтожной, вещи — одно из самых сильных впечатлений в моей жизни. Правда, в его интерпретации не было и следа какого-либо религиозного чувства; пьеса скорее должна была называться “*Chant d’amour lascif*” (Песня распутной любви. — фр.). В исполнении Крейслера она представляла собой бурную оргию греховно-соблазнительных, порочно-сладостных звуков, единственно движущей силой которых являлась доведенная до неистовства *чувственность* (курсив мой. — Т. С.) — верное отображение его тогдашнего образа жизни. В ту пору он достиг апогея легкомысленности, а искусство было для него ценным лишь постольку, поскольку в звуках он мог дать полный выход своим инстинктам»²⁰. Заметим, что Флеш первым из критиков дает характеристику исполнению Крейслера, усматривая в нем такие черты, как «чувственность», «порочная сладостность звучания», «легкомысленность», указывающие на близость эстетике музыкального модерна. Эти качества появляются намного позднее окончания им Парижской консерватории (это произошло в 1887 году), что говорит не в пользу влияния «французского образования» на формирование нового мышления скрипача, о котором говорил, в частности, Раабен²¹.

Флеш констатировал «полный застой» в его искусстве с 12 до 24 лет, имея в виду социальную нестабильность положения молодого музыканта, кульминацией которой стал отказ в приеме на работу в оркестр Венской филармонии в качестве артиста группы вторых скрипок. 1890-е годы — это так называемый «бо-

²⁰ Флеш К. Воспоминания скрипача. С. 69. Флеш довольно регулярно на протяжении более 30 лет слушал игру Крейслера (первый раз — когда тот был в возрасте десяти лет), поэтому в созданных им воспоминаниях наиболее ярко запечатлена эволюция исполнительского стиля австрийского скрипача.

²¹ См.: Раабен Л. Н. Фриц Крейслер. С. 183. В 1884–1887 годах Крейслер обучался в Парижской консерватории у Л. Ж. Массара и Л. Делиба.

гемный» период жизни артиста. Среда, в которую был погружен Крейслер, — кафе и рестораны, развлечение игрой в тирольском ансамбле с виолончелистом Арнольдом Шёнбергом²². Важнейшую роль в формировании его художественного мышления сыграл литературный кружок «Молодая Вена» (Jung-Wien)²³, собиравшийся в кафе «Гринштайдль» с 1890 по 1897 годы. В него входили немецкие и австрийские писатели, драматурги и критики — Д. фон Лиленкрон, А. Шницлер, Ф. Ведекинд, Г. Бар, Г. фон Гофмансталь и другие. В их творчестве получили развитие принципы как венского модерна (Ведекинд), так и других художественных направлений рубежа веков: натурализма (Лиленкрон), импрессионизма и символизма (Шницлер, Гофмансталь), экспрессионизма (Бар). По словам исследователя, характерные для кружка «непосредственные творческие и дружеские контакты образуют ту неповторимую интеллектуально-эстетическую атмосферу, в которой формируется миросозерцание нового поколения австрийских композиторов»²⁴. Таким образом, творческие контакты Крейслера 1890-х годов дают основания утверждать, что в его зрелом стиле запечатлелись художественные традиции не старой, как считал Ямпольский²⁵, а *новой*, современной скрипачу, *Вены*. В этом контексте становятся очевидными влияния принципов венского модерна на формирование артистического облика австрийского скрипача.

Время наивысшей творческой активности Крейслера совпадает с еще одним знаковым событием — «серебряной эрой» в ис-

²² В литературе советского периода нередко встречается идеализация «богемного» периода жизни, в частности Раабен свидетельствовал о прилежном обучении Фрица в Медицинской школе при Венском университете, изучении рисования в Париже, истории искусств в Риме, отбывании срока военной службы, путешествии в Турцию. Однако в воспоминаниях зарубежных современников Крейслера картина жизни музыканта этого периода предстает более прозаичной: Сигети писал о страсти артиста к картам, о телеграммах отца, разыскивавшего «блудного сына» (см.: *Сигети Й.* Воспоминания. С. 90).

²³ Мировоззрение литераторов было близко по духу мастерам австрийского живописного модерна (Г. Климт, К. Молль и др.), оно «обращено к внутренней жизни человека <...> несет в себе элементы гедонизма, но одновременно окрашено мотивами социального разочарования, скрытого трагизма, горечи, рожденной одиночеством и утратой смысла жизни» (Дегтярева Н. И. Музыка Австрии. С. 282).

²⁴ Дегтярева Н. И. Музыка Австрии. С. 282.

²⁵ Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество. С. 3.

тории венской оперетты²⁶. Она развивала созданный Ф. Зуппе, К. Миллёкером, И. Штраусом тип «танцевальной оперетты», которой была чужда социальная сатира и злободневность. Ее легкий стиль, опирающийся на интонации и жанры музыки Вены, оказался близок не только Крейслеру, но и национальному менталитету в целом. Культ чувственного наслаждения и внешней красоты прикрывал страх перед действительностью, вызванный глубокими политико-экономическими катаклизмами.

Известно, что Крейслер еще до появления собственных миниатюр с удовольствием включал в программы салонные пьесы вроде «Феи любви» И. Раффа или «Воспоминания» Ф. Дрдла. Строгая отечественная критика не раз упрекала скрипача за «склонность к смакованию деталей», «мельчание оттенков», «самодовлеющее значение звуковой краски»²⁷, выступающие как признаки «салонного стиля». Его расцвет на рубеже XIX–XX веков резонировал духу культурной жизни Вены со свойственной ей эlegantностью, сентиментальностью и развлекательностью. Актуальность «салонного стиля», как и венской оперетты, определяли запросы публики, стремящейся освободиться от «значительности мыслей академического искусства»²⁸. Подобные художественные веяния объясняют творческие побуждения Крейслера, стремящегося в условиях предвоенной Европы возродить жанры прикладной музыки в утонченных и изысканных формах. Ситуация была характерна и для венского оперного искусства начала XX века, имевшего «популярный, кинематографически-“прикладной” оттенок»²⁹.

Одним из признаков «салонного стиля» выступает самодовлеющая виртуозность, но искусству Крейслера она в общем была чужда: «В своих исполнениях Крейслер гораздо больше художник, нежели виртуоз, — читаем в одной из рецензий критика на его выступления в России в 1911 году, — и эстетический момент всегда заслоняет в нем естественное и у всех скрипачей присутствующее желание блеснуть своей техникой»³⁰. Те же выводы можно сделать в отношении композиций австрийского скрипача: его жанровые

²⁶ Следует отметить, что в творчестве Крейслера жанр оперетты, хотя и не занимал центрального места, но также был представлен: «Цветы яблони» (в соавторстве с В. Якоби, 1919) и «Сисси» (1933).

²⁷ Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество. С. 104.

²⁸ Там же. С. 79.

²⁹ Дегтярева Н. И. Идеи и символы времени. С. 155.

³⁰ Цит. по: Раабен А. Н. Фриц Крейслер. С. 193.

пьесы и стилизации (серия «Классические рукописи») в целом не представляют серьезных технических трудностей, в отличие от произведений предшественников: Венявского, Эрнста, Сарасате и др. Интересно отметить, что и в обработках классики («Фолия» А. Корелли, Соната «Трель дьявола» Дж. Тартини, концерты Дж. Б. Виотти, Н. Паганини, П. И. Чайковского, Фантазия Р. Шумана) Крейслер идет путем упрощения технических трудностей оригиналов. Данная тенденция демонстрирует стремление к легкости, не скованной рамками интеллектуальной учености и показного профессионализма. И все же творчество Крейсlera не лишено виртуозного компонента. В нем в достаточной степени представлены характерные для романтического инструментализма приемы: пассажная техника («Цыганское каприччио», «Китайский тамбурин»), двойные ноты и аккорды («Радость любви», «Венское каприччио»), флажолеты, приемы самоаккомпанеента, tremolo и pizzicato левой рукой («Речитатив и скерцо») и прочие. Однако эта виртуозность иного порядка, она не переходит границы «насильственного» преодоления возможностей инструменталиста и не становится самоцелью.

Тенденции фактурного упрощения сопутствовало стремление к миниатюризации форм. Для транскрипций Крейсlera весьма типично усечение формы первоисточника, что подчас приводило к «перерождению» крупных композиций в компактные жанровые пьесы. Особенно показательны в этом отношении финал Второго скрипичного концерта Паганини и «Искусство смычка» Тартини (Крейслером сохранены всего три вариации вместо исходных пятидесяти). При этом надо отметить, что автор подчеркивал дистанцию между оригинальными версиями и собственными произведениями, нередко давая последним иные названия: «Кампанелла», «Вариации на тему Корелли».

Переходя к основному предмету исследования, подробнее остановимся на тех особенностях стиля Крейсlera, которые связаны с претворением художественных принципов искусства модерн.

Тема любви в двух ее ипостасях (любовь как чувство и любовь как инстинкт) — одна из центральных в творчестве художников модерна. В отличие от оперного модерна (Р. Штраус, Ф. Шрекер) в творчестве Крейсlera тема любви предстает не конкретно, а обобщенно. Ее дух ощущается в особой томно-меланхоличной, чувственной атмосфере, сентиментальности интонаций не только «венских» миниатюр («Муки любви», «Радость любви», «Прекрасный розмарин», «Венское каприччио»), но даже транскрипций на

темы классиков («Рондино на тему Бетховена», Рондо В. А. Моцарта и других).

Тема любви неотъемлема от эстетической доминанты модерна — категории красоты, ставшей важнейшим атрибутом композиторского и исполнительского стиля Крейслера. В работах Дегтяревой говорится о множестве воплощений красоты в искусстве модерна, одно из них — персонификация в женских образах. Напрямую к теме «роковой женщины» Крейслер обращается лишь однажды («Гитана»), но ассоциации с женским страстно-чувственным образом (цыганки, испанки) неизменно возникают в миниатюрах со специфической национальной окраской («Цыганское каприччио», «Малагенья», «Венское каприччио»).

К эстетическим принципам модерна в разных видах искусства можно отнести декоративность, которая стала следствием стремления к гармонизации жизни. Визуальные искусства породили круг соответствующих изобразительных мотивов: «зеленоватый или охряно-голубоватый тон», «тонкие волнистые линии, извивы на плоскости или параллельные завитки»³¹. В музыке декоративность проявляла себя главным образом в свойствах музыкальной ткани и способах ее развертывания. По отношению к образцам оперного модерна Дегтярева отмечает «возрастание роли фигуративного тематизма, переменности соотношения рельефных и фоновых элементов драматургии, принципы симметрии и оstinato, определяющие развертывание музыкальной ткани»³². Перечисленные признаки можно наблюдать и в миниатюрах Крейслера: пластичные мелодии, мерцающие переливы модулирующих и хроматических пассажей («Цыганское каприччио», «Прекрасный розмарин», «Венское каприччио»), оstinatный повтор неизменных или слегка изменяющихся мелодических фигураций на значительном временном протяжении («Маленький венский марш», «Китайский тамбурин»). Устойчивыми признаками его стиля становятся: вплетение тематизма в орнаментальные пассажи («Цыганское каприччио», «Венское каприччио»), повторность фактурного рисунка. И танцевальная кантилена («Муки любви», «Гитана», Романс), и ритмически характерные мелодии («Синкопы», «Радость любви», «Серенада Полишинеля») насыщаются многочисленными

³¹ Цит. по: Дегтярева Н. И. Идеи и символы времени. С. 152.

³² Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. С. 11.

форшлагами, акцентами, глиссандо, разнообразными штриховыми элементами, как бы уплотняющими событийность каждого мгновения музыкального времени. Во всем этом проявились *орнаментально-декоративные принципы* модерна.

Мелодическое начало всегда главенствует в композициях Крейсlera. Но в сравнении с образцами романтического скрипичного искусства необычно доминирование фактурного фона над мелодией в ряде произведений. Показательна в этом отношении «Романтическая колыбельная» — пример, когда орнаментальный красочный фон значительно оттеняет простую мелодию. О важности фона в произведениях Крейсlera говорит и вынесение фактурных элементов сопровождения в партию солиста («Китайский тамбурин», «Гитана»). Декоративность модерна чревата фактурной избыточностью, однако сочинения австрийского скрипача не создают ощущения перегруженности или плотности звучания.

Декоративный принцип проецируется Крейслером на область музыкально-исполнительского искусства. «Детализация художественного пространства»³³ нашла отражение буквально в каждом компоненте его звукотворчества — ритме, акцентировке, вибрации, артикуляции, орнаментике, которые являлись для скрипача *специальной художественной задачей*. Следует напомнить, что в молодые годы исполнительский стиль Крейсlera отвергался из-за непривычной для восприятия слушателей перегруженности деталями. Однако именно они представляют сущностную характеристику эстетики модерна, придававшего большую важность оформлению, нежели содержанию материала.

Тембровая неповторимость и изысканность звучания скрипки Крейсlera закрепила за ним авторитет новатора, придавшего вибрации функцию постоянного качества тона, а не только определенной звуковой краски. Для сравнения следует привести описание Флешем манеры скрипичной игры, господствовавшей во времена юности Крейсlera: «Великие скрипачи еще в 1880 году не вибрировали, а “трепетали”, то есть пользовались таким пальцевым вибрато, при котором высота тона подчинялась едва заметным колебаниям. Вибрато на менее выразительных звуках считалось недопустимым, быстрые пассажи должны были отличаться принципиальной сухостью от вы-

³³ Сковороцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. С. 38.

разительных последовательностей»³⁴. Подобные представления пошатнулись благодаря исполнительским новациям Э. Изаи, который первым сделал попытку «вдохнуть жизнь в проходящие ноты»³⁵. Крейслер, продолжив нарушать нормативные установки романтического искусства, начал использовать вибрато повсеместно — и при исполнении быстрых пассажей, и в отдельных штрихах. С желанием привлечь внимание к чувственной красоте звучания были связаны и характерные приемы портаментирования звуков с помощью мягких цезур.

Концентрированность звуковой материи Крейслера выражается в повышенном внимании к ритму и акцентировке. В диссертации Агишевой сделано интересное наблюдение о специфическом понимании времени и пространства в произведениях модерна, о темповых градациях, создающих ощущение импровизационности³⁶. Подобная картина предстает и в нотах жанровых миниатюр Крейслера, испещренных агогическими указаниями, и в авторских исполнительских интерпретациях.

В записи пьесы «Прекрасный розмарин» 1945 года можно наблюдать как бы небрежные ускорения к середине фраз, «полет» которых естественно замедляется к концу. В ряде фрагментов слышится намеренное опережение скрипачом партнера-пианиста, но в важных для восприятия моментах вертикаль четко «встает на место». Особого внимания в интерпретациях скрипача заслуживают асимметричная акцентировка, подчеркивающая границы фраз, манера замедлять произведения в быстрых темпах³⁷ и ускорять в медленных (для сохранения естественности танцевального движения). В этих исполнительских деталях видится стремление композитора к максимальной проработке артикуляционно-динамических средств в каждую единицу времени.

Флеш подчеркивает в исполнениях Крейслера полную осознанность в управлении временем: «Его ритмическое чувство

³⁴ Флеш К. Воспоминания скрипача. С. 70.

³⁵ Там же. Нововведения Изаи и Крейслера дали повод Пеншерлю и Раабену считать, что «чувственная пряность» вибрато была следствием влияния французского искусства. Первый полагал, что примером для австрийского скрипача стал его учитель Массар.

³⁶ Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке. С. 23.

³⁷ Например, очень непривычно для современного слушателя воспринимаются моторные эпизоды Концерта «в стиле Вивальди» — с намеренными оттягиваниями темпа.

непоколебимо, он не жертвует им ради сомнительного музыкального блеска, не неистовствует, он анализирует, расчленяет»³⁸. Характеристика Флеша проводит черту между трактовкой ритма в искусстве скрипачей-романтиков, которым были не чужды неоправданные отклонения от метрического пульса ради эффектного пассажа, и принципами исполнительства XX века с главенствующей ролью метра как константы интерпретации.

Модерн был в высшей степени склонен к стилизациям, аллюзиям, цитатности — в этом он переключается с принципами постмодернизма³⁹. Метод стилизации — важнейший в творчестве Крейсера. Обращение к нему свидетельствует о пути композитора от романтической эстетики к опыту рационального конструирования. Избранные Крейслером объекты стилизации относятся к различным историческим эпохам и культурным традициям: старинные жанры европейской музыки (серия «Классические рукописи»), восточные мотивы («Китайский тамбурин»), бытовой венский вальс («Радость любви», «Муки любви», «Прекрасный розмарин»). Последний становится визитной карточкой Крейсера. Интересно отметить, что в качестве объектов для скрипичного переложения в творчестве русских композиторов его привлекали именно стилизации восточной музыки (например, фрагменты симфонических и оперных произведений Н. А. Римского-Корсакова — «Арабская мелодия», «Восточный танец», «Индийская песня», «Гимн Солнцу»). А выбор произведений на сказочный сюжет говорит еще об одной тенденции модерна — принципе мифологизации (сказочной образностью пронизаны и некоторые оригинальные произведения Крейсера — «Марш игрушечных солдатиков», «Маленький венский марш»).

Ямпольский видел в пьесах Крейсера в стиле старинных мастеров XVII–XVIII веков, первые образцы которых были созданы еще в середине 1890-х годов, «новые неоклассицистские веяния»⁴⁰. С этим утверждением можно согласиться, но с оговоркой: намеченные в них ретроспективные тенденции выступают в романтическом преломлении. Это выражается в нивелировании конкретных национальных и исторических стилевых особенно-

³⁸ Флеш К. Воспоминания скрипача. С. 72.

³⁹ См. об этом: Дегтярева Н. И. Модерн и музыка. С. 26.

⁴⁰ Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество. С. 108.

стей. Внешние признаки — квинтовые басы в «Пастушеском мадригале», элементы пентатоники в «Китайском тамбурине», классические кадансовые обороты в «Рондино на тему Бетховена», подражания гитаре в «Испанской серенаде» — выступают лишь как знаки различных эпох и жанров, которые неизбежно опосредуются особенностями индивидуального видения композитора. Нередко наблюдается эклектичность стилевых смещений: например, в средний раздел «Китайского тамбурина» вдруг вторгаются испано-цыганские мотивы; стилизации ранней музыки («Сицилиана и ригодон (в стиле Франкёра)», «Жеманница», «Песня Людовика XIII⁴¹ и Павана (в стиле Куперена)», «Каватина» и другие) наполняются современным ладово-интонационным содержанием — модуляциями в далекие тональности, сопоставлением красочных гармоний. Все эти примеры «сопряжения в едином поле “несопрягаемых” элементов»⁴² можно толковать как проявления музыкального модерна.

В сценическом облике Крейслера нашла отражение другая важная черта, присущая культуре модерна, — *театрализация действительности*. Часто современники наблюдали эксцентричность в поведении артиста. Дважды на своем творческом пути (в 1910 и в 1935 годах⁴³) ему приходилось развенчивать мистификации, созданные им же самим. Крейслер скрывал собственные пьесы из серии «Классические рукописи» под грифом «обработки произведений старинных мастеров» (Л. Куперена, Ф. Франкёра, Г. Пуньяни и других), а вальсы «Муки любви» и «Радость любви» под «вывеской»: «мелодии Й. Ланнера». Мистификации приводили к тому, что критики регулярно сравнивали «собственные» миниатюры Крейслера с «Классическими рукописями» и находили в первых (например, в «Венском капризе», авторство которого с момента создания скрипач не скрывал) художественные изъяны. В такой интригующей «игре с современниками» можно усмотреть грамотный пиар-ход, работавший на усиление интереса к его творчеству.

⁴¹ Первые 8 тактов песни — единственная мелодия из серии «Классические рукописи», принадлежащая не Крейслеру, а французскому королю Людовику XIII.

⁴² Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. С. 11.

⁴³ См. об этом подробнее: Ауэрбах Л. Шутка Крейслера. С. 21.

Балансирование на грани элитарного и массового искусства породило те парадоксальные черты, которые усматривали в облике австрийского музыканта советские критики. Крейслер — и оригинальный интерпретатор масштабных полотен классиков, и одновременно композитор, тяготевший к жанрам легкой музыки. Подобный дуализм нашел проявление в стилистической пестроте его концертных программ: в первом отделении — классический и романтический репертуар, во втором — «крейслеровские мелочи» (термин Ямпольского).

В своих воспоминаниях Сигети отмечал противоречивый характер артистического амплуа скрипача. Легкие пьесы, столь любимые Крейслером, давали «превратное представление о его “музыкантстве” в баховском смысле этого слова»⁴⁴. Он ссылаясь на незабываемые исполнения скрипачом Концерта Э. Элгара, концертов В. А. Моцарта KV 218 и 219 под управлением Г. Вуда, «которые ему были особенно близки по духу»⁴⁵, грамзапись интимного шубертовского Дуэта ля мажор, осуществленную совместно с С. В. Рахманиновым. Всё это свидетельства искреннего почитания академической музыки, которое зародилось в молодые годы скрипача (1890-е), в период его участия в еженедельных камерных собраниях «Общества любителей музыки» под руководством И. Брамса. Именно в то время оформилась другая — теневая — сторона Крейслера, который, находясь на пике славы как скрипач-миниатюрист, предавался радости исполнения шедевров камерной музыки в кругу друзей: в трио с Ж. Жерарди и И. Гофманом, на закрытых парижских собраниях вместе с Э. Изаи, Ж. Тибо, П. Казальсом, Дж. Энеску.

Искусство Крейслера примыкало к течениям австрийской музыки начала XX века, связанным с сохранением традиции и выступающим своеобразным полюсом противодействия господствующему экспрессионизму⁴⁶. В одном из интервью 1920-х годов он противопоставляет методы его современников-авангардистов и поиски новых путей в творчестве Л. ван Бетховена, Р. Вагнера, И. Брамса, Р. Штрауса, Г. Малера, М. Равеля, А. Н. Скрябина.

⁴⁴ Сигети Й. Воспоминания. С. 91.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ «Традиционалистская» направленность была свойственна и другим австрийским композиторам первой половины XX века — В. Кинцляу, Э. Н. фон Резничеку, Ф. Шмидту, Ю. Биттнеру, Й. Марксу, Э. В. Корнгольду.

Музыка последних, по мнению Крейслера, была вдохновлена идеалами гармонии и красоты, что в полной мере было созвучно его собственному эстетическому кредо: «Несколько комбинаций диссонансов <...> не создают музыку. В конце концов, искусство подразумевает красоту, ассонанс, гармоничную симметрию, а отнюдь не какофонию»⁴⁷.

Творчество Крейслера довольно близко стоит к эстетическим принципам романтического искусства. Это выражается в творческом облике «музицирующего автора», в его подходе к интерпретациям чужой музыки. Скрипачу были абсолютно чужды постромантическая объективность в осмыслении текста и «внеличностные» интерпретации. Все композиции он предпочитал исполнять в собственной обработке или редакции. По сравнению с образцами жанра конца XIX века (Й. Иоахима, А. Вильгельми, П. Сарасате, Л. Ауэра, В. Бурмейстера) это не буквально трактованные переложения, а свободные обработки, транскрипции. В работе с заимствованным материалом Крейслер позволял себе вольное обращение с авторским текстом, внося подчас существенные изменения в мелодию, гармоническое оформление, форму. Типичными образцами романтизации предстают «Фолия» А. Корелли, свободная обработка для скрипки с фортепиано баховской Партиты ми мажор для скрипки соло.

Крейслер прожил долгую творческую жизнь, однако всегда оставался верен избранному творческому пути и практически не пытался искать иные грани в искусстве. Об этом свидетельствуют его репертуарные предпочтения и «однонаправленные» в стилистическом отношении композиторские опусы. Особое внимание вызывает осторожное отношение Крейслера к произведениям современной музыки: за исключением собственных миниатюр, единственными новыми произведениями в репертуаре артиста были посвященный ему Концерт Э. Элгара (1910) и Поэма Э. Шоссона (1896).

В настоящее время, когда происходит переосмысление творчества многих художников прошлого века, неизменно вста-

⁴⁷ Цит. по: Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество. С. 60. Оппозиционная настроенность Крейслера по отношению к музыкальному авангарду была в некоторой степени созвучна советской музыкальной эстетике, что делало его личность привлекательной в глазах отечественной музыкальной общественности.

ет вопрос об оценке их наследия. Узнаваемые связи с традицией, доступность широкому массовому слушателю обусловили огромную популярность творчества Крейсlera⁴⁸ в период бытования стиля модерн и несколько позднее. Об этом свидетельствует ряд авторитетных высказываний современников музыканта: скупой на похвалы Флеш видел в миниатюрах Крейсlera «столько вкуса и мастерства», что не мог найти им равных эквивалентов во всей скрипичной литературе⁴⁹. Объяснение данного явления очевидно — музыка отвечала потребностям своего времени. Политизированное советское музыковедение достаточно критично оценивало место произведений Крейсlera в современном искусстве вследствие наличия салонных элементов, американского духа, а художественная ценность некоторых из них и вовсе подвергалась сомнению⁵⁰. Постепенное изменение стилевых ориентиров способствовало росту популярности этой музыки на концертной эстраде. Одним из первых пропагандистов творчества австрийского скрипача стал Давид Ойстрах, выступивший организатором тематических классных вечеров из произведений и транскрипций глубоко почитаемого им мастера. Высокие художественные достоинства этого материала подтверждает востребованность миниатюр в современном учебном и концертном репертуаре скрипачей, правда, в иных трактовках, отличных от крейслеровских.

Резюмируя сказанное выше, следует подчеркнуть, что понимание природы стиля Крейсlera в контексте эстетики модерна позволит иначе оценить его творческое наследие в наши дни, когда интерес к данному стилю приобретает характер устойчивой тенденции. Богатый фактологический материал, собранный отечественными исследователями творчества австрийского скрипача, позволил довольно близко подойти к проблеме «Фриц Крейслер и стиль модерн». Временная дистанция, отделяющая достижения советского музыкознания и наше время, дала возможность

⁴⁸ Та же ситуация наблюдалась и в отношении произведений венского оперного модерна (см. об этом подробнее: *Дегтярева Н. И.* Идеи и символы времени. С. 155).

⁴⁹ *Флеш К.* Воспоминания скрипача. С. 73.

⁵⁰ К этой части наследия Крейсlera принадлежат главным образом транскрипции и редакции: вторая часть симфонии А. Дворжака «Из Нового света», Каватина из Струнного квартета соч. 130 Бетховена, концерты Паганини и Чайковского.

увидеть эти связи еще явственнее. Мировоззрение скрипача отразило рубежный момент истории исполнительского искусства, в котором еще проявлялись «черты послеромантического творческого сознания»⁵¹, но уже отчетливо видны новые подходы, характеризующие стиль времени. Являясь порождением стиля модерн, искусство Крейслера дало импульс к его новым трансформациям во второй половине XX столетия.

⁵¹ Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: автореф. дис. ... д-р иск. М., 1995. С. 8.

М. А. Фёдорова

КЛОД ДЕБЮССИ И МОРИС РАВЕЛЬ: МУЗЫКА ДЛЯ АРФЫ

Творческое наследие Клода Дебюсси и Мориса Равеля не изобилует арфовыми опусами. Композиторы видели арфу прежде всего в составе оркестра. Их обращения к ней как к сольному концертному инструменту способствовала лишь воля случая. Однако значение созданных произведений и их последующая судьба исторически оказались неимоверно важны, ознаменовав некий перелом как в развитии арфовой исполнительской практики, так и в расширении композиторских перспектив.

Примерно с конца XVIII века произведения для арфы создавались преимущественно самими же арфистами. Крупные фигуры композиторского олимпа в лучшем случае вводили соло для арфы в оркестре. Редкие опусы Л. ван Бетховена, М. И. Глинки, Г. Форе и других никак не могли сформировать полноценного арфового репертуара и достойно представить инструмент, раскрыв всю палитру его исполнительских возможностей.

Исторически сложилось так, что из оков узкопрофессиональной среды арфа вышла именно в эпоху модерна, благодаря двум знаменитым творениям Дебюсси и Равеля. Они кардинально изменили представление об инструменте и его выразительных возможностях. На протяжении более чем ста лет «Священный и светский танцы» Дебюсси для арфы и струнного оркестра и «Интродукция и аллегро» Равеля для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета входят как в концертный, так и в педагогический репертуар каждого профессионального арфиста. Несмотря на определенные различия между произведениями, в их стилистике, форме и исполнительском составе существуют довольно тесные перекрестные связи — от общности в истории появления до значения в концертной практике современных арфистов.

Прежде всего стоит обратиться к истории создания произведений, поскольку импульсом к их написанию в обоих случаях послужил сам инструмент, а именно — различные конструкции и модели арфы. Ведь на протяжении всего XIX столетия арфа претерпевала многочисленные видоизменения и модификации несмотря на то, что свой современный вид приобрела еще в 1810 году. Экспериментальные процессы ее преобразования и усовершенствования продолжались вплоть до 1930-х годов. Два рассматриваемых сочинения Дебюсси и Равеля стали своеобразным отражением этих процессов.

Один из таких экспериментов имел место на рубеже XIX и XX веков, когда французский потомственный мастер Гюстав Лион (1857–1936) возродил к жизни конструкцию старинной испанской арфы — беспедальной и с двумя рядами струн¹. В 1897 году он запатентовал ее под названием «Хроматическая арфа без педалей»², а спустя год в Париже опубликовал первое учебное пособие в двадцати пяти главах по обучению игре на ней.

В 1900 году Королевская консерватория в Брюсселе открыла класс двухрядной арфы и провела набор учеников³. На протяжении первой половины XX века Брюссельская консерватория считалась главным и практически единственным центром обучения на арфе модели Лиона. Изготавливались такие инструменты на парижской фабрике Плейеля, владельцем которой являлся сам Гюстав Лион⁴.

¹ Конструкция арфы с двумя рядами струн известна еще с XVI века. Особое распространение она получила в Испании под названием *arpa de dos órdenes*. Такие инструменты использовались как в светской культуре, так и в богослужении. Кроме того, именно эту модель арфы (*arpa doppia*) ввел К. Монтеверди в состав оркестра оперы «Орфей».

² Арфа модели Лиона не имеет педалей, у нее 78 струн, натянутых по обе стороны консоли и разделенных на два перекрестных ряда, образующих X-образную конструкцию. Ряд струн для левой руки содержит 46 струн и соответствует белым клавишам на рояле, для правой руки — 32 струны, соответствующие черным клавишам.

³ Первым профессором по классу двухрядной хроматической арфы стал Жан Рисле (Jean Risler).

⁴ К концу XIX века фирма получила наименование, в котором были отражены имена всех владельцев: «Pleyel, Wolff & Cie. Pianos et harpes». Фабрика была основана в Париже в 1807 году австрийцем Игнацем Плейелем и специализировалась на изготовлении роялей. После кончины Игнаца фабрика перешла к его сыну Камилю. Известно, что в период руководства Камиля Ф. Шопен впервые выступил в Париже — и именно в зале

В начале 1904 года дирекция фабрики обратилась к Клоду Дебюсси с выгодным коммерческим предложением — создать новое произведение для хроматической арфы конструкции Гюстава Лиона. Заказ, помимо прочего, был связан с классом хроматической арфы Брюссельской консерватории, поскольку в нем оговаривалось, что написанное Дебюсси произведение станет обязательным для исполнения на выпускных экзаменах. Скорее всего предполагалось, что его будут играть уже на первом выпуске арфистов, обучавшихся на двухрядной арфе.

Сейчас точно невозможно установить, кому изначально принадлежала идея такого заказа и его предназначения. Возможно, консерватория как учебное заведение, реализующее обучение на двухрядной арфе, могла связаться по этому поводу с фабрикой Плейеля. Но скорее всего основным инициатором был сам Лион, обладающий общественным статусом и материальным достатком в мере, позволяющей обратиться к известному композитору и оплатить заказ (сумма остается неизвестной).

Работа над произведением шла достаточно быстро. Дебюсси завершил свой новый опус к концу апреля, а уже в мае 1904 года «Священный и светский танцы»⁵ для двухрядной хроматической арфы и струнного оркестра (номер по каталогу Лесюра CD 113/L. 103) с посвящением заказчику Гюставу Лиону увидели свет в парижском издательстве Огюста Дюрана.

Премьера этого сочинения состоялась не на выпускных экзаменах в стенах Королевской консерватории в Брюсселе, как предполагалось изначально, а в Париже на одном из «Концертов Колонна» 6 ноября 1904 года. Первой исполнительницей стала мадам Люсиль Вюрмзер-Делькур (Lucille Wurmser-Delcourt)⁶. Дирижировал сам основатель оркестра Эдуар Колонн.

Плейеля. Спустя некоторое время он приобрел плейелевский рояль (№ 7267). После смерти Камиля фабрика перешла его зятю Огюсту Вольфу. В 1887 году Вольф ушел из жизни, и фабрику унаследовал уже его зять — Гюстав Лион. Именно с началом директорства Лиона фабрика начала выпуск арф.

⁵ Такое название закрепилось в русскоязычной традиции. В оригинале же это произведение имеет название «Танец священный и танец светский» («Danse sacrée et danse profane»).

⁶ Одна из известных исполнительниц на двухрядной хроматической арфе. В 1919 году она же впервые исполнила это сочинение в США совместно с Нью-Йоркским симфоническим оркестром.

Спустя ровно год с момента заключения сделки между Дебюсси и фабрикой Плейеля подобное предложение поступает другому французскому композитору — Равелю. И вновь заказчиком оказывается фабрика по изготовлению музыкальных инструментов, только на сей раз это фабрика Эрара⁷, также специализировавшаяся на производстве роялей и арф. В отличие от фабрики Плейеля «Дом Эрара» производил хроматические арфы с одним рядом струн и семью педалями. Автором такой конструкции был сам Себастьян Эрар, разработавший и запатентовавший свою модель еще в 1810 году. Арфа Эрара уже к середине XIX столетия получила широкое распространение. Конечно, она не ликвидировала все недостатки и несовершенства инструмента, что в дальнейшем побуждало мастеров к поиску новых конструктивных решений.

Весной 1905 года «Дом Эрара» создал новую серию арф. Сугубо в маркетинговых целях и для популяризации производимых инструментов директор фабрики Альбер Блондель обратился к Равелю с предложением создать новое сочинение специально для эраровских арф. В отличие от фабрики Плейеля «Дом Эрара» не связывал производство Равеля с конкретным событием или исполнителем.

Работа над заказом протекала так же быстро, как и у Дебюсси. Равель сильно торопился, поскольку в июне у него была запланирована поездка на лодке с друзьями — Мизией и Альфредом Эдвардсами. Рукопись была завершена уже в начале июня 1905 года. В письме к своему другу и соратнику Жану Марно от 11 июня композитор писал: «Я был ужасно занят в течение нескольких дней, предшествовавших моему отъезду, из-за пьесы для арфы, заказанной Эраром. Как бы там ни было, восемь дней безумной работы и три бессонные ночи позволили мне все завершить»⁸.

В результате этой «безумной работы» на свет появились «Интродукция и аллегро» (*Introduction et allegro*) для солирующей арфы, струнного квартета, флейты и кларнета (М. 46 по каталогу М. Марна) с посвящением заказчику Альберу Блонделю, главе «Дома Эрара». Однако публикация этого сочинения и его первое исполнение последовали не так скоро, как создавалась сама

⁷ Полное название фирмы — «Дом Эрара», в честь его основателя Себастьяна Эрара.

⁸ *Ravel M. Lettres, écrits, entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein. Paris: Flammarion, 1989. P. 128.*

музыка. Только спустя год произведение было напечатано, и лишь 22 февраля 1907 года состоялось его первое исполнение⁹.

Отношение композитора к своему детищу было неоднозначным. По свидетельствам биографа Бенджамина Иври, Равель считал «Интродукцию и аллегро» сочинением художественно незрелым и поверхностным¹⁰. Композитор избегал любых упоминаний об арфовом опусе, не включил его в каталог своих сочинений и не оставил никаких заметок о нем в автобиографии. Несколько раз Равель пытался исключить его из списка опубликованных произведений¹¹. Лишь дважды в своих письмах он говорит об этом сочинении: первый раз в вышеупомянутом письме Жану Марно, второй — в письме композитору Д.-Э. Энгельбрехту¹².

Объективно говоря, «Интродукцию и аллегро» невозможно назвать незрелым или поверхностным произведением, равно как и обнаружить в нем следы композиторской спешки при написании. Скорее наоборот, оно свидетельствует о зрелости стиля и техники. Кроме того, к началу работы над «Интродукцией и аллегро» Равелем уже был создан ряд самых знаменитых его произведений¹³.

Вместе с тем, несмотря на достаточно холодное отношение, композитор часто включал эту музыку в программы авторских концертов, дирижировал ее исполнением и даже выбрал для записи на пластинку¹⁴.

Как бы то ни было, «Интродукция и аллегро» Мориса Равеля сегодня занимает одно из самых высоких мест в золотом фонде

⁹ Премьера прошла в зале Французского фотографического общества в Париже. Первой исполнительницей стала восемнадцатилетняя французская арфистка Мишлен Кан (1898–1987).

¹⁰ *Ivry B. Maurice Ravel: A Life*. New York: Welcome Rain, 2000. P. 42.

¹¹ *Ibid.* P. 42.

¹² В этом письме (1911) Равель сообщает, что рассматривает свое произведение прежде всего как камерный ансамбль с солирующей арфой. Однако не исключает возможности его исполнения в сопровождении оркестра, для чего предлагает удвоить или утроить состав струнного квартета.

¹³ «Игра воды» (1901), Струнный квартет in F (1902–1903), Сонатина для фортепиано (1903–1905), «Отражения» (1904–1905), «Пять греческих мелодий» (1904–1906). Затем последовали «Испанская рапсодия» (1907–1908), «Испанский час» (1907–1909), «Ночной Гаспар» (1908).

¹⁴ В 1920–1930-х Равель записал всего четыре своих произведения. Помимо «Интродукции и аллегро» были записаны оба фортепианных концерта и «Болеро».

арфового репертуара, равно как и «Танцы» Дебюсси. Ни заказчики, ни сами композиторы не подозревали, насколько значимыми окажутся их творения и какой статус обретут для последующих поколений. Но исполнительская судьба произведений во многом разнится.

Музыка Дебюсси вот уже более ста лет исполняется на инструменте, для которого изначально не предназначалась. Обстоятельства сложились так, что со временем арфа модели Лиона утратила свою популярность и практически вышла из употребления, а вместе с ней ушла практика исполнения «Танцев» на оригинальном инструменте. В 1910 году французская арфистка Анриетта Ренье впервые исполнила это сочинение на однорядной педальной арфе. С тех пор «Священный и светский танцы» Дебюсси начали новую жизнь именно в транскрипции Ренье.

Практика исполнения этой музыки на однорядной арфе поставила перед арфистами целый комплекс достаточно сложных, но преодолимых исполнительских задач. На двухрядной хроматической арфе каждой струне соответствует определенный звук гаммы, для достижения альтерационных изменений не требуется перетягивание струн. В то же время на однорядной арфе любая альтерация происходит за счет действия педалей, любое хроматическое видоизменение сопровождается движением ноги, что становится основной трудностью при исполнении. Большое количество альтераций, обилие хроматизмов, резкое сопоставление неродственных тональностей и другие составляющие расширенного гармонического мышления Дебюсси придают произведению свойства, нехарактерные для арфовой музыки. Чаще всего композиторы специально продумывают применение альтерации на арфе, поскольку исполнителю нужно время для перестановки педалей. Обыденными в профессиональной среде стали выражения «арфовый композитор» и «неарфовый композитор», подразумевающие удобство (или неудобство) исполнения на арфе того или иного сочинения. Всегда видно: мыслит композитор «по-арфовому» или как пианист.

Вышесказанное в большей степени относится к организации фактуры, а не к тонально-гармоническому языку. В случае с «Танцами» Дебюсси возникает двоякая ситуация. С одной стороны, композитор создал действительно имманентно арфовое произведение, учитывающее исполнительскую специфику, с использова-

нием таких приемов, как арпеджио, аккорды, пассажи по четыре пальца, трели двумя руками, глиссандо. При этом Дебюсси практически не применяет неудобный для игры на арфе прием — гаммообразное движение в одной руке с подкладыванием пальцев. С другой стороны, насыщенные и частые модуляционные переходы, внезапные сопоставления разных тональностей, расширение диатонической сферы влекут за собой альтерационные изменения, которые на арфе напрямую связаны с педальной техникой.

Большую сложность вызывает смена педалей при игре аккордов, когда одновременно должны быть исполнены несколько альтерированных звуков, исполнявшихся одной долей ранее полутонном выше или ниже (см. т. 19–24, 58, 60, 62 первого танца), и в некоторых пассажах, где смена педалей достигает четырехшести перестановок в одном такте (см. т. 31–35 и 55–58 второго танца). Таким образом, в сочинении Дебюсси привычные и более распространенные исполнительские трудности сводятся не к сложности различных технических приемов, а к движению ног и действию педалей. Ведь не поставленная вовремя педаль приведет к фальшивому звучанию даже при взятии нужной струны на соответствующую долю такта.

В иной плоскости находится комплекс исполнительских трудностей «Интродукции и аллегро» Равеля, также напрямую сформированный обстоятельствами создания.

Основная цель заказа была сугубо маркетинговой — продемонстрировать весь арсенал технических и выразительных возможностей инструмента. Глава «Дома Эрара» стремился к большему распространению и конкурентоспособности своих инструментов и, конечно, был заинтересован в увеличении продаж. В связи с этим цикл Равеля становился своеобразным рекламным «оружием» и должен был способствовать привлечению потенциальных покупателей.

Стоит отметить, что композитор подошел к созданию этой музыки с большим знанием дела. Равель показал прекрасное знание строения инструмента, его своеобразия, исполнительских приемов и их применения¹⁵. Цикл «Интродукция и аллегро» весьма удобен для исполнения на арфе и хорошо продуман с учетом

¹⁵ Удивительно, что до этого, равно как и после, композитор не обращался к арфе как сольному концертному инструменту, широко применяя ее лишь в оркестровых сочинениях.

строения инструмента. Может даже сложиться впечатление, что автором музыки является арфист. Скорее всего Равель как композитор хорошо знал этот инструмент, поскольку сжатые сроки создания музыки исключают вероятность того, что кто-либо консультировал его в вопросах арфовой специфики.

В сочинение включены практически все возможные приемы игры на арфе (конечно, за исключением тех, которые были введены в практику в более позднее время). Равель старался всячески «начинить» партию арфы различными техническими формулами и способами звукоизвлечения: тут встречаются гаммы, двойные ноты, аккорды, флажолеты, двойные флажолеты, глиссандо, скольжение большим пальцем, пассажи (как гаммообразные, так и арпеджированные), форшлаги. Кроме того, присутствуют и сочетания нескольких приемов. Например, одновременное исполнение глиссандо в правой руке и флажолетов в левой; форшлаги, исполняемые флажолетами; аккорды в одной руке с флажолетами в другой и т. д.¹⁶ Таким образом, «Интродукция и аллегро» Равеля предстает своеобразной антологией приемов игры на арфе, представляющей возможности их применения и выразительные свойства.

При существенных различиях произведений Равеля и Дебюсси, связанных с исполнительскими проблемами, в них много общего в вопросах формы и композиции.

Казалось бы, оба композитора при выполнении своих заказов трудились изолированно, не зная о замыслах и намерениях друг друга¹⁷, однако итог их работы оказался идентичным по композиционной идее. Сами названия их сочинений показывают: перед нами два двухчастных цикла. Сейчас однозначно невозможно ответить на вопрос, почему композиторы облекли свои творения в циклические формы. В случае Дебюсси еще можно предположить, что это требовалось для выполнения заказа: два танца в разных темпах призваны были по-разному раскрыть исполнительские и технические возможности двухрядной арфы. Но такое

¹⁶ Отчасти такое обилие технических приемов напоминает виртуозный стиль его фортепианных опусов.

¹⁷ Равель, конечно, мог знать о существовании «Танцев» Дебюсси, так как над своим сочинением работал годом позже, но обнаружить документальных свидетельств или доказательств тому не удалось. Более вероятно, что про музыку Дебюсси и заказ фабрики Плейеля знал Блондель, что и побудило его обратиться к Равелю.

объяснение не применимо к сочинению Равеля, непрограммному, в названии которого используются лишь жанровые обозначения.

Рассмотрим композиционное строение каждого цикла.

«Священный и светский танцы» — это два программных танца, контрастных по темпу, мелодике и жанровой основе. Представляется, что их характер и название связаны со специфической стилизованной трактовкой античности, нашедшей яркое воплощение в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре и музыке эпохи модерна. Творчеству Дебюсси античная тема была очень близка¹⁸.

С другой стороны, композитор обращается тут к старинной практике создания парных танцев — сопоставлению медленного и быстрого темпов, спокойного характера в первом танце и более резвого во втором¹⁹ при тональной диспозиции d-moll/D-dur, когда материал первого минорного танца повторялся без изменений в мажорной тональности в виде второго танца. Всё это вызывает определенные барочные аллюзии.

