

Musiqişünaslığın aktual problemləri

Редакция журнала «Musiqidunyasi» продолжает публикацию материалов под рубрикой «Музыковеды Москвы». Предлагаем нашим читателям познакомиться с творческим портретом доктора искусствоведения, профессора М.А.Сапонова – заведующего кафедрой истории зарубежной Московской государственной консерватории. «Портрет» музыковеда сотворил сводный коллектив авторов – коллеги Михаила Александровича по кафедре и его ученики. «Стерефоничность звучания» обеспечила разная степень приближения к объекту исследования. Проректор по науке Московской консерватории, доктор искусствоведения, профессор К.Зенкин в своей статье осуществляет тот общий взгляд на персону, который позволяет зафиксировать место М.А.Сапонова в музыкальной науке России сегодняшнего дня. Статья старейшего работника консерватории доктора искусствоведения, профессора Е.М. Царёвой посвящена достижениям возглавляемой М.А.Сапоновым кафедры истории зарубежной музыки. Ученик и коллега М.А.Сапонова – Роман Насонов с научной скрупулёзностью описывает основные повороты и широту исканий М.А.Сапонова.

Все статьи ранее никогда не были опубликованы, написаны специально для нашего журнала. Стало уже хорошей традицией, что в нашей рубрике о замечательных представителях музыкальной науки России достаточно свободный подбор материала, который позволяет характеризовать не только саму личность учёного, но и круг его интересов. Поэтому, дабы наметить диапазон культурно-исторических исканий самого Михаила Александровича, мы сочли не только возможной, но просто необходимой публикацию статей его учеников – С.Уварова («Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика») и Э.Р.Симоновой («Историческое содержание термина *belcanto*»). Особой гордостью рубрики можно считать интервью с самим М.А.Сапоновым, которое позволяет узнать о том, что сегодня заботит выдающегося учёного, непосредственно от него самого.

ИСТОРИК МУЗЫКИ

К.Зенкин (Россия)

Что такое история? На этот вопрос давалось немало ответов, и история обретала различные лики: история – искусство рассказа о прошлом, о фактах прошлого, но в древности — даже и не всегда о достоверных фактах, а часто о вымышленных образах прошлого; история — наука, стремящаяся к подлинной научной строгости; история — служанка идеологии, что совершенно несовместимо с чистотой науки в ее традиционном классическом понимании... – тут перед нами уже не лик, а личина (если использовать понятия о. Павла Флоренского).

Михаил Александрович Сапонов счастливо соединил в себе истинные ипостаси истории – синкретической науки-искусства: науки как пути рационального объяснения сути вещей, и искусства – в смысле виртуозного, артистически вдохновенного пути к обнаружению этой сути.

А что есть суть для историка? И на этот вопрос отвечали по-разному: для одних суть – в осмыслении истории как единого целого, в построении глобальных концепций. Задача принципиально утопическая: как можно представить целое и понять его логику по данному нам небольшому фрагменту? Для других суть истории — в восстановлении чистоты факта, точнее — смысла факта во всей его чистоте. Казалось бы, это намного проще и реальнее. Ничуть не бывало! Ведь исторические факты часто доходят до нас

благодаря косвенным и пристрастным свидетельствам: попробуйте прочитать, что пишут современные газеты разных политических ориентаций об одном и том же событии — и тогда мы, если бы сами не прожили и не пережили данную историю, ровно ничего не поняли бы в ней. А что говорить о далеком прошлом, которого мы не переживали! В этом отношении история искусства более чиста и достоверна: по крайней мере, ее факты в виде текстов (*почти, по-видимому*) непреложны. Однако вопрос понимания дошедших текстов отнюдь не снимается с повестки дня. Напротив, стремление к аутентичному восприятию и пониманию и составляет едва ли не главный нерв исторической науки на современном этапе. Сейчас мы хорошо уяснили, что эпохи говорят друг с другом на разных языках.

М. А. Сапонов придерживается эмпиризма в качестве методологической основы, при этом подлинно художественная, артистическая интуиция и ее виртуозное (от *virtu* – добродетель) оформление позволяют достичь высот подлинной науки. Это не парадокс, или же парадокс исключительно с точки зрения классического рационализма. Согласно современным научным представлениям, наблюдатель (субъект) принципиально неустраним из моделируемой картины явления. Таким образом, возможно предположить, что именно история как

синкретизм науки и искусства со всей прямотой и непосредственностью отвечает облику современной науки.

Как ученый-историк М.А. Сапонов вовсе не «всеяден», он прежде всего вошел в историю нашей науки как блистательный медиевист: от дипломной работы о формах Гийома де Машо (выполненной под руководством крупнейшего теоретика музыки Ю.Н. Холопова) до книги «Менестрели», выдержавшей уже не одно издание. Много ли мы найдем работ по специальным вопросам музыковедения, которые читались бы как увлекательный роман? Эта одна из немногих фундаментальных книг, которые на своем особом частном материале дают полное представление о культуре эпохи (книга имеет подзаголовок: «Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья»). Вслед за Н.Г. Шахназаровой Сапонов развивает проблему устного традиционализма, рассматривает «художественный мир» менестреля, социальный контекст его деятельности, детально анализирует инструментарий, жанровую палитру, нотопись и, наконец, важнейшие факторы поэтики и стиля: формулы, формульность, язык.

Еще одной эпохой, специально привлекавшей внимание Сапонова, был авангард 20 столетия. Здесь в качестве главных героев выделяются Жан Кокто и Эрик Сати, Луиджи Руссоло, Маринетти. Фигура писателя, художника, киносценариста и музыкального эстетика-памфлетиста Жана Кокто особенно подчеркивает междисциплинарность предмета научных исследований Сапонова. Он не раз принимал участие в исполнении произведений Арнольда Шёнберга и хэппенингов Джона Кейджа. Увлечение авангардным искусством в условиях советского строя было во многом и способом утверждения свободы мысли. В то же время не все герои авангарда сохранили для Сапонова свои позиции: недавно на одной из научных конференций ученый выступил с докладом «Не мой Кейдж».

Одной из сквозных тем в исследованиях Сапонова стало искусство импровизации (от устной традиции Средневековья до авангардных «открытых форм»).

А увлечение музыкой, искусством и культурой Латинской Америки привело к написанию и защите диссертации о музыкальной культуре Кубы (под руководством Т.Э. Цытович), а также продолжилось в работах учеников Михаила Александровича и учеников их учеников.

На первый взгляд может показаться парадоксом, как Сапонов — исследователь изысканной куртуазной культуры Запада, владеющий несколькими иностранными языками, ревностно и даже, я бы сказал, трогательно внимателен к русской культуре и русской речи. Один из «русских» сюжетов ученого — Шуман, Шпор и Вагнер в России. Стремление увидеть величайшие шедевры музыкального искусства на русском языке привело к созданию книги «Шедевры И.С. Баха по-русски», содержащей переводы Пассионов и многих кантат Баха. Вообще с годами интересы Сапонова-исследователя от Средневековья простерлись до барокко. Невозможно переоценить значения открытых лекций Михаила Александровича о Мессе И.С. Баха, его давних занятий операми Г.Ф. Генделя, ставшего еще одним героем историка.

Отдельная тема — юмор Сапонова