Первый танец цикла написан в репризной трехчастной форме, что характерно для танцевальной музыки. Тонально замкнутая первая часть содержит внутри достаточно развитое гармоническое движение, опирающееся на параллельный фа мажор и на тональность шестой ступени (си-бемоль мажор). Неустойчивая середина (начинается с ремарки *Sans lenteur*) строится на развитии секундного мотива на нотах *re–mi* с последующей его транспозицией и перегармонизацией. Несмотря на тонально-гармоническую «рыхлость», строение середины достаточно квадратно, здесь преобладают четырех- и двутактовые структуры. Завершается первый танец небольшой кодой на тоническом органном пункте.

Второй танец («Светский») несет в себе явные черты вальсовости и написан в форме вариаций на сопрано остинато. Конечно,

¹⁸ Вспомним его симфонические произведения — дивертисмент «Триумф Вакха» (1882), «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» (1892–1894), ноктюрн «Сирены» (1897–1899); вокальный цикл «Песни Билитис» на текст П. Луиса (1897–1898), романс «Фавн» на стихи П. Верлена (1904), музыку к инсценировке «Песен Билитис» (1900–1901); прелюдии «Дельфийские танцовщицы» (1909), «Канопа» (1910–1912), пьесе «Остров радости» (1904), «Шесть античных эпитафий» для фортепиано в 4 руки (1914); «Сирикс» для флейты соло (1913).

¹⁹ Что может соответствовать пешему шаговому танцу и прыжковому в танцевальном цикле XVI–XVII веков.

Дебюсси не выдерживает строгие классические правила строения формы, допуская определенные отступления. После изложения темы следует пять вариаций. В четырех из них главная тема проходит в основной тональности (ре мажор) и лишь заключительное проведение помещено в тональность седьмой пониженной ступени (до мажор).

Трактовка цикла в целом достаточно необычна. С одной стороны, оба танца представляют собой самостоятельные части более крупной формы. Полной каденцией в основной тональности завершается первый танец, после чего в одноименной следует второй. Друг с другом они связаны небольшой басовой связкой в партии арфы (что в последующем становится основной линией баса при проведении темы второго танца). Однако, с другой стороны, оба танца практически неотделимы друг от друга и воспринимаются на слух не как две обособленные части, а целостно. Более того, при прослушивании не всегда можно уловить переход от одного танца к другому, да и в исполнительской практике не существует традиции играть их отдельно: опус всегда исполняется целиком. Таким образом, одночастность в этом произведении превалирует над цикличностью.

Как и цикл Дебюсси, «Интродукция и аллегро» Равеля вызывает некоторые аллюзии с музыкальной практикой прошлого, а именно — с известной традицией создания двухчастных полифонических циклов из вводной (импровизационной) и основной (рационально строгой) частей типа «прелюдии и фуги», «токатты и фуги», «фантазии и фуги» и т. п. В романтическую эпоху эта конструкция чаще всего модифицировалась в «интродукцию и рондо» (вспомним известные пьесы Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, К. Сен-Санса).

Диспозиция в цикле Равеля такова: небольшая прелюдийная вступительная часть — *интродукция*, и основная стабильная регламентированная — *аллегро* в сонатной форме. Сама интродукция невелика по масштабу и занимает всего 26 тактов, где последний (разрешение в тонику) завершается наложением на первую долю аллегро. В интродукции изложены три тематических элемента, которые в дальнейшем послужат основой для образования других частей формы.

При внешне классическом построении сонатного аллегро композитор не вполне следует его строгим правилам. Так, уже

тема главной партии (основная тональность соль-бемоль мажор) имеет модулирующее строение и при первом же проведении в экспозиции завершается в тональности доминанты (ре-бемоль мажор). В последующем такое строение темы позволяет композитору с легкостью решать вопросы модуляционных переходов, и уже в репризе главной партии эта тема приходит к доминанте ми-бемоль минора — тональности побочной партии. В зоне связующей партии возникает новый тематический элемент, основанный на секундовых интонациях и пунктирном ритме. Сама же побочная партия изложена не в тональности доминанты, а в параллельном миноре, на контрапункте двух тематических элементов интродукции. Следующая затем разработка состоит из двух разделов, полностью основанных на секундовых мотивах связующей.

Каденция солиста начинается с наивысшей кульминационной точки. Именно в ней, как полагается, сосредоточены самые разнообразные технические сложности. Тематически каденция строится на материале интродукции и даже контурно воспроизводит ее строение. Все три элемента с преобразованиями проводятся в каденции. Композитор лишь меняет местами второй и первый элементы. Третий элемент завершает каденцию, после чего начинается реприза. Сама реприза значительно сокращена и строится на тематизме главной и связующей партий.

Таким образом, между рассматриваемыми сочинениями Дебюсси и Равеля возникают разного рода переключки. Первая образуется уже на этапе их появления — толчком к созданию стали сугубо коммерческие интересы двух конкурирующих инструментальных фабрик. Скорее всего, ни заказчики, ни сами композиторы не задумывались о результатах таких торговых сделок. Перед нами один из исключительных случаев, когда реклама породила шедевры. Некоторые сходства прослеживаются на уровне композиционных принципов, формы и трактовки цикла.

Главная же общность двух произведений коренится в их статусе знаковых произведений своего времени, в которых разрываются связи с традициями прошлого и открывается новая эра арфового репертуара.

П. А. Шатский

**КЛОД ДЕБЮССИ.
ДВЕНАДЦАТЬ ЭТЮДОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО:
ОТ ЭКЗЕРСИСА ДО ИНСТАЛЛЯЦИИ**

Двенадцать этюдов Клода Дебюсси — последнее сочинение французского мастера для фортепиано соло — одно из этапных сочинений в истории жанра.

В 1915 году, когда Этюды были завершены, главной сценой Франции был театр военных действий. Поэтому сочинение без патриотического подтекста, и тем более столь необычное и сложное, просто не имело шансов на немедленный успех у широкой публики. Но даже и в те тяжелые годы музыканты, лично знавшие Дебюсси, такие как М. Лонг, В. М. Руммель и Дж. Коупленд, играли отдельные этюды в концертах, представляя аудитории этот шедевр, — хотя бы частично. Со временем, исполняемый выборочно или целиком, цикл занял достойное место в мировой концертной практике, особенно в репертуаре пианистов, специализирующихся на интерпретации музыки французского импрессионизма — В. Гизекина, С. Франсуа, позднее П.-А. Эмара, М. Утиды и других.

Этюды Дебюсси нередко становились объектом музыковедческого исследования. Однако чаще они анализировались в общей парадигме позднего композиторского стиля, нежели в контексте развития этюдного жанра. Возможно, наиболее капитальным трудом, посвященным этому сочинению, на настоящий момент следует считать книгу финской исполнительницы и музыковеда Маргит Раконен «Двенадцать этюдов Клода Дебюсси в представлении пианиста»¹. В работе обрисована общая атмосфера времени их написания, воссоздана хронология работы над сочинением, его долгий путь к признанию среди пианистов и слушателей. Каждый

¹ *Rahkonen M. Douze Études by Claude Debussy: A Pianist's View. Helsinki: Sibelius Acatemia, 2016.*

этюд анализируется в отдельности. Даются подробные методические указания, касающиеся преимущественно исполнительских проблем, высказываются интересные соображения о композиционном строении и драматургии отдельных пьес и всего опуса целиком. Наряду с таким подробным исследованием, можно отметить и другие работы, в которых «Этюды» рассматриваются в весьма интересных и важных ракурсах. Р. Ховат в книге «Искусство французской фортепианной музыки»² представляет их как один из важнейших этапов развития фортепианной школы Франции. Черты позднего стиля композитора, проявившиеся в «Этюдах», подробно изучены на страницах работы М. Вилдон³ «Поздний стиль Дебюсси». П. Робертс⁴ анализирует своеобразие «Этюдов» с точки зрения преемственности по отношению к листовскому (и шире — романтическому) пианизму. Среди отечественных исследований прежде всего следует отметить книгу Л. М. Кокорева⁵, в которой содержится подробный разбор каждого этюда, а также обсуждается проблема драматургического объединения цикла.

В настоящей статье сочинение рассматривается в несколько ином ракурсе. В ней затронуты темы композиционного построения, поэтики, а также характерные черты художественного мышления Дебюсси, которые ярче всего проявились в этом опусе. Но гораздо большее внимание уделяется циклу в плане развития этюдного жанра. В связи с этим материал разделен на три основных раздела, в которых последовательно анализируются: традиции жанра, воспринятые и претворенные композитором; присущие сочинению новаторские черты в контексте времени его создания; влияние, оказанное Дебюсси на дальнейшее развитие жанра, и ретроспекция с позиций современного искусства.

Традиция

Безусловно, сам факт создания «Двенадцати этюдов» можно считать проявлением музыкальной традиции. Лучшие образцы в наследии прошлого, такие как творения Ф. Шопена, Ф. Листа,

² *Howat R. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier.* New Haven; London: Yale Univ. Press, 2009.

³ *Wheeldon M. Debussy's Late Style.* Bloomington: Indiana Univ. Press, 2016. P. 55–79.

⁴ *Roberts P. Images. The piano music of Claude Debussy.* Portland: Amadeus Press, 1996. P. 285–316.

⁵ *Кокорева Л. М. Клод Дебюсси.* М.: Музыка, 2010.

а также Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Ш. В. Алькана и других были, без сомнения, прекрасно известны Дебюсси и, вполне возможно, послужили творческим импульсом для его музыкальной фантазии. Кроме того, необходимо упомянуть два цикла К. Сен-Санса — Шесть этюдов соч. 52 (1877) и Шесть этюдов соч. 111 (1892): исполнявшиеся в то время гораздо чаще, чем в наши дни, они могут считаться самыми яркими образцами жанра во французской фортепианной музыке, предшествующими появлению шедевра Дебюсси. Вероятно, окончательно идея создания этюдов могла сформироваться после работы над сочинениями Шопена (в том числе и этюдами), которую Дебюсси начал для издателя А. Дюрана⁶ в конце 1914 года.

Более глубинное проявление традиции, заложенное в этюдах Дебюсси, раскрывается в трактовке самого жанра. Для разъяснения этого момента необходим небольшой исторический экскурс.

В современной практике под этюдом практически однозначно подразумевается «музыкальная пьеса, предназначенная для совершенствования технических навыков игры на каком-либо инструменте»⁷. Но на рубеже XVIII–XIX веков, когда это название только появлялось в заголовках сборников упражнений, каприсов, каденций или даже фуг (например, у Р. Крейцера, Н. Буало и А. Рейхи, который, как считается, первым ввел название «этюд» в фортепианные сборники), жанровые границы были не столь четко очерчены.

Слово «этюд» (в единственном и множественном числе) обозначало не только отдельную пьесу, но и их совокупность, воспринимаемую как метод. Вероятно, это интегральное понятие метода заложено в этимологии: *étude* (фр.) — изучение, разработка, обзор, очерк.

В качестве примера, когда именно такое понимание разрешает мнимые противоречия в названиях, можно упомянуть: «*Étude pour le pianoforte en 42 exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter le progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond*» соч. 39 И. Б. Крамера; «*Étude pour le pianoforte contenant 50 exercices en différents genres*» соч. 78 Д. Штейбеля;

⁶ В серию «*Édition classique A. Durand & Fils*» кроме шопеновских произведений вошли: сочинения Ф. Мендельсона, отредактированные М. Равелем; сочинения Р. Шумана, подготовленные к публикации Г. Фореле.

⁷ Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Стб. 581.

раннюю версию этюдов Ф. Листа (S. 136), в окончательном варианте получивших название трансцендентных. В первом немецком издании (1826) сборник называется «*Études pour le piano en douze exercices*», во французском (1827) — «*Étude pour pianoforte en quarante-huit exercices dans tout les tones majeurs et mineurs*».

Понимание различия между упражнением и этюдом, как между частным и обобщающим, довольно долго соседствовало с иным, более близким нашим дням. Оно предполагает наличие у этюда законченной музыкальной формы, а главное — гораздо более яркого художественного содержания, для выражения которого техническая — «ремесленная» — составляющая является лишь средством.

Одним из первых документов, в которых эта позиция зафиксирована, является статья 1841 года К. Б. фон Милтица⁸ «Экзерсис и этюд» на страницах «*Allgemeine musikalische Zeitung*». Обозреватель критически разбирает огромное количество изданных упражнений, большинство из которых, по его мнению, отнюдь не готовят обучающихся к исполнению произведений мировой классики. С несколько комичной прямолинейностью он обозначает этюд как «упражнение, в котором есть дух», а экзерсису отводит роль исключительно механической работы. Причем деление на этюды и экзерсисы критик проводит не с формальной точки зрения (по названиям), а исходя из их музыкальной оценки, пусть местами и субъективной.

Более привычные для нашего времени жанровые (и методические) градации обозначены в капитальном «Метод»⁹ И. Мошелеа и Ж.-Ф. Фети, опубликованном в 1840 году. Постановочные упражнения (в том числе для укрепления пальцев, гаммы) включены в текстовую часть метода, отдельным блоком представлены «Простейшие экзерсисы и прогрессивные этюды» (ныне именуемые инструктивными), а завершает сборник высшая ступень — «18 этюдов для совершенствования», куда входят сочинения Ф. Шопена¹⁰, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, А. Гензельта, которые в современном понимании являются концертными.

⁸ К. Б. фон Милтиц (1781–1845) — композитор, литератор, рецензент газеты «*Allgemeine musikalische Zeitung*».

⁹ *Fétis F. J., Moscheles J. Méthode des Méthodes de piano*. Paris: Schlesinger, 1840.

¹⁰ Трем этюдам Шопена, изданным в этом сборнике, был ошибочно присвоен *opus posth.*

Сказанное выше помогает понять, что в этюдах Дебюсси заложен целый комплекс характеристик, отсылающий к традиции жанра.

Он проявляется даже в порядке следования этюдов. Как свидетельствует беловая рукопись, первоначально он был иным¹¹. Цикл завершался этюдом «Для украшений». Однако по желанию автора в первом издании пьесы расположены именно в том порядке, в котором мы привыкли слышать их в настоящее время. Как считают многие исследователи, в том числе Раконен¹², в этом изменении усматривается переход от резко контрастных сопоставлений к более плавной драматургии развития. Окончательный вариант, симметрично разделенный на две тетради, гораздо более цельный. В первой из них собраны этюды для простейших последовательностей и интервалов, что создает даже ощущение некоторой тяжеловесности старых фортепианных школ, с их неспешным развертыванием по принципу: «от простого — к сложному» или «от меньшего — к большему». Во второй тетради материалом этюдов становятся более сложные комбинации и индивидуализированные виды техники. Кроме того, именно этюд «Для аккордов», с его лаконичным звучанием, столь остроумно передающим атмосферу праздника *à la française*, как никакой другой способен обозначить финал всего продолжительного опуса. В этюдах представлены практически все аспекты фортепианной техники. Говоря языком педагогики, их «методические принципы» четко обозначены и выдержаны. Поэтому они являются своеобразным «путеводителем» по фортепианной вселенной Дебюсси-пианиста и Дебюсси-композитора.

В этюдах, на наш взгляд, не заложена программность. Не подчинены они и принципу сквозного вариационного развития, подобно шумановской «Крейслериане», хотя П. Булез, например, усматривает внутри отдельных этюдов мотивную разработку, похожую на систему лейтмотивов¹³. В исполнительской практике отдельные этюды звучат гораздо чаще, чем все двенадцать пьес

¹¹ См. об этом в комментариях к полному собранию сочинений Дебюсси, подготовленных знатоком творчества композитора, пианистом Клодом Эльфером: *Les Œuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Vol. 6: Études / ed. Cl. Helffer. Paris: Durand; Costallat, 1991.*

¹² *Rahkonen M. Douze Études by Claude Debussy: A Pianist's View. P. 44–47.*

¹³ *Boulez P. Orientations: Coll. Writings / transl. by M. Cooper. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1990. P. 312.*

целиком. Однако все они в совокупности формируют целостное представление об импрессионистическом пианизме, как бы постепенно охватывая различные его области, что является едва ли не важнейшим фактором, обуславливающим циклическое единство сочинения. Оно сопоставимо с тем, которое мы можем наблюдать в Прелюдиях Дебюсси.

Здесь необходимо отметить, что некоторые исследователи придерживаются противоположных взглядов и объясняют драматургию цикла именно наличием скрытой программности. Автором одной из самых интересных трактовок такого рода является Кокорева. На страницах ее монографии, посвященной творчеству композитора, можно прочесть о «тайном послании, которое Дебюсси вложил в ряд этюдов, чрезвычайно концентрированных по смыслу»¹⁴. Автор раскрывает сквозную линию развития, основанную на интертекстуальной связи с музыкой оперы «Пеллеас и Мелизанда». Однако этюды, не укладывающиеся в эту драматургическую канву, исследователь характеризует как «игровые интермедии»¹⁵. Такая трактовка, на наш взгляд, выглядит не вполне убедительно, так как «Двенадцать этюдов» представляют собой прежде всего школу фортепианной игры высшего порядка. Именно на этом принципе базируется их целостность как цикла. Что же касается музыкальных аллюзий, то они не ограничиваются только оперой «Пеллеас и Мелизанда». Кроме того, в цикле имеется очень много точек интеркультурного соприкосновения с другими видами искусства, в частности с живописью. Самые значимые из них будут раскрыты ниже.

Новаторство

В выдающихся произведениях искусства элемент новизны очень часто связан и даже спаян с традицией столь неразрывно, что обсудить каждый аспект по отдельности оказывается затруднительно.

К элементу традиции можно отнести порядок этюдов Дебюсси. Вспомним сборники М. Клементи, И. Б. Крамера, К. Черни и других авторов. Первый этюд обычно «прописан» для занятий пятипальцевыми гаммообразными последовательностями. Также с большой долей вероятности тональностью первого этюда будет

¹⁴ Кокорева А. М. Клод Дебюсси. С. 225.

¹⁵ Там же.

до мажор, причем это правило распространяется не только на ин-структивные опусы.

Однако уже данный элемент подвергается пародированию. Как и в творчестве Дебюсси в целом, пародирование носит характер персифляжа, то есть — следуя этимологии слова — насмешки, высказанной в виде комплимента. Условно говоря, Дебюсси предлагает *иное содержание* этюда. Сквозь диатонические последовательности прорываются изысканные гармонические арабески. Однако они не содержат элементов гротеска или эпатажа на грани отрицания самого жанра, обозначенного в названии, как это можно услышать, например, в Ноктюрне, Элегии или Колыбельной из цикла «Афоризмы» Шостаковича, словно многократно варьирующих «пощечину общественному вкусу». Ирония Дебюсси предвосхищает волшебный мир, столь оригинально раскрытый в опере Равеля «Дитя и волшебство». В этюде можно даже услышать звукоизображение «заплетающихся пальцев» ученика и недовольных реплик «мэтра».

Однако не меньшей пародией на экзерсисы господина Черни можно считать этюд «Для восьми пальцев». Суть названия заключается в том, что автор не рекомендовал использование первого пальца при игре, о чем упоминал в примечании. В музыковедческой литературе существует мнение, что эта идея отсылает к «способу игры в эпоху Рамо и Куперена». В частности, оно высказано в монографии Кокоревой¹⁶. Однако это утверждение дискуссионно.

Начнем с того, что французские клавесинисты всё же иногда ставили аппликатуру, хотя, конечно, выписана она далеко не так подробно, как привычно в наши дни. Можно обратиться к трактатам об игре на клавесине Ф. Куперена¹⁷, Ж.-Ф. Рамо.¹⁸ Вопрос использования большого пальца также весьма неоднозначен. Например, если ознакомиться с трактатом М. де Сен-Ламбера¹⁹, речь скорее может идти об ограничении в использовании пятого пальца. В главе, посвященной аппликатуре²⁰, находим примеры

¹⁶ Там же. С. 217.

¹⁷ *Couperin F. L'Art de toucher le clavecin*. Paris: Foucaut, 1716.

¹⁸ *Rameau J.-Ph. Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

¹⁹ *Saint-Lambert M. de. Les principes du clavecin*. Paris: Ballard, 1702.

²⁰ *Ibid.* P. 46–47.

активнейшего использования первого пальца в гаммах, включая многократно повторяющиеся последовательности «1–2», особенно в левой руке²¹. Не стоит забывать, что барочная аппликатура зависела от потребности в более дробной артикуляции и фразировке, что естественно выражалось в более частой смене позиций. Это никак не подразумевало «отключения» большого пальца. Дополнительное противоречие вносят мемуары М. Лонг²², которая ясно дает понять, что композитор разрешал ей брать ноты первым пальцем. Таким образом, «осьмипалое» название становится похожим на розыгрыш с оттенком абсурдистского юмора.

Возвращаясь к теме пародии, можно сказать, что этюд «Для восьми пальцев» построен как полная противоположность первому. На наш взгляд не случайна и тональность соль-бемоль мажор — максимально возможное отдаление от до мажора. Причем субдоминантовое начало, выдержанное в редкой и практически не употребляемой тональности до-бемоль мажор, словно показывает, что совсем рядом с привычным «пятипальцевым» расположением «от до» можно найти совершенно иной далекий мир. Кроме того, в шестом этюде практически отсутствуют мелодические элементы. Удивительно, что даже «Противоположения звучностей» можно считать более традиционной композицией, в которой, как отмечает Кокорева²³, улавливаются черты жанровости.

Композитор взял достаточно типичную этюдную фактуру, состоящую из пассажей, передающихся по четыре ноты из руки в руку. Однако она наполнена столь оригинальным художественным содержанием, что «инструктивный» прототип оказывается практически вне восприятия слушателя. Музыкальным материалом этюда «Для восьми пальцев» становятся звуковые краски, и на их сопоставлениях строится драматургия. Трудно не увидеть в этом эстетической близости сонорике. Поскольку звуковысотность в каждом звукоряде строго дифференцирована, фактуру этюда можно считать остающейся в рамках колористики. Отдельные тоны является ступенями звукоряда, а не элементами сонорного комплекса. С другой стороны, в этюде используются —

²¹ Аналогичные аппликатурные решения можно найти в сборнике французского органиста Г.-Г. Нивера «*Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Eglise*» (1665).

²² Лонг М. За роялем с Дебюсси. М.: Сов. композитор, 1985. С. 74.

²³ Кокорева А. М. Клод Дебюсси. С. 221–223.

обратим на это особое внимание — принципы формообразования сонорики, обозначенные Ю. Н. Холоповым как взаимосвязь форментов-блоков²⁴: повторение, вариация, трансформация, мутация. Композитор стремится, говоря словами К. Малевича, «выразить ощущения через беспредметные элементы форм»²⁵. В конкретном этюде доминирующим ощущением оказывается едва ли не футуристическое движение, а художественным элементом, освобожденным от привычной мотивно-тематической структуры — тетрахорд, используемый самостоятельно, в составе восьмиступенного звукоряда или в секундовом наложении, а также вычлененные из него двузвучные трелеобразные последовательности.

В других этюдах таковой элемент оказывается вынесен в название: «Для терций», «Для кварт», «Для повторяющихся нот», «Для аккордов» и так далее. Говоря о квартах, нельзя не вспомнить другой опус этюдов, посвященный «экзотическим» интервалам — Три этюда соч. 65 А. Н. Скрябина (1911–1912). В данной статье не стоит задача сравнения двух сочинений. Отметим только, что использованные Скрябиным квинты, септимы и ноны были важнейшими интервальными составляющими «Прометеевского аккорда» — одного из центральных гармонических образований позднего периода творчества композитора, в то время как Дебюсси разрабатывает терцовую и квартовую структуры, естественные для его гармонического мышления, а также более традиционную интервалику секст и октав (ноны появляются в секстовом этюде эпизодически, о чем пойдет речь далее).

Именно в терцовом и квартовом этюдах конструктивные решения Дебюсси наиболее смелы²⁶. Его композиторский стиль с явной опорой на тонику (пусть и диссонантную) в принципе далек от двенадцатитоновой системы²⁷. Однако в ряде случаев

²⁴ Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыкаведческое и композиторское отд-ние). Ч. 2: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М.: Композитор, 2005. С. 541–542.

²⁵ Малевич К. С. Форма, цвет и ощущение // Малевич К. С. Черный квадрат. СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. С. 62.

²⁶ О необычных звучаниях кварт автор упоминал в письме издателю А. Дюрану от 28 августа 2015 г. См.: Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1985. С. 239.

²⁷ Более всего серию напоминает монодическая тема этюда «Для повторяющихся нот».

интервалы терции и кварты оттягивают на себя функции, говоря словами Холопова, «центрального элемента» (ЦЭ)²⁸. Их использование в качестве строительного материала для вертикали и горизонтали является многомерным, то есть — напоминает технику сериализма²⁹.

Как мы уже говорили, аккордика этюдов «Для секст» («Секстологии», как называл его автор)³⁰ и «Для октав» ближе классическому пониманию гармонии. Однако в секстовом этюде особого внимания заслуживает эпизод с нонами. О нем с большим юмором пишет сам Дебюсси («Долгое время длительная игра секстами мне представлялась обществом жеманных барышень, чинно сидящих в гостиной за вышиванием и завидующих скандальному хохоту безумных нон»³¹), имеется упоминание об этом и у Лонг³². Причем особенно изящно и остроумно введение нон не как простого интервала, а как крайних звуков аккордовой структуры 4.3.4. Попутно можно отметить, что юмористическая характеристика, данная этюду композитором, опровергает мелодраматическую трактовку пьесы, изложенную в работе Кокорева, и косвенно ставит под сомнение ее теорию «Пеллеасовской тайнописи»³³.

Все интервалы — вне зависимости от сравнительной сложности или простоты гармонических построений (так же, как хроматические последовательности, арпеджио и т. д.) — используются и осмысляются Дебюсси в абстрактной манере, словно они являются основными элементами В. В. Кандинского, «без которых, — как пишет художник, — произведение отдельно взятого вида искусства не может состояться»³⁴.

Согласно Кандинскому, важнейшим элементом живописи является точка, но это понятие очень объемно. В частности, точка может принимать любые формы, включая многоугольники. Точки-интервалы Дебюсси (в начале квартового или секстового этюдов, например) воспринимаются и берутся как двузвучия Кандинского. Причем, поскольку двузвучие означает отношение точки

²⁸ Определение центрального элемента см.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. 2. С. 8.

²⁹ См. определение сериализма: там же. С. 467.

³⁰ См.: *Дебюсси К.* Избранные письма. С. 239.

³¹ См.: там же.

³² *Лонг М.* За роялем с Дебюсси. С. 69.

³³ См. об этом: *Кокорев А. М.* Клод Дебюсси. С. 225.

³⁴ *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2012. С. 71.

к плоскости (которые, по мысли художника, обладают своим собственным звучанием каждая³⁵), то и в нашем случае речь идет не о двух ступенях интервала, а о невероятно важном значении этого интервала (или последовательности) относительно целостной композиции. Продолжая мысль, нетрудно найти поэтическую аналогию между прихотливыми «графичными» линиями интервалов, гаммообразных или арпеджированных последовательностей у Дебюсси и трезвучиями Кандинского³⁶, которые, напомним, являлись по сути углами. Они очерчивались линиями, последовательно соединявшими три точки (звука) линиями.

Не всё из философии искусства Кандинского могло быть созвучно мироощущению Дебюсси. Например, много вопросов вызывает утверждение художника об эстетическом родстве творчества Дебюсси и Скрябина, якобы обоснованное наследованием идей М. П. Мусоргского. Русский композитор не являлся прямым наследником традиций «Могучей кучки».

Крайне спорно выглядит следующий критический пассаж Кандинского: «В звучании их композиций [Скрябина и Дебюсси] имеется родственная нота. Одна и та же ошибка часто неприятно задевает слушателя. Иногда оба композитора совершенно внезапно вырываются из области “новых уродств” и следуют очарованию более или менее общепринятой “красивости”. Часто слушатель чувствует себя по настоящему оскорбленным, когда его, как теннисный мяч, перебрасывают через сетку, разделяющую две партии противников — партию внешней “красивости” и партию внутренне прекрасного»³⁷. Впрочем, обвинения в «гедонистической красивости» были предъявлены импрессионистам многими радикально настроенными умами из числа модернистов и не только (вспомним Ж. Кокто и А. Колле, писавших о французской «Шестерке»).

Другой парадокс, связанный с музыкальным восприятием Кандинского, заключается в его своеобразной концепции тождества звука точке. Отчасти она подогревалась чисто графическим изображением нот виде точек: именно точку художник считал основным элементом живописи, а линию — ее производным. Однако факт, что звуковая волна является линией, нигде в трудах

³⁵ Там же. С. 90.

³⁶ Там же. С. 124.

³⁷ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 33.

Кандинского не обсуждается³⁸. Кроме того, в его рассуждениях можно встретить такой пассаж: «...целостные композиции для рояля возможны исключительно в виде одновременного или последовательного сочетания звучащих точек»³⁹. Такая трактовка инструмента вряд ли нашла бы отклик у Дебюсси-пианиста. Современники, и прежде всего Лонг, приводят его знаменитую фразу: «Нужно забыть, что у рояля есть молоточки»⁴⁰.

Однако зачастую эстетические взгляды Кандинского и Дебюсси совпадают. Это касается ощущения темного и холодного звучания цветов/тонов, точнейшего построение композиции, пренебрежение которой оба считали губительным для искусства. Наряду с процитированными спорными утверждениями, Кандинский в своем труде «О духовном в искусстве» высказал ряд очень метких замечаний о творчестве Дебюсси. Он проникательно считал природу одним из основных источников вдохновения французского композитора. Также он писал, что Дебюсси «в “импрессионистских” картинках никогда не применяет чисто материальной ноты, характерной для программной музыки, а ограничивается использованием внутренней ценности явления»⁴¹, противопоставляя звукоизобразительности раскрытие внутренней сущности.

Многие миниатюры могли бы подпасть под определение «мелодических композиций» Кандинского. «Все эти конструктивные формы обладают простым внутренним звучанием, которое имеет и каждая мелодия. Я называю их поэтому мелодическими»⁴². Таким образом, этюды с их ярко выраженными «конструктивными формами» могли бы оказаться ярчайшим примером таких композиций.

В настоящей небольшой статье мы не можем полностью осветить тему общности эстетических позиций композитора и современных ему художников, среди которых, помимо Кандинского, разработавшего в начале XX века одну из самых радикальных

³⁸ Если же пренебречь волновым распространением звука и воспринимать его природу только как колебание частиц (точек) материи с определенной частотой, то «точечная природа» становится свойством любого инструмента, а не только рояля.

³⁹ Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. С. 99.

⁴⁰ Лонг М. За роялем с Дебюсси. С. 27.

⁴¹ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 33.

⁴² Там же. С. 106.

доктрин в истории художественного искусства, по большей части были мастера живописного импрессионизма и символизма⁴³ — направлений, имеющих к тому времени свои сложившиеся традиции. Однако именно обсудив поэтику абстрактного в «Этюдах» Дебюсси, мы можем более полно представить себе ту новизну, которую их появление внесло в развитие жанра в целом.

Подводя итоги раздела, можно коснуться сравнения «Этюд» Дебюсси с произведениями Шопена и Листа, написанными в интересующем нас жанре. Французский мастер наследует многие принципы, столь блистательно раскрытые его великими предшественниками. Это прежде всего касается общей концепции концертного этюда, в которой главенствует художественный образ, целиком подчиняющий себе собственно технические «приемы», а также многих аспектов трактовки пианизма, ставших базисом для собственных открытий французского мастера в этой области.

О различиях между этюдами Дебюсси и шопеновскими, листовскими — при кажущейся наглядности таких различий — говорить гораздо сложнее. Они порождены неповторимо индивидуальными композиторскими стилями авторов, которые уже как следствие находят конкретные «инструментальные» воплощения.

В сравнении с тем, что мы можем услышать в «Трансцендентных этюдах» Листа, понятие виртуозности в представлении Дебюсси может показаться гораздо более камерным явлением. Например, кульминации в этюдах французского композитора отличаются скорее лаконизмом и неожиданными сопоставлениями, нежели бравурой и грандиозными нарастаниями, характерными для драматургических вершин в пьесах венгерского романтика. Динамические волны в фортепианной музыке Дебюсси в принципе никогда не поднимаются до листовского громоподобного *vibrante*. Интересно, что даже Робертс⁴⁴ — музыковед, обстоятельно изучивший вопрос о преемственности в трактовке пианизма двумя авторами, говорит не только и не столько об этюдах, сколько о колористических находках в позднем творчестве венгерского романтика, которые не могли не заинтересовать французского автора.

⁴³ См. об этом: Ровенко Е. В. Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: Прогресс-традиция, 2016.

⁴⁴ Roberts P. Images. P. 285–316.

Еще более тонкого подхода требует тема влияния шопеновского пианизма на фортепианное творчество Дебюсси, и в частности — на его «Этюды». Одним из наиболее целостных исследований, раскрывающих ее, является статья его ученика Р. Годэ, подготовленная к печати и опубликованная ведущим французским биографом композитора Ф. Лесюром в номере знаменитых «Cahiers Debussy» — периодического издания ученых записок, посвященных наследию мастера⁴⁵. В данной работе вопрос рассмотрен столь всесторонне, что, пожалуй, трудно сделать какие-то конструктивные добавления.

Однако, резюмируя данный раздел, кажется уместным привести суждение Лонг, которое, несмотря на достаточно обобщенный характер, очень глубоко определяет индивидуальность творческого пути Дебюсси, его отличие от великих представителей эпохи романтического пианизма. Воспитанница французского мэтра характеризует его манеру сочинять как созерцательную, объективную и наблюдательную, в чем кроется, по ее словам, основное отличие от более ярко выраженного императива в музыке Шопена или Шумана. «Как Шопена, как Шумана, мы можем представить себе Дебюсси за клавиатурой, сочиняющего музыку. Но если автор “Карнавала” восклицал: “Я бы хотел, умирая, петь, как соловей! Я бы хотел заставить взорваться мое фортепиано!”, Дебюсси только советовал тихим голосом: “Пусть оно говорит”»⁴⁶.

Словам пианистки присуща некоторая метафоричность, но нетрудно согласиться с тем, что романтическая личность, стремящаяся воспринимать действительность в качестве отражения своего «я», в музыке Дебюсси уступает место «маленькому герою», который ощущает себя небольшой частью огромного звучащего мира. Частью этого мира оказываются и конструктивные элементы этюдов, которые бесконечно варьируются и комбинируются, но нигде не подавляются жанровыми клише блестящего концертного пианизма.

Ретроспекция

В общих чертах обрисовав важное место, занимаемое этюдами Дебюсси в момент их создания, коснемся того резонанса,

⁴⁵ Lesur F. Chopin-Debussy par Robert Godet // Cahiers Debussy. № 3. Saint-Germain-en-Laye, 1976.

⁴⁶ Лонг М. За роялем с Дебюсси. С. 75.

который имели эти сочинения в последующий, сравнительно небольшой отрезок времени вплоть до наших дней.

Пусть и не сразу, «Двенадцать этюдов» Дебюсси навсегда стали исполняемым сочинением. Как уточняют новейшие изыскания, первым исполнителем избранных этюдов в концертной программе (19 ноября 1916 года) стал американский пианист Джордж Коупленд, который мог называть себя другом и учеником автора. Их европейская премьера состоялась неделю спустя (26 ноября 1916 года) — у рояля был пианист немецкого происхождения Вальтер Морзе Рummель, также лично знавший Дебюсси. Разумеется, Этюды звучали в исполнении Маргерит Лонг. Кроме того, при жизни автора их включали в концерты французская пианистка Мари Пантэ и ее швейцарская коллега Мадлен Шосса. Позднее к ним обращались практически все пианисты, в чьем репертуаре музыкальный импрессионизм занимал значительное место. Первым артистом, осуществившим звукозапись полного цикла, долгое время считался Чарльз Розен, чья пластинка появилась в 1951 году. Однако на самом деле премьерная запись была выпущена гораздо раньше. В 1938 на студии «DECCA» «Этюды» записал южноафриканский пианист Адольф Холлис, практически не известный в России, горячий пропагандист ренессансной, барочной и современной музыки, чья активность была особенно высока в Лондоне в период между двумя мировыми войнами. Позднее, полностью или частично, цикл записали Вальтер Гизекинг, Ивонна Лефевр, Самсон Франсуа, Святослав Рихтер, Анатолий Ведерников, Маурицио Поллини, Жан Ив Тибодэ, Мицуко Утида, Сергей Кузнецов и другие пианисты прошлого и современности. Их значение в ряду самых виртуозных образцов жанра подтверждается в том числе и постоянным присутствием в конкурсных программах, наряду с этюдами Шопена, Листа, Скрябина и Рахманинова.

Однако в рамках данной статьи мы не будем концентрироваться на проблемах, связанных с исполнительством, а попытаемся проследить, какое влияние этюды французского композитора оказали на развитие жанра в целом, а также какие творческие идеи композитора, заложенные в них, оказались востребованы в XX веке.

Самым явным образом музыкальное влияние Дебюсси ощущается в этюдах Д. Лигети. Причем Лигети считал французского

автора одним из четырех композиторов (после Д. Скарлатти, Р. Шумана и Ф. Шопена), «мыслящих фортепианно». Существующий сейчас в трех тетрадах (последняя из которых осталась незаконченной), цикл Лигети первоначально структурировался по уже знакомой модели: две тетради по шесть пьес. Однако позже композитор решил продолжить работу и увеличить их количество.

Как и этюды Дебюсси, сочинения в этом жанре Лигети представляют собой квинтэссенцию сольной фортепианной техники в понимании композитора. Кроме того, они охватывают значительную часть технических возможностей этого инструмента и вариантов их использования в соответствующей времени художественной парадигме постмодерна. С чисто музыкальной точки зрения их родство заключается в импрессионистическом использовании чрезвычайно богатой колористики как основного выразительного средства. Причем поскольку сонорику можно считать дальнейшим развитием колористики⁴⁷, то и этюды Лигети можно назвать следующим шагом в направлении, предложенном Дебюсси. У Лигети содержательной основой музыкального языка являются простые конструктивные элементы. Например, это могут быть трех-, четырех- и пятиступенные гаммообразные последовательности (Этюд I «Беспорядок», Этюд VII «Ученик чародея»), краткие фанфарные мотивы (Этюд IV «Фанфары»), ритмические и мелодические остинато (Этюд IV «Фанфары», Этюд VI «Осень в Варшаве»). Зачастую гармонической основой становятся трехзвучия нетерцовых структуры и иные подобные элементы. Изменения, вносимые в эти элементы, проработаны последовательно и очень детализированно. Именно их постепенная эволюция обуславливает музыкальное развитие и драматургию целого. У слушателя в основном остается впечатление множества легко запоминающихся и очень характерных фигур, своего рода мотивных паттернов, постоянно развивающихся, причудливо сталкивающихся и образующих яркие сонорные пятна. Впрочем, не стоит думать, что эти пятна образованы совершенно произвольным сочетанием⁴⁸.

Геометричность фактуры Дебюсси (основанной на симметричной интервалике), зримость рисунка его мелодики, будучи

⁴⁷ См. приведенные выше ссылки на работу Холопова.

⁴⁸ См. об этом: *Quinnett L. Harmony and Counterpoint in the Ligeti Etudes, Book I.* Riga: LAP, 2014.

модифицированными Лигети, могут вызвать ассоциации с таким, казалось бы, далеким художественным явлением, как «геометрический абстракционизм», возникший после Второй мировой войны. Его представители — например, М. Билл, А. Рейнхардт, Д. Бюрен — вообще считали геометрию единственно возможным языком живописной композиции. Однако эстетика этого направления несла два неприемлемых для импрессионизма императива. Культивировалась полная изоляция одного вида искусства от другого и, соответственно, их выразительных средств (вспомним непримиримый манифест Бюрена «Берегись!», призывающий тщательно оберегать живопись от всяких привнесений со стороны иных видов искусства, а также — с маниакальным рвением — от прошлых этапов развития самой живописи). В дополнение постулировалось плоскостное мышление как единственно приемлемое для живописи, причем художники более позднего времени были в этом вопросе более категоричны чем П. Мондриан, которого они считали своим родоначальником.

Но музыка Дебюсси и Лигети, с присущим стилю этих композиторов колористическим богатством, объемным звучанием, а главное — многообразием художественных аллюзий, не может уложиться в столь тесные рамки. Музыкальному импрессионизму и сонористике можно скорее найти аналогии в творчестве таких художников, как Дж. Поллок или М. Ротко. Характерным для них было создание очень больших полотен, однако это не было связано с монументальной направленностью. Размеры картины позволяли художнику почувствовать себя не «над» полотном, а «внутри» него, как бы раствориться в живописной среде. Особенно это относится к Поллоку, который, вследствие гигантских размеров холста, расстилал его на полу и в буквальном смысле слова оказывался окружен живописью со всех сторон во время работы.

Восприятию этюдов Дебюсси (совокупности представленных в них художественных средств или каждого из них по отдельности), а также творческим поискам при их исполнении могут оказаться созвучны монохромные работы Ива Кляйна. Напомним, живописец предлагал увидеть целый мир — почти что вселенную, духовную и материальную — в одном лишь синем (голубом) цвете, зарегистрированном им под названием «International Klein Blue». Кажущаяся наивность этого призыва была многократно осмеяна «акулами пера» всех мастей, что привело художника к глубокому

душевному кризису. Однако синие монохромные Кляйна стали выглядеть почти пророчески, после того как человечество получило первые космические цветные снимки Земли и астрономы стали называть ее «голубой планетой».

Приведенные выше примеры из области живописи, разумеется, никак не могут раскрыть всего многообразия эстетических парадигм XX века (многие из которых имели направленность, противоречащую искусству Дебюсси), они также не претендуют на воссоздание целостной картины живописных направлений, их взаимосвязей, противодействий и относительного масштаба. Эти примеры призваны лишь обозначить точки соприкосновения поэтики абстрактного и конструктивного в Этюдах Дебюсси с некоторыми художественными явлениями более позднего времени, которые оказались весьма неожиданными.

В частности, хотелось бы проанализировать цикл Дебюсси в контексте такого современного и своеобразного явления, как инсталляция. Хотя первые инсталляции создавались еще М. Дюшаном в 1920-е годы, это явление сохранило актуальность и в современном искусстве. Возможно, причиной послужила уникальная возможность включать самые разные предметы в одно цельное пространство. Собственно, инсталляция и есть пространство, в которое введены объекты, становящиеся предметами искусства. И успех в ее создании зависит от почти неуловимого умения организовать пространство — вне его некоторые объекты могут вообще потерять статус произведений искусства, стать утилитарными предметами⁴⁹. Инсталляция характеризуется именно утратой образующих ее объектов изначальных утилитарных функций и, безусловно, глубоким погружением в составляющие ее предметы, которые становятся источниками для субъективно-художественного восприятия — в противовес объективному, гораздо более поверхностному.

В случае с этюдами Дебюсси мы имеем яркий пример того, как простейшие интервалы, короткие последовательности и другие разрозненные элементы организованы в целостном звучащем пространстве. Это касается и отдельных этюдов, и всего большого цикла. Причем композитор берет именно «неавторские» элемен-

⁴⁹ Дополнительным парадоксом можно считать и то, что автором инсталляции может быть как художник, так и куратор. Авторство отдельных объектов для инсталляции несущественно.

ты — так как интервалы и аккорды, в отличие от тематических интонаций, никак нельзя считать сочиненными самим Дебюсси. Эта особенность позволяет трактовать композиционное построение его этюдов как несущее в себе элементы инсталляции.

Итак, выбранный ракурс рассмотрения — в контексте пост-модернистского переосмысления культурного документа прошлого — показывает, что выдающееся сочинение самым неожиданным образом демонстрирует свою актуальность, отвечая на, казалось бы, весьма радикальные вопросы нашего времени. Кроме того, пример «Двенадцати этюдов» Дебюсси помогает понять, почему многие представители авангарда XX века из числа творцов и теоретиков считали себя едва ли не прямыми продолжателями импрессионизма. О творчестве Дебюсси как о знаковом явлении в истории музыки писали П. Булез и Д. Лигети, О. Мессиан и А. Жоливе, композиторы-структуралисты. Причем в центре их внимания оказывалась не только колористическая сторона его музыки, но и фортепианный стиль, конструктивные находки, ладовая система и другие аспекты. Мессиан и Булез (по свидетельству выдающегося послевоенного исполнителя музыкального авангарда Эльфера,⁵⁰ лично знавшего обоих композиторов) включали Этюды в список сочинений, обязательных для изучения в классе композиции. Интерес перечисленных музыкантов к Дебюсси, разумеется, не снимает непримиримых эстетических противоречий между музыкальным импрессионизмом и стилистикой авангарда позднейшего времени, которому свойственна гораздо более строгая, практически научная, организация музыкального произведения и даже основного медиума музыки — звука.

Как и музыканты, многие художники XX века считали импрессионизм если не началом новой живописи, то, во всяком случае, важнейшим подготовительным шагом к ней — при том, что многие из них призывали порвать с культурной традицией в принципе. Даже категоричный в своих суждениях до резкости Малевич отзывался об импрессионизме с большим уважением, особенно выделяя Поля Сезанна, в творчестве которого прослеживается переход от традиций импрессионизма к живописи форм⁵¹.

⁵⁰ См. предисловие и критические замечания в: *Les Œuvres Complètes de Claude Debussy. Série I. Vol. 6: Études*.

⁵¹ Малевич К. С. О новых системах в искусстве // Малевич К. С. Черный квадрат. С. 97.

Интересно, что в высказываниях Дебюсси, много занимавшегося критической публицистикой, однако далекого от больших и «капитальных» умозрительных построений, можно найти высказывания, предвосхищающие характерные черты философии модернизма и более поздних течений. Подобно Дебюсси, композиторы авангарда стремились к поиску новой музыкальной реальности, опираясь на средства и ресурсы именно музыки как вида искусства, не прибегая к помощи литературы, например.

«Мне думается, — писал Дебюсси, — музыка начинается там, где терпит фиаско речь. Музыка призвана передать то, что не выразимо словами. Я бы хотел, чтобы она появлялась из сумрачных облаков и время от времени скрывалась за ними. По мне, пусть она навсегда остается скромной»⁵².

Разумеется, это достаточно полемическая точка зрения, как и многое из того, что писал Дебюсси-критик. Здесь можно усмотреть и принципиально выраженное несогласие с необходимостью «обновления музыки через ее внутреннюю связь с поэзией», что было характерно для позднего романтизма. Можно уловить и некое противоречие с творчеством самого Дебюсси, в сочинениях которого обнаруживается немало контекстных аллюзий как на иные виды искусства в целом, так и на конкретные произведения.

Однако в этом суждении — особенно в том, что касается необходимой скромности, — отвергается характерный для конца XIX века идеализм (философский в чистом виде или апплицированный на искусство). Такой идеализм провозглашал одну область знания, один вид искусства или их синтезирующий конгломерат исключительным проводником к высшему знанию. Собственно, разрушение (к радости художников и глубокой фрустрации большей части публики) пирамиды идеализма и можно считать первым и бесспорным проявлением модернизма. Поэтому искусство французского мастера, наделенного гениальным своеобразием, но никогда не стремившегося выйти за рамки своего творческого ремесла, — было невероятно современным.

Возможно, здесь кроется причина того, что для представителей более поздних течений, крайне резко настроенных по отношению к наследию XIX века, импрессионизм (кстати, не только музыкальный) оставался исключением. А. Гелен называл его важ-

⁵² Цит. по: *Lockspeiser E. Debussy: His Life and Mind. Vol. 1. London: Cassell & Co, 1966. P. 84.*

нейшим событием культуры, «великим поворотом к субъективному», состоявшимся на пути от искусства в классическом понимании к модернизму⁵³, после которого работа художника перестала сводиться к изобразительности и была направлена на передачу внутреннего опыта. Говоря словами другого философа, Ж. Батая (стоявшего у истоков постмодернизма), импрессионистическое искусство стало носителем и выразителем «замкнутых моментов суверенного внутреннего опыта»⁵⁴, которые, освободившись от поверхностной идентификации, являются носителями истинной сущности вещей и окружающего мира⁵⁵.

В завершение работы еще раз подчеркнем: анализ цикла «Двенадцать этюдов» Дебюсси, являющегося одним из важнейших новаторских сочинений в фортепианном наследии композитора, в котором переосмысливается наследие жанровой традиции, позволяет выявить характерные черты музыкального импрессионизма, а также понять причины жизненности, востребованности этого направления в более поздние времена.

⁵³ Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei // Gehlen A. Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften. Frankfurt: Klostermann, 1997. S. 643.

⁵⁴ Батай Ж. Внутренний опыт / пер. с фр., послесл. и коммент. С. Л. Фокина. СПб.: Аxioma; Мифрил, 1997. С. 154–176.

⁵⁵ См. также об этом: Клоссовски П. О симулякре в сообщении Жоржа Батая // Комментарии. 1994. № 3. С. 172–180.

С. В. Грохотов

О ДИХОТОМИИ «МУЖСКОГО И «ЖЕНСКОГО» В ПЯТОЙ СОНАТЕ А. Н. СКРЯБИНА (на примере мотивной метрики)

Осмысление и художественное претворение дихотомии «мужского» и «женского» — одна из основополагающих сквозных тем русского Серебряного века, да и в целом культуры и искусства рубежа XIX — начала XX века (разумеется, Россия тут шла по тому же пути, что и европейские страны)¹. Нет нужды перечислять имена выдающихся философов, психологов, художников, причастных к развитию этой темы, — от З. Фрейда и В. В. Розанова до О. Бёрдслея, Г. Климта и К. А. Сомова...

Что касается музыки, то та же дихотомия, утвердившись в вагнеровском «Тристане», получила дальнейшее раскрытие в «Пеллеасе и Мелизанде» К. Дебюсси, «Дафнисе и Хлое» М. Равеля, «Весне священной» И. Ф. Стравинского, «Саломее» Р. Штрауса и других сочинениях. При этом Скрябин, создававший инструментальные произведения, разумеется, подходит к ней по-своему². Соответствующий круг образов, сопровождаемый в нотах

Впервые опубликовано: Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 3 (38). С. 28–45.

¹ «Пришла проблема пола, румяная фефёла, и ржет навеселе», — иронизировал по этому поводу поэт.

² Подробнее об этом см.: Лобанова М. Н. Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. СПб.; М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 165–178; Орлов В. С. Феноменология любви А. Скрябина // Ученые записки / Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина. Вып. 5. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2005. С. 185–196. В зарубежной — прежде всего в англоязычной — литературе ракурс рассмотрения музыки Скрябина сквозь призму указанной дихотомии имеет довольно широкое распространение. См., например: Ballard L., Bengtson M. The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2017; Garcia S. Scriabin's Sym-

характерными итальянскими, а затем и французскими исполнительскими ремарками, формируется в музыке композитора начиная с 30-х опусов, в средний период творчества.

В мемуарах Л. Л. Сабанеева много говорится про некую, условно говоря, «философско-эротическую» составляющую искусства Скрябина. «Страшным эротизмом, предельно изощренным и предельно утонченным, была наполнена эта душа. Эротизм был едва ли не самым характерным психологическим свойством Скрябина: вся его наружность свидетельствовала об этом»³. «Я хочу подарить (миру) наслаждение, я хочу взять (мир, как женщину)», — такая запись появляется в его дневнике 1904–1905 годов⁴.

Эти свойства личности композитора и порожденные ими особенности его сочинений нередко сурово критиковались или попросту замалчивались, причем не только в ханжеские советские времена, но и при жизни Скрябина — как его коллегами-музыкантами (Н. С. Жияев, А. Б. Гольденвейзер), так и философами христианского толка (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский).

Произведения Скрябина ставят подчас перед исполнителями непростые загадки, обусловленные их своеобразной символикой и драматургией. Одно из таких загадочных произведений — Пятая соната. В ней, пожалуй, наиболее законченно и выпукло выразилась своеобразно преломленная Скрябиным древняя идея о взаимодействии и противоборстве двух начал — женского и мужского, символически отображенных в двух типах мотивов: условно говоря, «женских» и «мужских»⁵. Но прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению Сонаты, необходимо сделать некоторые предварительные замечания...

bolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas // 19th-Century Music. 2000. Vol. 23 (3). P. 273–300; *Smith K.* «A Science of Tonal Love»? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: The Erotics of Skryabin // *Music Analysis*. 2010. Vol. 29. P. 234–263.

³ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 125–126.

⁴ Записи А. Н. Скрябина. // Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы / собрал и приготовил к печ. М. Гершензон. Т. VI. М.: Изд. Сабашниковых, 1919. С. 139.

⁵ «Поэма экстаза», концепционно очень близкая Пятой сонате, ввиду своей масштабности и соответствующей драматургической сложности, требует специального рассмотрения.

«У каждого метра есть своя душа...»

Многие исследователи — Г. А. Катуар, Л. А. Мазель, Ю. Н. Холопов⁶ — обращали внимание на аналогии между строением мотивов и фраз в музыкальной речи и конструктивными особенностями речи поэтической: поэтическими размерами, клаузулами, стопами (это связано с изначальным синтетическим характером музыкального искусства на ранних этапах его существования). Характерные для поэтических текстов женские и мужские клаузулы (завершения стихотворных строк)⁷ находят аналогию в слабых и сильных окончаниях музыкальных фраз и предложений. Общепризнанным стало применение названий стихотворных стоп при анализе музыкальных произведений — и для объяснения внутритактовых структур (мотивов), и для характеристики межтактовых взаимодействий (тяжелые и легкие такты). Любопытно, что и музыканты, и поэты (в России — начиная с Ломоносова) отмечали некие обобщенные, но устойчивые семантические подтексты, присущие стопам. В музыке и поэзии они нередко оказываются близки, хотя далеко не во всем совпадают.

«У каждого метра, — писал Н. С. Гумилёв, — есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли»⁸. Сравним с этим характеристику, данную ямбу В. А. Цуккерманом: «Подготовление и завершение, движе-

⁶ Катуар Г. А. Музыкальная форма. Ч. 1: Метрика. М.: Музгиз, 1934; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: учебник специального курса для музыкальных вузов. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967; Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006.

⁷ Женские и мужские клаузулы получили свое название по окончаниям слов — безударным у слов женского рода и ударным у слов мужского рода (эта особенность была характерна для старофранцузского языка).

⁸ Гумилёв Н. С. [Переводы стихотворные] // Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 72. М. А. Гаспаров, комментируя подобные гумилёвскому определения, отмечает их субъективность и вводит им в противовес понятие «семантического ореола метра» (см.: Гаспаров М. А. Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.). Это понятие в данном контексте неупотребимо, так как относится не к отдельным стопам, а к их совокупностям (например, к пятистопному хорею, четырехстопному ямбу и т. д.)

ние к цели и достижение, в моторной области — “размах и удар”, разного рода “мотивы стремления”, мотивы активных призывов и кличей — в эмоциональной области — таковы типичные выразительные возможности ямба»⁹. Тут явно проглядывает смысловая общность. Или, к примеру, амфибрахий для Гумилёва — «баюкающий и прозрачный, говорит о покое»¹⁰. По мнению же Цуккермана, присущие амфибрахию «сочетание устремления (к сильной доле) со смягчением (слабое окончание типа “вздоха”) делает такие мотивы неоценимыми для лирической мелодии»¹¹.

Согласно свидетельствам Сабанеева, мужское начало для Скрябина связано с активностью, устремленностью, порывом; женское — с пассивностью, торможением: «Он считал, что женщина — олицетворение материальности и силы инерции, “принцип женственности”, материя»¹².

В музыке эти идеи обретают символическое воплощение в структуре мотивов и фраз, образующих скрябинские темы. Речь, разумеется, идет не только о внутритактовой метрике, но и о междутактовой, поскольку музыкальные фразы часто выходят за рамки отдельных тактов. Есть среди упомянутых музыкальных структур активные, устремленные от неустоя к устою («мужские»). Другие, — наоборот, инерционные, движущиеся от исходного импульса («женские») ¹³. Эти два типа, разумеется, не исчерпывают всего мелодического богатства музыки Скрябина, тем более в разные периоды творчества, к тому же мотивная структура может быть истолкована исполнителями по-разному. Однако рассмотрение в комплексе с другими факторами позволяет достаточно уверенно

⁹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. С. 160.

¹⁰ Гумилёв Н. С. [Переводы стихотворные] С. 72.

¹¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. С. 163.

¹² Сабанеев Л. А. Воспоминания о Скрябине. С. 127.

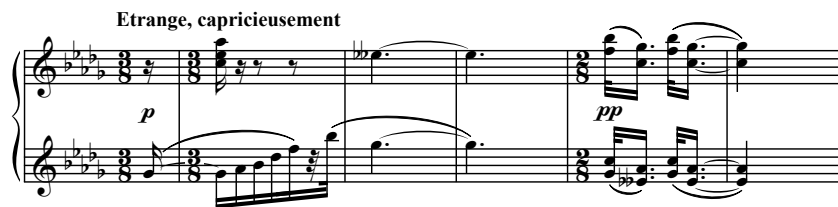
¹³ Они аналогичны мужским и женским рифмам в поэзии, так что и здесь можно говорить о мужском или женском окончании. Интересны в этой связи рассуждения О. Мессиаена о ритмических группах у Моцарта, которые он подразделял на «мужские» и «женские»: «Первая группа представляет собой взлет, завершающийся устоем, совершенно так же, как тело и характер у мужчин. “Женская” группа более гибкая, как тело и характер женщины. Она включает подготовительный этап, который называется “анакрузой”, довольно яркую акцентированную вершину и постепенный спад “безмолвие” или “окончание”, состоящее из одного или нескольких звуков, из одной или нескольких длительностей)» (*Samuel Cl. Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et Commentaires*. Paris: Actes Sud, 1999. P. 104).

установить семантические соответствия между метроритмической конструкцией и «гендерной принадлежностью» тем у Скрябина¹⁴.

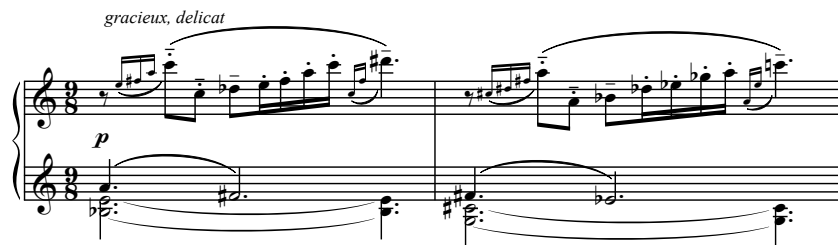
Например, в пьесе «Enigma» соч. 52 № 2 композитору, по словам Сабанеева, представлялось «какое-то *крылатое* небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола». «В “Etrangeté” [соч. 63 № 2] он видел опять свою знакомую “энигму”. — Только тут она еще *склизкая* в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уж не поймаешь»¹⁵ (курсивы оригинала. — С. Г.).

Если о структуре мелодии в первой пьесе можно дискутировать — движется она от тяжелого такта к легкому или наоборот (хотя квазиломбардские ритмы в т. 4 откровенно хореичны!), то структура второй (в ней уместнее рассматривать внутритактовую метрику) — дактилическая. Впрочем, мелодию эту можно услышать и амфибрахически (если трактовать мотив в среднем голосе как синкопу, а не как задержание). В любом случае мелодия включает в себя слабую, «женскую» клаузулу.

Пример 1. «Enigma» соч. 52 № 2



Пример 2. «Etrangeté» соч. 63 № 2



¹⁴ Рассуждая о «гендерных» свойствах разных стихотворных размеров и метрики музыкальных структур мы поневоле затрагиваем область глубинных, подсознательных реакций человеческого сознания — область, соприкасающуюся с категориями архетипического. Эта тема требует специальных исследований.

¹⁵ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. С. 164.

Разумеется, однозначно трактовать образную подоплеку этих двух тем на основании лишь их конструкции нельзя. Следует принимать во внимание сопутствующие факторы — и свидетельства, подобные вышеприведенным, и контекст создания (к примеру, «Enigma», написанная в 1907 году, относится к числу пьес-спутников «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты, сочиненных тогда же).

Контрастное сопоставление ямбических и хореических мотивов, изысканную игру с ними можно обнаружить в музыке композиторов разных эпох. Но, пожалуй, лишь у Скрябина — в связи с его мистическими идеями — символика «мужских» и «женских» мотивов выступает в качестве основы драматургии такого значимого произведения, как Пятая соната.

Соната эта неоднократно рассматривалась исследователями. В работах С. Э. Павчинского и Э. П. Месхишвили¹⁶ подробнейшим образом анализируется формальная конструкция и гармонический язык произведения. В. Ю. Дельсон, В. В. Рубцова, Т. Н. Левая¹⁷ дают более обобщенную характеристику Сонаты в контексте скрябинской творческой эволюции. Однако нам не известны публикации, в которых была бы убедительно обоснована одна из ключевых драматургических особенностей сочинения — внезапное, никак не подготовленное наступление репризы после кульминации. Этот момент в Сонате, на первый взгляд, может показаться каким-то грубым формализмом. Но в музыке Скрябина нет и не может быть ничего случайного, произвольного, не обусловленного единственно возможной для него линией развития.

Предложенная далее трактовка Пятой сонаты не претендует на истину — это гипотеза, которая, однако, опирается на некоторые особенности эстетики символизма и индивидуальные черты Скрябина-творца.

Как уже упоминалось, Соната создавалась в 1907 году, практически одновременно с оркестровой «Поэмой экстаза» (точнее, сразу вслед за ней). Ей предпослан эпиграф из одноименной стихотворной поэмы композитора:

¹⁶ Павчинский С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М.: Музыка, 1979; Месхишвили Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина. М.: Сов. композитор, 1981.

¹⁷ Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества / под ред. С. Аксюка. М.: Музыка, 1971; Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин М.: Музыка, 1989; Левая Т. Н. А. Н. Скрябин // История русской музыки: в 10 т. Т. 10А: 1890–1917-е годы. М.: Музыка, 1997. С. 5–68.

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
 Вы, утонувшие в темных глубинах
 Духа творящего, вы, боязливые
 Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу.

При всей эзотерической уклончивости эта цитата дает намек для расшифровки программного замысла произведения.

Интродукция: «боязливые жизни зародыши» и «улыбка Андрогина»

Интродукция Сонаты (она состоит из двух разделов) полна неопределенности: в скрябинской космогонии это мир до разделения мужского и женского начал. Как символ неопределенности можно истолковать органнй пункт в первом разделе на тритоне — интервале с очень характерной «загадочной» окраской. Что касается вереницы стремительных «всплесков», то, вопреки акцентам на последней ноте, едва ли можно говорить тут о ритмически определенных ямбических мотивах — скорость исполнения превращает их почти в кластеры, позволяет уподобить красочным пятнам или вспышкам пламени. Не те ли это «утонувшие в темных глубинах Духа творящего» «боязливые жизни зародыши», которым приносит свое дерзновенье автор в эпиграфе?

Эти пятизвучные мотивные «зародыши» (*a-cis-e-fis-gis*) в диапазоне септимы дают жизнь другим темам сонаты, например аккордовым последованиям из главной партии (*h-dis-fis-gis-ais*) — они одинаково ложатся в руку пианиста¹⁸. Их отголоски можно обнаружить и в связующей партии, и в заключительной.

Пример 3. Пятая соната соч. 53. Интродукция, т. 9



Пример 4. Пятая соната соч. 53. Главная партия, т. 52



Скрябин, как известно, сочинял за роялем (даже симфоническую музыку). Пятая соната тоже рождена «под пальцами».

¹⁸ См. также нотные примеры 8, 9.

В дальнейшем из пятизвучного «зерна» в интервале септимы (в пределах этой септимы звуки могут располагаться различным образом) рождается и побочная тема сонаты.

Тему второго, медленного раздела интродукции исследователи единодушно характеризуют как «тему томления», при этом нередко проводят параллели с первой частью Четвертой сонаты. В общем плане такой подход справедлив. Но смысл этого *Andante* несколько иной, на что указывает и авторская программа Четвертой с ее образом «далекой звезды». Большая часть «темы звезды» построена на ямбических мотивах, придающих ей устремленность, что полностью реализуется в экстатической коде: «и пью тебя, о море света!»¹⁹

В интродукции же Пятой сонаты всё несет на себе печать неопределенности, словно озарено загадочной и томной «улыбкой Андрогина»: и постоянные смены размера (5/8, 4/8, 6/8, 5/8, 3/8 и т. д.), и конструкция мотивов — нисходящие кварты *gis-dis* (т. 13–14 и 15–16). Последние могут быть проинтонированы и как хорей, и как ямб (кстати, в дальнейшем, по ходу Сонаты, так оно и будет).

Пример 5. Пятая соната соч. 53. Интродукция, такты 13–22

The musical score for measures 13–22 of the introduction to Scriabin's Fifth Sonata is presented in two systems. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 5/8. The tempo is marked 'Languido'. The piano part (left hand) is marked 'pp dolciss.' and 'una corda'. The right hand features two groups of beamed eighth notes, each marked 'pochiss.'. The score includes various dynamic markings: 'poco cresc.', 'dim.', and 'pp'. The piece concludes with the marking 'con voglia'.

¹⁹ На подобных же ямбических мотивах построена и тема *Andante* из Третьей сонаты, также утвердительно провозглашаемая в коде финала.

Терцовый мотив *dis-fis-dis* тоже воспринимается двойственно — это амфибрахий: то есть, с одной стороны, в нем есть движение от легкой доли к сильной, с другой, — окончание этой трехсложной стопы «женское», слабое. Далее звучит еще важная фраза — восходящая, объединяющая целых четыре такта (пример 5, т. 17–20). В ней, как и в начальных квартовых мотивах, на первый план выступают межтактовые тяготения — ведь в первых двух тактах в мелодическом голосе звучит по одной ноте.

В целом эта четырехтактовая фраза явно «мужская» (IV пеон); в то же время в последнем такте есть нежное «женское» затухание. Далее, при повторе, когда в первых двух тактах к восходящему движению мелодии добавляется нисходящий хроматический, словно «изнемогающий», подголосок, эта фраза звучит еще более томительно.

В музыке Скрябина всё спаяно, взаимосвязано. Это касается и многих элементов тематизма. Так, из упомянутого многократно повторенного «женского» квартового мотива исподволь, незаметно возникает тема главной партии сонатного аллегро (т. 42–49). Одноголосная кварта обрастает аккордами, а между ее звуками вклинивается еще один, образуя характерный трехзвучный мотив (терция вверх, секста вниз: *dis-fis-ais*) — он-то и станет опознавательным знаком главной темы аллегро.

Пример 6. Пятая соната соч. 53. Окончание интродукции, т. 41–49



Экспозиция: на пути к гендерному дуализму

Авторская ремарка, предпосланная основному разделу сонаты, — *Presto con allegrezza* — нередко трактуется исполнителями весьма упрощенно, музыка превращается в какую-то грубоватую токкату. *Con allegrezza*, то есть «с радостью, весельем», — это всё-таки слишком обобщенно для столь развернутого и многообразного раздела сонаты. В чем же состоит основная идея главной темы в контексте предложенной выше общей концепции? Скрябинская *allegrezza*, на мой взгляд, характеризует мир детства и ранней юности. Именно в этом возрасте человеку начинает открываться женское и мужское начала в человеческой природе.

И познание это отнюдь не сопряжено с «весельем» — оно порождает острые, томительные переживания, нередко приводящие к трагедиям (причины душевных расстройств и неврозов психологи нередко находят в периоде пубертата).

Вот и интонационный склад главной темы — сложный, многозначный.

Пример 7. Пятая соната соч. 53. Главная тема, т. 46–50



В теме присутствуют оба элемента — и «мужской», и «женский». В аккомпанементе внутритактовая структура определенно «женская» (I пеон). На это указывает остиная фактура аккомпанеента с опорой на сильную долю — последнее подчеркнуто потактовыми лигами, объединяющими квартоли (как известно, такие лиги на рояле исполняются одним объединяющим движением руки «вниз-вверх», причем первому звуку сопутствует движение вниз). В то же время первые пять звуков в правой руке образуют устремленный «мужской» мотив, что подчеркнуто знаком *tenuto* на последней, пятой ноте. Продолжение темы (III пэон) — явно «женское», в нем слышится томление (тем более что последние два звука образуют нисходящий секундовый мотив вдоха, еще со времен барокко семантически вполне определенный). Этот элемент темы повторяется трижды (с легким варьированием), усиливая напряженность, из него вычленяется мотив вдоха *ais-gis*, который подвергается ритмическому сжатию (см. пример 4). Тактовый размер 6/8 и отрывистая артикуляция не должны вводить исполнителя в заблуждение. Более того, противоречие между триольной пульсацией и дуольным мотивным рисунком (мотивы вдоха *ais-gis*) создает дополнительное ритмическое и интонационное напряжение.

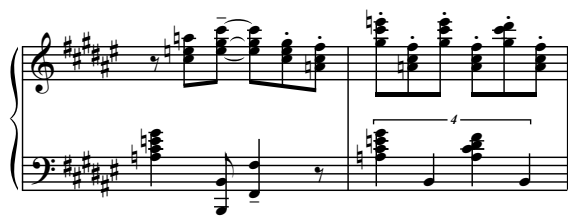
При последующем развитии темы утверждаются «мужские», ямбические двухзвучные мотивы: смелые скачки в басу *cis-a* и *cis-e* (т. 59–60) и аккордовые «пары» в партии правой руки (Скрябин недвусмысленно помечает их «вилочками» ко второму звуку).

Пример 8. Пятая соната соч. 53: т. 61–62



Далее тема повторяется на басу *Fis* (ранее в ее основании была доминантовая нота *Cis*). Смысл движения от доминанты к тонике можно трактовать как «обретение уверенности» главной темой, «осознание себя». Ямбическим скачкам в басу — аналогичным вышеупомянутым, но еще более активным, подчеркнутым знаками *tenuto* — противостоят интонации вздоха *gis–fis* и *ais–gis* в среднем пласте фактуры (т. 83, 87), которые, благодаря аккордовому складу, яркой динамике и увеличению, производят впечатление мучительных стонов²⁰. К сожалению, трудные аккордовые броски в правой руке обычно поглощают все внимание исполнителя, и этот существенный мелодический момент остается незамеченным.

Пример 9. Пятая соната соч. 53: т. 86–87



Важное отличие второго проведения главной темы от предыдущего — нисходящие аккордовые последовательности:

Пример 10. Пятая соната соч. 53: т. 90–91



Этот очень характерный тематический элемент будет интенсивно разрабатываться в дальнейшем. Его смысл становится понятнее, если вспомнить аккордовые комплексы из «Сатаниче-

²⁰ В дальнейшем нисходящая интонация вздоха-стона станет характерной чертой побочной темы.

ской поэмы» соч. 36 (т. 37–38), там они были отмечены ремаркой *riso ironico* — «иронический смех». Разумеется, в «Поэме» смех своеобразный — элегантные акценты, капризные скачки, синкопы. Композитор, комментируя свой опус, называл его «апофеозом неискренности». «Это все притворство, фальшь <...> В “Сатанической поэме” ведь сатана собственно у меня очень имеет много салонного, он даже очень любезный, — пояснял А. Н. — Он тут несколько литературный, книжный, сатана»²¹.

В Сонате тоже слышится смех, но характер его иной. Как известно, психологической предпосылкой смеха являются, по мнению ученых, не только положительные эмоции — радость, веселье, но также агрессия или угроза. Именно в таком духе можно трактовать указанный аккордовый каскад в Сонате. Он записан триолями, однако тут, как и в вышерассмотренном фрагменте главной темы (т. 52), слышны хореические интонации (здесь они построены на восходящих секундах). При этом в разных пластах фактуры сохраняется «гендерный» дуализм: наряду с хореом в правой руке, в басу звучат властные ямбические скачки, подчеркнутые знаками *tenuto*, и грозные пунктированные нисходящие ходы (т. 92–93), своими размашистыми очертаниями предвещающие начало связующей партии.

Связующая тема строится на последовательном противопоставлении двух элементов. Один из них (с ремаркой *imperioso*) — нисходящий и явно «мужской», очень императивный и броский, образованный широкими интервалами²². Его окончанием хочется представить не одинокий звук *aïs*, а звук *fis*, входящий в акцентированный аккорд. Такая исполнительская вольность может, на наш взгляд, придать характеру большую устремленность, заставить первый элемент связующей темы буквально столкнуться со вторым²³. Другой мотив (*sotto voce misterioso affanato*) — «женский», тревожный, синкопированный, образованный хореическими интонациями вдоха. Он явно ведет свое происхождение от хореических аккордовых фигур из главной партии (см. примеры 4 и 7).

²¹ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. С. 162.

²² Исследователи называют подобные мотивы у Скрябина «темами протеста».

²³ Кроме того, такая трактовка подчеркивает метрическое родство этого мелодического оборота с завершающим мотивом связующей партии, стремящимся к опоре (см. пример 12).

Пример 11. Пятая соната соч. 53. Связующая тема, т. 97–100



Эти же триольные обороты (однако не связанные друг с другом заливочными нотами) станут впоследствии основой побочной темы.

По сравнению с главной, в связующей партии противопоставление «женского» и «мужского» начал еще более обостряется. При этом завершается тема (т. 114–116, *quasi trombe imperioso*) в высшей степени энергично и торжественно, предвещая подход к ликующей коде. Кстати, сам броский мотив этого завершения уже много раз звучал в Сонате, словно спрятанный в суতোлке развития главной темы:

Пример 12. Пятая соната соч. 53: т. 115–117



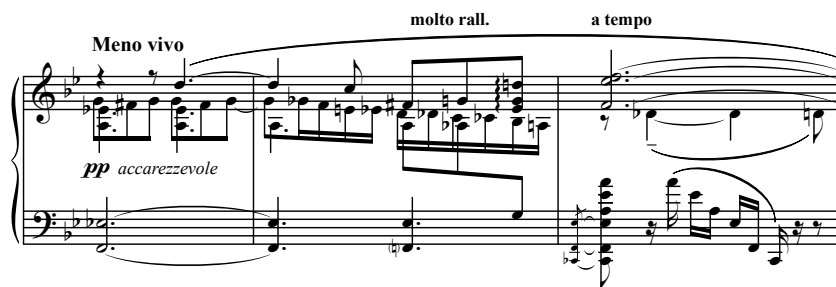
Арфоподобные пассажи, знаменующие окончание связующей, тоже содержат в себе важные мелодические элементы: в последних двух тактах появляются томные интонации вздоха — они подготавливают лирическую побочную тему.

Побочная — это своего рода «женское царство», музыка тут целиком основана на трехзвучных мотивах-колыханиях. Два таких дактилических мотива (ранее, в другом темпе и характере, они уже звучали в связующей теме) подводят к нисходящему хроматическому ходу, подобному стону изнеможения²⁴. Если расположить звуки мелодии верхнего голоса в порядке возрастания высоты (*fis-g-c-d-f*), то крайние из них образуют уменьшенную октаву, интервал, по чисто пианистическому «клавиатурному» ощущению, тождественный большой септимере²⁵.

²⁴ Этот томный хроматизм уже звучал в интродукции.

²⁵ Выше уже говорилось о роли в темообразовании Сонаты «лежащего в руке» интервала большой септимы и вписывающихся в него мелодических последований.

Пример 13. Пятая соната соч. 53. Побочная тема, т. 121–123



Статичность, расслабленность, дремотная самопогруженность — таким видится характер побочной партии. Широко раскинутая мелодия верхнего голоса кажется неуверенно блуждающей в пространстве. Это ощущение обусловлено двойственной метрической организацией: ее фразы можно интонировать и «от опоры» (как «женский» мотив), и с устремленностью к последнему длинному звуку²⁶. Пять раз композитор начинает эту своеобразную колыбельную, но в каждой фразе движение тормозится и почти замирает (ремарки *rallentando*, *molto rallentando*).

Однако неожиданно врываются острые, словно форшлаг, пунктирные мотивы (*Allegro fantastico*, т. 140–141) будят «сонное царство» (между прочим, аккорды в этом месте тоже в объеме большой септимы — большие мажорные септаккорды).

Заключительную партию образуют наиболее мужественные и активные элементы главной и связующей тем, в том числе «взрывы демонического хохота». *Presto tumultuoso esaltato* требует от исполнителя подлинной отваги, бескомпромиссной игры, но и потерять голову, исполняя левой рукой страшные скачки, тут тоже нельзя.

Разработка: от борьбы к катастрофе

Разработка поначалу повторяет начало Сонаты: звучит интродукция с ее загадочными всплесками и томными вздохами. Снова перед нами мир, полный «бесполой» неопределенности. Правда, звучит всё тоном выше — это придает музыке большую остроту и настороженность. Главная тема непосредственно примыкает к интродукции — без выписанной цезуры, как это было

²⁶ Этой двойственностью обусловлена возможность кардинального преобразования побочной темы в разработке (о чем ниже).

в экспозиции. Есть еще одно важное отличие: если ранее тему мягко сопровождали «женские» квартолы в левой руке, то тут с ней «вступают в борьбу» повелительные «мужские» реплики связующей²⁷.

Пример 14. Пятая соната соч. 53. Разработка, т. 185–188



Чувственная восходящая фраза из интродукции (см. пример 3, т. 17–20) превращается в мучительно страстный стон. Словно влекомые ураганом, пролетают обрывки связующей и заключительной тем, слышится саркастический сатанинский хохот. Проносится, трепеща перепончатыми крыльями, тема интродукции, внезапно превратившаяся в пресловутую «Энигму» (*Presto giocoso. Leggerissimo*). В целом, в этой части разработки явно господствуют потусторонние силы.

Смысловой же центр всего разработочного раздела Сонаты образуют два проведения побочной темы. Первое — в высшей степени статичное и затаенное. Широко раскинутая фактура тут вызывает ассоциации с какими-то застывшими кристаллическими образованиями. Как и в экспозиции, мотивное строение насквозь «женское»; и лишь отдаленные октавные «зовы»-ямбы в конце пассажей, венчающих каждую фразу, как бы предвещают грядущие важные события.

И их не приходится долго ждать: острые пунктирные «толчки» ямба (т. 281–282, 285–286, *Allegro fantastico*) пытаются пробудить замороженное «дактилическое царство» Снежной королевы. Дважды порывы эти безуспешны. Наконец, словно собрав все силы, ямбические мотивы из заключительной темы в третий раз идут на штурм (т. 289–312). Натиск неотразим, кажется, что победа близка. Но тут происходит катастрофа.

²⁷ Причем сами эти реплики, оказывается, — не что иное, как те же квартолы, в которых пропущена первая нота! Достаточно лишь детали, чтобы сугубо вспомогательный, аккомпанирующий мотив в корне поменял свой смысл и характер, стал тематическим.

Пробудившись, побочная тема превращается в свирепого монстра. Четырежды, словно приближаясь, все ярче и ярче звучит некогда безвольная восходящая фраза (вполне естественно интонирование ее от неустоя к устою — завершающей длинной ноте). Ей отвечают яростные хореические стоны. Диапазон расширяется, охватывая все регистры клавиатуры, динамика доходит до исступленного *forte–fortissimo*. Это воистину «зубастое лоно» (*vagina dentata*), каким оно представлялось древнему мифологическому сознанию (т. 313–326)...²⁸

Реприза и кода: преодоление катастрофы

Именно в момент катастрофы, предельного ужаса вступает главная тема — почти в точности так же, как в экспозиции, только в более низком регистре, в *H-dur* — можно сказать, более «по-земному». Это столь неожиданное событие может показаться странным. Действительно, и далее реприза, по сути, дублирует экспозицию с соответствующими тональными изменениями и небольшим сокращением. Уж не попытка ли это чисто формально «вырулить» из ситуации, в которую завело композитора развитие музыки? Однако внезапное, никак не подготовленное появление главной партии после чудовищной кульминации и дальнейший ход репризы интуитивно кажутся убедительными. Почему?

В масштабных музыкальных сочинениях со сложной драматургией — сонатах, квартетах, симфониях и прочих — отражаются в опосредованной форме самые общие, глубинные закономерности мироздания (это относится, разумеется, к действительно выдающимся произведениям). Жизнь человека, как известно, нередко складывается таким образом, что одна и та же ситуация возвращается неоднократно — до тех пор, пока не будет принято верное решение, пока он не пойдет правильным путем²⁹.

Именно на этом феномене основана драматургическая убедительность репризы в Пятой сонате. События в разработке пока-

²⁸ Между прочим, трактовка «женского начала» как злого, демонического у Скрябина встречается неоднократно: самый характерный пример — Девятая соната, да и в тематизме «Сатанической поэмы» главную роль играют хорей и дактиль. О «бедовых» пьесах из опусов 52 и 63 уже говорилось.

²⁹ Моделью этого феномена могут служить компьютерные игры — не даром они получили ныне столь большую популярность. Играющий вовремя может нажать кнопку «Save» и снова начать игру с предыдущего уровня.

зывают, что в какой-то важный, ключевой момент была совершена ошибка: именно она породила катастрофическую кульминацию, по сути, завела в тупик. А раз так, то приходится всё начинать заново. Кстати, в репризе композитор изменяет темповое обозначение на *prestissimo* — психологически это очень понятно: хочется побыстрее пережить уже пройденные этапы.

Главная тема, связующая, побочная — всё, как в экспозиции. Заключительная. Ямбические пунктирные «толчки». И вот оно! *Vertiginoso con furia* (головокружительно, с яростью) — это звучат дактилические «женские» мотивы из побочной партии, на той же гармонической основе, что ранее «мужские», «форшлагоподобные». Только тогда, с появлением дактиля³⁰, становится возможным прорыв к экстатической кульминации.

Пример 15. Пятая соната соч. 53. Реприза, подход к кульминации



Восторженным трубным призывам в среднем голосе отвечают ослепительно сияющие аккордовые броски (*con luminosita*), и наконец, пронзая пульсирующее аккордовое остinato, звучит тема из интродукции (*estatico*): «женское» и «мужское» снова нераздельны, сгорая в пламени экстаза. Самый конец Сонаты (кода в коде) — заключительная партия и такой же, как в самом начале, всплеск: мир, пройдя круг развития, возвращается к тому же, из чего вышел, — к хаосу с его загадочными «жизни зародышами»...³¹

³⁰ В аналогичном месте разработки (т. 305–311) он не играл самостоятельной роли, будучи, по сути, лишь «аккомпанементом» ямбу.

³¹ Как пишет Левая, «в рамках концепции сонаты происходит возврат к образу первоначального хаоса» (Левая Т. Н. А. Н. Скрябин. С. 22).

Снова погружившись в хаос, читатель может задаться вопросом: а как обстоят дела с «гендерными» свойствами мотивной метрики в других произведениях Скрябина?

Разумеется, «мужские» и «женские» мотивы с присущей им семантикой так или иначе влияют на их музыкальную образность. Однако, в отличие от Пятой сонаты (и, добавим, «Поэмы экстаза»), едва ли можно говорить об определяющей роли именно «гендерного» фактора в концепциях других крупных сочинений Скрябина. Каждое из них — особый мир, хотя мотивы, лежащие в основе их тематизма и имеющие характер символов, часто сходны. Как бы то ни было, хочется надеяться, что анализ мотивной метрики в предложенном аспекте подтолкнет исполнителя к поиску новых вариантов прочтения скрябинских шедевров.

Т. Н. Левая

**ПОД ЗНАКОМ МОДЕРНА:
А. Н. СКРЯБИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ В 1913 ГОДУ**

История музыки XX века вызвала к жизни немало концепций и исследовательских установок, которые по сей день сохраняют статус неоспоримых истин. Одна из них касается оценки ситуации в канун Первой мировой войны — возникшего тогда антиромантического бунта и резкого противостояния композиторских поколений. Отнюдь не пытаюсь опровергнуть эту установку, имеющую под собой веские основания, заметим лишь, что в реальной практике искусства не всё укладывалось в подобного рода схему. Это особенно видно сейчас, когда XX век всё больше отодвигается в прошлое: на расстоянии многие границы кажутся условными, а явления, еще недавно рассматриваемые «по разные стороны» исторического процесса, — неожиданно сближенными. Соответственно, не столь уж долгим видится путь «от модерна к футуризму»¹.

Хотя в традиционном представлении авангардные течения противопоставляли себя символизму и модерну, исторически придя им на смену, реальная художественная жизнь 1910-х годов, особенно в России, давала немало примеров их синхронного существования. Показательны в этом плане хотя бы программы «Бродячей собаки» — знаменитого артистического кабачка на Михайловской площади в Петербурге, где поэты-символисты встречались с акмеистами и футуристами и где наряду с хореографическими фантазиями Т. П. Карсавиной на музыку Ф. Куперена можно было увидеть скифских «Козлоногих» в исполнении О. А. Глебовой-Судейкиной (вавилонское столпотворение стилизованных масок в «Бродячей собаке» впечатляюще воссоздано в ахматовской «Поэме без героя»).

¹ Слова, вынесенные в название конференции, состоявшейся в 2018 году.

Важно заметить, что и в аспекте типологии направлений (какой она складывается в позднейшей науке) авангард 1910-х соотносился с искусством рубежа столетия более сложно, нежели был просто противопоставлен ему. Картина еще более неоднозначна в отношении отдельных творческих фигур, где на первый план выходят индивидуальные вкусы и пристрастия художников, не говоря уже о перспективе их новаторских прозрений и претензиях на вневременные ценности. Весьма интересным объектом наблюдений выступают в этом плане фигуры А. Н. Скрябина и С. С. Прокофьева.

В свое время о противоположности установок «позднего» Скрябина и «раннего» Прокофьева говорилось и писалось очень много. «Каратыгин считал мою музыку антитезой Скрябину, и слава богу, что эта антитеза появилась», — писал молодой Прокофьев в 1908 году, после одного из концертов «Вечеров современной музыки»². Более подробно данную ситуацию комментирует А. А. Сабанеев. Согласно его точке зрения, музыка Прокофьева представляет собой решительный «протест против скрябинизма, против его мистики и звуковых утончений <...> в пользу грубости, иронии, насмешки и четкой метрованности»³.

Подобные оценки долгое время казались незыблемыми, да и сейчас против них трудно что-либо возразить, учитывая к тому же их исторический контекст. Между тем непредвзятый взгляд может отметить в приведенном суждении Сабанеева некоторые не вполне корректные детали. В самом деле, справедливо ли отказывать в мистицизме автору «Снов» и «Огненного ангела»? И с другой стороны, не был ли свойствен элемент «иронии и насмешки» старшему современнику Прокофьева, создателю «Сатанической поэмы»? Думается, обоих композиторов объединяло немало общих качеств. Со всей наглядностью они проступили в фортепианных сочинениях 1913 года: *Девятой сонате* Скрябина и «*Сарказмах*» Прокофьева. Автору этих строк уже приходилось писать о них сквозь призму «метафизики смеха». Однако сопоставление этих опусов возможно и в более широких эстетико-стилевых пределах, позволяющих увидеть как принадлежность их создателей к разным художественным поколениям, так и впечатляющее сходство замыслов.

² Прокофьев С. С. Автобиография. М.: Сов. композитор, 1973. С. 482.

³ Сабанеев А. А. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. С. 126.

В существующей литературе приводится немало свидетельств причастности Скрябина культуре модерна. В этой связи упоминаются такие особенности его стиля, как изысканная орнаментация фортепианной фактуры, мифологема «волны» (присутствующая, среди прочего, в тексте «Предварительного действия»), своеобразная «кристаллическая» аккордика, сопоставимая с «кристаллической» техникой М. А. Врубеля, с ней же сопоставимая сине-лиловая гамма (которой принадлежит столь важное место в световой партии «Поэмы огня») и т. д. Упоминаются и контакты композитора с такими художниками, как бельгиец Жан Дельвиль, оформлявший по заказу Скрябина обложку первого издания «Прометея». Девятая соната тоже возникла, по-видимому, не без влияния изобразительного творчества: так, во всяком случае, полагает Сабанеев, усмотревший связь этой музыки с картиной Н. В. Шперлинга «*Tibi purissima*» и воплощенным в ней мотивом «осквернения святыни»⁴.

Такие параллели и пересечения интересны в данном случае постольку, поскольку отражали свойственную стилю модерн «отравленность ощущений» (выражение Скрябина). «Кошунственные сюжеты» увлекали в начале века многих художников и литераторов. Неслучайно А. А. Блок посвятил свое знаменитое эссе 1908 года иронии⁵, уподобив ее свирепствующей эпидемии, душевному недугу, поразившему современное художественное сознание. Между тем за Девятой сонатой угадывается и чисто музыкальная традиция — традиция романтического демонизма, о чем говорит вездесущая тритоновость, непрерывно звучащие трели — эти отголоски «мефистофельских» трелей Листа и «дьявольских» трелей Тартини, амбивалентная раздвоенность образной сферы. Важно подчеркнуть, что в репризном разделе сонаты Скрябин не просто использовал прием трансформации лирической темы, освященный листовской традицией, но превратил «дремлющую святыню» в саркастический марш, триумфальное шествие злых сил.

Романтический генезис вообще сочетается в этом опусе с приметами новой эстетики. В упомянутом эпизоде *Alla marcia* скандированное повторение квартовой интонации сопрово-

⁴ См.: Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 168.

⁵ См.: Блок А. А. Ирония // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова. Т. 5: Проза. 1903–1917. М.; А.: Гослитиздат, 1962. С. 345–347.

ждается мерным ударом «колоколов». Внедрение остинатности в поздний стиль Скрябина в сочетании с полигармонической вертикалью (прометеевский комплекс зачастую расщеплен здесь на квазидиатонические участки) связано с ощущением чужеродной семантической окраски. Словно в мир его музыки, изначально «антропоцентричной», проникнутой трепетно-изменчивым человеческим чувством и верной принципу *tempo rubato*, входит некое внеличностное начало. В данном случае ритмическая размеренность граничит с механистичностью и достигает эффекта мрачного наваждения. Не исключено, что написанная в 1913 году, в канун мировой войны, Девятая соната, наряду с пьесой «Темное пламя», которую композитор называл «пляской падших», воплотила предощущение мирового зла XX века.

Надо заметить, что марш в некотором роде являлся жанровым кодом футуристического высказывания. Вспомним характерную реплику В. В. Маяковского о том, что ему «близок Прокофьев быстрых, стремительных маршей». А в «Грамотах и декларациях русских футуристов» (выпущенных в 1913 году) в числе ведущих принципов нового искусства упоминается «самодовление ритмов и темпов». Один из авторов этого документа, А. С. Лурье, практически реализовал этот принцип в пьесе «Наш марш» на стихи Маяковского. Изданная в 1918 году с обложкой П. В. Митурича, эта пьеса решена в виде декламации, сопровождаемой ослепительно-звонящей фортепианной фактурой при внушительной громкостной динамике. Маршевая мода достигла апогея в советской массовой песне последующих лет. Как пишет В. А. Фрумкин, за сравнительно небольшой промежуток времени страна превратилась в крупнейшего экспортера политического марша — и это при том, что русская культура не имела за своими плечами национальной маршевой традиции⁶. «Высокое искусство» отторгало марш, демонстрируя очужденный вариант ритмической регулярности, будь то «Марш Черномора» М. И. Глинки или Третья часть Шестой симфонии П. И. Чайковского — вплоть до Д. Д. Шостаковича, который использовал марш как своего рода разоблачительный документ. В таком контексте реприза Девятой сонаты Скрябина осознается как прецедент грядущих «маршей-оборотней» и *dance macabre*, возникающих согласно той же логике подмен и воспринимаемых как олицетворение современной дьявольщины.

⁶ Фрумкин В. А. Певцы и вожди. Н. Новгород: Деком, 2005. С. 53.

Так или иначе, очевиден выход позднего Скрябина в новые образно-языковые сферы. Как можно убедиться, в его предпоследней сонате присутствует и «ирония», и «насмешка», и «четкая метрованность» — качества, которые Сабанеев приписывал молодому Прокофьеву.

Возвращаясь сейчас к этой антитезе, напомним, что Прокофьев испытывал неподдельный интерес к музыке своего знаменитого современника. Этот интерес был и чисто исполнительским: существующая запись интерпретации Прокофьевым «Окрыленной поэмы» соч. 51 может вызвать споры, но сам факт ее говорит о многом. Известно, что в 1909 году молодой автор сделал двуручное переложение «Божественной поэмы», намереваясь показать его Скрябину; что в следующем, 1910 году в Петербурге состоялась личная встреча музыкантов; что, наконец, тогда же Прокофьевым была написана симфоническая миниатюра «Сны» с посвящением Скрябину. Притягательность для Прокофьева скрябинской музы проявилась и в его юношеской фортепианной сонате (вошедшей в список не обозначенныхopus произведений), которую композитор, по собственному признанию, писал под впечатлением «Сатанической поэмы». Вершиной же фортепианного «демонизма» Прокофьева стали, безусловно, его «Сарказмы», законченные в том же году, что и Девятая соната Скрябина.

Анализ этих пьес имеет солидную исследовательскую традицию, в которой так или иначе акцентируется их ниспровергательский дух. Напомним широко известное высказывание В. Г. Каратыгина о «дьяволах прокофьевской фантазии», которые «предаются оргиастической пляске на могилах всяческих основ музыкально-прекрасного»⁷. Вызов Прокофьева музыке прошлого действительно очевиден; это проявилось, в частности, в гротескном освещении лирических музыкальных лексем. И все же «Сарказмы» скорее вырастают из романтической традиции, нежели противостоят ей. И дело здесь не только в изощренной пианистической виртуозности, восходящей, среди прочего, к шумановской токкатной технике (в чем признавался сам композитор). Описывая в краткой автобиографии⁸ одну из стилевых линий в собствен-

⁷ Каратыгин В. Речь. 1916. 30 ноября. Цит. по: Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1973. С. 121.

⁸ Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания. 2-е изд., доп. М.: Музгиз, 1961. С. 149.

ном творчестве и пытаюсь найти ей определение, Прокофьев, как известно, высказывал предпочтение понятию «скерцозность», отвергая столь немилое его сердцу и, по его словам, «до отвращения затасканное» слово «гротеск». Не пускаясь сейчас в терминологическую полемику с композитором, подчеркнем лишь, что скерцозная атмосфера действительно царит в «Сарказмах», отсылая нас к опыту романтического скерцо — той самой почве, которая оказалась наиболее благодатной для произрастания «сатанических» образов от Листа до Скрябина включительно.

Понятием «скерцозности» Прокофьев, возможно, намекал на сугубо музыкальный, внелитературный характер используемых им средств выразительности и на отсутствие в них собственно пародийного начала. Отсутствие прямого адресата иронии также сближало его со Скрябиным. Если воспользоваться терминологией Ш. Бодлера⁹, то можно сказать, что и тут и там перед нами не *значащее комическое* (к категории которого можно было бы отнести, вероятно, музыкальную сатиру 1920–1930-х годов, включая творчество Шостаковича), а *абсолютное комическое* — с его «яростным смехом», где субъект иронии важнее ее объекта.

Возвращаясь к «Сарказмам» и использованным в них техническим приемам, заметим, что некоторые из них прямо переключаются со скрябинскими. Таковы язвительные тритоны в начале Первого и Четвертого «сарказмов» или тотальная полигармония Третьего, вкупе с приглушенным басовым регистром напоминающая главную партию Девятой сонаты. Все пьесы пронизывает остигатный ритм, достигающий своего рода кульминации в финальном номере, где диссонирующие аккорды фортиссимо имитируют саркастический хохот — еще одна аналогия с сонатой Скрябина. Но есть, разумеется, и отличия. В срединных лирических фрагментах прокофьевских пьес отсутствуют какие-либо поползновения к эротическому экстазу. В упомянутом Пятом «сарказме» место «дремлющей святыни» занимает неуклюже спотыкающийся эпизод, более впечатляющий своей эксцентричностью, нежели «магией чувственности». Разница и в общем векторе музыкального развития: скрябинское сочинение восходит

⁹ Бодлер Ш. О сущности смеха // Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце. СПб.: Лимбус Пресс, 2013. См. также об этом: Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 239–240.

к кульминации, тогда как пьесы Прокофьева в большинстве своем нисходят от нее, свертывая активность своих образов и замирая в динамике пианиссимо. Этим самым прокофьевский смех как бы деромантизируется: в нем оказывается больше саморефлексии, чем священнодействия. Примечателен в этом смысле известный авторский комментарий к Пятому «сарказму»: «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами, тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но уже теперь кто-то другой смеется над нами...»¹⁰

Отношение Прокофьева к музыке Скрябина не было стабильным. С течением лет композитор стал относиться к своему старшему современнику более сдержанно и дистанцированно. Однако это не перечеркивает удивительного созвучия композиторских замыслов, продемонстрированного в фортепианных шедеврах 1913 года. Их авторы, один — в преддверии смерти, другой — в пору молодых дерзаний, сошлись на одном историческом рубеже. Приблизительно тогда же писался блоковский «Голос из хора», где смех, застывший «на всех устах», пророчествовал близкий «конец времен». Нечто сходное можно ощутить в опусах Скрябина и Прокофьева. Они не порывали связей с основами музыкального романтизма и породившего его мирочувствия, но, в духе эсхатологических настроений эпохи, возглашали конец этих основ, конец старого и наступление нового, *не календарного*, — *настоящего XX века*.

¹⁰ Цит. по: *Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева*. С. 119–120.

АВАНГАРД И МОДЕРН В РЕТРОСПЕКТИВЕ

К. В. Зенкин

О ПРОЯВЛЕНИЯХ «МОДЕРНИЗМА» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ:

Ф. Бузони — М. Юдина — Г. Гульд

Имя Марии Юдиной в одном ряду между Ферруччо Бузони и Гленном Гульдом — двумя величайшими и, пожалуй, наиболее оригинальными пианистами — означает вовсе не констатацию влияния одного артиста на другого или других, а глубинное единство одного из направлений фортепианного исполнительского искусства XX века. Три великих пианиста, родившиеся с интервалом в 33 года (Бузони — 1866, Юдина — 1899, Гульд — 1932) представляют три разных поколения, три разные индивидуальности, но во многом — единую историческую тенденцию: постепенное и нарастающее отторжение романтической стихийной чувственности и виртуозности и перенос внимания на доромантическую музыку на фоне сближения с новейшими и даже авангардными музыкальными направлениями. У всех трех пианистов это было обусловлено исключительной широтой их философии музыки, которая преодолевала привычные и, казалось бы, прочно укоренившиеся представления большинства музыкантов.

Конечно, имели место и значительные индивидуальные различия установок и вкусов. Общим для всех троих был взгляд на И. С. Баха как на центр притяжения творческой энергии и «точку отсчета» — и в репертуаре, и в исполнительской эстетике. Дальше начинаются различия. Для Бузони как музыканта, еще во многом принадлежавшего романтической формации, вторым «героем» был Ф. Лист; в репертуаре, наряду с Листом, большое место занимал Ф. Шопен (он почти отсутствует у Юдиной и Гульда), а из классиков — В. А. Моцарт и Л. ван Бетховен. Антиромантизм Бузони проявился в дезавуировании принципа «пения на фортепиано», в подчеркнутой экстравагантности трактовок, резко нарушавших инерцию «среднеромантических» установок, а также

в отстаивании эстетического принципа «молодой классичности» (Junge Klassizität). «Авангардизм» Бузони проявился в создании «новой эстетики музыкального искусства», и в особенности — в далеко идущих, можно сказать экстраординарных, прогнозах о преобразении звуковой материи: например, в делении октавы не на двенадцать интервалов, а на число в несколько раз большее. Такой прогноз как идея оставляет далеко позади даже технику додекафонии — последнего слова, достигнутого музыкально-техническим прогрессом при жизни Бузони.

Самый младший из тройки — Гульд — пошел дальше двух других в своем отторжении романтического репертуара и последовательнее всех сосредоточился на Бахе, включил в репертуар в качестве существенной его части и добаховскую музыку, и музыку XX века, в частности всего А. Шёнберга. Из классики на первом месте — Бетховен, при довольно необычной нелюбви к Моцарту.

Что касается Юдиной, то ее отталкивание от романтизма было достаточно определенным (она не любила Шопена, Листа, А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова), но не столь резко выраженным. Так, при нелюбви к упомянутым композиторам, она нередко играла их произведения. Но дело не только в этом. «Парадокс юдинского романтизма» — глубже. Как вспоминал друг Юдиной Михаил Бахтин, «...романтизм ее страстно привлекал. А романтизм ведь все время, так сказать, бился о пределы, о грани литературы, поэзии, чтобы выйти за эти пределы и стать чем-то вроде религии...»¹

Особое внимание Юдиной привлекали Ф. В. Й. Шеллинг, Новалис (Э. Т. А. Гофман — гораздо меньше, несмотря на то что был композитором и автором произведений о музыкантах). Так, по воспоминаниям Бахтина, было в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Но и в 1960-е годы идеалы молодости не померкли для нее и не оттеснились впечатлениями бурного и смутного XX века. В 1966 году Юдина читала в Московской консерватории цикл лекций «Романтизм. Истоки и параллели». Для нее романтизм — это нечто гораздо большее, чем историческое направление в музыке и других искусствах. Как для Александра Блока, писавшего о неистребимости романтизма из человеческой души, как для Оскара Уайльда, назвавшего Иисуса Христа романтиком, для Юдиной

¹ Юдина М. В. Лучи Божественной Любви: Литературное наследие. М.; СПб.: Унив. кн., 1999. С. 628.

романтизм — это состояние духа, страстное стремление к совершенно новому, индивидуально неповторимому достижению идеала во всей его полноте. Поэтому и в музыке ее волнуют не столько композиторы-романтики, сколько осуществление наиболее максималистских установок любым творцом в любую эпоху и в любом стиле. Так, героями ее лекций о романтизме стали У. Шекспир, И. В. фон Гёте, йенские романтики, А. С. Пушкин, А. А. Блок, А. А. Ахматова, Н. А. Заболоцкий, а из композиторов — главным образом И. Брамс и Ф. Шуберт. То же самое, в широком смысле романтическое состояние сформировало устойчивый интерес Юдиной к новейшей музыке. Особенно поражает, что, находясь в Советском Союзе в 1950–1960-е годы, Юдина играла А. Берга, И. Ф. Стравинского, О. Мессиана, А. Жоливе, переписывалась даже с П. Булемом и К. Штокхаузеном, собираясь исполнить их произведения.

Но сначала — о баховско-бетховенской основе мира Юдиной. Уже одно это могло бы свидетельствовать об общих чертах в искусстве Юдиной, Бузони и Гульда. Но особенно интересно отметить, что люди, слышавшие игру и Бузони, и Юдиной говорили о сходстве их исполнительских манер. Е. О. Тиличеева вспоминала: «Я вслушивалась и вслушивалась в игру Марии Вениаминовны [Юдиной], и ее дар исполнительства тревожил меня тем, что некий зародыш собственного ей музыкального мышления был во мне как бы уже зачат — когда... кем... сразу мне не было ясно. Внезапно (срок этого постижения был все же недолгий) я, наконец, вспомнила, что лет за 5–7 до встречи с Марией Вениаминовной я лишь однажды прослушала концерт в исполнении *Бузони* и была этим именно так потрясена, как и ее игрой. Однажды, выслушав игру Марии Вениаминовны, я набралась храбрости и сказала ей, что она играла, “как”... Мария Вениаминовна сурово смотрела на меня, она слишком хорошо понимала мощь своего дарования, чтобы любое “сравнение” не показалось ей, по меньшей мере, неуместным, а я все же решительно, хотя и тихо, закончила: “как Бузони”, — на что последовал ответ: “Я рада это слышать”»².

Конечно, индивидуальности Бузони, Юдиной и Гульда были настолько оригинальны и неповторимы, что определенное сходство в творческих устремлениях не могло не сопровождаться

² Там же. С. 699.

не менее яркими различиями. «Казалось бы, трудно найти более несхожие фигуры. Их объединяет только одно — неповторимая убедительность гения», — писала друг Юдиной, Наталия Варбанец, сравнивая пианистку с Гульдом³. С этим невозможно спорить, и в то же время определенная общность типологии творческих личностей очевидна. Неслучайно Юдина проявляла пристальный интерес к искусству канадского пианиста. Их интерпретации конкретных произведений порой были диаметрально различны (пожалуй, предельная противоположность — в А. Веберне), порой — неодинаковы при сходстве глубинных принципов (Бетховен, иногда Бах). Безусловно общее — тяга к музыке «по обоим берегам» романтизма. Но и здесь в индивидуальных предпочтениях нас ожидают парадоксы. Так, Юдина, находящаяся по сравнению с Гульдом все-таки ближе к романтической традиции, наряду с Шёнбергом, играла Стравинского. Она его почти боготворила, а при встрече в аэропорту Шереметьево в 1962 году, по рассказам очевидцев, встречала своего кумира, стоя на коленях (вместе с Татьяной Николаевой). Гульд же, более ярко выраженный шёнбергианец, относился к Стравинскому прохладно, но очень любил Р. Штрауса. Главный парадокс Юдиной и Гульда — своеобразный историзм интерпретаций (но не аутентичность) при почти полном разрыве с существовавшей исполнительской традицией, что неизменно приводило публику в состояние шока.

В этом отношении вполне характерен забавный эпизод, известный по воспоминаниям Е. Б. Пастернака (старшего сына поэта): «Вечером пришла Юдина. Мама накинулась на нее с жалобами на какого-то негодяя, который неправильно (по ее мнению) сыграл какое-то место из Бетховена, утром транслированного по радио. Оказалось, что этим негодяем была Юдина, и обе они, одна запальчиво, другая кротко, говорили на эту тему»⁴. А вот свидетельство профессионального критика: «Невозможно забыть, до какой степени произвольно и просто неверно артистка исполняла — в этом случае всегда одинаково — 17-ю (d-moll'ную) сонату Бетховена... Порою представляется, что пианистка одержима ка-

³ Юдина М. В. Нереальность зла: переписка 1964–1966 гг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 571.

⁴ Юдина М. В. Лучи Божественной Любви: Литературное наследие. С. 314–315.

ким-то злым началом, составляющим полный контраст с характером ее музыкального таланта»⁵.

В финалах «Лунной» и Семнадцатой сонат Юдина подчеркивает классицистскую «моторность» фигураций и почти не использует педаль, применение которой (невзирая на предписания Бетховена) в подобных случаях освящено традицией и очень соблазнительно, так как соответствует романтическим стереотипам. В финале «Лунной» благодаря педализации возникает эффектная лавинообразная масса звуков, а в финале Семнадцатой педаль обычно применяют с целью подчеркнуть вовсе не свойственную этой части вокальную элегическую интонацию (как известно, начальный мелодический оборот — восходящий секстовый скачок V–III с поступенным возвратом к тонике — совпадает с характернейшим оборотом романсовой лирики и потому невольно воспринимается в свете романтической элегии). В результате рассматриваемый финал обретает сентиментально-лирический облик — вроде популярной бетховенской пьесы «К Элизе». Юдина же играет его очень быстро и моторно, то есть безусловно неправильно с позиций романтизированного восприятия Бетховена (сходной трактовки придерживается Гульд).

Наконец, еще один эпизод, рассказанный Святославом Рихтером в фильме Бруно Монсенжона «Рихтер непокоренный»: однажды на вопрос о причине совершенно необычного исполнения Юдина ответила: «Потому что сейчас война!» Таким образом, Юдина максимально заостряет внимание на том хорошо известном и несомненном обстоятельстве, что любое музыкальное произведение не есть равный себе и зафиксированный смысл, оно — «открытая форма», живущая новой жизнью и наполняющаяся новыми смыслами независимо от создавшего его автора. Композиторские тексты, как и исполнительские интерпретации, — лишь вехи пути, некие концентрированные «узловые» моменты в бесконечном процессе художественного познания: становления интертекста. И в этом ощущении Юдина оказалось чрезвычайно близка Гульду, который подверг отмеченное обстоятельство осмыслению с позиций философии культуры.

Наиболее непосредственно все три артиста связаны (и одновременно разделены) Бахом. Обращаясь к юдинским испол-

⁵ Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк четвертый: Школа Леонида Николаева // Советская музыка. 1939. № 7. С. 46.

нениям Баха, мы обнаруживаем те же специфические черты, что и в осмыслении его музыки, а именно: прорастание из недр романтической традиции (путем ее «снятия», творческого отрицания) современного, деромантизирующего подхода, устремленного к подлинно барочному интонированию.

В данном отношении несомненным предшественником Юдиной был Бузони, исполнительская и редакторская деятельность которого заложила основы постромантического понимания музыки Баха, доминировавшего в XX веке. Не случайно Юдина весьма критически относилась к редакции «Хорошо темперированного клавира» К. Черни, где совместились черты бетховенской детализированной диалогичности и романтического психологизма. Напротив, она уделяла особое внимание редакции Бузони и безусловно одобряла его штрихи, хотя обычно предпочитала работать с уртекстом. Бузони же, в свою очередь, опирался на интерпретации Х. фон Бюлова и К. Таузига, о чем оставил следующее свидетельство: «Хотя мы обязаны Карлу Черни (человеку, немалое значение которого состоит в том, что он был посредствующим звеном между Бетховеном и Листом) как бы воскрешением “Клавира хорошего строя”, однако этот превосходный педагог слишком перерядил названное произведение в костюм своего времени. <...> Лишь Бюлов и Таузиг, исходя из откровений своего учителя Листа в передаче классиков, достигли впервые в высшей степени удовлетворительных результатов в толковании баховских произведений»⁶. Действительно, редакцию Таузига можно считать документально зафиксированным началом поворота в сторону воспроизведения принципов барочного интонирования, осуществляемого еще в недрах романтического пианизма. (Интересно, что исключительную роль в отмеченном «повороте» сыграли листианцы, вышеупомянутые ученики или страстные адепты венгерского композитора — Ф. Бузони, Б. Л. Яворский.) Эпизодически появлявшиеся у Таузига новые принципы исполнения Баха были развиты и систематизированы Бузони: речь идет о террасообразной динамике, сохранении уровня громкости на

⁶ Цит. по: Кудряшов А. Ю. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / сост. А. М. Меркулов. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. (Науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 32). С. 168.

протяженных участках формы, нонлегатном и преимущественно беспедальном («сухом», невокальном) звукоизвлечении.

Однако даже у Бузони сохранялись достаточно ощутимые романтизирующие черты. Это, во-первых, слышание клавирной музыки Баха сквозь призму органного звучания — иными словами, ее монументализация (вплоть до изменения текста в целях наращивания ткани). Во-вторых, в рамках длительно выдерживаемого динамического и темпового уровня Бузони играл всё-таки романтически свободно, психологизируя интонацию. Как отмечал исследователь, основываясь на записи до-мажорной прелюдии из I тома «Хорошо темперированного клавира», «четкость и выпуклость артикуляционных приемов игры *non legato* в этом исполнении Бузони сочетаются с выразительным “вокальвесомым” дыханием отдельных фраз, многочисленными и весьма значительными для современного слышания отклонениями от первоначально избранного темпа, дробной, эмоционально вибрирующей *Gefühlsdynamik*. В начале XX века такое исполнение называли холодным, бесстрастным, эмоционально не захватывающим, сугубо рассудочным, но сейчас, вне всякого сомнения, оно удивляет своим несоответствием строгой баховской стилистике»⁷.

В свете сказанного становятся совершенно очевидными не только единство и преемственность общих принципов интерпретации Баха у Бузони и Юдиной, но и существенные историко-стилевые различия между ними, обусловленные интенсивным юдинским продвижением вперед, в глубь XX столетия, и одновременно — навстречу Баху. Исследователи подчеркивают большую свободу баховских трактовок Юдиной в начале пути (1920-е годы, когда еще был жив Бузони) и усилившуюся строгость в исполнениях 1950–1960-х годов (время Гюльда). Сравнивая записи фадиез-минорной прелюдии («Хорошо темперированный клавир», II т.), выполненные пианисткой в 1936 и 1956 годах, С. Л. Федосеева указывает в первом случае на множество темпоритмических отклонений и «подчеркнутую кантилену», во втором же — на отход от романтизма⁸.

В 1950-е годы Юдина регулярно возвращалась к мысли, что фортепиано — не тот инструмент, на котором нужно играть Баха.

⁷ Там же. С. 171.

⁸ Федосеева С. Л. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля: дис. ... канд. иск. Казань, 1983.

Следовательно, Юдиной не могла не осознаваться задача известного преодоления фортепианности, аккумулировавшей, в силу сложившихся исторических обстоятельств, различные постбарочные наслоения в интерпретациях Баха. Вокальному интонированию (основе основ романтического пианизма) Юдина в своих баховских программах отводила весьма скромное место. Взамен вокальности она подчеркивала два иных исполнительских фактора: декламационность и дофортепианную инструментальность.

Юдина смело преодолевает ограничения устоявшейся традиции, чтобы достичь более глубокого понимания старинной музыки. Юдинское исполнение Баха — не аутентичное барочное, а современное необарочное. В историческом плане постромантическое необарокко Юдиной продолжает линию романтического необарокко Бузони и подводит к антиромантическому, «авангардному» необарокко Гульда.

Другой пример резкого разрыва с традицией, возвращающего подлинность стиля, связан с музыкой XX века. Исполнение Юдиной произведений Веберна стало основой, можно сказать, одного исторического недоразумения, которое было обстоятельно проанализировано в статье К. А. Жабинского⁹. Страстная, экспрессивная игра Юдиной многим критикам казалась не соответствующей антиромантическому духу большинства музыкальных направлений XX века. Так, по мнению Л. Е. Гаккеля, «Произведения Хиндемита, Кшенека, Веберна, даже Шёнберга обладали органикой и тонусом настолько иными против юдинских, что, полагая, "плавились" от прикосновения артистки. Вариации ор. 27 Веберна, сонаты Хиндемита и Кшенека я слышал у Юдиной в концертном зале, и ощущение было именно такое»¹⁰.

Дело в том, что образцовым на тот момент (упоминаемый концерт Юдиной состоялся в 1961) считалось исполнение Вариаций Веберна Гульдом (гастролировавшим в России в 1957), который трактовал это произведение в духе «мондриановского геоме-

⁹ Жабинский К. А. Немеркнущий свет великой традиции: опус 27 А. Веберна в исполнении М. Юдиной // Невельский сборник: статьи, письма, воспоминания. Вып. 17: По материалам 17 Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 2010 г.) / отв. ред. Л. М. Максимовская. СПб.: Лема, 2011. С. 57–68.

¹⁰ Гаккель Л. Е. Величие исполнительства: М. В. Юдина и В. В. Софроницкий. СПб.: Северный олень, 1994. С. 38–39.

тризма» (по его собственным словам)¹¹, а по сути дела — в духе второго авангарда с его структуралистской и абсолютно антиромантической ориентацией.

Именно так вторая половина XX столетия *захотела услышать* Веберна — причем не только Булез и Штокхаузен, но и принадлежавший к совершенно иной эстетике, умудренный опытом Стравинский — с авангардистами его сближали, пожалуй, только неприязнь к любым следам романтического интонирования и страсть к порядку.

Однако, как известно, сам Веберн придерживался иных художественных принципов — но этот факт был подвергнут забвению, ибо не вписывался в новейшую авангардную «идеологию». По свидетельству О. Клемперера, Веберн играл на рояле «собственную музыку <...> страстно <...> каждую ноту с огромным напряжением и фанатизмом»¹². По воспоминаниям П. Штадлена — пианиста, впервые исполнившего Вариации ор. 27 в концерте, Веберн как интерпретатор «принадлежал к позднеромантической, экспансивно-экстатической традиции и ничуть этого не стеснялся»¹³.

Однако композиторы конца XX века, сами отнюдь не авангардисты, в слышании веберновской музыки находились полностью под влиянием Булеза и Гульда, полагая нормой отнюдь не аутентичный подход Веберна:

«Что у Гульда *было* прозрачным и хрустальным, у Юдиной *стало* активным и протестующим» (Б. Тищенко); «неожиданно романтическая, экспрессивная трактовка *Вариаций* Веберна» у Юдиной «весьма далека от *обычной графической манеры их исполнения*» (С. Слонимский)¹⁴.

Что же: интуиция Юдиной позволила нам приблизиться к подлинному Веберну — Веберну, не порвавшему с экспрессионизмом, но с исключительным своеобразием развившему его принципы? Быть может: во всяком случае, такой знаток Веберна, как Эдисон Денисов, сказал о Юдиной: «Как хорошо она сыграла Вариации Веберна...»¹⁵.

Особенно интересно, что даже совсем неромантическую музыку двадцатого века (не только Веберна, но также Стравинского,

¹¹ Гульд Г. Избранное. Кн. 1. М.: Классика-XXI, 2006. С. 200.

¹² Цит. по: Жабинский К. А. Немеркнувший свет великой традиции. С. 66.

¹³ Там же. С. 60.

¹⁴ Там же. С. 64.

¹⁵ Там же. С. 59.

П. Хиндемита, А. М. Волконского) Юдина исполняла под знаком позднеромантической экспрессии, как бы возвращая ее к собственным истокам и существенно расширяя ее смысловое поле. К неоклассическим произведениям Стравинского нередко относятся как к эстетски утонченной, умной и несколько холодноватой игре. Именно такого Стравинского С. С. Прокофьев называл «обчарапанным Бахом». Но когда мы слушаем «Серенаду» Стравинского в исполнении Юдиной, то понимаем, что Стравинский здесь выступил как подлинный продолжатель не только Баха (причем в его патетической ипостаси), но и Бетховена, и даже Брамса.

Таким образом, исполняя музыку XX века, Юдина как бы восстанавливает «распавшуюся связь времен»: там, где обычно слышат противопоставление «современности» и романтической традиции, она обнаруживает последовательное развитие. Надо сказать, что эта, далеко не очевидная, точка зрения значительно ближе глубинным воззрениям самих композиторов (таких, как нововенцы, Прокофьев), чем расхожим и поверхностным представлениям. Установка на максимально полное и целостное видение исторической традиции, любого художественного смысла, всего мира искусства — была унаследована Юдиной от русской религиозной культуры (Вл. С. Соловьёв, П. А. Флоренский) и составила наиболее специфическую черту ее искусства. Эта целостность включает в себя и «неоклассицизм», и «необарокко», и даже «неоромантизм». Только все указанные составляющие переплавляются в контексте модернистского, едва ли не авангардного эпатажа, ошарашивающего слушателя полнейшей неожиданностью интерпретации. Чего здесь нет, так это «аутентичного» исполнительства, а вот «историческая информированность» (весьма туманное определение, которое может предполагать различные степени и грани информированности) безусловно присутствует.

Н. П. Толстых

**СУДЬБА ПРОВИДЦА:
фортепианная музыка Эрика Сати в современном
академическом музыкальном мире**

У Сати <...> никогда неизвестно, куда он нас заведет, — что свойственно гениям, — но он, по крайней мере, постоянно трудился над тем, чтобы усовершенствовать и разнообразить виды нашего передвижения.

*Жан Кокто*¹

«Личность, выходящая за рамки музыканта»

Является ли исполнение фортепианных сочинений Эрика Сати остроактуальной проблемой для мирового пианистического сообщества — вопрос дискуссионный. Тем не менее с середины XX столетия, когда пришло осознание роли композитора в истории музыкальной культуры Новейшего времени и год от года стало увеличиваться количество аналитических работ, ему посвященных, начался процесс включения его пьес в концертную практику академических пианистов. Он происходил примерно одинаково в разных странах. Нотные тексты Сати распространялись по миру, множились их исполнения именно академическими зарубежными пианистами, неуклонно увеличивалось количество записей его фортепианной музыки. Франсис Пуленк, Жан-Жоэль Барбье, Альдо Чикколини, Жан Ив Тибоде, Паскаль Роже и Жан-Филипп Коллар, Анн Кеффелек, Джон Уайт, Норико Огава, Йерун ван Вен — это далеко не полный список зарубежных исполнителей². Некоторые из перечисленных (Барбье, Чикколини, Тибоде,

¹ Кокто Ж. Отрывок лекции о Сати (1920) // *Сати Э. Заметки млекопитающего* / пер. с фр., сост. и коммент. В. Кислова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. С. 261.

² Francis Poulenc plays Poulenc and Satie. (Masterworks Portrait.) CD. Sony Music 47684. 1992 (записано в 1951); Erik Satie: Oeuvre intégrale pour piano.

ван Вен) записали все фортепианное наследие композитора. Дисков с музыкой Сати в исполнении отечественных пианистов несопоставимо меньше. Укажем на запись Алексея Любимова с музыкой к поэтической драме Ж. Пеладана «Сын звезд» (*Le Fils des Étoiles*), сделанную на бельгийской фирме Passacaille (2013), а также записанную Иваном Соколовым в Германии (OBST, 1999) «Назарейскую прелюдию» (*Prélude du Nazaréen*), повторенную десять раз и исполненную, по словам пианиста, «с листа», «практически случайно, шутя».

Подобная скудость не удивительна. Известно, что в программах академических клавирабендов отечественных музыкантов Сати нечастый гость. В системе классического музыкального образования его опусы — редкие включения в учебные планы пианистов. С другой стороны, последние 30 лет интерес к искусству этого композитора неуклонно растет. В России, благодаря расширению репертуара в сторону исторического музицирования или остросовременных звуковых артефактов, благодаря открытию множества разноформатных концертных площадок, активно развиваются новые виды и формы музыкально-художественного общения (наряду с традиционными). В этом потоке нашлось место и для творчества Сати. Проводниками здесь являются как музыканты, так и учебные и научные институты, прицельно интересующиеся «внеакадемическим» искусством настоящего и прошлого столетий. Вот несколько примеров. И преподаватели и студенты факультета исторического и современного исполнительского искусства Московской консерватории регулярно исполняют фортепианные пьесы Сати. В юбилей профессора А. Б. Любимова (сентябрь 2014) на площадке перед памятником П. И. Чайковскому,

Jean-Joël Barbier avec Jean Wiener pour les pièces à 4 mains. 4 CDs. Accord Musidisc 200072, 221362, 220742, 200902. 1990 (записано в 1963–1971); Satie. Piano Works. Aldo Ciccolini. 5 CDs. EMI classics. 2003. CDC 749702 2, 749703 2, 749713 2, 749714 2, 749760 2; Satie: The Complete Solo Piano Music. Jean-Yves Thibaudet. 5 CDs. Decca Music 473 621-2, 473 622-2, 473 623-2, 473 624-2, 473 625-2. 2002–2003; Erik Satie. Anne Queffélec, piano. CD. Virgin Classics 790754-2. 1988; Satie: Piano Works. Anne Queffélec, Catherine Collard. CD. Virgin Classics 759296. 2000 (записано в 1988, 1990); Satie. Piano. John White. CD. BMG Ariola Classics 8287662459. 2004; Satie. Complete Piano Music. Jeroen van Veen. 9 CDs. Brilliant Classics 95350. 2016 (записано в 2008, 2015). Более подробную дискографию фортепианной музыки Сати см.: Дэвис М. Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 179–181.

во дворе консерватории, состоялся перформанс в формате «open air», где пианистами факультета 840 раз был повторен паттерн репетитивного опуса Сати «Обиды» (*Vexations*) — 23 часа звучания. Сам Любимов давно и постоянно играет Сати в России и за границей. Среди концертов вспоминается исполнение Любимовым «Сына звезд» (2010), которое сопровождалось пением (А. Гицба), видеоинсталляциями М. Лозе и Ф. Ристера, пластическими движениями танцоров. Пьесы Сати для фортепиано или с его участием в интерпретации Любимова составили содержание заключительного концерта фестиваля к 150-летию со дня рождения Сати летом 2017 года в Москве.

С программами, полностью посвященными творчеству композитора или включающими его пьесы разных жанров и составов, регулярно выступает Михаил Дубов (пример — концерт 2017 года «От минимализма к концептуализму», состоявшийся в Рахманиновском зале консерватории). Среди многих концертных акций факультета — классный вечер Е. В. Державиной «Шуберт в зеркале минимализма», где опусы Сати соседствовали с пьесами А. Батагова, Д. Лигети, А. Рабиновича-Бараковского, Л. Яначека (2013). Сотрудники ФИСИИ и «Студии новой музыки» регулярно проводят концерты и фестивали, посвященные искусству музыканта. Так, в мае 2015 «Засушенные эмбрионы» (*Embryons desséchés*), «Бюрократическая сонатина» (*Sonatine bureaucratique*), «Спорт и развлечения» (*Sports et Divertissements*) звучали в Музее-квартире Рихтера в исполнении Моны Хаба. Пианистка часто и охотно играет Сати на разных площадках Москвы и других городов России. Совместно с Дубовым и Ансамблем солистов «Студия новой музыки» она представляла музыку композитора на концертах фестиваля «Под зонтиком Сати» на «Декабрьских вечерах» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (2018). В октябре 2018 года в Музее Скрыбина прошел концерт-перформанс, где фортепианные пьесы Сати, дополненные проекционной сценографией по мотивам живописи Дж. де Кирико (фортепиано М. Хаба, художник О. Кумегер), оказались внутри Mult-i-theatre (театра мультимедийного художника). Знакомые произведения³ интерпретировались в новом контексте: виртуальном, интерактивном, мультиме-

³ Прозвучали: «Ловушка Медузы» (*Le piège de Méduse*), «Гносиенны» (*Gnos-siennes*), «Живописные ребячества» (*Enfantillages pittoresques*), «Предпо-

дийном, — таким образом, открывался «новый образ» (new look) хорошо известных фортепианных сочинений, поданных в «новом свете». Как считали организаторы, эта ситуация позволяла увидеть, что давно известное может быть неисчерпаемым источником интерпретаций.

Даже эти произвольно выбранные примеры позволяют утверждать, что в последние десятилетия сочинения Сати, оставаясь «музыкой для избранных», в известной мере стали частью отечественного культурного ландшафта.

Что же мешает этим действительно оригинальным композициям активнее входить в мир академического музыкального искусства России, чаще звучать в фортепианных классах и на концертной эстраде?

Размышляя об искусстве Сати, Соколов, один из первых адептов его творчества в нашей стране, высказал мысль о провидческом характере таланта француза. По его мнению, Сати стал едва ли не пионером в преодолении стадийного отставания музыки от других искусств, своим творческим потенциалом сумел существенно повлиять на динамику культурных процессов XX–XXI веков⁴. Как «личность, выходящая за рамки музыканта», осознанно находившийся вне мейнстрима профессиональной академической музыки Сати предчувствовал необходимость создания новых системных отношений композитора и слушателя, последовательно превращаемого им в «слухо-зрителя», потребителя музыкально-развлекательной продукции.

Неприкрытая ирония автора по отношению к музыке и слушателю, установка на игру с ним предвосхищали эпоху потребления и массовой культуры. В опусах Сати внимание слушателя от звучания переключалось на абсурдистские словесные маргиналии, графические способы оформления нотного текста, а в некоторых случаях — даже на видеоряд.

Расширение числа коммуникативных каналов и использование внемузыкальных факторов, десакрализация музыкального произведения, казалось, были рассчитаны на расширение аудитории, на бóльшую доступность продукта. Тексты композитора разрушали традиционную оппозицию музыки академической и раз-

следние мысли» (Avant-dernières pensées), «Маленькая танцевальная увертюра» (Petite ouverture à danser), «Засушенные эмбрионы».

⁴ Беседа автора с И. Г. Соколовым 27.10.2019.

влекательной, музыки для избранных и для слушательской массы. Тем не менее это были игры интеллектуалов. В опусах Сати возникал контекст, стимулирующий игру цитатами, аллюзиями, постмодернистские смысловые и пространственно-временные смещения. Как следствие, в течение нескольких десятилетий XX века фортепианная музыка Сати не воспринималась большей частью слушателей-«любителей», воспитанных в культурной парадигме академического искусства, но манила новыми горизонтами небольшую группу «знатоков».

Сати и фортепиано

Отношения Сати с фортепиано так же неоднозначны и парадоксальны, как многое в его жизни и искусстве. Сати оставил более восьми десятков фортепианных опусов, включающих от одной до двадцати одной миниатюры. В подавляющем большинстве это пьесы для сольного исполнения. Композитором написаны три оригинальных цикла для фортепиано в четыре руки и ряд переложений собственных инструментальных и сценических опусов.

С одной стороны, фортепиано было рабочим инструментом композитора, спасало от голодной смерти в течение 20 лет работы в кафешантане. С другой, — общение музыканта и инструмента часто носило виртуальный характер. Франсис Пуленк — композитор, замечательно чувствовавший природу рояля, и великолепный пианист — утверждал, что фортепианная музыка Сати «*совершенна*». Пуленк полагал, что «у Сати было врожденное чувство инструмента», удивляясь, каким образом этот человек-загадка ухитрялся ее создавать, не подходя к фортепиано⁵.

Сати не стал концертирующим пианистом академической традиции. Из фортепианного класса Парижской консерватории молодой Эрик был удален за нерадение и бесталанность в 1882 году. Позднее «сложные отношения» с инструментом затруднили пропаганду собственных сочинений, мешали раскрывать заложенные в них идеи и смыслы, демонстрировать эталонное звучание. Воспоминания современников повествуют о его паническом состоянии при эпизодически возникающей необхо-

⁵ Пуленк Ф. Фортепианная музыка Эрика Сати // *Сати Э.* Заметки млекопитающего. С. 300. Инструмент в комнате композитора в рабочем пригороде Аркёй близ Парижа, где он жил с 1898 года, был в нерабочем состоянии.

димости публично представлять собственные сочинения⁶. Швейцарский дирижер и композитор Г. Доре, в те годы возглавлявший парижскую «Опера-Комик», вспоминал о своем знакомстве с «Гимнопедиями» Сати в интерпретации автора: «Воинственно надев пенсне, Сати решительно уселся за рояль. Но его игра была далека от совершенства и абсолютно не передавала очарование пьесы»⁷.

Тем не менее вхождение в профессию у Сати началось с сочинения и публикации небольших фортепианных композиций (*Alle-gro* и двух вальсов).

Среди пьес раннего периода (1884–1896) находятся наиболее известные и наиболее сейчас востребованные. В них слушателям были явлены: новая образность, шокирующая простота и лаконичность письма, свежие (точнее — хорошо забытые!) краски модальных гармоний, повторность вместо развития, отсутствие обозначений размера и тактовых черт («Сводь», «Сарабанды», «Гимнопедии», «Гюсиенны»)⁸. Пиковой точкой этого периода стали разработка и реализация композитором идей открытой формы и перформанса в пьесе для рояля «Обиды». Это был первый образец репетитивного минимализма в европейской музыке, перевернувший традиционную композиционную логику музыкального искусства и опрокинувший мир академического пиа-низма.

⁶ *Согэ А.* Воспоминания и размышления об Эрике Сати // *Сати Э.* Заметки млекопитающего. С. 324.

⁷ Ситуацию спас К. Дебюсси, в доме которого происходило исполнение: «"Сейчас я покажу вам, как должна звучать эта музыка". И под его волшебными пальцами удивительнейшим образом раскрылась сущность "Гимнопедий" со всеми красками и нюансами» (цит. по: Дэвис М. Э. Эрик Сати. С. 42).

⁸ На Интернет-сайтах, посвященных музыке эмбиент (от англ. *ambient* — «окружающий»: стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра), имя Сати как идеолога, придумавшего «меблированную музыку», музыку окружающей среды, неизменно присутствует и выступает некой точкой отсчета. На сайтах музыки для отдыха (релакс) звучат именно его фортепианные пьесы. Именно с его творчеством ассоциируется идея музыкального сопровождения рекламных роликов, музыка к «космическим» фильмам Ст. Кубрика, к компьютерным играм, поп-минимализм (типа композиций Яна Тьерсена или Вима Мертенса), перформансы.

«Казус Сати»: расширяя границы музыкального текста

Уже в ранних «Гносиеннах» появляются знаменитые словесные комментарии Сати, адресованные исполнителю: «Спросите»; «Домогайтесь этого сами»; «Не высовывайтесь»; «Очень по доброду, без спеси»; «Хорошо посоветуйтесь с собой»; «Запаситесь проникательностью»; «Будто копая яму»; «Отнесите это подальше»; «Обнажите голову»; «Похороните звук»; «Убежденно, в суровой печали»; «Со здоровым превосходством» и так далее...

Начиная с 1912 года композитор создает более десятка так называемых юмористических циклов для фортепиано, соединяющих музыкальный и вербальный тексты: «Дряблые прелюдии (для собаки)» (*Préludes flasques (pour un chien)*), «Автоматические описания» (*Descriptions automatiques*), «Бюрократическую сонатину» и др. В них Сати предлагает абсолютно неожиданный для академического пианиста взгляд на музыку, в основе которой невиданные прежде психологические установки и эстетические послы. В этих опусах реализуются актуальные тогда идеи синтетического искусства: практически все юмористические циклы являются своего рода мультимедийными объектами. Эти опусы содержат информацию, одновременно посылаемую и воспринимаемую в разных формах — звуковой, нотно-графической, вербально-текстовой, интерактивной. Композитор развивал идеи синтеза искусств, начиная с ранних фортепианных пьес, внедряя вербальные врезки в нотный текст. В первый период творчества это были редкие и краткие комментарии — иногда подсказки нужного настроения, а порой парадоксально-абсурдистские замечания, казалось бы, не имеющие ни малейшего отношения к настроению музыки, — как правило, серьезному, аскетичному и возвышенному.

Любопытны в этом отношении «Засушенные эмбрионы»: «произведение совершенно непонятное, — иронизируя, сообщает Сати, — даже для меня»⁹. Нотный текст расцвечен забавными словесными комментариями, почти очерками, повествующими о событиях из жизни воображаемых бактерий. Шутливо обыгрываются мотивы заезженной классики: звучащие во второй пьесе «Эмбрионов» темы «похоронного марша» Ф. Шопена Сати обо-

⁹ Цит. по: Дэвис М. Э. Эрик Сати. С. 99.

значает: «Мазурка Шуберта». Пуленк призывал исполнять эту музыку благородно и просто, без шаржирования.

В ряду юмористических циклов выделяется сюита «Спорт и развлечения», написанная весной 1914 года по заказу Люсьена Фогеля, издателя великосветского модного журнала «*Gazette du bon ton*». Это альбом, содержащий Прелюдию и 20 фортепианных миниатюр. К каждой пьесе прилагался рисунок художника Шарля Мартена, раскрашенный от руки по трафарету.

Цикл «Спорт и развлечения» можно обозначить как «условно фортепианный опус». Его содержание осознается исполнителем и передается им публике через интерпретацию напечатанных текстов (нотного и словесного) и визуально-графического ряда посредством звучания рояля и человеческого голоса, через тактильные ощущения пианиста. Многообразие форм и способов воздействия, порождающее широкие интерактивные формы восприятия, вызывает у присутствующей публики разнообразные симультанные реакции. Эти зрительные, слуховые, понятийно-интеллектуальные и эмоциональные отклики не могут возникнуть у аудитории при восприятии академического музыкального произведения, адресующегося главным образом к слухоэмоциональной и слухоинтеллектуальной сфере личности.

В сюите Сати звуковая информация подается двояко: как музыкально-интонационная — звуковысотная, ритмическая, динамическая, артикуляционная, и как словесно-декламационная. Текстовая информация вмещает в себя нотное письмо и развернутые словесные комментарии к каждой миниатюре, своего рода мини-рассказы. Визуальная графическая информация также складывается из двух составляющих. Во-первых, это рисунки Мартена к каждой пьесе. Во-вторых, сами по себе ноты написаны композитором от руки, воспроизведены в издании факсимильно и являются произведением каллиграфического искусства, которым Сати, как известно, владел мастерски (он мог провести полчаса, любовно вырисовывая записку в несколько строчек). Каллиграфически оформлен — выразителен и красив — не только нотный текст, но и вписанные в него словесные фразы. Кроме того, как всякий фортепианный опус, альбом содержит тактильную информацию, важную для пианистического аппарата исполнителя.

Таким образом, в альбоме взаимодействуют несколько текстов: музыкальный, вербальный, художественно-графический.

Этот симбиоз вовлекает всех участников действия — исполнителей и слушателей-зрителей — в интертекстуальное пространство, что увеличивает количество проблем, встающих перед интерпретатором.

Если в случае с классическим фортепианным наследием взаимоотношения «музыкальный текст — интерпретатор» определены достаточно ясно (по крайней мере, для отечественного пианиста) традиционным «общественным договором», указывающим на доминирующее положение авторской воли, зафиксированной нотными знаками и немногочисленными образно-эмоциональными подсказками исполнителю, то в случае с музыкой Сати ситуация несколько иная. Пианисту необходимо ясно определить: что такое текст в «казусе Сати»? Как его воспринимать и интерпретировать во всей полноте и точности? Сфера деятельности пианиста существенно расширяется, он уже не только играет на рояле, но одновременно может (или должен?) выступать в амплу театрального актера/чтеца-декламатора, обязанного вдобавок учитывать и существование художественно-графического ряда.

Возникает вопрос, а насколько эта «многослойность» действительно может быть реализована пианистом в процессе исполнения-представления? Ведь полнотой информации по всем трем планам текста — звучание, графика, слово, как и правом выбирать стратегию его донесения до аудитории, обладает только пианист, лишь он решает: «как это интерпретировать, как это подавать аудитории?»¹⁰

Юмористические циклы:

варианты исполнительских воплощений

Вербальный и музыкальный тексты в большей части фортепианных пьес Сати соединены. Приступая к исполнению, пианисту а priori необходимо решить проблему обращения с «вненотными составляющими» и определиться, надо ли их озвучивать. На этот счет существуют разные мнения. Авторитетный Пуленк сообщает, что читать потешные указания и анекдоты в нотах «нельзя под страхом бесповоротного отлучения», как сказал Сати, ни *до*, ни *по ходу* музыки. «Это пианисту в награду», иногда говорил

¹⁰ Столь триедино полно и остро вопрос стоит исключительно в цикле «Спорт и развлечения».

автор¹¹. В записях иностранных пианистов, которые можно сейчас найти в Интернете и на дисках в фонотеках (например, Мариэль Лабек, Альдо Чикколини, Жан Ив Тибод, Йерун ван Вен), вербальный ряд не звучит. По сути, до слушателя-зрителя доносится лишь часть авторского послания.

Иначе решают проблему отечественные музыканты. Сати предлагает игру — пианисты с удовольствием в нее включаются, вовлекая в процесс со словом, звуком, картинками и публику, готовую к подобного рода развлечениям. Так сложилось с первых шагов вхождения Сати в русский художественный мир. «Вирус» Сати был занесен в нашу страну Джоном Кейджем осенью 1988 года. А уже спустя год, на первой «Альтернативе», Владимир Сканиви первым в России исполнял «Гносиенны» с озвученными маргиналиями. Возможность расширения «исполнительского и слушательского поля» увлекла наших пианистов. Соколов вспоминал, как в 2001 году в Германии, «где Сати любят», получил заказ на исполнение сюиты «Спорт и развлечения» в рамках Фестиваля памяти О. Кагана в Кройте. Купив ноты и прочитав текст, музыкант подумал, что он слишком прост и в то же время не очень удобен, — требует серьезной исполнительской работы для доведения до состояния блистательной легкости. Размышляя об интерпретации, Соколов пришел к выводу, что словесные комментарии (независимо от их количества) во всех пьесах Сати адресованы не пианисту, поэтому непременно должны быть донесены до слушателя. Пианист сразу решил самостоятельно произносить вербальный текст, несмотря на определенные неловкости, возникающие при одновременной игре и декламации. Именно это прочтение сохранено на аудиозаписи с концерта «Удивительная классика прошлого века»¹². Е. Державина рассказывала, что на вечере ее класса студенты исполняли пьесы Сати, с увлечением самостоятельно озвучивая тексты во время игры.

Особый интерес представляют различные интерпретации альбома «Спорт и развлечения» отечественными музыкантами. Хаба представила экспериментальное исполнение сюиты в Музее Рихтера, стремясь максимально донести до аудитории посла-

¹¹ Пуленк Ф. Фортепианная музыка Эрика Сати. С. 304.

¹² 10 ноября 2007, Рахманиновский зал Московской консерватории. Код записи в фонотеке консерватории: CD 5603.

ния Сати. Пианистка играла нотную составляющую. На экране воспроизводился соответствующий рисунок Мартена. Вербальные объяснения композитора в нотах в нужные моменты по-французски читала Е. Дубова¹³. По-русски текст озвучивался перед каждой миниатюрой.

Безусловно, такая мультимедийная подача произведений представляла их в максимальной полноте, «наглядности» и зрелищности. Но одновременно уводила внимание аудитории с музыкально-интонационного плана, как более сложного для восприятия, на зрительный и словесный уровни. Музыкальные миниатюры, по сути, выполняли роль «меблировочной музыки», дополняя увиденное и услышанное послание.

Иной вариант свободной интерпретации многослойного текста сюиты предлагают Алексей Любимов и Фёдор Софронов¹⁴. Прежде всего исполнители поменяли авторский порядок следования миниатюр. Французские «картинки с выставки», несмотря на малые размеры, исполнялись интонационно выразительно, сочным звуком и воспринимались как масштабные и художественно состоятельные сольные пьесы. Перед началом очередной миниатюры Софронов артистично, с юмором декламировал вербальную часть открытого текста Сати. За визуальный ряд отвечал художник из Гамбурга Ф. Ристер.

Перечисленные варианты обращения с текстом обнаруживают широту подходов и возможностей их реализаций, но не исчерпывают всех идей, заложенных автором, — например, за скобками остается каллиграфическая составляющая.

Справедливо заметить, что немногочисленные отечественные пианисты, увлеченные идеями Сати, играют его пьесы подлинно виртуозно и эмоционально захватывающе, ярко. Привнося в исполнение непосредственную сопричастность и артистический азарт, они, возможно, отступают от французской исполнительской эстетики и следуют правилам национального искусства,

¹³ Правда, сам автор в мае 1922 года высказывался о подобной ситуации достаточно категорично: «Я бы не советовал читать вслух текст, написанный на языке, непонятном слушателю. Это проявление дурного вкуса, да и эффект от такого чтения — нулевой» (*Сати Э. О чтении // Сати Э. Заметки млекопитающего. С. 98*).

¹⁴ Запись с концерта «Под зонтиком Сати» в Рахманиновском зале Московской консерватории 14 июня 2016 в рамках фестиваля к 150-летию композитора. Код записи в фонотеке консерватории: CD 17784/02.

в которых были воспитаны. Российские пианисты подходят к интерпретации текстов Сати креативнее и, на мой взгляд, точнее, чем их зарубежные коллеги. Они смелее в прочтении, понимании и донесении творений Сати до аудитории. Они не только играют зафиксированную нотную графику, но стремятся озвучить маргиналии и включить в исполнение видеоряд (а иногда и хореографию).

Эти необычные для большинства академических пианистов подходы к интерпретации фортепианной музыки помогают налаживать связи с аудиторией по дополнительным каналам, приближая опусы Сати к современным коммуникативным реалиям. Однако объективная инаковость «сверхфортепианных» сочинений Сати в форматах академического фортепианного вечера или классных занятий по-прежнему остается непреодоленной.

Дерзость простоты

Пьесы Сати написаны более ста лет назад. Казалось бы, самой по себе этой исторической дистанции достаточно для привыкания и включения их музыкантами и аудиториями в культурный обиход сегодняшнего дня. Тем не менее у пианистов, сформированных в условиях академической исполнительской культуры и имеющих традиционные репертуарные пристрастия, остаются проблемы с принятием и пониманием этой музыки.

Сати считал, что самая большая дерзость заключена в простоте. Эпохе утонченности можно противопоставить лишь одно — простоту, но без обращения к старым идеям и без стилизации клавесина. Видимо, композитор серьезно размышлял о сущности композиторского искусства; в музыке для него были две составляющие: МАТЕРИЯ (она же ИДЕЯ) и РУЧНАЯ РАБОТА (она же ПИСЬМО). Он сетовал, что ручная работа в искусстве слишком часто преобладает над материей. В 1917 году, работая над симфонической драмой «Сократ», мастер записал: «Ремесло часто стоит выше самого предмета. Не забывайте, что мелодия — это идея, канва; в той же степени, как и форма и суть произведения. Гармония — украшение, демонстрация предмета, его отражение. Великие Мастера гениальны своими идеями, их сила — это простота, до самого конца, ничего больше. Выживают только идеи».

Запись заканчивается формулировкой эстетического кредо Сати:

Артистом становятся неосознанно.

Идея может существовать без искусства.

Не доверяйте Искусству: часто это всего лишь пустая виртуозность.¹⁵

«Парадокс Сати» заключается в том, что сверхпростота и мнимая исполнительская легкость его произведений, возможно, отталкивают музыкантов, успешно «победивших» сочинения Ф. Листа, С. В. Рахманинова, С. М. Ляпунова или Д. Лигети. Профессионалу непросто поймать характер этой наивно-утонченной музыки, полной — по словам Пуленка, — поэтичности, прозрений, ума, пронизательности¹⁶. Многие пианисты, прекрасно исполняющие К. Дебюсси и М. Равеля, отступают от фортепианных опусов Сати, решив, что они непианистичны: фактура излишне скромна, графична, сами пьесы слишком миниатюрны. Всё это не позволяет в полной мере раскрыть инструментальные возможности рояля, да и художественно-исполнительские ресурсы интерпретатора¹⁷.

В процессе профессионального воспитания пианисту прививаются определенные правила работы с новыми произведениями. Известно, что следует внимательно вслушаться и взглядеться в нотный текст, проанализировать структурную логику музыки, особенности ее языка, нюансы метро-ритмической организации и интонирования. По возможности, следует найти жанровые аналогии и параллели в искусстве эпохи. Полезно обдумать характер инструментальной фактуры, понять принципы ее конструирования и нащупать соответствующие пианистические приемы. Необходимо собрать информацию о судьбе автора в историческом и национальном контексте, — то есть совершить известный герменевтический круг, ведущий к осознанию и пониманию зафиксированного на нотной бумаге. В большинстве случаев именно таков обычный профессиональный путь к исполнительскому воссозданию музыки. Однако в «казусе Сати» пианист сталкивается

¹⁵ *Satie E. Écrits / réunis par O. Volta. Paris: Champ libre, 1977. P. 48–49 (цит. по: Дэвис М. Эрик Сати. С. 170–172).*

¹⁶ См.: Пуленк Ф. Фортепианная музыка Сати. С. 306–307.

¹⁷ Подобные замечания, зафиксированные во многих источниках, посвященных творчеству Сати, подкрепляются воспоминаниями автора статьи о собственной работе в студенческие годы над пьесами француза, которые поначалу просто обескуражили фактурной обнаженностью и сухим лаконизмом эмоционального наполнения.

с необычностью нотных текстов, которая порождает сложности в их прочтении и интерпретации. И эти сложности далеко не всегда разрешимы известным, традиционным образом.

Пожалуй, можно согласиться с Соре, утверждавшим, что «музыка, творчество Сати анализу не поддается»¹⁸. Видный французский композитор XX века уверял: если рассматривать сочинения Сати «с узкопрофессиональной точки зрения, то в своей предельной лаконичности, в отказе от всего лишнего, в своеобразном аскетическом “истончении” кому-то они покажутся легковесными и инфантильными»¹⁹, во всяком случае — непривычными для пианистов, воспитанных в академических правилах.

Современник совершенно справедливо замечал, что отказ Сати «от всякого чудодейства, к которому прибегают, чтобы очаровать или взволновать, поразить или сбить с толку, взбудоражить или воодушевить аудиторию, приверженность языку, лаконичность которого близка к скудости, отказ от эффектности в любом проявлении — всё это не бывает безнаказанным»²⁰. Далее следует важный и парадоксальный вывод: любой критический или сравнительный анализ музыки Сати совершенно бесполезен, а фундаментальное музыкально-профессиональное образование мешает восприятию искусства композитора, который «воспел дилетантизм» и не любил профессионалов в любой сфере жизни. Отсюда: профессионально «понимать музыку — не значит понимать музыку Сати»²¹. Представляется, однако, что существует и еще один нюанс... Его можно обозначить как проблему «пианистической неудовлетворенности»: звуко-красочной, слуховой, тактильной, чувственно-эмоциональной. В академическом фортепианном репертуаре разных эпох пианиста привлекает сам процесс общения с клавиатурой, с многоуровневым разнообразным фортепианным письмом, красками педализации. Игра на рояле приносит ощущение целостности личности, общей психической и физической включенности в процесс музицирования. В исполнении, завершающем, как правило, длительный период работы, пианист награждается позитивным чувством хорошо выполнен-

¹⁸ Соре А. Воспоминания и размышления об Эрике Сати // *Сати Э.* Заметки млекопитающего. С. 328.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 331.

²¹ Там же. С. 332.

ного труда, успешного преодоления трудностей. При исполнении пьес Сати эта профессиональная радость — увы! — недостижима.

В итоге, любопытствующий интерпретатор, желающий сыграть музыку Сати на рояле, понимает, что при внимательном прочтении текстов их мнимая простота оборачивается гиперсложностью, открывающей новые понятийные пространства и смыслы, где он еще не бывал. Академически воспитанный исполнитель не научен обращаться с подобным материалом. Движение в Неведомое страшит большинство музыкантов-исполнителей, но манит малое число первопроходцев, остро чувствующих Время.

О. А. Воробьёва

ОТГОЛОСКИ ЭПОХИ МОДЕРН

**О некоторых смысловых особенностях
современных фортепианных сочинений
(Э. Денисов, С. Слонимский, Г. Зайцев)**

Стилистический «взрыв» последней трети XIX — начала XX века стал уникальным в истории культуры. Множественность оригинальных эстетических концепций и решений, изобилие созданных арт-объектов до сей поры предопределяют актуальность обращений к той эпохе. Ситуация, сложившаяся век спустя, аналогичным образом отражая разновекторную направленность современных художественных интересов и форм реализации, в новом качестве акцентирует идею взаимодействия искусств. Это позволяет трактовать определенные сочинения в качестве оригинальных творческих исследований, попыток переосмысления предшествующего культурного опыта. Не претендуя на максимально полное освещение данной проблемы, автор настоящей статьи, исходя из исследовательских, исполнительских и педагогических интересов, предлагает сосредоточить внимание на фортепианных сочинениях современных отечественных авторов, представляющих актуальную рецепцию идей художников последней трети XIX — начала XX века.

В поле рассмотрения — три фортепианных опуса: «Знаки на белом» (1974) Эдисона Денисова, «Intermezzo alla Paul Verlaine» (2004) Григория Зайцева, «Две мимолетности. К юбилею Прокофьева» (2016) Сергея Слонимского. Отдельно отметим, что намеренно отобраны произведения, связанные с различными видами искусства — с живописью, литературой, музыкой.

В качестве отправной точки для рассуждений хотелось бы привлечь внимание к известной пьесе Э. Денисова «Знаки на белом», созданной в середине 1970-х годов. В ней очевидны художественные параллели с живописью и литературой. Настрой

на таинственную, ирреальную атмосферу пьесы во многом задается эпиграфом из «Книги Монель» французского символиста Марселя Швоба: «И появилось королевство; но оно всё было замуровано белизной»¹. Если обратиться к живописным аллюзиям, то, естественно, возникает имя значимого для Денисова художника — Пауля Клее. Лишь напомним, что вдохновенность живописью Клее ясно обозначена в пьесах «Диана в осеннем ветре», «Senecio», «Ребенок на перроне», составивших цикл «Три картины Пауля Клее» для альта и ансамбля (1985). Заголовок «Знаки на белом» невольно рождает ассоциацию с названием картины Клее «Знаки на желтом».

Подчеркнем, что некоторые музыканты подвергают сомнению правомерность рассуждений о возникающих параллелях с живописью². По-видимому, подобная точка зрения отчасти обусловлена значительной разницей в восприятии этих произведений. Даже если принять во внимание специфику выразительных средств разных видов искусства, энергетические послы, заложенные в этих двух цветах, — ярко-желтом в картине Клее и белом, обозначенном Денисовым, — слишком разнятся. Однако попробуем рассмотреть эти параллели под несколько иным углом зрения.

Обратим внимание на два момента, принципиально важных для работ Клее. Во-первых, предельное внимание Клее к цвету. Широко известна его цитата из дневниковых записей: «Цвет овладел мной. Мне не нужно гнаться за ним. Он овладел мной навсегда, я это знаю. Вот смысл счастливой минуты: я и цвет едины. Я — художник»³. При том, что Клее известен своими удивительными сочетаниями цветов, ряд работ («Пейзаж на закате», «Горная деревня (Отумналь)», «Смягченная твердость», «Барбакан», «Одинокий» и др.) выполнен в монохромной гамме или содержит крупные монохромные блоки, показывающие насколько важно для художника «ощутить» жизнь, эволюцию, становление цвета. В качестве характерной детали отметим, что и при более позднем

¹ Денисов Э. В. Произведения для фортепиано. М.: Композитор, 1994. С. 9.

² Райс М. «Знаки на белом» Э. Денисова как вариация на тему Дебюсси: механизмы создания статики // Израиль-XXI. Музыкальный интернет-журнал. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35078492> (дата обращения: 23.03.2021).

³ Цит. по: Клее П. Ни дня без линии. URL: <http://www.arts-museum.ru/events/archive/2014/klee/index.php> (дата обращения: 20.02.2021).

обращении к пуантилистической технике многомерность одного цвета усиливается благодаря фактурным решениям: первую белую точку Клее создает в пастозной технике и затем покрывает ее прозрачными слоями краски. Созданный таким образом «рельеф» живописного полотна усиливает многомерность каждого тона.

Второй момент, важный в дальнейшем разговоре, условно можно было бы обозначить как «конструктивистский»: «...формальными элементами, с которых все начинается, являются точки, линейные, плоскостные и пространственные явления, которым надлежит входить в основной состав произведения. <...> Элементы должны дать в итоге формы, только не принося при этом себя в жертву. Сохраняя самих себя...», — пишет Клее в своей первой теоретической статье «Творческое кредо» («Schöpferische Konfession»), изданной в 1920 году⁴.

Отталкиваясь от обозначенных тезисов, вернемся к «Знамкам» Клее и Денисова. На наш взгляд, общими для них стали принципы работы с цветом и музыкальным тембром как метафорой цвета. Клее ограничивает себя одним основным тоном — желтым, но цвет показан многомерно, палитрой сопоставляемых оттенков.

Вводя динамические и регистровые ограничения, Денисов аналогичным образом создает единый колорит пьесы, ее прозрачную, воздушную атмосферу. Практически вся партитура выдержана в затаенной звучности — динамика (за исключением коды, начинающейся с *senza suono*) варьируется от *pp* до *pppp*. Важным для «Знаков на белом» становится и регистровое ограничение. Большая часть текста (также за исключением коды) выдержана во второй-четвертой октавах, регистр первой используется в меньшей степени. Многоликость звучаний достигается за счет обилия штрихов и их многообразных сочетаний с педальной и беспедальной звучностями. Оригинальным образом дополняет палитру и неординарный прием звукоизвлечения — беззвучное нажатие клавиш. В коде пьесы Денисов трижды обращается к этому приему, позволяющему расслоить звук на чистый тон и «обертоновое эхо». Особенно примечательно это сопоставление при традиционном доминантово-тоническом соотношении трезвучий H-dur, взятого беззвучно, и E-dur, взятого традиционным способом.

Идея звукового расслоения при многообразии оттенков лишь одной краски реализована и на тематическом уровне. Отдельные

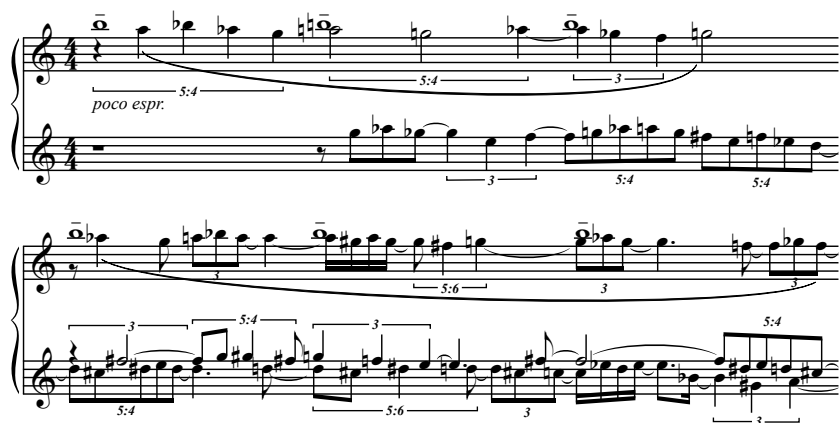
⁴ Цит. по: Клее П. Педагогические эскизы. М.: Д. Аронов, 2005. С. V.

элементы тематического комплекса словно бы соотносятся с теми «формальными элементами», которые называет Клее: точки — с отдельными звуками, линии — с одноголосными пассажами, хоральные аккорды или сонорные «облака» — с плоскостными или пространственными элементами. Однако и в этих элементах ясно угадывается идея расщепления: словно расслаивающийся звук ля в начале пьесы (пример 1), возникающее чуть позже «движущееся полутоновое облако», которое по сути тоже является расслоением медленного мерного биения *си* второй октавы (пример 2).

Пример 1



Пример 2



Эту же идею, на наш взгляд, иллюстрирует и фактурный прием, при котором сходные интонационные фигуры в двух голосах вступают с небольшим запаздыванием относительно друг друга, что создает иллюзию отражения или тени, чуть смещенной по отношению к своему предмету, или иллюзию множественных зеркальных отражений.

Изысканностью образа пьесы диктуется особый звуковой эстетизм, предельное внимание к музыкальным деталям. Сосредо-

точность на тонкой «тембровой вибрации» одной краски придает произведению определенную камерность (хотя оно и длится около 16 минут), что, безусловно, требует от пианиста не только чуткой и моментальной реакции на мельчайшие тембровые модуляции, но и умения удержать внимание слушателя, обыграть заложенную автором драматургию развертывания звукового материала.

Идея цвета, работы с цветом тесно связывает «Знаки на белом» и с «Книгой Монель»⁵, уже упомянутой ранее. Эпиграф к пьесе появился уже после ее написания. Денисов отмечает: «Книгу я знал раньше, но сам эпиграф нашел только через месяц или даже позднее, после того как я уже закончил эту пьесу. Эпиграф здесь как ключ, который настраивает слушателя сразу на нужный тон, на нужную мне волну <...>. Именно поэтому я всегда прошу, чтобы этот эпиграф был опубликован во всех программах, когда исполняется эта пьеса»⁶. Однако за эпиграфом, кроме «красивого образа»⁷, стоит еще и сама книга — «шедевр грусти и любви», по выражению французского эссеиста Реми де Гурмона⁸.

В качестве отличительной особенности заметим, что в тексте скрыта особая «звуковая и цветовая партитура», книга озвучена и расцвечена автором. Музыканту невозможно пройти мимо «звукового пейзажа» и — хотя бы на полях — не отметить «ритмическую тишину ливня», «кряхтенье мельницы», свист и пыхтение буксирного пароходика, «плеск воды», звонкие голоса поющих детей, рыданье, шепот. Щедро рассыпаны и цветовые акценты: розовеющее небо, высокие красные прибрежные травы, синие

⁵ Отметим разные — созвучные, но несколько различающиеся в написании — варианты перевода названия этой книги. В тексте приведен вариант, предложенный Денисовым. В переводе К. Бальмонта и Е. Цветковской (изд. 1909 года) — «Книга Монэль», в переводе Л. Троповского — «Книга Монеллы» (изд. 1910), отрывок произведения под названием «Моннелла» в переводе В. Рогова был опубликован в 1993 году в сборнике «Поэзия французского символизма» (см.: *Швоб М. Собрание сочинений*. Т. 2. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2017. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=574996> (дата обращения: 15.02.2021)). В дальнейшем цитаты приводятся по переводу Троповского, представившего русскоязычному читателю максимально полный текст источника.

⁶ Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. 2-е изд., испр. М.: Композитор, 2004. С. 234.

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: *Швоб М. Собрание сочинений*. Т. 2.

и зеленые жуки, красные и желтые выюнки, изумрудный луг, извилистая желтая дорога, окаймлявшая голубой канал, лоскутки из желтого и фиолетового шелка.

При этом *белый*, преподнесенный в многообразии фактур и материалов, является лейтцветом книги: здесь и белые кружевные постели, кусок белой штукатурки, белые булки, низкие клубы белой пыли, белые лица женщин, белое тонкое полотно, белые монетки, белый шелковистый кокон.

При этом в кульминационной точке Монель трижды восклицает: «Белое царство! Белое царство! Я знаю белое царство!»⁹ И в этой повторности явно угадывается нечто ритуальное, что определенным образом «рифмуется» с композиционными особенностями пьесы Денисова. Говоря о структуре сочинения, автор отмечает: «она вся скрыто опирается на жесткий, крупно пульсирующий и мерный ритм очень замедленных, как бы quasi-колокольных, “ударов”, или, скорее, даже призраков таких ударов. Это то, что держит всё время в сочинении, не дает ему расползтись при любых ритмических импровизациях...»¹⁰

Завершая рассуждения о «Знаках на белом», подчеркнем, что символичность книги, многозначность ее поэтического языка (по словам де Гурмона, она «одному казалась чувственной, другого наводила на метафизические размышления, а на третьего навела грустные мысли»¹¹) во многом может инспирировать поиск неожиданных исполнительских интерпретаций, способных значительно обогатить традицию исполнения пьесы Денисова.

Иной вариант художественного отражения, точнее даже художественного «перевода» с языка одного искусства на другой, представлен в «Intermezzo alla Paul Verlaine» Г. Зайцева. Творческим импульсом к созданию фортепианной пьесы стало стихотворение французского поэта «Crépuscule du soir mystique» («Мистические сумерки») из цикла «Paysages tristes» («Грустные пейзажи»), вошедшее в сборник «Poèmes saturniens» («Сатурнические поэмы»). Оно во многом предопределило и общее настроение, и некоторые особенности формы пьесы. Приведем его в переводе Г. Шенгели¹²:

⁹ Там же.

¹⁰ Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. С. 236.

¹¹ Цит. по: Швоб М. Собрание сочинений. Т. 2.

¹² Верлен П. Мистические сумерки / пер. Г. Шенгели. URL: <http://verlaine.ru/saturn/mist.php> (дата обращения: 15.02.2021). Этот перевод стихотворения

Воспоминание с Вечерней Мглой
Дрожит и рдеет в раскаленной дали
Надежда, уже подернутых золой,
Чьи племена все дальше отступали,
Стеной вставая, что цветы заткали,
— Тюльпан, вербена, лилия, левкой, —
Виясь вокруг решетки вырезной
Подобием таинственной вуали,
И душистым ядом, сладостным вначале,
— Тюльпан, вербена, лилия, левкой, —
Топя мой дух, и мысли, и печали,
В огромное томление смешали
Воспоминание с Вечерней Мглой.

Важную роль в создании поэтической атмосферы стиха играют лексемы, связанные с органами чувств и обозначающие свет, цвет, запах, а также те, что передают душевные состояния лирического героя. В ряде случаев эти две сферы оказываются тесно сплетенными. Так, первая строка связывает хрупкие по своей природе воспоминания и сумерки как источающуюся материю света. (В этой связи отметим, что предложенный Шенгели перевод слова *le Crépuscule* как «Вечерняя Мгла» в значительной мере изменяет «погодные условия» стихотворения.)

Особую роль приобретают глаголы и отглагольные формы, обозначающие состояние, в основе которого заложено некое движение — либо колебательное (например, «дрожит»), либо прихотливое, непрямолинейное («виясь», или удачно подобранное переводчиком «заткали»).

Эта сторона поэтического текста напрямую соотносится с сонорным материалом первого раздела пьесы Зайцева. Так, основным фактурообразующим элементом становится фигуративное движение, обыгрывающее «мерцание» соседних тонов. Особую мягкость этой фигурации придает и ритмическое решение, основанное на постепенном ускорении и замедлении темпа (пример 3). Мистической атмосфере стихотворения соответствует и тон первого раздела пьесы: в основном выдержана тихая динамика (от

приводит автор, размещая свое сочинение на популярном Интернет-портале «Погружение в классику». В то же время в личной переписке композитор уточнил, что, не ощущая «радикальных расхождений» между оригиналом и переводом, ориентирует иностранных исполнителей на оригинальный текст Верлена.

ppp до *mp*, *sotto voce* в начале сочинения), преобладает средний и высокий регистр, разреженная фактура.

Пример 3

Примечательно, что даже реплика с ремаркой *pesante* дана в звучности *mp*. В качестве авторской приметы фортепианного письма назовем намерение композитора (сходное с рассмотренным выше приемом Денисова) расслоить тихую звучность до еле слышимых и квазиобертоновых звучаний. Ряд нот помечен ремарками: «этот звук должен возникнуть как обертон», «так тихо, что можно “сыграть” ее мысленно», «ноты в скобках на порядок тише других нот».

Однако помимо эфемерных образов во французском тексте присутствуют и весьма яркие, «огненные»: «раскаленная даль» (*l'ardent horizon*), «надежда в пламени» (*l'Espérance en flamme*), «тяжелые и горячие запахи» (*parfums lourds et chauds*). При этом Верлен парадоксальным образом сплетает две названные составляющие «поэтического пейзажа», не нарушая общей текучести, легкости и прозрачности стиха. Возможно, подобное ощущение складывается благодаря структуре стихотворения, бережно сохраненной переводчиком (оно представляет собой одно предложение).

Аналогичное противопоставление есть и в музыке: сонорной антитезой приглушенным звучностям становится музыкальный материал второго раздела пьесы Зайцева, основанный на аккор-

довой теме. Плотность фактуры в разделах сохраняет стройность и соразмерность: при яркой динамике второй раздел не производит впечатления перегруженности. Этому способствует и обращение к крайним регистрам с «воздушной прослойкой» между ними, и особое, кварто-квинтовое строение аккордов. Отметим попутно, что если Верлен сочетает контрастные образы в одновременности, то Зайцев экспонирует их последовательно и лишь затем объединяет в многомерном звучании.

И наконец, примечательна форма музыкального сочинения, перекликающаяся с формой стихотворения французского поэта, фактически «закольцованной» первой строкой. При этом Зайцев соблюдает и пропорцию масштабов, представляя в коде материал первой части сочинения в весьма сжатом виде.

Отметим, что обе пьесы — и Денисова, и Зайцева — интересны для исполнителя связью с традициями французского музыкального импрессионизма. В сочинении Денисова, поклонника Клее, произведение немецко-швейцарского живописца предстает переосмысленным в совсем ином, французском духе. Колорит сочинения Зайцева во многом определен стихотворным первоисточником. Общим знаменателем для сочинений стало внимание к полутонам и деталям, обилие тонких нюансов, разреженность звучания. Так, основной можно считать идею расщепления, расслоения звука, оперирование тонкими звучностями, что требует от исполнителя и тонкого туше, и особого внимания к сонорным возможностям фортепиано.

Иным ярким примером отзвука, возникающего через столетие, стали созданные к юбилею С. С. Прокофьева «Две мимолетности» С. М. Слонимского (2016). В некотором смысле этот малый цикл дополняет ряд музыкальных посвящений автора¹³, в которых даются тонкие аллюзии на стили композиторов прошлого. Две лаконичные «Мимолетности» по-своему интерпретируют черты раннего прокофьевского фортепианного письма.

Название сочинения напрямую отсылает нас к пьесам 1910-х годов. При этом Слонимский не мог обойтись без столь характерной для него тонкой лингвистической игры: называя цикл «Мимолетностями» (*vision fugitives*), Слонимский дает первой части имя «Ажурное видение» (*Ajour Vision*). Вторая миниатюра —

¹³ «Интермеццо памяти Брамса» (1980), «Элегия памяти Сибелиуса» (1988), «Северная баллада памяти Грига» (1998).

«Сарказм» (Sarcasm), — проявляя «обостренную контрастность музыкальных образов»¹⁴, отсылает к другому знаменитому циклу фортепианных сочинений Прокофьева.

При этом контраст между пьесами реализуется сразу на нескольких уровнях: динамическом, темповом, фактурном. Прозрачной, тишейшей звучности (на *pppp*) первой миниатюры противостоит яростный натиск второй (*fff*), некоторая замедленность действия (Largo) сменяется наступательной активностью (Presto). При этом Слонимский воссоздает типичные для Прокофьева фактурные формулы и приемы. Так, первая миниатюра своим хоральным складом, линейным движением с обилием параллельных интервалов и словно бы сползающим, нисходящим по полутонам перемещением средних и нижних голосов близка многим ранним лирическим миниатюрам Прокофьева («Мимолетности» № 1, «Сказке» соч. 3 № 1, «Воспоминанию» соч. 4 № 1, Мазурке и «Легенде» соч. 12 № 4, 6).

В то же время весьма компактное хоральное пространство среднего регистра, подсвеченное мерцанием ладо-тональных красок, в окончании пьесы становится разреженным и воздушным, благодаря регистровым противопоставлениям и появлению колкого, отрывистого туше.

«Сарказм» сконструирован Слонимским из характерных для Прокофьева фактурных формул, сменяющих друг друга с кинематографической скоростью: позиционные формулы, стремительные росчерки длинных пассажей и едкие кляксы коротких форшлагов, октавные последования, репетиционные повторы, ломанная интервалика, обилие септим и нон. Диапазон — от ля субконтроктавы до *до-диез* четвертой — стремительно завоевывается уже в первом такте, неукротимый темперамент проявляется в динамике (*fff* — единственное динамическое указание пьесы) и в артикуляции, где преобладает *non legato* и щедро «рассыпаны» акценты.

Однако Слонимский, продолжая идею ударной трактовки инструмента, столь ярко реализованную Прокофьевым уже в 1910-е годы, выводит ее на современный уровень, применяя неординарные приемы игры на инструменте — удары сжатыми пальцами по струнам и по краю поднятой крышки клавиатуры. При этом завершается пьеса весьма неожиданным эффектом,

¹⁴ Слонимский С. М. Черты симфонизма С. Прокофьева // Музыка и современность: сб. статей / сост. Т. А. Лебедева. М.: Музгиз, 1962. С. 57.

родственным инструментальному театру: после глиссандо, охватывающего почти всю клавиатуру, вместе с кластером на басовых струнах Слонимский предписывает исполнителю «истошно реветь широко открытым ртом». Примечательно, что автор прямо не называет подразумеваемую им эмоцию, хотя в иных фортепианных пьесах он достаточно ясно обозначает свои намерения. Возможно, подобный подход определен сложной, отчасти гротесковой природой прокофьевских «Сарказмов», где воедино слиты смешное и страшное. Аналогичным образом и в миниатюре Слонимского эмоциональное «наклонение» придется определить самому исполнителю.

Отличительной особенностью этого микроцикла Слонимского становится работа с моделью, наделяющая музыку особой витальностью, жизненностью. Слонимский словно показывает, как могли бы эволюционировать прокофьевские приемы фортепианного письма, доживи он до сегодняшних дней. И в этом смысле «Мимолетности» (с подзаголовком «К юбилею»), продолжая ряд музыкальных посвящений, сильно отличаются от перечисленных выше сочинений Слонимского мемориальной направленности (см. сноску 13), где приметы новейших фортепианных техник практически отсутствуют.

В завершение отметим, что система взаимодействий, реализованных в рассмотренных пьесах на образном уровне, уровне композиции, технологии и языка, ставит перед исполнителем интересные задачи. Интеллектуальное постижение, инициирующее звуковую фантазию исполнителя, в данном случае тесно связано с творческим поиском в области интерпретации, возможностью открыть новые грани, новые лики фортепианных сочинений.

О. П. Сайгушкина

ЗАПАДНЫЕ ПИАНИСТЫ — ИСПОЛНИТЕЛИ РУССКОГО АВАНГАРДА ПЕРВОЙ ВОЛНЫ:

Ш. Шлейермахер, Х. Хенк, М.-А. Амлен

Первые десятилетия XX века — один из самых насыщенных и богатых на творческие поиски периодов в истории мировой культуры. Стремительно меняющаяся картина мира, выдающиеся научные открытия, глобальные социальные потрясения, остро ощущаемое особенно творческими людьми напряжение, чреватое коренными переменами всего образа жизни, не могли не отразиться в искусстве.

В первые десятилетия прошлого века российские художники, литераторы, музыканты, как и российская публика, особенно в столицах, были в курсе многих мировых достижений и новинок западноевропейской музыки. Причем композиторы, творившие в то время в России, нередко шли наравне или даже впереди европейских. Можно упомянуть, например, в этом контексте метод «синтетаккордов» Николая Рославца и эксперименты в области микрохроматики Ивана Вышнеградского. Последние побуждали к изобретению новых инструментов Арсения Авраамова, Льва Термена, Николая Обухова и др.

«Новое мирослышание» первых десятилетий XX века, оригинальные композиторские техники, возможности в области sonorities, расширение образной сферы — всё это привлекает внимание исследователей-музыковедов и исполнителей, причем первенство в этой области далеко не всегда принадлежит отечественным ученым и музыкантам. Так, например, Л. О. Акопян в беседе, озаглавленной «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам», подчеркивает, что «новую жизнь малоизвестным страницам русской музыки, как правило, дают западные исследователи и исполнители. В центре их внимания <...> музыка двадцатых годов, сталинского и послесталинского времени, когда многие

заслуживающие внимания личности были вынуждены прозябать, молчать, писать в стол. Все это выкапывается и воссоздается прежде всего на Западе»¹.

Одним из самых известных исследователей является немецкий музыковед Детлеф Гойови, чья монография «Новая советская музыка 20-х годов» вышла в переводе на русский язык в 2006 году². Основываясь на документах, Гойови рассказывает о творческих находках российских музыкантов, которые сначала вызывали интерес и даже получали поддержку, но впоследствии были объявлены «формалистическими», а упоминания и о сочинениях, и об их авторах не на один десяток лет исчезли из официальной советской историографии.

Можно назвать еще несколько имен: музыковедов из Германии — Доротею Редепеннинг с ее основательным двухтомником о русской музыке³ и Андреаса Вермайера, автора ряда работ о советской музыке, участника конференции «Сто лет русского авангарда»⁴; британского музыковеда, профессора Манчестерского университета Дэвида Фэннинга; специалиста по творчеству Шостаковича и музыке советской эпохи, ученого из Университета штата Индиана Бориса Шварца — автора фундаментальной монографии о музыке и музыкальной жизни в Советском Союзе⁵.

Почему же этот период в истории развития нашего отечественного искусства вызывает такой интерес у западных музыкантов? Может, в русской музыке того времени были заметны именно западные влияния, наблюдалась общность творческих исканий и поэтому она в большой степени близка и понятна западному исполнителю и слушателю? Или, напротив, русская музыка тех памятных десятилетий — не слишком часто исполняемая

¹ Баяхунова Л. Б. Левон Акопян: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам» // Культура в современном мире. 2011. № 3 (9). URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2011/03/2011-03_r_kvm-s9.pdf (дата обращения: 16.02.2021).

² Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. О. Власовой. М.: Композитор, 2006.

³ Redepenning D. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 1–2. Laaber: Laaber, 1994; 2008.

⁴ См.: Вермайер А. Что осталось от русского музыкального авангарда? Субъективный взгляд с Запада // Сто лет русского авангарда. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. С. 223–230.

⁵ Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

и в России, и за рубежом, — это своего рода экзотика, привлекающая самобытностью? Или дело в высокой художественной ценности произведений русского авангарда? Однозначный ответ дать трудно, возможно, каждая из этих причин имеет место быть. Во всяком случае, сама невероятная энергия творческого поиска, которая так мощно проявляется в этих произведениях, несомненно, способна заинтересовать равнодушного слушателя любой страны.

Западные музыканты проявляют устойчивый интерес к наследию таких авторов, как Артур Лурье, Александр Мосолов, Николай Рославец — их сочинения записываются на диски, входят в программы концертов. Хочется особо выделить трех исполнителей: музыкантов из Германии — пианиста, дирижера и композитора *Штеффена Шлейермахера* (р. 1960), пианиста и музыковеда *Херберта Хенка* (р. 1948), а также знаменитого канадца — пианиста и композитора *Марка-Андре Амлена* (р. 1961).

Поскольку речь пойдет именно о фортепианной музыке русских композиторов, стоит вспомнить, что двое — Лурье и Мосолов — получили основательное фортепианное образование: первый учился фортепианному мастерству у Владимира Николаевича Дроздова и Марии Николаевны Бариновой, а второй — у Константина Николаевича Игумнова. Оба композитора великолепно чувствовали и понимали специфику фортепиано. Рославец, чьи фортепианные пьесы написаны с не меньшим мастерством, был по основной специальности скрипачом, но успел поучиться фортепианной игре в Курске у известного пианиста, композитора и педагога Аркадия Максимовича Абазы, ученика Александра Драйшока и Ханса фон Бюлова.

Ряд произведений Лурье записан Шлейермахером, в том числе цикл из пяти пьес «Синтезы» соч. 16, опубликованный в 1914 году. В этом сочинении Лурье развивает принцип свободной двенадцатитоновости. В каждом из номеров есть созвучие, выполняющее роль «центра-ориентира» (термин Ю. Н. Холопова), причем звуковысотная система создается каждый раз заново — только для данной конкретной пьесы.

В исполнении Шлейермахера чувствуется опыт не только высококлассного пианиста, обладающего широким, хотя и специфическим репертуаром (Джордж Антейл, Альбан Берг, Штефан Вольпе, Филип Гласс, весь Джон Кейдж и т. д.), но и дирижера,

способного обозреть целое, и, в еще большей мере, — композитора, для которого нередко «что» — музыкальные смыслы и приемы композиторского языка, гораздо важнее, нежели «как» — пианистическая отделка, обаяние звучности инструмента.

От двух других названных исполнителей — Хенка и Амлена — Шлейермахер отличается объективностью исполнительской манеры; представляется, что основная задача для него состоит в верном «донесении авторского текста». Это, конечно, не просто сухое и ремесленное воспроизведение, исполнительское мастерство Шлейермахера — его выверенные динамические градации, умение выстроить форму, выявить контрастность музыкального материала — заслуживает всяческих похвал. Шлейермахер предельно ясно передает все подробности фактуры, умело расслаивая ее, скрупулезно придерживается всех темповых указаний. Его звук оформлен, отчетлив, звóнок, местами даже резковат. Музыкант не стремится чем-то дополнительно оживить свою интерпретацию, полнее использовать все доступные средства исполнительской выразительности. Складывается впечатление, что поиски необычных тембровых красок, педальных эффектов, агогической нюансировки, создание «пространственной перспективы» с помощью динамики не являются для него приоритетными.

Упомянутые особенности трактовки Шлейермахера проявляются и в интерпретациях музыки других композиторов — Мосолова и Рославца, поэтому не будет преувеличением предположить, что это сознательная художественная и даже эстетическая позиция исполнителя — своего рода «исторически информированное» исполнение музыки хоть и не «старинной», но, тем не менее, уже столетней давности. Тут уместно вспомнить о позициях И. Стравинского, А. Онеггера, П. Хиндемита и М. Равеля, резко выступавших против того, чтобы их произведения *интерпретировали*, достаточно, — говорили они, — просто точно их *исполнить*.

Хенк, воспитанный в тех же немецких традициях и даже учившийся у того же педагога, Алоиса Контарски, заметно отличается от Шлейермахера своей исполнительской манерой. Это становится особенно очевидным, если сравнивать две интерпретации одного произведения, а именно Пятой сонаты соч. 12 Мосолова⁶. В этом сочинении 1925 года избранная в качестве ос-

⁶ URL: <https://classic-online.ru/ru/production/2562> (дата обращения: 16.02.2021).

новы жанровая модель романтической сонаты модифицируется в соответствии со сложившимся к тому времени у композитора авангардистским мировоззрением: музыка наполняется урбанистической образностью, остинатностью как ярким средством выразительности и способом эмоционально-психологического воздействия.

Интересно, что возникающая в музыке стилистическая двойственность и внутренняя противоречивость дает исполнителям основания совершенно по-разному осмысливать и воплощать это сочинение. Так, трактовка Шлейермахера в большей мере тяготеет к стилевому полюсу авангарда, интерпретация Хенка ближе к романтическому истолкованию в широком смысле слова. Таким образом, каждый из пианистов раскрывает в большей мере ту сущность Сонаты Мосолова, которая ближе его собственному мироощущению.

Игра Хенка отличается импульсивностью, порывистостью, агогической пластичностью, более выраженным субъективным эмоциональным отношением к исполняемому, в отличие от Шлейермахера, который предпочитает «нейтрализовать» свои эмоции. Музыка Хенком «проживается» — здесь и сейчас. Стремясь достичь экспрессивности высказывания, пианист заметно обостряет темповые соотношения, расширяя их диапазон. Характер туше у Хенка также иной — его звук более полный, насыщенный обертонами, в нем выявляется собственно фортепианная, имманентная тембровая окраска, в том числе и благодаря более щедрому и искусному использованию педальных красок.

Возможно, столь явные отличия в подходе к интерпретации музыки Мосолова Шлейермахером и Хенком, вышедшими из одной и той же музыкантской среды, объясняются их чисто субъективными предпочтениями, но, думается, что эта разность может быть обусловлена и тем, что Хенк принадлежит к другому поколению. Пианисты, пришедшие в профессию в 1970-е годы, воспитывались совсем в других традициях и на других образцах исполнительского искусства, нежели поколение конца XX века.

Исполнительское искусство Амлена выигрывает в сравнении с интерпретациями Шлейермахера и Хенка, оно соединяет в себе лучшие черты, присущие и тому и другому. Пианистическое мастерство Амлена выковывалось на самом разнообразном репертуаре, и это дает ему очевидное преимущество. Благодаря своему

исполнительскому опыту, он и мыслит иначе — в его трактовках в «снятом виде» отражается всё богатство и многообразие мировой фортепианной музыки.

Особенно убедительны в художественном плане исполненные Амленом сочинения Рославца, в частности его Пятая соната, созданная в 1923 году⁷. Это одно из лучших сочинений композитора, обобщающее достижения раннего периода. Имя Рославца нередко упоминают рядом с именами А. Шёнберга и А. Скрябина. Создатель метода *синтетаккордов* — групп звуков, из которых строится одновременно и вертикаль, и горизонталь, — он нашел собственный путь к серийности, опередив Шёнберга. По фактуре, образности, жанрам его музыка действительно близка скрябинской; однако сам композитор подчеркивал, что начал разрабатывать свой метод раньше Скрябина. Тем не менее творчество Рославца, если иметь в виду процесс музыкальной эволюции — это более позднее явление, дальнейший шаг к одной из форм серийной техники.

Соната одночастна, что связано с позднеромантическими традициями толкования жанра — это развернутое сонатное *Allegretto*, в основе которого лежит последовательно воплощенный метод синтетаккордов. Причем Рославец вписал в нотный текст так называемую гармоническую педаль — она соответствует сменам синтетаккордов.

Амлен, будучи сам незаурядным композитором, обладая замечательным умением комбинировать и развивать музыкальный материал, всегда искусно выстраивает драматургию и форму произведения. В произведениях Рославца рояль под его руками звучит и виртуозно, и масштабно, но даже на *ff* не создается ощущения тяжести или этакой «добротной пианистической плотности». Звук обладает полетностью, а туше пианиста — иногда блистательно яркое, иногда деликатное, словно бы слегка затененное, но при этом полное воздуха, — рождает представления о скрытых смыслах и смутных настроениях. Тембровая палитра Амлена богата и разнообразна, в том числе и благодаря педальным краскам. И хотя, казалось бы, здесь нет особого простора для педальной фантазии, так как указания автора на этот счет очень конкретны, однако каждый музыкант знает, что педализация неотрывна от

⁷ URL: <https://classic-online.ru/ru/production/7399> (дата обращения: 16.02.2021).

Н. Рославец. Соната № 5

Allegretto con moto

risoluto

mf

poco rit.

dim.

звукоизвлечения, а звуковой образ есть результат всего комплекса пианистических действий.

Дифференциация фактурных пластов с помощью динамики, выразительное интонирование, агогическая чуткость Амлена позволяют слушателю воспринимать музыку объемно, пространственно, в полной мере проникнуться атмосферой сочинения, происходящими в нем музыкальными событиями. Пианист вслушивается в тишину, в паузы и погружает нас в состояние, освобо-

жденное от суетного, сиюминутного. Разумеется, это обусловлено и образами самого сочинения, но в неменьшей мере зависит от исполнительского искусства пианиста.

В интерпретации Амлена максимально проявляется «направленность на слушателя». Сам артист говорит, что он никогда не стремится к внешней эффектности. «Единственная причина, по которой я выхожу на сцену, — я всё время это повторяю, — разделить чудо человеческого творчества. Я хочу поделиться своими открытиями, например представить публике сочинение, которое она не знает, или новое прочтение всем известного и всеми любимого сочинения. Моя привилегия как интерпретатора — поделиться этими экспериментами с публикой. Это моя самая большая радость»⁸.

Языковые нормы авангарда, как известно, предусматривали «конструктивность подхода к творческому процессу и выработку таких универсальных приемов, которые смогли бы исключить превалирование эмоционального начала»⁹. Если придерживаться этого принципа в исполнении, как Шлейермахер, то можно, очевидно, говорить о стилистической корректности. Но спросим себя: хотим ли мы как слушатели «исключения эмоционального начала» из интерпретации? Или все-таки стремимся, воспринимая в том числе и авангардное сочинение, сотворить для себя своего рода «эмоциональный подстрочник», подобно тому как исполнители, играя атональную музыку, нередко внутренне ощущают интонационные и квази-ладовые тяготения, хотя объективно в музыке этого нет? Великое преимущество искусства, и музыки в особенности, состоит в том, что здесь не существует единственно верного ответа — выбор остается за каждым из нас.

Сегодня, спустя столетие, отделяющее нас от периода расцвета русского футуризма, интерес к музыке того времени не угасает. Нельзя сказать, что она не сходит с афиш филармонических залов, но определенно ее удельный вес в современной действительности возрастает. Создается впечатление, что налаживается довольно оживленный и устойчивый диалог музыкальных культур — своего рода мост, перекинутый через столетие. Возможно,

⁸ Марк-Андре Амлен: «Период разрушения тональности — самый притягательный в истории музыки». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/> (дата обращения: 16.02.2021).

⁹ Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор, 2006. С. 36.

это происходит еще и потому, что сложную картину художественной действительности нынешнего времени удастся лучше понять и осмыслить, обращаясь к истокам.

Приложение

Фортепианные сочинения А. Лурье, А. Мосолова, Н. Рославца в исполнении зарубежных пианистов

Избранная дискография

1. *Girod Marie-Catherine*: Arthur Lourié. Oeuvres pour piano. Accord Musidisc 201072. CD. France, 1990.
2. *Hamelin Marc-André*: Roslavets Piano Music. Hyperion CDA66926. CD. UK, 1997.
3. *Henck Herbert*: Alexandr Mosolov. ECM Records — ECM 1569. CD. Germany, 1996.
4. *James Lynelle*: Beethoven, Roslavets, Scriabin, Schumann. Blue Griffin Recording — BGR 435. CD. US, 2017.
5. *Koehlen Benedikt*: Arthur Lourié. Piano Pieces. Telos music — TLS 134. CD. Germany, 2012.
6. *Koukl Giorgio*: Lourié. Complete Piano Works 1. Grand Piano (2) — GP737. CD. Germany, 2016.
7. *Koukl Giorgio*: Lourié. Complete Piano Works 2. Grand Piano (2) — GP750. CD. Germany, 2017.
8. *Lombardi Daniele*: Alexander Mossolov. Sonaten/Turkmenische Nächte. Line (7) — CACD 9.00613 P. CD. Germany, 1991.
9. *Lombardi Daniele*: Arthur Vincent Lourié, Leo Ornstein, George Antheil. Futurpiano. CD. Nuova Era 7240. Italy, 1995. LTM (4) LTMCD 2541. Europe, 2009.
10. *Lombardi Daniele*: Arthur Vincent Lourié. Early Piano Music. CD. Col Legno — WWE 1CD 20071. Germany, 2002.
11. *Madge Geoffrey Douglas*: Mossolov. Futuriste Russe. 4 Piano Sonatas. CD. Dante — PSG 9118. France, 1991.
12. *Rothenberg Sarah*: Roslavetz. Lourié. Mosolov. Rediscovering the Russian Avant-Garde 1912–1925. CD. GM Recordings — GM2040CD. US, 1992.
13. *Sirodeau Christophe*: Scriabin. Roslavetz. Lourié. Feinberg. XXth Century Russian Piano Music. Arkadia — AK 152.1. Europe, 1994.
14. *Schleiermacher Steffen*: Lourié, Mossolov, Protopopov, Roslavetz — Soviet Avant-Garde. CD. hat ART — hat ART CD 6157. Switzerland, 1994. Переиздание: Soviet Avant-Garde 1. CD. hat[now]ART — hat[now]ART 104. Switzerland, 2003.

А. А. Соломонова

**МУЗЫКА К ФИЛЬМУ
«КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ»:
между творческой реконструкцией
и исторической имитацией**

Фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920) сегодня безоговорочно признан шедевром немого кино. Режиссер Л. З. Трауберг так сказал о нем: «На проходившем в 1956 году в Брюсселе форуме кинематографистов “Калигари” был признан одним из 12 лучших фильмов мира. Я считаю, что это даже не одна из двенадцати, а одна из пяти поворотных картин в истории мирового киноискусства»¹. Фильм снят в стилистике экспрессионизма и является родоначальником жанра триллера. Уникальное художественное оформление и декорации выполнены художниками-экспрессионистами из группы «Der Sturm»: Германом Вармом, Вальтером Рёригом и Вальтером Райманом, которые выдвинули новаторскую идею, что фильмы должны смотреться как ожившие рисунки².

Какой же была музыка к этому фильму? На этот вопрос мы сегодня ответить не можем — музыка была утрачена. Но фильм не мог оставаться без сопровождения. Тем больший интерес вызывает то, каким образом современные композиторы искали способ создания саундтрека, соответствующего визуальному стилю фильма.

В статье на материале 25 произведений разных композиторов рассмотрен феномен музыкальной стилизации и имитации при сочинении-реконструкции музыкального произведения по сохранившимся описаниям мелодий. Хотя вопрос о музыке

¹ *Трауберг Л. З.* 100 лет «Кабинету доктора Калигари»: рождение немецкого кино, пророческий образ Гитлера, оскал капитализма. URL: <https://kinoart.ru/texts/100-let-kabinetu-doktora-kaligari-rozhdenie-nemetskogo-kino-prorocheskiy-obraz-gitlera-oskal-kapitalizma> (дата обращения: 17.02.2021).

² *Айснер Л.* Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 24.

к «Кабинету...» рассматривался в статье Дж. Хубберт³ и в сборнике «Современное звучание фильмов прошлого»⁴, в нашей работе внимание будет уделено композиторским практикам музыкальной стилизации, цитированию и используемым приемам.

Утраченная «оригинальная музыка» была не таперским сопровождением, а специально написанным к фильму произведением, прозвучавшим на кинопремьерах в Берлине (1920) и Нью-Йорке (1921). На берлинской премьере звучала оркестровая музыка популярного немецкого кинокомпозитора 1920–1930-х Джузеппе Бечче (Giuseppe Becce)⁵, а на нью-йоркской — Самуэля Ротафеля и Эрнё Рапе (Samuel L. Rothafel; Ernö Rapée)⁶. Киномузыка была впервые удостоена внимания критиков⁷ — они посчитали ее таким же прорывом, как и сам фильм⁸. Именно благодаря этим заметкам осталась общая характеристика музыки, на что в дальнейшем могли ориентироваться композиторы. Новизна подхода Бечче и Ротафеля с Рапе заключалась в сознательном нарушении специфики «музыкальной фильмы» и правил таперского сопровождения кино 1920-х годов. Чтобы прояснить ситуацию, обратимся к становлению традиции музыкального сопровождения фильма.

О специфике музыки немого кино 1920–1930-х годов

В 1913 году вышла «Кинотека» Замечника⁹ — сборник музыкальных тем и отрывков из известных произведений XIX века, предназначенных для иллюстрации пианистом-тапером опреде-

³ *Hubbert J.* Modernism at the Movies: «The Cabinet of Dr. Caligari» and a Film Score Revisited // *The Musical Quarterly*. 2005. Vol. 88. № 1. P. 63–94.

⁴ *Today's Sounds for Yesterday's Films: Making Music for Silent Cinema* / ed. by K. J. Donnelly and A.-K. Wallengren. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

⁵ Симфоническим оркестром Северогерманского радио был выпущен диск с музыкой Лотара Прокса, хотя на обложке указано, что это музыка Бечче: Giuseppe Becce. Helmut Imig. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. CD. Koch Schwann — 3–6751–2. Austria, 2001.

⁶ *Melnick R.* American Showman: Samuel «Roxy» Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908–1935. New York: Columbia Univ. Press, 2012. P. 21–26.

⁷ Урсула Хардт на материалах немецких газет «Film-Kurier» и «Lichtbild-Bühne» показывает, что фильм был сенсацией и собирал полные залы (*Hardt U.* From Caligari to California: Eric Pommer's Life in the International Film Wars. New York: Berghahn Books, 1996. P. 50–51).

⁸ Например, см: *Music and Picture Men Convene* // New York City. 1921. Jan. 26. P. 16.

⁹ См.: *Лусса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 34.

ленных киноситуаций: погони, любовного свидания и т. д. Это превращало импровизацию в игру с узнаваемыми мелодическими цитатами-клише. После «Кинотеки» появилось много похожих музыкальных сборников: Рапе издал одну из первых кинотек США (для 52 настроений и ситуаций), а Бечче стал соавтором «Всеобщего руководства по киномузыке» (3000 музыкальных фрагментов)¹⁰. «Классическое» таперское сопровождение учитывало ситуативный смысл сцены, но игнорировало его стилистику. Примечательно, что уже Б. М. Эйхенбаум в «Проблемах киностилистики» (1927) объяснял провал «Кабинета...» в Европе с «классическим» таперским сопровождением тем, что фильм, отказывающийся от визуальных и жанровых шаблонов, не ориентирован на массового зрителя; возникал диссонанс шаблонной музыки и нешаблонного действия¹¹.

«Кабинет...» порвал с реалистичностью — фильм снят в условных гротескных декорациях. Усложнялась музыкальная задача и из-за безумного героя-рассказчика, чьи переживания (вслед за экспрессионистски субъективной нарративной¹², декорациями, угловатым шрифтом интертитров) должна была показывать музыка. Примечательно, что З. Кракауэр в 1960-е годы специально выделял тип фильмов, описывающих субъективное восприятие реальности¹³. Кинокритик, утверждая, что молчание порождает напряженность, заключил, что музыка, чтобы не запутать зрителя в хитросплетениях сюжета, должна быть *комментирующей*, а не музыкой действия или случайной музыкой, для которой важно лишь место, где она звучит, а не ее содержание¹⁴.

¹⁰ Erdmann H., Becce G., Brav L. Allgemeines Handbuch der Film-Musik. Berlin: Lichterfelde, 1927; Rapée E. Motion Picture Moods for Pianists and Organists. New York: G. Schirmer, 1924.

¹¹ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино: Перечитываемая «Поэтика кино». СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 13–38.

¹² Хотя немые фильмы часто нарративны, в них есть или герой-рассказчик («Носферату» Ф. Мурнау, «Кабинет восковых фигур» П. Лени и Л. Бирински), сообщающий историю какого-то другого лица, или имплицитный лирический повествователь, говорящий сентенциями («Слепые мужья» Э. фон Штрогейма), в «Кабинете...» рассказ Френсиса погружает зрителя в субъективное сновидчески-галлюцинаторное восприятие реальности.

¹³ Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. С. 92.

¹⁴ Там же. С. 187–199.

В 1920-е показ фильма без музыки был невозможен. Во многом это было связано с тем, что выключенное слышимое слово требовало музыки как замены: «фильма без музыки производит жуткое впечатление»¹⁵. Все признавали важность музыки для киновосприятия, однако переход от таперской музыки-шаблона, призванной не столько не дать зрителю заскучать, сколько скрыть шум киноаппарата, к музыке, формирующей зрительское осмысление увиденного на экране, происходил постепенно из-за разных трактовок отношения (отвлеченного или подчиненного) музыки к видеоряду. Признание необходимости киномузыки парадоксально сосуществовало с несущественностью того, какая именно эта музыка. По мнению Б. Балажа, «мы замечаем отсутствие музыки и не обращаем внимания на ее присутствие»¹⁶. В. Б. Шкловский в середине 1920-х годов высказывался радикальнее: «музыка в кино имеет такое же значение, как музыка в ресторане»¹⁷.

Однако была и иная точка зрения, связанная с идеей Л. Муссиака о «музыкальной фильме»¹⁸. В то же время Балаж (с которым соглашался Эйхенбаум) считал продуктивным создание фильмов, сопровождающих музыкальные произведения, так как «музыка возбуждает видения, которые тогда совпадают с тем, что на экране, когда они близко соприкасаются друг с другом»¹⁹. Эйхенбаум, понимая своеобразную «неважную важность» музыки кино²⁰, считал необходимой для киномузыки «эмоционально-

¹⁵ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 22. То же писал Кракауэр: «в те времена [1900–1910-е] сходила любая музыка, лишь бы она была популярной. Важен был аккомпанемент как таковой» (Кракауэр З. Природа фильма. С. 185).

¹⁶ Балаж Б. Видимый человек: Очерки драматургии фильма / пер. с нем. К. И. Шутко под ред. и с предисл. В. М. Блюменфельда. М.: Всерос. пролеткульт, 1925. С. 86.

¹⁷ Шкловский убеждал в этом музыкального звукооформителя и ответственного редактора журнала «Музыка» В. Л. Мессмана (см.: Андриевский А. Н. Построение тонфильма. М.: Огиз; Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1931. С. 65).

¹⁸ По Муссиаку, визуальное, ритмическое и мелодическое должно сочетаться и взаимодополняться (Муссиак Л. Рождение кино / пер. С. С. Мокульского и Т. И. Сорокина, с предисл. С. С. Мокульского. Л.: Academia, 1926. С. 50).

¹⁹ Балаж Б. Видимый человек. С. 86–87.

²⁰ «Фильма поглощает внимание, музыки мы не замечаем, [но фильма без музыки] кажется нам обедненной» (Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 22).

условную атмосферу»²¹, потому что киновосприятие, как и созерцание сновидения, интимно, а внутренняя речь кинозрителя более текуча и неопределенна, чем произносимая речь. Поэтому киномузыка должна: а) помогать оформлению внутренней речи кинозрителя, не нарушая ее потока; б) помогать зрителю формировать цельное художественное переживание. Впоследствии Кракауэр поддержал мнение Эйхенбаума и указал на парадокс эволюции отношения к киномузыке: «Кинематографисты и зрители сразу осознали, что звуки усиливают впечатляемость немых кинокадров. Вначале музыка была скорее компонентом демонстрации фильма, чем самого фильма. Ее назначение заключалось в психологической подготовке зрителя к восприятию зрительных образов»²². Примем во внимание, что такая точка зрения на киномузыку была лишь в начале 1920-х годов. Позднее, в статье «Будущее звуковой фильмы» (1928) С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров и В. И. Пудовкин указали на ценность и продуктивность несовпадения звука и изображения, а также контрапункта зрительных и слуховых образов, каждый из которых самоценен. Эту идею затем будут развивать в 1930-е Т. Адорно и Х. Эйслер²³.

Таким образом, музыкальное оркестровое сопровождение Бечче и Ротафеля с Рапе стало отказом от камерного, таперского, исключительно фортепианного сопровождения. В музыке и Бечче, и Ротафеля с Рапе была разветвленная система лейтмотивов, необычная для киномузыки; более того, американские композиторы создали партитуру для джазового квинтета, что было в те времена новшеством. Они также использовали дополнительные эффекты: например, сурдину для создания жуткой атмосферы. Музыка учитывала экспрессионистскую эстетику «Кабинета...», благодаря чему усиливалось впечатление от фильма: Бечче цитировал произведения Ф. Шуберта и Дж. Россини, а Рапе с Ротафелем — К. Дебюсси, И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева²⁴. Всё это, несмотря на отсутствие прямых указаний, какие именно произведения были в киномузыке Бечче или Рапе с Ротафелем, могло стать подсказкой-ориентиром для других авторов музыки к «Кабинету...».

²¹ Там же.

²² Кракауэр З. Природа фильма. С. 185.

²³ Adorno T. W., Eisler H. Composing for the Films. New York: Continuum, 2007.

²⁴ Hubbert J. Modernism at the Movies. P. 63–94.

Современные музыкальные интерпретации

Материалом для анализа служат 25 сопровождений к «Кабинету...» 1980–2018 годов²⁵. Большинство из них являются концертными записями, однако есть отдельно выпущенные альбомы и два живых выступления (А. Айги и ансамбль «4'33», киноцентр «Октябрь», Москва, 2012; С. Летов и группа «ZaTvor», открытая киностудия «ЛенДок», Санкт-Петербург, 2016). Для удобства представления материала произведения исполнителей сгруппированы по жанровой принадлежности. Указан год премьеры или выпуска альбома. Подчеркнуты коллективы, выпустившие альбом, а звездочкой отмечены коллективы, специализирующиеся на киномузыке. Сведения об исполнителях и ссылки на доступные записи приводятся в *Приложении 1*:

Жанр	Композиторы и исполнители	Год премьеры или выпуска альбома
Классика	<u>Ian Deterling</u>	2013–2015
	Cornelius Schwehr (муз. коллектив: Pablo Beltran, Hong Ting Lai и др.) ²⁶	2014
Прог-рок	<u>«Cult With No Name»</u>	2009
	<u>«Hobgoblin»*</u>	2011
	<u>«Jaguardini»</u> (альбом «Sleep Walker»)	2015
	Quinten T Cohen	2018
Симфорок	<u>Gideon Freudmann</u>	2006
	<u>Thierry Zaboitzeff</u>	2010
	<u>«Minimatikon»</u>	2011
	А. Айги и ансамбль «4'33»	2012
	С. Летов и группа «ZaTvor»	2016
Соединение рока, классики, джаза, электронной музыки	Rainer Viertlböck	1994
	<u>«In The Nursery»</u>	1996
	<u>«TaaPet»</u>	2000
	Donald Sosin	2002
	<u>«Two Star Symphony»</u>	2006

²⁵ Более ранние записи (например, музыка 1940–1950-х годов для показа «Кабинета...» в Америке) требуют авторской и исполнительской атрибуции и не могут быть рассмотрены.

²⁶ Его музыка была исполнена в 2014 году в Берлине, Париже и Нью-Йорке на премьере отреставрированной Фондом Мурнау версии фильма.

Жанр	Композиторы и исполнители	Год премьеры или выпуска альбома
	«Chain Tape Collective» (11 композиторов-исполнителей, альбом «Cali-gari: An Exquisite Corpse»)	2007
	«Veumor 777» (альбом «Insula Morgue»)	2007
	Ortiz Morales (исполнители — ансамбль «KinematikoM»)	2013
	Regan Remy	2015
	«Flushing Remonstrance»*	2018
	Thomas Lack	2018
Электронная музыка	Bill Nelson	1981
	Kevin van Walk (авторы-исполнители: Kevin van Walk, Kyle Stant, Bo Bestvina, Alex Waroff)	2017
Джаз	Richard Marriott (исполнитель: «Club Foot Orchestra»)	1987

Рассмотрим сопровождения к «Кабинету...» 1980–2018 годов и выделим некоторые приемы работы (чтобы легче понимать, о каких эпизодах идет речь, в *Приложении 2* изложен сюжет фильма).

I. «Классическое» таперское исполнение. Оно фрагментарно используется как прием погружения в эпоху и напоминание о том, что это старый немой фильм; может проявляться как своеобразное «*ситуационно-таперское*» исполнение, когда сцена иллюстрируется легко атрибутируемыми зрителем мелодиями: романсной — при встрече друзей с Джейн («Minimatikon»), колыбельной — при кормлении Чезаре с ложки²⁷, элегической — в эпизоде страданий отца Джейн из-за похищения дочери (Корнелиус Швер (C. Schwehr). Любопытный пример «осовремененного» таперского исполнения можно найти в киносопровождении Квинтена Т Коэна (Quinten T Cohen), состоящего из электрогитарных риффов и соло популярных в 1970–1980-х рок-музыкантов: «Pink Floyd», Майка Олдфилда (Mike Oldfield), Роберта Фриппа (Robert Fripp). От таперской манеры озвучивания стоит отличать специальные эффекты: звуковые (например, тема Алана у «Таа-

²⁷ Однако благодаря стилю исполнения могут появляться дополнительные коннотации: у Билла Нельсона (B. Nelson) — эффект жуткого, а у «Two Star Symphony» — ирония.

Pet» — джазовая мелодия с не попад повторяющимися фрагментами и дефектами звука — имитация старой плохо сохранившейся аудиозаписи) и шумовые (треск киноаппарата в начальных титрах у «In The Nursery»), а также *мелодии-метафоры* (тема сомнамбулы у Швера — мелодия шарманки — метафора бессознательности и автоматизма действий персонажа. Когда Чезаре заносит нож, но передумывает убивать девушку, шарманочная мелодия резко обрывается и меняется на тихую колыбельную). Используются цитаты из современной популярной музыки и стилизации (балладная скрипичная тема Чезаре у «Two Star Symphony» придает образу литературно-романтическую трактовку). Таким образом, жанровые особенности музыкальных тем заостряются.

II. Использование характерных приемов авангардной музыки, дающих представление о наборе ее отличительных черт. Чаще всего именно темы Калигари и Чезаре становятся объектами экспериментов с приемами авангардной музыки или с отсылками к киномузыкальным текстам. Характер музыки подчеркивается *преувеличенно эмоциональным «ультраэкспрессионистским»* исполнением (Айги с «4'33»; Летов и «Затвор»). Используются *необычные инструменты* (терменвокс у Летова и «Затвора»²⁸, варган в сцене пробуждения Чезаре у Кевина ван Валька (K. Van Walk), глюкофон у Тьерри Забойцефф (T. Zaboitzeff), «Flushing Remonstrance»; флексатон²⁹ у «Two Star Symphony») и неклассические техники пения (горловое пение в сцене безумия Калигари у Ортиса Моралеса (O. Morales) или пробуждения Чезаре у Гидеона Фройдманна (G. Freudmann), «ТааРет»³⁰). Это отсылает нас к экспериментам авангарда второй половины XX века («Молоток без мастера» П. Булеза; «Пагсамба» Х. Маседы).

Прием *Sprechgesang* (*Sprechstimme*) указывает на цикл «Лунный Пьеро» А. Шёнберга. Сопровождение Моралеса насыщено хором, женским вокалом, бормотанием наслаивающихся друг на друга голосов (в сцене преследования доктора мыслями), восклицаниями (на ярмарке слышны выкрики публики: «Калигари!», «Чезаре!»), женскими криками. Заметим, что театральная декла-

²⁸ Он появляется не как маркер музыкальной цитаты (см. об отсылке к музыке фильмов ужасов), а как ассоциация с музыкой XX века.

²⁹ Но не в комических, а острацияющих целях (открытие дверей кабинета).

³⁰ У «ТааРет» — контраст синтезированного хора (звучащего подчеркнuto электронно) и записи горлового пения.

мация появляется и у «Regan Remy» в эпизоде безумия Калигари (озвучивание интертитров: «Ты должен стать Калигари!», а также придуманные композитором фразы-характеристики вроде: «Caligari was ingenious»). В то же время «Regan Remy» делает эпизод заключения Френсиса в палату беззвучным. Однако не всегда Sprechgesang дан в чистом виде, как в «Лунном Пьеро»: у Забойцефф в моменты, связанные с ужасом и насилием (проснувшийся Чезаре смотрит на Джейн, похищение девушки, буйство директора), звучит речитативно-вокальный хард-рок.

Атональность, серийная техника, нерегулярная ритмика. У Фройдманна, «Two Star Symphony», «Flushing Remonstrance» тема Калигари ритмически и тонально отличается от других музыкальных тем и сцен. У виолончелиста Фройдманна тема персонажа акцентируется и с помощью дополнительного приема — нот, взятых намеренно грязно, со свистом, скрипом, хаотично меняющейся громкостью. У «Flushing Remonstrance» и «Two Star Symphony» речь или появление Калигари иногда сопровождаются не музыкальной темой, а иррегулярной вариацией мелодии, звучавшей ранее в сцене: мелодия (вместе с пространством сцены) как будто комкается и искажается. К атональности и иррегулярной *ритмике* могут добавляться электронные шумы, служащие для различения тем балаганщика из рассказа Френсиса и психиатра, которого Френсис считает Калигари («Flushing Remonstrance»). У «TaaPet» темы персонажа (в узком понимании термина) нет — любое появление Калигари (кроме сцены на ярмарке, когда герой сливается с толпой) сопровождается гулом, похожим на радиопомехи³¹. У «In The Nursery», «TaaPet» и Райнера Фиртлбёка (R. Vierterlböck) тема Калигари представляет собой напряженный низкий электронный гул с ситуативными шумами.

В электронной музыке Билла Нельсона (B. Nelson) остигательные ритмы используются как прием создания жуткой атмосферы; ритмы подчеркнуты благодаря тому, что для музыки жутких эпизодов (кормление Чезаре, показ Джейн сомнамбулы) были взяты фрагменты знакомой зрителю шарманочной мелодии (тема ярмарки). У «In The Nursery» тема Калигари-балаганщика подчеркнута тем, что в ее основе — ритмически искаженный марш. Тема

³¹ Радиозвуки как маркер безумия возникают у «TaaPet» в шестом акте: все действия сумасшедших озвучены шумами от наслаивающихся помех и голосов из радиоприемника.

Калигари-директора контрастирует с иррегулярной темой Калигари-балаганщика, но эффект жуткого в первой достигается с помощью звуков — резкого ритмичного пыхтения паровоза и металлического скрежета.

Любопытное решение дано в альбоме «Caligari: An Exquisite Corpse» (2007) группы «Chain Tape Collective»: каждый акт разбит на две равные части — условно «инструментальную» (с элементами фанка, джаза и пр., насыщенную атональными сдвигами, игрой с ритмами) и «электронную», причем крайне минималистичная электронная музыка отсылает нас к «Траурному маршу для похорон великого глухого» А. Алле и «4'33"» Кейджа. Маркированием присутствия музыки служит шуршание, тихое гудение и тому подобное³². Несмотря на атональность, тематизм и музыкальная форма вполне очевидны благодаря нарративности и делению музыки (вслед за кинотекстом) на шесть актов.

Обращение к музыкальным и природным шумам. Акустические шумы, напоминающие звуки настраивающегося оркестра (у «Two Star Symphony» и Швера в сценах сумасшествия Калигари или в психиатрической больнице), могут дополнять иррегулярные и атональные мелодии. Они не только становятся метафорами разлада внутреннего мира персонажей, но и воплощают противопоставление: «стихийность/порядок»³³.

Немузыкальные звуки-иллюстрации (конкретная музыка) могут быть синхронными внутрикадровыми элементами, «озвучивать» важные предметы: например, у ван Валька это металлический лязг открывающихся дверей кабинета. Встраивание звуков окружающего мира, шумов в инструментальную музыку может быть и озвучиванием окружающей среды (у «Minimatikon» сцены в полиции дополнены стуком пишущей машинки и шагами, а у «TaaPet» начальная и финальная сцены беседы Френсиса и старика на лавочке наполнены семплами природных звуков: свистами, стуком, стрекотом сверчков), и озвучиванием-метафорой (у «Minimatikon» щебет птиц в начальной сцене в саду оказывается и озвучиванием окружающей среды, и разговора героев).

³² То есть звуки окружающей среды, которые потенциально могут быть услышаны зрителем во время прослушивания композиции.

³³ У ван Валька под звуки настраивающегося оркестра люди проходят мимо палатки Калигари, но как только тот ударяет в колокольчик и начинает говорить, звуковые фразы встраиваются в джазовую мелодию.

В некоторых случаях немзыкальные звуки-иллюстрации сближаются с актерским озвучиванием персонажей, оставаясь, однако, абстрактными, не выражая эмоции конкретного персонажа³⁴. Так, у «Hobgoblin» эхо-смех раздается при обнаружении Френсисом куклы и в эпизоде погони за Калигари³⁵.

Немузыкальные звуки-метафоры часты у Забойцефф: с помощью усиливающегося жужжания мух показано растущее безумие Калигари³⁶, а затихающего — победа Френсиса и тщетные попытки директора выбраться из смиренной рубашки. Иногда немзыкальные звуки выполняют ассоциативную функцию: при чтении трактата героями слышен треск киноаппарата (своеобразный маркер «текста в тексте»³⁷), сменяемый электронным ритмичным писком, напоминающим писк медицинского аппарата. Ассоциативно-метафорическое мышление зрителя использует Моралес для создания комического эффекта: например, когда Калигари сгибает руку с цилиндром, раздается скрип ржавых петель. Коэн использует более сложные комические приемы — бодрый художественный свист звучит в сцене чтения дневника директора. *Шумы-метафоры* могут объяснять общий смысл сцены: у «Minimatikon», когда Калигари приводит Джейн в балаган, раздается скрип и скрежет запускаемого механизма, поясняющий, что дальнейшие события развиваются по плану антагониста. У ван Валька стихающий шипящий свист звучит в момент последних попыток связанного Френсиса освободиться от смиренной рубашки. Шумы-метафоры могут подчеркивать важность действия героя (звон разбитого стекла у «In The Nursery» — приказ Калигари пробудиться и пророчество сомнамбулы), поведение персонажа (у «In The Nursery» и «Minimatikon»: удивленному вглядыванию проснувшегося Чезаре в толпу соответствует шум настраиваемого радио, сменяющегося мелодией при предсказании) или давать характеристику его действий (у ван Валька оправ-

³⁴ Случай обыкновенного озвучивания персонажа можно найти у «Minimatikon» — озвучивание противным старческим смехом Калигари, хохочущего вслед Френсису и доктору Олсену.

³⁵ Синхронный, но закадровый смех отсылает к звуковым экспериментам Шёнберга в «Счастливой руке».

³⁶ Такова и метафорическая функция виолончельной темы Калигари у ван Валька.

³⁷ У «ТааРет» треск киноаппарата и перешептывания маркируют другой «текст в тексте» — эпизод ярмарочного представления сомнамбулы.

дания пойманного преступника — грохот, похожий на поспешное сгребание предметов в кучу, а ловкие зазывания Калигари Джейн в балаган — напротив, художественный свист, имитирующий пение птицы³⁸).

Звукоподражания. Отметим несколько видов.

Шумоподобные инструментальные эффекты. Прямое озвучивание предметов или шумов, издаваемых героями (у Дональда Сосина (D. Sosin) и «In The Nursery» колокольный звон раздается, когда Калигари на ярмарке трясет колокольчиком, у ван Валька семенящие шаги Калигари — мелкий стук ковбелла)³⁹ или речи героев (у «Two Star Symphony» саксофон имитирует речевые интонации и смех Калигари вслед ушедшим посетителем, а казу у ван Валька — бормотание, смех, крики, храп и даже выкрик Калигари: «Aufwiedersehen!» — вслед ушедшему Алану и отцу Джейн). Духовые (труба и саксофон у ван Валька и Летова и «Затвора», флейта у Яна Детерлинга (I. Deterling)) имитируют шум потасовки или крики уносимой сомнамбулой Джейн. Виолончель у Фройдманна передает меняющуюся интонацию персонажей, а диалог нескольких героев передан с помощью разных техник игры.

Необычная пластически-музыкальная метафора появляется у Нельсона: движение вдоль клавиатуры ксилофона озвучивает разворачивающуюся трубочку ярмарочного плаката. Шипение становится *звукоподражанием-метафорой* у ван Валька и изображает плохо скрываемое недовольство Калигари, усевшегося ждать приглашения клерка. Развернутая музыкальная метафора «заражения» города вестью о ярмарке (тема Калигари и ярмарки — виолончельная мелодия с остинатными ритмами, напоминающая жужжание мухи) вышла столь эффектно благодаря синхронности музыки и изображения. Так, в кадрах, где Алан отвлекается от чтения, мелодия тиха и прерывиста. Когда комната сменяется улицей, жужжание звучит ровно и отчетливо: источник назойливого жужжания — раздающий листовки мальчик — вручает герою рекламку. Затем жужжание — это просьбы Алана пойти на ярмарку (герой

³⁸ Если учесть, что тема Джейн — мелодия флейты, похожая на птичье пение, то возникает однозначная музыкальная трактовка эпизода.

³⁹ Однако шумы в сцене в психиатрической лечебнице у «Veumog 777» и Томаса Лака (Th. Lack) (басы — речь бородатого старика, пианино — игра женщины на воображаемом пианино) — не озвучивание действий безумцев, а изображение их внутреннего мира, мыслей.

словно заражается этим жужжанием), а в полную силу оно звучит в словах Калигари, зазывающего в шатер.

Тишина. Отсутствие звука как прием шокового воздействия на зрителя и обозначения неопишемого ужаса появляется впервые в 1931 году. Такой немой ужас появляется у Фиртлбэка, «Minimatikon» и Фройдманна: при убийстве Алана или появлении Чезаре у Джейн мелодия затухает пропорционально росту саспенса, а само убийство или похищение беззвучно. У «Minimatikon» беззвучны зловещие сцены и действия героев: речь Калигари на ярмарке, весть об убийстве клерка, убийство Алана сомнамбулой. Прием создания жуткого усиливается добавлением к тишине редких шумов, слишком громких (хриплое дыхание или стук сердца при пробуждении Чезаре у Нельсона, «In The Nursery») или тихих (металлическое позвякивание и скрежет в речи Калигари подчеркивает ее ритмичность, а в начале второго акта при сообщении об убийстве клерка намекает зрителю, кто из персонажей причастен к преступлению). Эти шумы используются как прием остранения и передачи жуткого: неинструментальные немзыкальные звуки окружающего мира в киномузыкальном контексте остраются, а в музыке появляются внезапно, стирая границу «шумовое, реальное/музыкальное, фикциональное» (знакомое, heimlich, превращается в остраненное, жуткое — unheimlich⁴⁰).

III. Цитатность, обращение к музыке, ассоциативно связанной с XX веком, — электронной музыке и джазу.

Электронная музыка не всегда обнаруживает себя и часто имитирует звучание акустических инструментов⁴¹ (как у Забойцефф и «Minimatikon»), поэтому мы сфокусируемся только на нарочито «электронном», «синтезированном» звучании. Электронная музыка Нельсона (1981), модная в 1980-х, — это попытка осовременивания кинофильма, а ретровейв (жанр современной электронной музыки, использующий стилистику электронной музыки 1970–1980-х), фрагментарно появляющийся в музыке композиторов 1990–2000-х — это игра с одновременным приданием

⁴⁰ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

⁴¹ Статус имитации электронной музыкой акустических инструментов — вопрос, достойный отдельного рассмотрения.

кинотексту черт футуристичности и ретро⁴². Электронные ретро-футуристические мотивы использует «Flushing Remonstrance»: в теме ярмарки звучит синтезированная мелодия, напоминающая мелодию шарманки (как и у «Minimatikon» и «In The Nursery»), а для озвучивания слов Калигари-балаганщика, обращающегося к публике или к сомнамбуле, появляется искаженный синтезированный электронный голос, напоминающий голос робота. Такое жанровое остранение одновременно подчеркивает принадлежность фильма к художественному авангарду и указывает на хронологико-эстетическую дистанцию (впрочем, легко преодолимую). У Забойцефф и «Minimatikon» подчеркнуто-электронные элементы — стилистический прием выделения тематических фрагментов: они соседствуют со звучанием классических инструментов (фортепиано, барабан, скрипка). В минималистичном эмбиент-саундтреке «TaaPet» жанрово выделены эпизоды в полиции (танцевальное техно) или тема Калигари (ретро-вейв). Также электронная музыка использует не только семплы звуков природы (щебет птиц, свист ветра у «In The Nursery», «Regan Remy», «Minimatikon»), но и звуковые эффекты: замедление скорости воспроизведения звука (у Нельсона при титрах и начальной сцене слышны замедленные низкие голоса — как во сне) и семплирование мелодии (у «TaaPet» в сцене безумия Калигари звучит шарманочная мелодия, части которой хаотично меняются местами, а темп ускоряется, так что мелодия трансформируется в повтор двух нот).

Джазовые мелодии отсылают к авангардной и популярной музыке 1920-х (а также, возможно, к музыке Рапе и Ротафеля к «Кабинету...») у Ричарда Мариотта (R. Marriott) и «Two Star Symphony», а также допускают широкий спектр выразительных приемов: многоголосная импровизация у ван Валька превращается в сцене безумия Калигари в иллюстрацию навязчивых мыслей героя (каждая новая надпись: «Du muss Caligari werden!» — сопровождается звуками или музыкальной фразой).

IV. Музыкальная цитата в чистом виде появляется у Фройдманна: в сцене бегства Чезаре от горожан — ироничное цитирование мелодии припева песни «Psycho Killer» группы «Talking Heads» (причем зрителю важно атрибутировать мелодию и вспомнить текст оригинала: «Qu'est-ce que c'est / Fa fa fa fa fa

⁴² Такую же функцию выполняет использование Козном электрогитарных риффов 1970-х.

fa fa fa fa far better / Run run run run run run run away»). Также у музыкальной цитаты можно выделить несколько разновидностей:

а) *отсылка к характерной киномузыке детективов, нуаров и ужасов*. Условно детективные эпизоды (слежка Френсиса за спящим Калигари у Сосина; Мариотта; «Minimatikon»; «Two Star Symphony») нередко пародийно сопровождается *джазовой синкопированной мелодией, регтаймом или блюзом* — музыкой, часто используемой в детективах и фильмах-нуарах. В сцене задержания преступника, вести о загадочном убийстве клерка или в теме полицейского участка у Коэна, Фройдманна, ван Валька также часты эти жанрово-стилевые элементы. Для других эпизодов нередко выбираются характерные приемы хоррор-музыки: у Фиртлбэка вибрато электрогитары в сцене чтения героями старинной рукописи и дневника директора не просто напоминает звуки терменвокса, а отсылает к закрепившейся с 1945 года (с музыки Миклоша Рожа к «Завороженному» А. Хичкока) моде озвучивать фантастические фильмы и триллеры (от мистических до психологических) тревожными мелодиями терменвокса⁴³. «Veumor 777» для заглавных титров и темы Калигари выбирает скрипичную мелодию, отсылающую к психологическим хоррорам 1960–1980-х и музыке Бернарда Хермана к «Психо» Хичкока, создающей беспокойную жутковато-липкую атмосферу. Для страшных эпизодов (сомнамбула идет к спящей Джейн, вторая концовка) Забойцефф использует жуткую колыбельную⁴⁴ или запись детских голосов — музыкально-звуковые приемы мистических триллеров 1960-х, отсылающие зрителя к музыке Кшиштофа Комеды к «Ребенку Розмари» Р. Полански. Однако внезапные барабанные удары (например, изображение испуга Джейн от взгляда Чезаре у Детерлинга), пугающие зрителя, скорее можно отнести к базовым приемам создания жуткой атмосферы, чем к специфике музыки фильмов ужасов.

⁴³ Более узкая специализация в музыке хорроров у клавесина, звучащего в фильмах о вампирах. Забавно, что Лак, используя переложение темы Калигари для клавесина в сцене появления директора, спускающегося по лестнице к пациентам, делает музыкально-визуальную аллюзию на фильмы о Дракуле (с Белой Лугоши в главной роли), в которых персонаж часто появлялся перед гостями, спускаясь по лестнице.

⁴⁴ Однако стоит выделять случаи, когда колыбельная не является приемом для создания атмосферы жуткого: у Нельсона в эпизоде похищения Джейн напряженная мелодия, напоминающая мелодии к психологическим триллерам 1960–1980-х, резко меняется на тихую колыбельную, когда Чезаре решает не убивать девушку, а украсть ее.

б) *кино-музыкальная жанровая аллюзия* сложнее отсылки к музыке определенного киножанра. Так, киномузыка Детерлинга, особенно «Suite Andante misterioso», стилистически близка к киномузыке Дэнни Эльфмана (в первую очередь, музыке к фильмам Тима Бёртона: «Бэтмен возвращается», «Эдвард Руки-ножницы», «Труп невесты», при создании которых Бёртон вдохновлялся «Кабинетом...»⁴⁵). Привлечение с помощью музыки необходимого киномузыкального контекста оказывается одновременно осовремениванием немого фильма, подсказкой юному зрителю, знакомому с фильмами Бёртона, как следует понимать немую киноклассику, а также дает повод к проведению кинопараллелей (например, музыка сцены преследования Чезаре и сцены преследования Эдварда Руки-ножницы).

V. Усложнение формы музыкального сопровождения может напоминать эксперименты авангардного театра, связанные с синтезом искусств. Так, группы «Jaguardini» и «Cult With No Name» превращают кинопоказ в эклектичный кино-театрально-музыкальный перформанс. Инструментальные композиции чередуются с песнями, благодаря которым Френсис, Калигари и Чезаре превращаются в лирических героев (также текст объясняет происходящее зрителю: у «Jaguardini» в песне «Cracked» лирическое «я» разделяется на персонажей-двойников, порождения одного сознания), а значимые сцены (появление Калигари, пробуждение Чезаре, похищение Джейн) — в сплав клипа с рок-оперой.

Итак, специфика «музыкальной фильмы» отличается от музыки звукового кино. Ф. Штробель, восстановивший по фрагментам сохранившейся партитуры музыку к «Метрополису» Ф. Ланга, сказал о киномузыке 1920–1930-х, что она «связана с происходящим на экране теснее, чем мы это знаем по современным голливудским продукциям, где пишутся две-три темы, которыми затем иллюстрируется весь фильм. Эта музыка не просто иллюстрирует, создает атмосферу. Музыка — полноправный рассказчик»⁴⁶.

В современной музыке к «Кабинету...» редко используется «классическое» таперское исполнение или цитируются произве-

⁴⁵ См.: World Cinema's «Dialogues» with Hollywood / ed. by P. Cooke. New York: Palgrave Macmillan, 2007. P. 30.

⁴⁶ Рахманова А. Подлинная музыка к подлинному «Метрополису». URL: <https://www.dw.com/ru/подлинная-музыка-к-подлинному-метрополису/a-5243388> (дата обращения: 18.02.2021).

дения начала XX века, но часто встречается обращение к музыке, ассоциативно связанной с XX веком (электронной музыке, джазу) и обыгрывание узнаваемых особенностей авангардной музыки XX века (например, «ультраэкспрессионистское» исполнение, Sprechgesang, применение атональности, серийной техники и иррегулярной ритмики), что помогает погрузиться в эстетику культуры XX столетия и одновременно адаптировать старое кино для современного зрителя, акцентируя привычные киномузыкальные средства выразительности. Через музыкально-визуальные и жанровые цитаты проводятся забытые или неочевидные параллели между немым и звуковым кино; старое кино «растолковывается» зрителю средствами новых композиторских техник. Благодаря соединению авангардистских экспериментов с музыкальными и природными шумами (акустическими шумами, немзыкальными звуками, инструментальными звукоподражаниями, тишиной) акцентируются и заново изобретаются киномузыкальные средства выразительности, ставшие в эпоху звукового кино рабочим и малозаметным элементом.

Приложение 1

Краткая информация об исполнениях, исполнителях и версиях фонограмм, имеющих в открытом доступе (целиком или частично)

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
Классика	Cornelius Schwehr (худ. руководитель). Муз. коллектив: Pablo Beltrán, Martin Bergande, Carlos Cárdenas, Stephan Dick, Vasiliki Kourti-Papamoustou, Hong Ting Lai, Seongmin Lee, Carlo Philipp Thomsen. Корнелиус Швер (р. 1953) — немецкий кинокомпозитор, автор музыки для немых и современных фильмов.	Концертная запись. URL: https://www.youtube.com/watch?v=7wf_6g6T-JvM (дата обращения: 18.02.2021)/
	Ian Deterling Ян Детерлинг (1990) — молодой американский композитор и аранжировщик, посвятивший свою магистерскую работу проблеме	Фрагменты четырех переложений (для квартета или ансамбля флейт, симфонического оркестра и концертного оркестра)

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
	киномузыки 1930-х («Mystery of the Wax Museum: An Original Film Score for Orchestra and an Analysis Outlining the Evolution of Film Music Through American Horror Films of the Early 1930s»)	представлены на сайте композитора вместе с нотами, URL: https://www.iandeterling.com/the-cabinet-of-dr-caligari (дата обращения: 18.02.2021). Фрагменты записей с концертов доступны на Youtube.
Прог-рок	« Jaguardini » (альбом «Sleep Walker»). «Джагуардини» — инди-группа из США, характеризующая себя как «мультижанровую платформу», играющую музыку от дарквейва и психорока до электрохауса. Состав группы сессионный. Композитор — Иван Кристо (Ivan Christo, ритм- и бас-гитары, синтезатор, вокал); сессионные музыканты, работавшие над альбомом: Adam Blackburn (гитара), Josh Hebdon (барабаны) и др.	Альбом доступен целиком, URL: https://jaguardini.bandcamp.com/album/sleep-walker (дата обращения: 18.02.2021). Фрагменты записей с концертов доступны на Youtube.
	« Cult With No Name » Британский дуэт композиторов-исполнителей Эрика Штейна (Erik Stein) и Джона Бо (Jon Boux), характеризующих свою музыку как «пост-панковые электронные баллады» и признающих большое влияние не только пост-панка, но и неоклассики.	Альбом доступен целиком, URL: https://cultwithnoname.bandcamp.com/album/the-cabinet-of-dr-caligari (дата обращения: 18.02.2021). Фрагменты записей с концертов доступны на Youtube.
	« Hobgoblin » Симфо-прог-рок-группа из США (Вирджиния), названная в честь итальянской прогрессив-рок-группы «Гоблин», чьи мелодии часто использовал в своих фильмах ужасов знаменитый режиссер Дарио Ардженто. Группа «Хобгоблин» специализируется на музыке к немому кино; помимо сопровождения к «Кабинету...», издано несколько альбомов с музыкой к немецким экспрессионистским лентам 1920-х: «Голем», «Носферату». Состав группы сессионный.	Альбом доступен целиком, URL: https://open.spotify.com/album/31t5jiP0o-TXDjWsbQKZ46t (дата обращения: 18.02.2021).

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
	Quinten T Cohen Квинтен Т Коэн — американский мультиинструменталист и композитор, тяготеющий к прог-року 1980-х.	Концертная (промо) запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=VLmccW1-gqd0 (дата обращения: 18.02.2021).
Симфо-рок	А. Айги и ансамбль «4'33» Алексей Айги (р. 1971) — российский композитор, скрипач и руководитель Ансамбля «4'33». Коллектив исполняет музыку композиторов-минималистов (Дж. Кейдж, Т. Райли, А. Айги и др.) и часто записывает музыкальные сопровождения для кино. Айги с ансамблем также сочинили и исполнили музыку к фильмам: «Страна глухих» и «Мой сводный брат Франкенштейн» В. Тодоровского, «Рагин» К. Серебренникова, «Гибель империи» В. Хотиненко и др.	Фрагменты записей с концертов доступны на Youtube. Записанного альбома пока не существует.
	С. Летов и группа «ZaTvor» Сергей Летов (р. 1956) — российский саксофонист, импровизатор, основатель музыкального издания «Пентаграмма», участник духового ансамбля «Три О». В 1980-е работал с С. Курёхиным — в дуэте и в коллективе «Поп-механика», а также с многочисленными российскими рок-группами («ДДТ», «Алиса», «Умка и броневичок» и др.). Автор музыки к многим немым фильмам Германии («Голем», «Фауст», «Метрополис») и СССР («Аэлита», «Оборона Севастополя», «Стачка»), а также к спектаклям, в том числе «Принц Фридрих Гомбургский» Г. фон Клейста и др. Электронная группа «Затвор» основана в Курске в 1996. Состав группы сессионный.	Фрагменты записей с концертов доступны на Youtube. Записанного альбома пока не существует.
	«Minimatikon» Польская группа, сочетающая элементы джаза, рока и неоклассики, основанная участниками экспери-	Концертная запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=iYQW5R2uP0A (дата обращения:

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
	ментального музыкального проекта «Orange The Juice» специально для озвучивания фильма «Кабинет доктора Калигари».	18.02.2021). Альбом доступен целиком, URL: https://minimatikon.bandcamp.com/album/the-cabinet-of-dr-caligari-soundtrack (дата обращения: 18.02.2021).
	Gideon Freudmann Гидеон Фройдманн — композитор, виолончелист, создатель стиля игры <i>CelloBop</i> . Сочинил музыку к немецким и американским немым фильмам, в том числе «Шерлок младший», «Франкенштейн», «Призрак оперы» и др.	Альбом доступен целиком, URL: https://music.yandex.ru/album/1515037 (дата обращения: 18.02.2021).
	Thierry Zaboitzeff Тьерри Забойцефф — французский композитор, мультиинструменталист, экс-член прогрессив-рок-группы «Art Zoyd». Пишет музыку для театра, хореографических постановок и кино.	Альбом доступен целиком, URL: https://thieryzaboitzeff.bandcamp.com/album/the-cabinet-of-dr-caligari (дата обращения: 18.02.2021). Также на Youtube есть полная концертная запись в четырех частях, URL: https://www.youtube.com/watch?v=1JRPd0plc6I (дата обращения: 18.02.2021).
Соединение рока, классики, джаза, электронной музыки	Rainer Viertlböck Райнер Фиртлбёк — немецкий композитор, мультиинструменталист (гитара, синтезатор). Саксофонные партии исполнены мюнхенским композитором и саксофонистом Михаэлем Хорнштейном (Michael Hornstein), фортепианные — Робертом Дигоа (Robert Digoa). Перкуссия и бас — Бенедикт Хёнес (Benedikt Hoenes) и Карстен Пининг (Carsten Piening)	Концертная запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=rX_hSznxMU8 (дата обращения: 18.02.2021).
	«Veumor 777» (альбом «Insula Morgue») Бразильская хеви-метал группа, называющая свой стиль, соединяющий рок, электронику и джаз, — «блэк-н-ролл». Для озвучивания	Альбом доступен целиком, URL: https://veumor1.bandcamp.com/releases (дата обращения: 18.02.2021). Концертная запись,

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
	кинофильма использованы микшированные фрагменты композиций альбома « <i>Insula Morgue</i> » (2017).	URL: https://vk.com/video51772744_456239045 (дата обращения: 05.04.2021).
	Two Star Symphony Американский инструментальный ансамбль из Хьюстона. Сочиняют и играют музыку для хореографических и театральных постановок. Состав сессионный.	Концертная запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=qwloBFz-pBeA (дата обращения: 18.02.2021).
	«Chain Tape Collective» (11 композиторов-исполнителей, альбом « <i>Caligari: An Exquisite Corpse</i> ») Сессионная мультижанровая группа, основанная Михаэлем Клобучаром (Michael Klobuchar). В работе над альбомом использован сюрреалистский метод коллективного коллажного творчества — каждый из участников знал лишь о месте его музыкального фрагмента в общей композиции. На странице альбома каждый из композиторов-исполнителей рассказал о работе над своим музыкальным фрагментом, URL: http://www.ct-collective.com/ (дата обращения: 18.02.2021).	Альбом доступен целиком, URL: https://freemusicarchive.org/music/Various_Artists_Chain_Tape_Collective/Caligari_An_Exquisite_Corpse (дата обращения: 18.02.2021).
	«Flushing Remonstrance» Дуэт Катерины Крамер (Catherine Cramer, перкуссия, синтезатор) и Роберта Кеннеди (Robert Kennedy, синтезатор, вокал). Группа специализируется на музыке для кино.	Концертная запись в двух частях, URL: https://www.youtube.com/watch?v=UkzctaX-RUZw (дата обращения: 18.02.2021).
	«In The Nursery» Британский музыкальный коллектив, организованный композиторами-мультиинструменталистами братьями Клайвом и Найджелом Хамберстоном (Klive and Nigel Humberstone).	Альбом доступен целиком, URL: https://inthenursery.bandcamp.com/album/the-cabinet-of-doctor-caligari-full-score (дата обращения: 18.02.2021).
	«Regan Remy» Музыкальный коллектив, специализирующийся на киномузыке.	Альбом доступен целиком, URL: https://open.spotify.com/album/2GTIhyCadBQCbTUbN-KipQF (дата обращения: 18.02.2021).

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
	Donald Sosin Дональд Сосин (р. 1951) — один из ведущих американских композиторов, сочиняющих музыку преимущественно для немого кино.	Концертная запись, URL: https://vimeo.com/249121657 (дата обращения: 18.02.2021).
	Thomas Lack Томас Лак (р. 1995) — композитор, автор рекламной, электронной и экспериментальной музыки, в том числе (помимо «Кабинета...») музыки к немому фильму «Доктор Джекилл и Мистер Хайд».	Альбом доступен целиком, URL: https://www.thomaslack.com/the-cabinet-of-dr-caligari (дата обращения: 18.02.2021).
	Ortiz Morales (исполнитель — «KinematikoM») Хесус Мануэль Ортис Моралес — испанский композитор и гитарист. «KinematikoM» — сессионная группа.	Концертная запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=Bn7DQQc1nI0 (дата обращения: 18.02.2021).
	«TaaPet» Один из популярных в Израиле электронных музыкальных коллективов. «Кабинет...» — его первый и пока единственный опыт в киномузыке.	Концертная запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=tM6W7_zUaP8 (дата обращения: 18.02.2021).
Электронная музыка	Kevin van Walk (авторы-исполнители: Kevin van Walk, Kyle Stant, Bo Bestvina, Alex Waroff). Кевин ван Вальк — американский композитор, перкуссионист. Большинство произведений записаны с сессионными музыкантами. «Кабинет...» — его первый и пока единственный опыт в киномузыке.	Фрагмент альбома, URL: https://kevinvanwalk.bandcamp.com/track/caligari (дата обращения: 18.02.2021). Концертная запись, URL: https://www.youtube.com/watch?v=3wJSrqncDU4 (дата обращения: 18.02.2021).
	Bill Nelson Билл Нельсон (р. 1948) — британский композитор, эстрадный певец, гитарист, автор песен. Основатель, вокалист и гитарист арт-рок группы «Be-Bop Deluxe». Первоначально музыка к «Кабинету...» была сочинена для театральной адаптации сюжета о Калигари студией	Альбом доступен целиком, URL: https://vk.com/music/playlist/51772744_2_ed9a954da0fcc4b7ed (дата обращения: 01.04.2021).

Жанр	Композиторы и исполнители	Наличие саундтрека в открытом доступе
	«Yorkshire Actors Company»; впоследствии издана в виде отдельного альбома, а также тройным альбомом «Dreamy Screens: Soundtracks from The Echo Observatory», куда вошли саундтреки к немому кино. URL: https://www.billnelson.com/das-kabinett (дата обращения: 18.02.2021).	
Джаз	Richard Marriott (исполнитель — «Club Foot Orchestra») Ричард Мариотт (р. 1951) — американский композитор и продюсер, основатель коллектива «Club Foot Orchestra». Сочиняет музыку для кино, рекламы, театральных и танцевальных постановок и видеоигр. «Club Foot Orchestra» специализируется на музыке к мультфильмам и немому кино.	Концертная запись, URL: https://vk.com/vid-eo51772744_456239046 (дата обращения: 05.04.2021).

Приложение 2

Содержание фильма «Кабинет доктора Калигари»

Акт I. В саду старик жалуется своему собеседнику, молодому человеку Френсису, что злые духи отобрали у него жену и ребенка. На дорожке появляется девушка в белом и отрешенно, будто призрак, проходит мимо. Френсис шепчет старику, что это его невеста и что на их долю выпали ужасные испытания, о которых он хочет рассказать. Все началось с того, что на ярмарке в городке Хольстенвалле появляется таинственный доктор Калигари. Приятель Френсиса Алан уговаривает друга пойти с ним на ярмарку. Тем временем Калигари посещает городскую управу, чтобы получить разрешение показать на ярмарке сомнамбулу. Грубый чиновник заставляет доктора долго ждать, после чего отправляет к другому чиновнику, который наконец-то выдает разрешение. Калигари появляется на ярмарке и зазывает публику в свой шатер.

Акт II. Ночью происходит первое таинственное убийство — чиновник найден зарезанным в спальне. На ярмарке Алан и Френсис заходят в шатер Калигари, где тот показывает сомнамбулу — Чезаре, который спит уже 23 года и просыпается только по приказу доктора. Калигари предлагает публике задавать Чезаре вопросы, утверждая, что

тот может предсказывать будущее. Алан, спросив, сколько ему осталось жить, получает от Чезаре зловещий ответ: «До рассвета». Приятели, возвращаясь вечером с ярмарки, встречают Джейн, в которую оба влюбляются. Они договариваются, что кого бы из них девушка ни выбрала, они останутся друзьями. Ночью некто пробирается в спальню Алана и убивает его.

Акт III. Узнав о гибели друга, Френсис вспоминает о пророчестве Чезаре и сообщает полиции свои подозрения. Не найдя отклика, он идет к Джейн. Отец Джейн, доктор Олсен, обещает добиться разрешения допросить Чезаре. Ночью на месте преступления пойман убийца и все решают, что предыдущие преступления совершены тоже им. Днем, когда Калигари кормит с ложки спящего Чезаре, к нему приходят доктор Олсен и Френсис с целью допросить сомнамбулу. Однако Калигари отказывается разбудить Чезаре. В этот момент Френсис узнает от посыльного о поимке убийцы. Это прерывает затеянное героями расследование. Оставив Калигари и Чезаре в покое, они отправляются в полицейский участок, чтобы присутствовать при дознании. Калигари смеется им вслед.

Акт IV. Пойманный преступник утверждает, что не имеет отношения к первым двум жертвам: он лишь рассчитывал, что его злодеяние спишут на ночного убийцу. Тем временем обеспокоенная долгим отсутствием отца Джейн отправляется на ярмарку, где встречает Калигари. Посмеиваясь, он приглашает ее в шатер — показать сомнамбулу. Встретившись глазами с проснувшимся Чезаре, Джейн пугается и убегает. Ночью Френсис пробирается на ярмарку и следит за Калигари, который спит, сидя рядом с лежащим в ящике Чезаре. Пока герой дежурит у фургончика доктора, Чезаре крадется по улицам города и пробирается через окно в спальню к Джейн. Он уже заносит над ней нож, но в последний момент вместо того, чтобы убить девушку, похищает ее и уносит по крышам домов. Крики Джейн будят доктора Олсена. Тот поднимает тревогу. Спасаясь от погони, обессиленный Чезаре оставляет девушку и затем, преследуемый горожанами, падает замертво в лесу. Узнав от Джейн, что ее пытался похитить Чезаре, Френсис не может ей поверить, ведь он все это время следил за Калигари и Чезаре.

Акт V. Френсис идет в полицию и сообщает о случившемся. Он убеждается, что пойманный убийца по-прежнему сидит в тюрьме, и идет с полицейскими к Калигари. Вместе они требуют, чтобы доктор предъявил им сомнамбулу, но оказывается, что в ящике лежит кукла. Калигари убегает и скрывается от преследования в психиатрической лечебнице. Когда Френсис спрашивает врачей, нет ли у них пациента по имени Калигари, его отводят к директору клиники, в котором герой узнает Калигари. Шокированный Френсис рассказывает врачам

о случившемся в городе. Ночью, пока директор спит, они обыскивают его кабинет и находят старинный трактат о сомнамбулизме, а также дневник директора. В трактате рассказана история некого Калигари, который совершил серию убийств с помощью сомнамбулы. Из дневника директора герои узнают о его опытах с сомнамбулой, поставленных ради ответа на вопрос: можно ли заставить спящего совершить все, что угодно, даже убийство. Желая узнать тайны сомнамбулизма, директор мечтает стать новым Калигари, а его энтузиазм превращается в сводящую с ума манию.

Акт VI. Наутро в кабинет приносят найденного мертвым Чезаре, которого Френсис показывает директору и требует признания, что он, директор, и есть Калигари. Тот впадает в буйство, на него надевают смиренную рубашку и помещают в палату. «С тех пор, — заканчивает свой рассказ Френсис, — безумец так и сидит в своей клетке». Собеседники входят в общий зал уже знакомой зрителю психиатрической клиники, где среди душевнобольных находятся Джейн и Чезаре. Френсис спрашивает Джейн, когда же та выйдет за него замуж, но получает ответ: «Королевы не должны следовать велениям сердца». В залу спускается директор клиники, на которого Френсис бросается с кулаками и криками, что тот — Калигари. На Френсиса надевают смиренную рубашку. В палате, смотря на спеленутого Френсиса, директор говорит, что теперь понял манию Френсиса и может его вылечить. Когда директор на миг надевает очки, он становится похож на Калигари.

ПОДВОДЯ ИТОГИ

Т. В. Цареградская

**«ПОЗДНИЙ МОДЕРНИЗМ»
В МУЗЫКЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА:
НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ**

Направление «модернизм», имевшее в музыкальном искусстве XX века богатую и драматическую историю, в 1960–1970-е годы перешло в следующую стадию под названием «постмодернизм». Об этом пишут практически все ведущие исследователи: Ричард Тарускин девятую, предпоследнюю главу своего труда «История западноевропейской музыки» именует «После всего» (After everything) и раскрывает смысл в подзаголовке «Постмодернизм: Рочберг, Крам, Лердал, Шнитке»¹; те же вопросы рассмотрены в работе Джонатана Крамера «Музыка постмодерна, слышание постмодерна»²; в унисон с идеями этих книг выступает солидный сборник «Постмодернистская музыка, постмодернистское мышление» под редакцией Джуди Локхед³. Возникновение музыкального постмодернизма, его становление и сущность многократно обсуждались и в других знаковых трудах, в том числе в монографии Лоренса Крамера «Классическая музыка и постмодернистское знание»⁴. Не обошли это явление и отечественные ученые. Назовем лишь некоторые из трудов: масштабные содержательные статьи С. И. Савенко⁵,

Впервые опубликовано: Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 3 (38). С. 8–27.

¹ *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 5: The Late Twentieth Century. Oxford: Oxford Univ. Press, 2010.*

² *Kramer J. Postmodern music, Postmodern Listening. New York: Bloomsbury Academic, 2016.*

³ *Postmodern Music. Postmodern Thought / ed. by J. Lockhead, J. Auner. New York; London: Routledge, 2002.*

⁴ *Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley: Univ. of California Press, 1996.*

⁵ *Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1 / под ред. М. Г. Арановского и А. А. Боевой.*

В. П. Чинаева⁶, диссертацию Е. Я. Лианской⁷, книгу М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой⁸. Число работ по постмодернизму стремительно растет, и еще недавно можно было прийти к убеждению, что это и есть тот край современного искусства, за которым пока ничего больше не вырисовывается.

Эту убежденность поколебали в 2010 году голландские ученые и философы Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме»⁹, которое впоследствии было опубликовано на сайте основанного ими одноименного проекта (<https://www.metamodernism.com/>). Их идея привлекла внимание арт-критиков и историков искусства, породив ряд дискуссионных выступлений. В отечественном музыкознании проблема «метамодернизма» нашла отклик в недавно опубликованной статье Н. А. Хрущёвой «Постирония и эйфория: о метамодерне в современной музыке»¹⁰, где автор демонстрирует свой взгляд на историческое пространство музыки, складывавшейся в последние три десятилетия, и высказывает мнение о наличии в ней признаков нового стиля.

Такой подход в целом соответствует классической «линейной» схеме: модернизм — постмодернизм — метамодернизм, выстраивающейся в полной гармонии с гегелевским законом триады. Тем самым стилевое развитие в музыке XX века наследует

М.: Музыка, 1995. С. 11–36; *Савенко С. И.* Двойной портрет на фоне пост-авангарда (Валентин Сильвестров и Александр Кнайфель) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных науч. конф. / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1999. С. 166–170.

⁶ *Чинаев В. П.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. Т. 4 (1). С. 30–54.

⁷ *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2003.

⁸ *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011.

⁹ *Vermeulen T., Akker R. van den.* Notes on Metamodernism. URL: <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (дата обращения: 19.02.2021).

¹⁰ *Хрущёва Н. А.* Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). С. 135–147.

высокую философскую логику развития и поступательного движения. Заканчивается один этап, в его недрах вызревает другой, история переходит на новую ступень...

И вот тут возникают сомнения. Логика эволюции очевидна, но так ли уж она линейна? Существует предположение, что *модернизм* в музыке более жизнеспособен, чем это могло показаться. Питаясь из разных источников, он вполне сумел перешагнуть границу XX–XXI веков. Такой вывод можно сделать, знакомясь как с трудами видных искусствоведов последнего времени, так и с художественной практикой сегодняшнего дня. Цель нашей статьи — представить некоторые явления современной музыки, которые могли бы быть названы «поздним модернизмом».

Чтобы аргументировать это утверждение, необходимо хотя бы контурно очертить границы стилевых направлений «модерн», «модернизм», «постмодернизм», рассмотреть возникающие между ними отношения и понять: почему вообще стало возможным говорить о позднем модернизме? Мы видим свою задачу в том, чтобы обозреть номенклатуру стилевых течений XX–XXI века с высоты «птичьего полета». Это вполне соответствует самому ходу исторического процесса: по мере движения в будущее восприятие исторических реалий становится менее детализированным, более обобщенным и подталкивает к видению процессов, происходивших более ста лет назад, с более «сглаженными», условно говоря, контурами. Для этого требуется иная «исследовательская оптика», ибо степень подробности будет определяться наиболее значимыми и заметными событиями и процессами.

Начнем с определений, сколь бы они ни были проблематичны. В качестве отправной точки мы выбрали статью исследователей из Санкт-Петербурга Е. В. Бранской и М. И. Панфиловой «Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий)»¹¹. Если понимать эти термины как «различные этапы культуры со своими признаками, типологическими особенностями»¹², то многообразие трактовок останется за пределами обсуждения как необходимая, но в данном случае несущественная историческая данность. Если вслед за авторами статьи искать в обозначениях «модерн, модернизм, авангард» определенную логику, то можно

¹¹ Бранская Е. В., Панфилова М. И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // Инновационная наука. 2015. № 3. С. 263–267.

¹² Там же. С. 264.

согласиться с тем, что для этих этапов «характерно различное отношение к традиции, понимание задач творчества, мировоззренческие установки и эстетические проекты»¹³. В рамках этих типов культуры существуют и соответствующие художественные стили. Самое важное то, что указанные типы культуры не сменяются в строгой линейной последовательности. Они отчасти наслаиваются друг на друга, сосуществуя во времени так же, как и все предшествующие исторические типы культуры.

Модерн, который, как считают авторы, «был очень непродолжительным, примерно тридцатилетним, периодом»¹⁴, есть смысл отделять от модернизма (авангарда), прошедшего через все двадцатое столетие и лишь в 1960–1970-е годы сдавшего свои позиции перед лицом новой ситуации — явлением постмодернизма.

Общеискусствоведческое понимание модерна можно считать, по мнению авторов статьи, более или менее устоявшимся¹⁵. Не вдаваясь в детали, констатируем, что культура модерна, сложившаяся во второй половине XIX — начале XX века, ознаменовала ситуацию *перехода* западной культуры из одного состояния в другое, из Нового времени в современность. В различных странах приняты разные наименования модерна, однако разнообразные национальные формы этой культуры несут в себе одну и ту же идею — это «романтический замысел сотворения пространства красоты, в котором можно укрыться от серой повседневности»¹⁶. Поскольку данный этап в развитии искусства допускал двойственное толкование, постольку можно видеть, с одной стороны, модерн как нечто замкнутое на себя (принцип эстетизма), с другой, — как деятельность, призванную преобразить жизнь, наполнив ее красотой. Главный вывод, сделанный авторами, состоит в том, что «модерн завершил грандиозный цикл развития искусства и подготовил почву для его радикального обновления

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 265.

¹⁵ По отношению к модерну существуют и другие точки зрения: И. А. Скворцова считает, что применительно к отечественному музыкальному искусству «теория стиля модерн <...> еще не сложилась» (см.: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: дис. ... д-р иск. М., 2009).

¹⁶ Бранская Е. В., Панфилова М. И. Модерн, модернизм, постмодернизм. С. 264.

в XX веке»¹⁷. Основной в нем оказывается попытка обобщения и синтеза эстетического опыта всех предшествующих культур: минойской, египетской, античной, индийской, китайской, японской и, конечно, европейской — «он обращается к европейскому классицизму и романтизму, к готике и рококо, к фольклорным пластам национальных культур, черпая идеи и формы из разных исторических источников»¹⁸. Свобода в обращении с традицией, мысль о том, что возможны разнообразные формы эстетического опыта, и все они в равной мере ценны — этот опыт модерна оказался его главным смыслом, его эстетической доминантой.

Модерн несет в себе также смысл, свойственный заключительной стадии развития искусства, — не просто «закат Европы», но «закат эпохи». Его отличает обилие синтетических тенденций, стремление к стиранию границ между искусством, литературой, философией, богословием. Модерн называли «стилем жизни», поскольку он стремился формировать целостную пространственно-временную среду обитания человека, используя для этого синтез различных искусств. Основой синтеза изобразительных и декоративно-прикладных искусств обычно выступала архитектура, что необыкновенно остро ощущается в таких вершинных явлениях стиля модерн, как архитектура Виктора Орта. Личный дом архитектора — пример тотальной архитектурно-дизайнерской мысли, демонстрация изысканной красоты, начиная от общего замысла дома до дизайна дверных ручек.

В наименовании «модерн» возобновляется периодически возникающая в европейском искусстве идея новизны, обновления, противостояния консерватизму. Смелые и неожиданные сочетания жанров, стилей, материалов оправдывают его название. Тем не менее согласимся с авторами, что «модерн, творчески переосмысливший всю историю культуры, опирался на традицию, он глубоко укоренен в прошлом»¹⁹.

Модернизм (авангардизм) — условное название всех новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX века. Конструктивизм, абстракционизм, дадаизм, кубизм, фовизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм — вот далеко не полный их перечень. Несмотря на то что они не обладали сход-

¹⁷ Там же. С. 265.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

ством и подчас состояли в непримиримом антагонизме, все эти направления близки в понимании сути творчества и строятся на основании ряда общих предпосылок. Во-первых, авангард радикально порывает с прошлым, традиция утрачивает для него всякую ценность. *Новизна как таковая* становится главной целью творчества и главным критерием ценности его результатов: «модернизм есть особая психотехника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры, оставаясь в пределах своей формальной деятельности, замыкаясь в ней»²⁰. Главный смысл этой деятельности он видит не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа изображения или способа «видения» мира («новая оптика» братьев Гонкур). «В недалеком будущем хорошо написанная морковь произведет революцию», — говорит художник Клод в романе Э. Золя «Творчество»²¹. Это можно считать почти пророчеством: например, картофель у В. ван Гога действительно становится открытием стиля.

Авангард провозглашает полное творческое раскрепощение и свободу эксперимента относительно содержания и формы произведений. Следствием этого стало множество новаторских направлений, молниеносно устаревающих и сменяемых все более новыми. Авангарду свойственно утопическое представление об искусстве как силе, которая может изменить мир, разрушая старую и создавая новую реальность. Это нашло почти буквальное отражение в словах К. Штокхаузена: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: — никаких нео!..»²²

В искусстве авангарда разнородные художественные течения развивались параллельно и при этом воспринимались как равноправные. Неклассическая наука декларировала вхождение субъекта познания в само знание в качестве его необходимого компонента. В художественном творчестве этот принцип реализуется более радикально — как полное торжество субъективизма без опоры на

²⁰ Там же.

²¹ Цит. по: *Лифшиц М. А.* Модернизм // Большая советская энциклопедия / глав. ред. А. М. Прохоров. Т. 16. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Стб. 402.

²² Цит. по: *Дубравская Т. Н.* Музыкальный авангард XX в.: механизмы исторической преемственности. URL: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051206.htm> (дата обращения: 19.02.2021).

внешнюю предметность. Отрицающий предшествующее искусство модернизм был не только разрушительной, но созидательной работой, своего рода «культурной ретортой». Творческая энергия А. Модильяни, П. Пикассо, А. Шёнберга, М. Пруста, В. Кандинского, Дж. Джойса, М. Шагала и других творцов авангардной культуры была направлена на выработку адекватного художественного облика эпохи, потерявшей веру в рациональное устройство мира.

Музыкальное искусство сходным образом осмысливается в рамках понятия «модернизм», как в русскоязычной традиции, так и в зарубежной. Несмотря на различия в трактовке понятия, авторы в целом соглашались, что модернизм означает значительно более радикальный, чем в какие-либо предыдущие эпохи, разрыв с предшествующими стилями. Л. Ботштейн приводит слова Э. Вареза, который наиболее отчетливо сформулировал кредо модернизма: «Я мечтаю об инструментах, послушных моей мысли, которые, внося вклад в неизведанный мир новых звуков, будут послушными выразителями моего внутреннего ритма»²³.

Понятие «авангард» используется параллельно понятию «модернизм». Ю. Н. Холопов придерживался широкого толкования этого феномена, говоря о наличии двух «авангардов» в музыкальном искусстве XX века. По мнению ученого, примерными хронологическими рамками «авангарда-I» являются 1908–1925 годы, а «авангарда-II» — 1946–1968. Исследователь подчеркивал, что эти две «большие волны связаны друг с другом, образуя вместе огромный скачок, отделяющий XX век от, по меньшей мере, предшествующей эпохи “Нового времени”, 1600–1900»²⁴.

В 1960–1970-е годы ряд писателей и философов возвестил о наступлении эпохи *постмодернизма*. Появилось общее ощущение, что в движении модернизма наступил некий предел, когда его ресурс оказался исчерпанным и идти дальше стало некуда. «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности», — пишет Умберто Эко²⁵. Постмодерн называют «культурой цитат». Все, что можно было создать, уже создано человечеством, и поскольку ничего принци-

²³ Botstein L. Modernism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 16. New York: Oxford Univ. Press, 2001.

²⁴ Дубравская Т. Н. Музыкальный авангард XX века.

²⁵ Цит. по: Чинаев В. П. В сторону «новой целостности». С. 469.

пиально нового не создается, то созданное цитируется, комбинируется, интерпретируется. Разыскиваются новые смыслы в том, что уже казалось осмысленным и понятным. Постмодернистские тексты: литература, философия, кино, изобразительное искусство с характерными для него жанрами коллажа, инсталляции, перформанса и хеппенинга, сама методика организации художественных акций и выставок — всё это стимулы для интерпретаций. Они вовлекают в диалог авторов и аудиторию. Открытая структура эстетики постмодернизма освобождает человека от насилия со стороны жестких интерпретаций, диктуемых культурой и ее нормами.

Постмодернизм, возникший как феномен художественной культуры и философского сознания, вскоре был осмыслен как характеристика культурной ситуации в целом. Оказалось, что постмодернизм существует не только под обложкой романа, в кинозале или на выставке, он является умонастроением постиндустриальной эпохи, состоянием ее повседневности. Для характеристики этой культурной ситуации используется ряд метафор и символов. Мир для постмодернистского сознания — это многозначный «текст», «лабиринт», в котором можно передвигаться в любом направлении без определенной цели, «коллаж», знаменующий возможность совмещения разнородных и даже диссонирующих элементов. Ж. Делёз и Ф. Гваттари используют образ «ризомы», который передает сложность переплетений и пересечений различных тенденций и смыслов в культуре. Эта культура радикально плюралистична: из нее исчезли всякие незыблемые правила игры и аксиомы поведения. Она «отказывается от жесткости и замкнутости концептуальных построений, сознательно игнорирует практики бинарного противопоставления, делая ставку на маргинализацию, открытость, безоценочность и дестабилизацию любых, прежде всего классических, культурно-ценностных ориентаций»²⁶.

Великие повествования (*метанарративы*), к числу которых относились идеология прогресса, либеральная доктрина, убеждение во всемогуществе науки и которые ранее определяли ценностное единство западной культуры, сошли со сцены. Постмодернизм — это способ восприятия мира и способ существования в мире, который утратил структурированность и упорядоченность, снял все

²⁶ Бранская Е. В., Панфилова М. И. Модерн, модернизм, постмодернизм. С. 265.

запреты и священные табу. Человек решает сам, как ему поступить и какие сделать предпочтения. Он не руководствуется общеобязательным правилом, которое попросту отсутствует, а синтезирует «точечное» правило для конкретной ситуации, создавая *микронарратив*. Ситуация постмодерна оставляет человека в одиночестве перед необходимостью выбора и в то же время предлагает ему массу готовых решений.

В области музыкального искусства постмодерн также выразил себя достаточно рельефно. Сошлемся на яркую характеристику постмодерна в музыке, данную Чинаевым: «Образ “петляющего и растущего лабиринта, который охватывал бы прошедшее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю вселенную” (Борхес) <...>, запечатлен еще в одном знаковом для 1960-х годов проекте — “Гимнах” Карлхайнца Штокхаузена. <...> Штокхаузен предлагает свой — интертекстуальный — вариант “радиомузыки”, где краткие, обрывочные фрагменты национальных гимнов разных регионов земного шара как бы случайно выхвачены из радиоэфира. <...> Это, однако, не мешает Штокхаузену препарировать материал на основе “интермодуляций”: ритм одного гимна накладывается на гармонию другого, или на логику динамического развития третьего; новый результат, в свою очередь, может трансформироваться с помощью <...> электронных звучаний. “Вселенский хаос” еще более расширяется с вторжением в звуковую ткань множества “обнаруженных объектов” (gefundene Objekte): от обрывков фраз и отдельных слов, шума толпы, публичных манифестаций, митингов, до вклеек репортажа об освящении корабля или рекламы китайского магазина, записей дипломатических приемов и т. д. Над всем доминируют естественные и электронно трансформированные сигналы коротковолнового радио, разветвляющиеся по всей сонорной ткани, по всему хаотичному миру, каким он предстает в “Гимнах”»²⁷.

Оценки постмодерна разнятся. Есть основания считать постмодерн проявлением кризиса культуры минувшего столетия. Ж. Бодрийяр описал его как «состояние после оргии», как низшую точку идеологического штиля после девятого вала, а скорее между двумя валами — минувшим и грядущим²⁸.

А что же возникает после постмодерна? И возникает ли

²⁷ Чинаев В. П. В сторону «новой целостности». С. 38.

²⁸ См.: Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. с французского Л. Любарской и Е. Марковской. М.: Добросвет, 1997. С. 7.

что-нибудь? Одним из первых этот вопрос поставил Ю. Хабермас: «В самом ли деле модерн так *passé*²⁹, так устарел, как твердят сторонники постмодерна? Или же на всех углах рекламируемый постмодерн, в свою очередь, только *phony*³⁰, туфта? А может быть, постмодерн — просто лозунг, а за ним незаметно сгущаются настроения, родственные тем негативным эмоциям, которые с середины XIX столетия возбуждал против себя культурный модерн?»³¹

Как уже было сказано, в качестве наследника постмодерна рассматривают *метамодерн*. Хрущёва в своем пространном эссе³² достаточно подробно характеризует это направление, акцентируя в нем свойство быть «над модерном» и «над постмодерном», как бы вбирать их в себя. Она предлагает свой вариант сравнения постмодерна и метамодерна, сравнивая их в таблице по тому же образцу, какой мы находим в известной таблице Ихаба Хассана, сравнивающего модерн и постмодерн (см. Приложение). Но это не единственный вариант понимания хода истории культуры.

Вот несколько примеров. Выдающийся знаток современной архитектуры Чарльз Дженкс признает, что модернизм оказался гораздо устойчивее, чем принято считать, и продолжил свое существование *наряду* с авангардом и постмодерном. В 1977 году была опубликована книга Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов; ее называли «библией постмодернизма». Но уже в 1990 он публикует книгу³³, в которой говорит о новой разработке идей, появившихся в 1920-е годы. Он указывает, что характерный для постмодерна эклектизм уходит и приходит новое осознание возможностей, заложенных в модернизме. Поворот «назад к модернизму» приводит к воссозданию и более детальному развитию идей 1950-х годов: в архитектуре снова явственно проявляется вкус к практически безграничным возможностям компьютерного моделирования, способным целенаправленно

²⁹ Прошедший (фр.). — *Примеч. ред.*

³⁰ Подделка (англ.). — *Примеч. ред.*

³¹ Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (дата обращения: 19.02.2021).

³² Хрущёва Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке.

³³ Jencks Ch. The New Moderns: From Late to Neo-Modernism. New York: Rizzoli, 1990.

формировать визуальные эффекты и связанные с ними конкретные эмоциональные переживания людей за счет адресного воздействия на присущие человеку ощущения «низа» и «верха», «глубины», «перспективы». Возвращение к корням, то есть к модернистской архитектуре 1920-х годов, представляется архитектору и естественным, и животворным. Эта архитектура говорит языком нашей эпохи, оперируя простыми, непретенциозными формами. Причудливость, эксцентричность архитектуры, например созданной Фрэнком Гери, ярчайшим представителем архитектурного постмодернизма, уходит в прошлое.

Выдающийся американский филолог Марджори Перлофф идет сходным путем в анализе литературы и возвещает появление «модернизма 21 века»³⁴, разворачивая и исследуя те глубины и красоты, которые по-прежнему содержатся в стихах малоизвестных для читателя Эзры Паунда, Томаса Элиота или Гертруды Стайн. Важным оказывается то, что эти поэты по-прежнему воздействуют на творчество молодых, что возникает преемственность от модернизма, минуя постмодерн, — к новому (или позднему) модернизму.

Главный тезис Перлофф состоит в том, что в некоторых стихах современной поэзии обнаруживаются импульсы, заложенные в поэзии раннего модернизма: «новые американские поэты» определяют себя преемниками в отношении таких фигур, как Т. Элиот и У. Оден. «Вторую волну модернизма» она видит в творчестве Сьюзан Хоу, Чарльза Бернштейна, Стива МакКаффри (Susan Howe, Charles Bernstein, Steve McCaffery). Большая часть ее книги посвящена сравнению современных поэтов с грандами модернизма начала XX века. При этом у тех и других обнаруживается значительно больше идейного сходства, чем у первых с постмодерном.

В музыке сходных позиций придерживается один из самых активных сегодня музыкальных мыслителей, философ и композитор Клаус-Штефен Манкопф³⁵. По его мнению, в 80-е годы XX века

³⁴ *Perloff M.* 21st-Century Modernism: The «New» Poetics. Oxford; Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.

³⁵ *Mahnkopf C.-S.* Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne // *Merkur*. 1998. Jg. 52, H. 594/595. S. 864–875; *Mahnkopf C.-S.* Second Modernity: an Attempted Assessment // *Facets of the Second Modernity* / ed. by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig. Hofheim: Wolke, 2008. P. 9–16; *Mahnkopf C.-S.* Musical Modernity. <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf>

возникает явление, названное им «вторым модернизмом» (*second modernity*). Это понятие принадлежит не Манкопфу — он указывает на ряд предшествующих работ³⁶, которые становятся базисом для его суждений: «В 1994 году Генрих Клотц опубликовал книгу трехчастной структуры, форма которой была естественным образом хронологически систематизирована: Модерн — Постмодерн — Второй Модерн. Кроме всего прочего, Клотц обнаружил второй модерн в архитектуре (в сфере того самого искусства, где постмодернистская дискуссия разворачивалась острее и убедительнее, чем где-либо). <...> Подобно тому как постмодернистская архитектура переступила через подход, ставший в свое время стерильным и формальным (и тем самым поставивший преграду креативному мышлению — яркий пример Гропиус), — так современное контрдвижение в искусстве стремительно повернулось к классическому модернизму, новой эстетике, порвавшей с постмодернизмом»³⁷. Поскольку параллели с музыкой возникают, по мнению Манкопфа, самым очевидным образом, то нет никаких препятствий к тому, чтобы использовать эту схему и для музыкального искусства.

Термин «классический модернизм» он считает справедливым по отношению к А. Шёнбергу, И. Стравинскому, Б. Бартоку, Ч. Айвзу, которые искали новый материал, но оставались на традиционных позициях в отношении формы, грамматики, синтаксиса и соответствующей семантики. Исторический момент, совпавший с идеей нового начала в послевоенную эпоху, поддерживался ощущением исторической преемственности от нововенской школы, и это ощущение гармонии со своим временем шло вплоть до 1970-х, когда постмодернистские веяния серьезно пошатнули уверенность в выбранном пути.

Но всё, что касалось постмодерна, оказалось, по мнению Манкопфа, очень кратковременным и неустойчивым. Он выделяет пять характеристик этого этапа:

1. Музыкальное сочинение постмодерна гедонистично, оно испытывает удовольствие от своей собственной комбинаторной изобретательности и имеет налет фривольности, его восприятие идет на фоне удовольствия (М. Кагель: «Match»).

³⁶ См.: *Fahle O.* Bilder der Zweiten Moderne. Weimar: VDG, 2005; *Ruzicka P.* Zweite Moderne und Musiktheater // *Musik & Ästhetik*. 2004. Jg. 8. H. 30. S. 81–92; *Klotz H.* Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne, Postmoderne, zweite Moderne. München: Beck, 1994.

³⁷ *Mahnkopf C.-S.* Second Modernity. P. 11.

2. Произведение постмодернизма нарративно: это не структура, это рассказ (В. Рим: «Musik für drei Streicher»), хотя наличие нарратива не является критерием, присущим только постмодернизму.

3. Музыкальное произведение постмодерна гетерономно в отношении формы, то есть затруднение в области формы разрешается через опору на предыдущие образцы (Д. Лигети: «Венгерская пассакалия»).

4. Композиция постмодерна отсылает за пределы себя: материал берется из другой музыки (А. Шнитке: Струнный квартет № 3).

5. Произведение постмодерна иронично, и тем самым оно не утверждает свою художественную истину, а преподносит ее в искаженном виде (Т. Адес: «Брамс»)³⁸.

Музыкальное произведение постмодерна должно совмещать в себе несколько таких характеристик; при совмещении всех — можно говорить об *интегральном постмодерне*. Манкопф предлагает различать следующие типы музыкального постмодерна:

1. *Полистилистический* постмодерн, где доминирует аспект плюрализма и композиторы оперируют материалом всех исторических периодов. Здесь значение имеет количество цитируемого материала; одна цитата еще не делает произведение постмодернистским, но если речь идет о Первой симфонии Шнитке, это сочинение можно считать явлением постмодернизма.

2. *Иронический* постмодерн: главным намерением становится травестия, пародия, ирония, преувеличение (Кагель). Ирония Кагеля всеобъемлюща: она реализуется в языковых играх названий его произведений и в ироническом остранении, которое становится содержанием пьес. Например, пьеса «Pas de cinq» подталкивает нас на балетных ассоциациях, но на самом деле «Шаги пяти» — это такой черный юмор: материалом пьесы являются шаги пяти слепых людей по разным поверхностям, дающие эффект пяти разных ритмических линий.

3. *Гибридный* постмодерн: для него характерно использование эффектов кроссовера, пересечение форм европейской музыки с популярной или «мировой». (Л. Берио: «Recital I (for Cathy)»)

4. *Наивный* постмодерн: проходит мимо достижений модерна и не признает или не хочет признавать их значение. Сюда относятся неотрадиционализм и некоторые виды минимализма. Среди

³⁸ Mahnkopf C.-S. Musical Modernity. P. 6.

знаковых сочинений такого типа можно назвать «Китч-музыку» В. Сильвестрова.

Однако за пределами постмодерна остается немало музыки, не отвечающей этим критериям. Здесь Манкопф считает необходимым назвать таких современных музыкантов, как Марк Андре, Ричард Барретт, Пьерлуиджи Биллоне, Хая Черновин, Себастьян Кларен, Фрэнк Кокс, Клаус-Штефен Манкопф, Энно Поппе, Вольфрам Шуриг и другие. Все эти композиторы объединены пониманием общих ценностей. В чем же таковые состоят?

1. Сочинение музыки ведется на основе концепции, сочетающей в себе внешние и внутренние связи, а не как нечто экспериментальное с неопределенным результатом.

2. Материал конструируется как что-то автономное. Новизна материала при этом не является принципиально важной. Концепция управляет выбором материала. И это предполагает, что, в отличие от постмодернизма, материал не является случайным.

3. Композиторы «второго модернизма» критически относятся к современной культуре. Они готовы развивать свой стиль, но не собираются следовать моде. Поскольку современная культура — это культура постмодернизма, постольку искусство «второго модернизма» стоит в оппозиции к ней.

4. Композиторы «второго модернизма» вдохновляются эстетикой и основывают на ней свою композиционную технику. Это значит, что они понимают нерешенные вопросы постмодернизма как проблемы, решаемые в процессе разворачивания творческого акта³⁹.

Заметим, что Манкопф сводит в одну группу композиторов чрезвычайно разных творческих индивидуальностей (например, Марк Андре и Энно Поппе), но всех их объединяет *неприятие* тех принципов, которые составляют важное ядро постмодерна: обильное цитирование, акцент на иронии и пародии, смешение «высоких» и «низких» стилей, «простое» и «наивное». Напротив, тенденцией, характерной для «второго модернизма», считается тяготение к сложному и «сверхсложному». По этой причине в число «новых модернистов» Й. Хейслер включает, например, Б. Фёрнихоу⁴⁰, а Д. Метцер добавляет Х. Лахенмана и Д. Лигети⁴¹.

³⁹ *Mahnkopf C.-S. Second Modernity: an Attempted Assessment. P. 10.*

⁴⁰ *Häusler J. Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik — Tendenzen — Werkbesprechungen. Stuttgart: Bärenreiter, 1996.*

⁴¹ *Metzer D. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009. P. 2.*

Британские ученые не менее интенсивно обсуждают проблему «возврата модернизма». А. Уитталл, автор статьи «Возвращаясь к экспрессионизму: модернизм за пределами двадцатого столетия»⁴², рассуждает о том, что экспрессионизм есть одно из самых ярких для своего времени проявлений модернизма. И хотя расцвет экспрессионизма датируется рамками 1908–1914, его признаки можно проследить и позже, несмотря на то что история искусства претерпевала порой радикальные изменения. В характеристике экспрессионизма чаще всего указывают на «экстравагантность и нередко хаотичность, отражающую подвижность композиторской психики, а также на открытое выражение дискомфорта и некрасивых эмоций, часто с налетом жестокости, что часто включает доведение идеи до ее предела»⁴³. Стремление к выражению предельно обостренных, часто крайне обнаженных эмоций автор находит у самых разных авторов музыки XX века — прежде всего у нововенцев, особенно у Шёнберга, который также не был последователен в своей эволюции и временами возвращался к атональным «экспрессионистским» идеям (например, в Струнном трио 1946 года). «След» экспрессионизма заметен и в творчестве таких разных художников, как Б. Бриттен и Д. Шостакович (возможно, это обусловлено присутствием обоим преклонением перед музыкой А. Берга). Радикализм Булеза периода его раннего творчества также коренится в явлениях, близких экспрессионизму («театр жестокости» Антонена Арто).

После 1970 года возникает новая фаза «экспрессионизма» — «гиперэкспрессионистский авангард», который представлен, по мнению Уитталла, направлением «новой сложности». Сам феномен «сложности» уже несет в себе повышенный эмоциональный тонус и в европейской музыке XX века может быть прослежен начиная с шёнберговских атональных композиций. «Ирония состоит в том, — замечает автор, — что “новая сложность” оказалась гораздо более ощутимой, вещественной в тот момент, когда музыкальные жанры с долгой историей (струнный квартет, опера) приобрели беспрецедентную сложность и развитость. Полная

⁴² Whittall A. Expressionism Revisited: Modernism beyond the Twentieth Century // *Transformations of Musical Modernism* / ed. by E. Guldbrandsen, J. Johnson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. P. 53–73.

⁴³ Ibid. P. 53.

мера акустической сложности была достигнута только в эпоху, когда самые тонкие оттенки высоты и ритма могли быть абсолютно точно реализованы средствами электроники»⁴⁴.

Связывая экспрессионизм с вопросом «сложности» письма, Уитталл отмечает опорные точки: А. Веберн и А. Шёнберг эпохи 1910-х — дармштадский авангард 1950-х — возрождение модернизма Х. Холлигером, Х. Лахенманом и Б. Фёрнихоу. На этом «сквозная линия» модернизма не заканчивается: среди поколения 1950–1960-х также есть композиторы, стремящиеся к высшим степеням сложности. В британской музыке это Ребекка Сондерс (р. 1967), Джеймс Диллон (р. 1950), Джеймс Кларк (р. 1957). Как замечает критик Р. Аддингтон, «их объединяет непосредственность и прямолинейность звукоизвлечения, обозначающего наличие ощутимого физического компонента в звуке»⁴⁵.

В пьесе Сондерс «Crimson» («Багровое»)⁴⁶ самой заметной особенностью являются кластеры в тесном расположении, которые вызывают аналогии с декоративными приемами внезапного цветового контраста. Обращает на себя внимание звуковой материал: брутальные *glissandi* (как по клавиатуре фортепиано, так и внутри инструмента), стук по раме, шумное нажатие педалей — всё это ассоциативно воспринимается как продолжение «примитивизмов» начала XX века (И. Стравинский, С. Прокофьев).

Любые ассоциации, в соответствии с которыми можно было бы отнести к багровому цвету как теплomu или даже успокаивающему, решительно отвергаются композитором. Ее разъяснения на первой странице издания пьесы содержат цитаты из Оксфордского словаря английского языка и «Улисса» Дж. Джойса, в которых подчеркивается темная, потенциально опасная сущ-

⁴⁴ Ibid. P. 55.

⁴⁵ Adlington R. The Music of Rebecca Saunders: Into the Sensuous World // The Musical Times. 2000. Vol. 140. № 168. P. 52.

⁴⁶ «Crimson» — общее название пьес с разными инструментальными составами: «Molly's Song 1 — crimson» для 12 солистов, метронома, свистка, музыкальной шкатулки и дирижера (1995); «Molly's Song 2 — a shade of crimson» для голоса, альты, флейты, гитары со стальными струнами и коротковолнового радио (1995); «Molly's Song 3 — shades of crimson» для альтовой флейты, альты, гитары со стальными струнами, 4 радио и музыкальной шкатулки (1995); «Crimson» для фортепиано (2004–2005). Мы рассматриваем последнюю — фортепианную пьесу.

ность багрового: цитата из Джойса указывает на «отвратительный, глубокий поток» и «багровое, как пожар, море»⁴⁷.

В Скрипичном концерте (2011) Сондерс смесь возбуждения и настойчивой ламентации создает специфический эффект, который она описывает как «два сильных контрастирующих состояния в шатком равновесии»⁴⁸. Первое состояние отражено в начальной пьесе под названием «Ярость», второй раздел озаглавлен «Покой». Концерт создан как аллюзия на последнее прозаическое сочинение классического «модернистского» автора Сэмюэла Беккета «*Stirrings Still*».

Диалог с экспрессионизмом можно наблюдать и в поздних сочинениях Харрисона Бёртуистла, например в его опере «Минотавр».

Сама идея композитора обратиться к мифу о Минотавре вызывает огромное число ассоциаций с произведениями писателей и художников-модернистов. Под влиянием философских и психоаналитических теорий для многих авторов XX века миф о Минотавре символизирует блуждания человека в подсознании, поиски собственного «я», борьбу со своими страхами и предрассудками.

Другая важная идея модернистского искусства — идея лабиринта. С одной стороны, это лабиринт окружающего мира, с другой, — лабиринт внутри самого человека: это и его тело, и сознание и подсознание. Найти выход из лабиринта невозможно,

⁴⁷ Исходная точка для всего цикла «Багровое» — последние пятьдесят страниц романа Джойса «Улисс», где жена главного героя Молли размышляет о своей жизни с Леопольдом Блумом; это «поток сознания», в котором она вспоминает подробности совместной жизни, обоюдную неверность, своих мужчин, детство в Гибралтаре, предпочтения и идиосинкразии, момент, когда Блум сделал ей предложение. Всё это сопровождается описанием интимных деталей ее повседневной жизни, которые могут вызвать у читателя ощущение, что ему сообщают нечто, о чем ему знать не положено. Мысли во время бессонницы выстроены с повторами, без пунктуации, по структуре напоминают известные музыкальные формы. Возможно, частично это связано с отсылкой к тому факту, что Молли — музыкант (не слишком успешная оперная певица).

Сондерс вновь и вновь повторяет одни и те же музыкальные идеи в сходной с Джойсом манере (что может напоминать тему и вариации). «Багровое» перенесено непосредственно из джойсовского текста — из монолога Молли, где она говорит о багровых закатах над Гибралтаром, напоминающих потоки крови во время дефлорации героини.

⁴⁸ Цит. по: *Whittall A. Expressionism revisited*. P. 63.

так как человек и лабиринт взаимосвязаны: одно не может существовать без другого. Этот мотив нашел воплощение в творчестве ярчайших писателей (А. Жид, Х. Л. Борхес), художников (П. Пикассо, У. Блейк, Дж. Поллок).

Весь этот комплекс идей Бёртуиста и его либреттист Дэвид Харсент передают, опираясь на один из известных вариантов передачи мифа в драматической балладе «Минотавр» швейцарского писателя Фридриха Дюрренматта. Двойственность героя (Минотавра), его пребывание одновременно в человеческой и звериной оболочке, мучительная борьба двух начал в одном теле — всё это становится центральной линией оперы.

Вторым источником либретто стала знаменитая серия гравюр Пикассо «Минотавромахия»: «композитор постоянно пересматривал гравюры и перечитывал исследование Себастьяна Гепперта об этих произведениях»⁴⁹. Напряжение внутренней драмы главного героя, раздвоение его личности, переход от крайней жестокости (сцена с убийством девушки в Лабиринте) к человеческой рефлексии (диалоги с отражением в зеркале) — во всём этом проступают черты экспрессионизма, которые поддерживаются еще и на уровне музыкального языка. Композитор использует способ письма, который можно назвать и атональным, и свободно-двенадцатитоновым (пост-серийным), что вызывает ассоциации с «Воццеком» Берга. Если отрешиться от тех социальных проблем, которые пронизывают оперу Берга, если прислушаться к атмосфере музыки, несущей волну подсознательного ужаса, творящегося внутри личности Воццека, — тогда возникает почва для сравнения главного персонажа оперы Бёртуистла с героем Берга: оба находятся во власти иррационального, что отражается в подобном «поток сознания» непрерывном движении музыкальной материи.

Список примеров этим не исчерпывается, его можно продолжить не только экскурсами в немецкую или британскую музыку последних двух десятилетий. Представительница французской музыкальной культуры Кайя Саариохо⁵⁰ и выдающийся итальян-

⁴⁹ *Beard D. Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012. P. 406.*

⁵⁰ Хотя Кайя Саариохо родилась в Финляндии, ее композиторские устремления оказались созвучны опыту композиторов-спектралистов, прежде всего Тристана Мюрая, ученицей которого она себя считает.

ский композитор Сальваторе Шаррино в своих знаковых произведениях рубежа XX–XXI веков обращаются к модернистской эстетике: мало кто из критиков удержался от сравнения оперы Саариахо «Любовь издалека» с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси, а опера «Аживый свет очей моих» Шаррино вызывает ассоциации с «Воццеком».

Знаменитый американский музыковед Сьюзан МакКлари замечает: «Когда я начинала писать про постмодернизм, я думала, что мы являемся свидетелями разрыва с модернистской траекторией. Критика того, что Жан-Франсуа Лиотар называл “большим нарративом”, и уход от хитроумных махинаций послевоенного поколения композиторов вселяли надежду, что мы, наконец, изменили свои эстетические приоритеты. Так или иначе, постмодернизм заменил собой послевоенный модернизм в 60-е годы, когда были написаны Симфония Берлио и “Древние голоса детей” Крама. <...> И поэтому кажется странным, что после стольких эпизодов решительного разрыва с традицией снова попадаешь в объятия модернизма. <...>

Такие композиторы, как Саариахо, Бенджамин и Шаррино отдали должное модернизму. Те, кто изучают их музыку, не смогут избежать обращения к музыкантам, разработавшим приемы, используемые ими, будь то Мессиян, Лигети или Булез. Наши “постпостмодернистские модернисты” решительно напоминают нам об эстетическом богатстве своих предшественников, особенно об эмоциональных свойствах, которые следовало забыть, но которые без стеснения проросли в новой музыке»⁵¹.

Подведем некоторые итоги. Модернизм в своей последней (или не последней?) стадии, назовется ли он «поздним модернизмом», «вторым модернизмом» или «метамодернизмом», оказался необыкновенно жизнеспособным явлением. И, наверное, прав был Хабермас, когда в 1980 году провидчески назвал модернизм «незавершенным проектом»⁵².

Поздний модернизм, который отделяет себя от постмодерна, признает право музыки на истинность. Он наследует весь комплекс свойств музыкального модернизма, но с тем условием, что все достижения классического модернизма, авангарда, постмо-

⁵¹ *McClary S.* The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project // Transformations of Musical Modernism. P. 35.

⁵² *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект.

дерна рассматриваются под знаком поиска истинного высказывания. Сохраняя веру в эксперимент и инновации, «поздний модернизм» вновь открыт будущему.

Приложение

И. Хассан⁵³

<u>Модернизм</u>	<u>Постмодернизм</u>
Романтизм, символизм	Бессмыслица
Форма (последовательная, завершенная)	Антиформа (прерывистая, открытая)
Целенаправленность	Игра
Замысел	Случайность
Иерархия	Анархия
Мастерство/ логос	Усталость/молчание
Законченное произведение искусства	Процесс/перформанс/хэппенинг
Дистанция	Соучастие
Творчество/синтез	Разложение/деконструкция
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Рассеивание
Жанр/границы	Текст/интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонимия
Отбор	Комбинирование
Обозначаемое	Обозначающее

Н. А. Хрущёва⁵⁴

<u>Постмодернизм</u>	<u>Метамодернизм</u>
Цитирование	Присвоение
Всё чужое	Всё свое
Ирония	Постирония
Критика метанарративов	Реабилитация метанарративов
Сложные слова	Простые слова
Симбиоз массового и элитарного переживается, как событие	Симбиоз массового и элитарного перестает быть событием

⁵³ Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism. URL: <http://www.slowdays.org/files/text/hassan.pdf> (дата обращения: 5.04.2021).

⁵⁴ Хрущёва Н. А. Постирония и эйфория. С.138.

<i>Постмодернизм</i>	<i>Метамодернизм</i>
Невозможность индивидуального авторского высказывания переживается, как событие	Невозможность индивидуального авторского высказывания перестает быть событием
Тело без органов	Тело с роботизированными конечностями
Постструктурализм	Новый холизм
Быстро и много	Мало и медленно
Интеллектуальный роман	Песня
Словесный гибрид Джойса	Иероглиф Введенского
Отсутствие эмоции	Реабилитация эмоции
Всё и сразу, ничто не переживается сполна	Только две противоположности, переживающиеся одновременно и полностью
Симуляция	«Подлинность»
Скольжение по поверхности	Колебание по вертикали между двумя противоположностями
Нейтрально	Горячо и холодно одновременно
Ризома	Цветок

ПО СЛЕДАМ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ» (виртуальная беседа за круглым столом)

Предлагаемая беседа является виртуальной лишь отчасти — разговор состоялся «офлайн» и действительно за столом (хотя и продолговатой формы) в последний день конференции — 25 октября 2018 года. К сожалению, Т. В. Цареградская и К. В. Зенкин не смогли тогда принять участие в дискуссии. Однако их любезное согласие письменно изложить свои соображения по затронутым вопросам не только обогатило беседу содержательно, но и придало ей весьма органичный в наши дни элемент «виртуальности», особенно уместный в применении к модерну, модернизму, авангарду...

Модерн — модернизм — постмодернизм: культурные эпохи в поисках самоназвания

Владимир Чинаев: Когда проект конференции рождался у нас на кафедре, у меня, да и не только у меня, не было уверенности в ее состоятельности. Обычно бывают конференции, приуроченные к датам. А это что? Я думал: а будет ли это актуально? Вроде бы и период совсем небольшой — это вам не эпоха классицизма, не Барокко, не Средневековье. Но конференция поставила перед каждым из нас множество интересных проблем, были затронуты и кинематограф, и театр, и живопись, были и выходы в социологию...

Роман Насонов: Да, Владимир Петрович, первое впечатление от завершившейся конференции — это впечатление очень большой пестроты, разнообразия, что хорошо и даже закономерно в связи с особенностями самой темы и материала, к которому мы обратились. Это дает нам определенную программу для дальнейшей работы, размышлений и движения вперед.

В. Ч. Поскольку в теме конференции после модерна назван футуризм, то, казалось, всем будет понятно, что речь идет именно

о *стиле* модерн — направлении в искусстве конца XIX — начала XX века; при различных наименованиях (от «Art Nouveau» и «Jugendstil» до «Secession» и «Liberty») все проявления этого стиля характеризуются определенным единством. Однако опыт нашего общения в дни конференции показал, что *модерн* понимается очень широко — не только как локальное стилевое направление рубежа веков, но и как художественная культура XX века вплоть до 1960–1970-х годов, когда в американском и западноевропейском искусстве происходили явные стилевые сдвиги.

Татьяна Цареградская: Более того, в своем труде «Философский дискурс о модерне» Юрген Хабермас указывает, что понятие «модерн» широко используется современными исследователями (философами и социологами) как базовое для понятия «постмодерн». И похоже, хотя Хабермас писал это в 1985 году, нам сегодня модерн виден именно с этой стороны.

В. Ч. Вот именно! Есть ощущение, что для определения творческих тенденций нашей современности уже недостаточно и прокрустова ложа постмодернизма — возникают иные понятия. Нео-модерн? Вторая волна модернизма?

Т. Ц. О второй волне модернизма уже достаточно давно пишут наши коллеги — искусствоведы, литературоведы. Есть и музыковедческие работы на тему «второго модернизма» (К.-Ш. Манкопф), «позднего модернизма» (Д. Метцер). Это становится достаточно распространенной позицией: во-первых, не подверстывать под «постмодернизм» всё то, что происходило после начала 1970-х; во-вторых, учитывать тот безумно плотный событийный контекст в искусстве XX века, когда необходимость двигаться от одной «новизны» к другой подразумевала необходимость бросать те или иные идеи в неразвернутом состоянии, в неисчерпанной до конца (а порой и в только обозначенной перспективе) высказанности. Этот процесс обозначен Александром Сергеевичем Соколовым как «договаривание». Так что в данном случае обозначение границ стилей — это дело актуальное.

Р. Н. Да-да, и тем более в педагогическом процессе... Когда мы преподаем историю зарубежной музыки студентам, то стараемся как можно более четко разграничивать эпохи. Скажем, говоря об эпохе между двумя мировыми войнами, мы очень часто говорим о музыкальном неоклассицизме — хотя прекрасно понимаем некоторую условность этого понятия. Оно, конечно, не

охватывает — если мы этот музыкальный неоклассицизм понимаем буквально — всё многообразие явлений, которое между этими войнами имеется. Но тем не менее, в каком-то смысле — как стремление писать рационально, навести некий порядок в музыкальном мышлении, как стремление к более объективному взгляду на мир, — это понятие действительно охватывает всё. Но музыкальный неоклассицизм можно понимать и очень узко — взяв за образец, допустим, «Симфонические метаморфозы тем К. М. Вебера» П. Хиндемита, или «Пульчинеллу» И. Ф. Стравинского; вот это и есть типичный музыкальный неоклассицизм, то есть, по сути своей, аранжировка старинного материала, достигшая нового высокого художественного уровня.

Т. Ц. Но все-таки очевидно, что дискурс учебный (когда преподаем) и дискурс научный (когда изучаем) — это полярные по своей форме вещи. Ясная, четкая формулировка по определению отменяет возможность полноты объема. Особенно это касается таких многомерных и сложных конструкций, как стилевые направления. В самом обобщенном виде «модерн» — это стиль завершающий, обобщающий и синтезирующий эстетический опыт всех предшествующих культур — минойской, египетской, античной, индийской, китайской, японской и, конечно же, европейской, с тем, чтобы дальше возникла почва для радикального обновления — уже в модернизме.

Р. Н. У меня возникла такая идея во время нашей конференции: понятие модерна, или, может быть, модернизма (как пишут немцы о своих 1890–1900-х годах и отчасти о начале 1910-х), тоже способно «работать» в курсах истории зарубежной музыки, когда нам нужно охватить, обобщить и преподнести студентам в какой-то вполне ясной, удобоваримой форме многообразие художественных явлений этих «переходных» десятилетий. Кстати сказать, и немецкие, и английские исследователи музыки этого периода любят сегодня подчеркивать, что эпоха модерна характеризуется совершенно разными, в том числе противоположными по своему вектору, тенденциями.

В ожидании апокалипсиса: футуризм и эсхатология

Р. Н. Казалось бы, наш разговор о модерне, модернизме предполагает устремленность художественного процесса вперед, в будущее. Но в то же самое время мы наблюдаем господ-

ство иных настроений: на рубеже XIX–XX столетий как никогда прежде заявляет о себе эстетика конца Европы, декаданса. Действительно, эпоха модерна проникнута духом разложения и сладостного упадка, и именно с этой тенденцией связаны наиболее значимые для меня ее достижения: декадентство оказалось плодотворнее «будетлянства», как выясняется с исторической дистанции. И оба они — «разнополюсы дети разврата». Разве ж не так?!

В. Ч. Между прочим, и сейчас у нас есть свой декаданс, и, если хотите, даже свой модерн. Но просто он не имеет ничего общего с тем благоуханным декадансом, который переживала Европа на рубеже XIX–XX веков. Он другой, но он, безусловно, присутствует. У нас есть свой футуризм, он куда более опасный, чем тот разрушительный футуризм, о котором мечтали 100–110 лет назад. То была эпоха перелома, предвещавшего катастрофу. Но посмотрите, на каких пороховых бочках находимся все мы сегодня, слушая или читая последние новости! История повторяется дважды, и второй раз — в виде фарса. Вот, может быть, про фарс есть смысл подумать.

Сергей Прохотов: Хорошо бы всё-таки это был фарс...

В. Ч. Тогда, на заре века, была надежда на прорыв. А разве мы все не ждем, что он вот-вот произойдет? Сейчас нет критериев — и это знак эклектичной кризисной эпохи, в которой мы находимся, но эпохи, которая очень хочет быть «футуристичной». Мы не можем назвать что-то своим конкретным термином (всё-таки — куда деться? — он должен быть) именно потому, что всё неопределенно, словно в каком-то смутном облаке... Не пришли еще новые гении — новый Леонардо, новый Скрябин... А может быть, они где-то есть, но мы их просто не замечаем, потому что они говорят на совершенно другом языке, который еще надо понять, надо пережить каждому из нас. Так что мы, может быть, стоим на пороге какого-то другого футуризма.

Т. Ц. То, что происходит на наших глазах, еще пока до такой степени неясно, что ему дают самые разные названия. На одной из конференций даже стоял риторический вопрос: «Современность — новая античность?», что предполагало понимание нынешней ситуации как аналогии той Древней Греции, когда ничего еще не было названо, когда понятийный мир нужно было создавать из ничего, когда Хаос определенно преобладал над Космосом

и земля «была безвидна и пуста»... Так что, с одной стороны, — пост-постмодернизм, с другой — новая античность. То ли древность, то ли современность. Когнитивный диссонанс...

В. Ч. Кстати, о диссонансах... В самом широком смысле слова... Я имею в виду футуризм как апокалипсис. Только вдумайтесь в такое «сочетание несочетаемого»! Мы ведь привыкли к тому, что футуризм — это будущее (*futurum*). Но ведь футуристы декларировали: «сначала всё уничтожить». Т. Маринетти открыто призывал к войне, когда она в 1914 году уже стояла на пороге. Все символистские «мистерии» во главе с «Предварительным действием» А. Н. Скрябина были весьма своевременны — то были предчувствия катаклизмов, время «переоценки всех ценностей». Эсхатологические мотивы присутствовали и у русских футуристов, например в известной программной книге 1923 года А. Кручёных «Апокалипсис в русской литературе». В музыке авангардного конструктивизма апокалиптические образы ярко заявляли о себе, например в Пятой фортепианной сонате А. Мосолова, в цикле прелюдий и фуг В. Задерацкого, где авторы вводят в музыкальный контекст интонацию «*Dies irae*». Выходит, футуризм как вера в будущее прокламирует апокалипсис, конец всего! Не такой уж «футуристичный» был этот футуризм... Но тема «футуризм и эсхатология» пока кажется парадоксальной.

Модерн и модернизм в исполнительском искусстве: приглашение к дискуссии

С. Г. Вопрос о конкретных проявлениях модерна в исполнительстве (да, пожалуй, и в музыке в целом) довольно сложен и не поддается однозначным решениям. Во всяком случае, причастность к модерну музыкантов-исполнителей едва ли может быть сведена к наличию или отсутствию в их творчестве тех или иных конкретных свойств. Так, например, подчеркивание, «смакование» интонационных деталей, характерное для многих пианистов, скрипачей начала XX века — про таковые говорила в своем докладе о Фрице Крейслере Татьяна Борисовна Суханова — широко представлено и в игре наших современников, и (согласно многочисленным историческим свидетельствам) было свойственно артистам романтической эпохи. Повышенное внимание к утонченному звуковому колориту, которое нередко отмечается в качестве характерного свойства музыкального модерна, едва ли не в той же

степени присутствует и у некоторых музыкантов, предшествующих модерну и следующих за ним поколений. То же касается и орнаментального начала, столь важного в визуальных искусствах эпохи модерна, но отмечаемого и в музыке, и т. д.

К чертам модерна в творчестве того или иного музыканта нужно, на мой взгляд, подходить, учитывая широкие контексты, связанные с общими проблемами истории и эстетики. К примеру, мы слышим, что Михаил Плетнёв играет очень свободно, у него необыкновенное, обострённое *rubato*, казалось бы, почти как у Игнаца Фридмана, или кого-то из пианистов «эпохи модерна». Однако это не свидетельствует о его принадлежности к модерну как таковому — это нечто абсолютно иное. Интенсивная вибрация и плотное глубокое звучание, характерные для игры Крейсlera, сами по себе не привносят в его исполнительский стиль черты модерна (ныне эти свойства вообще сделались общепринятыми для игры скрипачей академического направления); в контекст модерна они попадают лишь в том случае, если принять во внимание особенности его композиторского творчества, репертуара, социокультурный контекст концертных выступлений музыканта и т. д. Всё это представляет интереснейшее поле для исследований...

Модерн и футуризм: термины и их толкования

В. Ч. Но вернемся к терминологии... Ныне существует тенденция резко противопоставлять уходящий, угасающий стиль модерн и якобы прогрессивный футуризм. Но, вопреки нашим представлениям, в документах того времени не всё обстояло так однозначно. В ту эпоху нередко встречаются характеристики футуризма как явления упадочного (именно так!), декадентствующего, отражающего лишь закат и последние всплески предшествующего романтизма. В таком духе трактуется поэзия Кручёных и его авангардных единомышленников в книге В. Г. Шершеневича «Футуризм без маски», вышедшей в свет в 1914 году. Казалось бы, как вообще модерн и авангард могли пересекаться в одном культурном пространстве?.. А ведь как ярко они сосуществовали!

С. Г. Да, многомерность конференции вполне соответствует многомерности самих явлений, о которых на ней шла речь. Что же касается неоднозначности толкования терминов, то она органически присуща культурно-историческим и искусствовед-

ческим категориям, стоящим в ее названии. А. В. Михайлов называл подобные — «терминами движения». Суть таковых в том, что заложенные в них смыслы подвижны, меняются и обогащаются с течением времени, по мере их бытования в искусствоведческой и житейской практике. Причем новые элементы, входящие в понятие, не отменяют прежние, а как бы сдвигают их на иные смысловые уровни. Михайлов писал о терминах движения в связи с романтизмом и бидермейером. Последний, например, прошел большую эволюцию — от названия стиля мебели и декоративно-прикладного искусства до обозначения целой культурно-исторической эпохи. Сходную эволюцию можно заметить и у модерна (в относительно узком понимании его как стиля рубежа XIX–XX веков). По мере растущей исторической дистанции, отделяющей нас от этого времени, становится видно, что модерн последовательно «вбирает» в себя все новые и самые разные пласты культуры и искусства. Доклады и обсуждения на нашей конференции это наглядно показывают — так, в контексте культуры модерна начинают рассматриваться феномены исполнительского искусства (подход немыслимый в первой половине прошлого столетия!).

Р. Н. В российской науке есть и более узкое понятие стиля модерн, чем то, о котором мы с вами сегодня преимущественно ведем речь. Именно его разрабатывает Ирина Арнольдовна Скворцова, которая пишет в основном о декоративных тенденциях, о некоем причудливом плетении линий, сводя понятие музыкального модерна к одному очень ясному принципу. Как следствие, оказывается, что этого «настоящего» модерна, модерна в чистом виде, в истории музыкального искусства совсем не так много: скорее, мы обнаруживаем «модерновые» тенденции в сочинениях очень разных по характеру и по замыслу, относящихся к разным стилевым тенденциям эпохи. В значительной степени именно с упомянутым декоративным принципом связывают исследователи — Анна Викторовна Засимова и Алла Васильевна Мофа — черты модерна в творчестве, соответственно, Георгия Катуара и Фредерика Дилиуса. Как я уже говорил сегодня, наличие более широкого и более узкого понимания тех или иных стилевых явлений — совершенно естественная вещь; нам постоянно приходится это учитывать в научной работе и в педагогике.

Параллели между видами искусств: критерии поиска

Р. Н. Надо обозначить еще один круг вопросов. Это сложнейшая проблема параллелей между разными видами искусства. Эпоха модерна замечательна именно тем, что здесь актуализируется идея синестезии, происходит предельное, насколько это возможно, сближение разных видов искусства. Всех причин не назову, но одна из главных — это стремление к теургии, к священному, духовному искусству, стремление художников и поэтов опять стать жрецами и пророками (по словам Владимира Соловьёва). Мечта о вторичной сакрализации искусства естественным образом приводила к представлению о художественном произведении как мистерии, в которой соединится буквально всё. Отчасти это, конечно, продолжение и развитие установок романтизма: живопись, литература — всё должно стать музыкальным. Литераторы начинают писать в музыкальных формах, совершенно их, разумеется, не понимая (и слава богу: если бы они действительно стали углубленно разбираться в специфике музыкального искусства, то не написали бы никогда того, что написали). И еще, конечно, следует упомянуть рождение кино и новый синтез искусств, который в связи с этим возникает. Это увлечение синтезом проявляет себя буквально всюду: взять хотя бы фортепианные пьесы Э. Сати с их знаменитыми ремарками — о них шла речь в докладе Нонны Павловны Толстых...

Эпоха модерна располагает нас к проведению параллелей между разными видами искусства. Это может быть плодотворно, но вместе с тем здесь таится опасность: непонятен критерий — где эти параллели правомерны, а где мы заходим излишне далеко, страдаем субъективизмом?

Т. Ц. Я бы сказала, что проведение таких параллелей сейчас особенно актуально в связи с процессами, происходящими в новейшем искусстве. Ведь мы не можем — сознательно или бессознательно — не реагировать на окружающий нас мир. А ведь именно сейчас вокруг нас совершается переход к мультимедийному искусству, ко всё углубляющемуся технологическому динамизму — переходы от кино к реальности, от слова к музыке. Метафору такого процесса можно найти в словах П. Булеза: «То, что начинается как портрет, продолжается как пейзаж». Такой сюрреалистический подход имеет непосредственное отношение

к нашей эпохе. Это отражается и в специальной литературе: например, в музыковедении активизировались поиски подходов к произведениям, написанным как экфрасисы, переводящим одно произведение искусства в другое — а как еще назвать, например, симфонию «Художник Матис» П. Хиндемита?

Р. Н. Каковы же критерии при поиске упомянутых параллелей? На мой взгляд, единственным по-настоящему работающим критерием является категория вкуса, то есть степень нашей погруженности в материал эпохи. И в этом плане завершившаяся конференция очень обогатила мой слушательский и культурный опыт (я ведь отнюдь не являюсь специалистом в данной исторической эпохе). Мы сравнивали, например, как русские и французы играют французскую музыку на арфе (об этом рассказывала Мария Анатольевна Фёдорова) — совершенно разные миры! Говорили о венгерском модерне, парадоксально сочетающем национализм и сильные французские влияния — вспомним выступление Анны Петровны Наветной. Не всё мы можем понять сразу и разложить по полочкам; в редкий материал приходится вживаться, искать к нему подходы — а в музыкальной культуре эпохи модерна, особенно европейского, для нашей науки и концертной жизни остается еще немало белых пятен.

Похвала звукозаписи: о слушательском опыте и его исторической обусловленности

Р. Н. Конечно, очень здорово, когда у нас есть записи. В эпоху модерна они как раз появляются, чаруя нас своей подлинностью, столь выгодно оттеняемой и подчеркиваемой техническим несовершенством. Соприкосновение с исторической интерпретацией способно полностью перевернуть наши представления о произведении и о его авторе. Так, в случае с моим докладом о «Песни ведьмы» Макса фон Шиллингса — подобным откровением стала запись с участием чтеца Людвиг Вюльнера. Ее подробное описание я прочитал лет двадцать назад, и оно показалось мне любопытным, но не более того. А когда совсем недавно я это исполнение услышал, то был чрезвычайно вдохновлен: у меня возникло отчетливое ощущение, что Шиллингс через звуки фактически «кинематографирует Байройт»: выразительная декламация певца с сопровождением, подобным музыке немого кино, рождала в воображении поток зрительных образов, сродни кинемато-

графическому. Ничего подобного не приходит в голову, когда листаешь ноты этого не самого известного сочинения.

Я совершенно уверен, что по сравнению с исторической записью, пусть даже несовершенной, отзывы в прессе являются гораздо более сомнительным материалом. Скажем, сегодня в выступлении Т. Б. Сухановой был озвучен интереснейший тезис о том, что буквально за год или за два полностью поменялся исполнительский стиль Крейсера. С одной стороны, это произвело на меня большое впечатление, но одновременно подумалось: да, стиль-то наверняка поменялся, но как мы здесь, в этом зале, при полном отсутствии собственного слухового опыта, можем оценить: в какой степени он поменялся объективно, а в какой — просто поменялся ход мыслей в голове у людей, которые Крейсера слушали? Ведь в одном и том же исполнении можно услышать совершенно разные вещи — всё зависит от того, как устроена наша культурно-историческая «оптика».

В. Ч. Кстати об «оптике», то есть о восприятии прошлого, — прежде и в современности... Сегодня можно сказать, что, например, в скрипичном искусстве Крейсера присутствует *Zeitgeist* романтического декаданса. Однако мало кто тогда задумывался о том, что это, собственно, и есть вышедший из позднего романтизма «стиль модерн» (как было показано в докладе Т. Б. Сухановой). Просто современники Крейсера жили в своем времени, в котором были другие точки отсчета. То, что исследователи потом назовут «декадансом», было попросту артистической повседневностью и, если угодно, артистической нормой.

Сегодня наше восприятие культурных феноменов прошлого иное. Это было показано, в частности, в докладе Ольги Павловны Сайгушкиной, посвященном современным интерпретациям музыки Александра Мосолова Штеффеном Шлейермахером, Хербертом Хенком, Марком-Андре Амленом. Тот же аспект восприятия прошлого в современности прослеживает Алина Алексеевна Соломонова на примере современной реставрации звукового сопровождения к немому фильму Роберта Вине 1920-х годов «Кабинет доктора Калигари». Справедлив вопрос, поставленный автором: является новая фонограмма фильма творческой реконструкцией или исторической имитацией?

Да, конечно, исторически оригинальный материал, архивные фонограммы и видеоматериалы — это очень ценно, но всё равно

мы смотрим другими глазами, слушаем иным слухом. У нас есть чувство исторической перспективы, дистанции, и волей-неволей это бросает свой ответ на толкование тех или иных явлений искусства прошлого.

«Дискуссия must go on!» (вместо послесловия)

В. Ч. Немало докладов на конференции балансировали на острие парадокса. И не только потому, что в эпохе, обозначенной нами «От модерна к футуризму», встретились две культуры — изысканная, но уходящая, и авангардная, утопическая по определению, — но еще и потому, что конференция обозначила интереснейшие музыковедческие перспективы, проистекающие из связи «модерна», «футуризма», «модернизма», «авангарда» начала прошлого столетия с разными сферами творчества второй половины XX и начала нынешнего века. Всё это — «исследовательские стрелы», пущенные в будущее искусствознания.

Нынешнее время в чем-то сродни той эпохе — это тоже в какой-то степени «переоценка всех ценностей», и неудивительно, что наша вроде бы однозначно озаглавленная конференция оказалась столь «полистилистически» многомерной. Мне кажется, что такую дискуссию, как наша, могла породить прежде всего та эпоха, в которой мы живем — эпоха постмодерна. Вместе с тем на смену постмодерну приходит новое время, а с ним — новая парадигма метамодернизма. И здесь открывается множество аналитических ракурсов, не востребованных в подходах к научному осмыслению постмодернистской культуры. Следовательно, мы на пороге новых толкований модерна не только как исторического явления, но и как нашей современности.

Константин Зенкин: Уже давно высказываются мнения о тупиках постмодернизма. Прав Владимир Петрович, что «такие дискуссии, как наша, может порождать эпоха постмодернизма». Но я имею в виду не совсем то, что Владимир Петрович. Ведь каждая эпоха и каждое мировоззрение возводит в абсолют и «обожествляет» что-то свое. Так, авангард обожествил технический прогресс («абсолютная» новизна плюс техника как идейная конструкция), а постмодернизм — игру в условиях релятивистской толерантности и плюрализма. Поэтому сама *атмосфера* постмодернизма (говорю именно о среднем «радиационном фоне», а не о вершинных достижениях данного направления)

есть едва ли не высшее проявление декадентства и, раз уж это слово прозвучало, интеллектуального «разврата» различной степени утонченности. Что я имею в виду? Релятивистская толерантность и плюрализм — при всех известных плюсах, которые они привнесли в культуру, — невольно сообщают всему и вся оттенок необязательности и беспринципности, и, как практическое следствие, — равнодушие и скуку.

Известно, что расцвет искусства прошлого имел религиозные основания, да и наука расцветала в условиях «диктатуры истины» (при этом неважно, что одна диктатура сменялась другой, важен сам принцип). К чему я клоню? Не от нас зависит, какими путями пойдет развитие искусства и мировоззрения. Но в науке любой эпохи (и даже постмодернистской) следует соблюдать принцип терминологической определенности и ясности. Да, я тоже неоднократно говорил и писал о смысловой подвижности терминов гуманитарных научных дисциплин, в том числе об их исторической подвижности. Но она также определяется не нами и не от нас зависит.

Здесь особо нужно сказать о важности *адекватного перевода*. Допустим, Хабермас говорит о модерне в очень широком смысле — как о базе постмодерна. Но в его языке термин «модерн» *не занят* и его вполне можно употреблять как синоним модернизма. Почему бы не узаконить этот столь знакомый термин — модернизм — в качестве обобщающего для большинства явлений музыки XX века и раз и навсегда покончить с мнимыми проблемами, вызванными терминологической путаницей? (Поддерживаю Романа Александровича: *на данный момент в русском языке исторически сложилось, что наш модерн «равен»* понятиям *Jugendstil, Art Nouveau, Secession* и др.) Ведь больше нет чиновников-коммунистов, в устах которых термин «модернизм» был ругательным и непристойным. Кстати, в англоязычной истории культуры есть понятие *modernity*, соответствующее эпохе всего Нового времени, а не только XX веку. Так что же, нам теперь говорить о модерне и в этом смысле? Это уже была бы не научная терминология, а — «слова, слова, слова...»

Другой очень важный и интересный вопрос, затронутый в дискуссии — о неоклассицизме. Мне импонирует позиция Романа Александровича именовать эпоху между двумя мировыми войнами *эпохой неоклассицизма* (со всеми оговорками, им обозна-

ченными), и я бы не стал намеренно сужать рамки этого понятия. Почему? Посмотрим на факты: 1) С. Прокофьев противопоставлял *неоклассицизм* своих сонат и концертов — *стилизации* тех своих произведений, в которых он «подражал классике XVIII века»; 2) И. Стравинский выделял три школы неоклассицизма — свою, П. Хиндемита и даже А. Шёнберга; 3) помимо мнений ведущих композиторов XX века, есть и исследовательская традиция, примером которой является книжечка В. П. Варунца, где в качестве наиболее типичных примеров неоклассицизма рассматриваются произведения И. Ф. Стравинского (неоклассического периода, по определению М. С. Друскина), П. Хиндемита и А. Казеллы.

Словоупотребление, идущее от самих композиторов, с одной стороны, и сущностные, глубинные черты модернизма XX века, с другой, с неизбежностью заставляют помнить и о «договаривании», и об историзме как о глубинных принципах творчества, а не только о методе работы по моделям (что лежит на поверхности). Очевидна двунаправленность модернизма XX века, в качестве полюсов которого можно назвать, с одной стороны, авангард, а с другой, — именно неоклассицизм, понятый достаточно широко (А. Онеггер, П. Хиндемит, Д. Шостакович, Б. Барток, С. Прокофьев). Разве не обостренно историчны несомненные модернисты Дж. Джойс, П. Пикассо и Ж. Кокто? Но это не прежний «классический историзм»; модернистский историзм «перелопачивает» историю, а при постмодернизме, по меткому выражению А. В. Михайлова, «культура проваливается в собственные недра».

Чтобы не завершать столь пессимистически мои строки — строки «вредного главреда», с радостью констатирую неоспоримый вывод из всего сказанного: дискуссия *must go on!*

ОБ АВТОРАХ

Воробьёва Ольга Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Грохотов Сергей Владимирович — кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Засимова Анна Викторовна — PhD, доцент Высшей школы музыки Карлсруэ (Германия).

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Левая Тамара Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Мофа Алла Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Наветная Анна Петровна — преподаватель Детской музыкальной школы имени Н. Я. Мясковского, аспирант Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова.

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Сайгушкина Ольга Павловна — кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Соломонова Алина Алексеевна — старший преподаватель Петербургского института иудаики.

Суханова Татьяна Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Толстых Нонна Павловна — кандидат искусствоведения, доцент Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва).

Фёдорова Мария Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Цареградская Татьяна Владимировна — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

Чинаев Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Шатский Павел Андреевич — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.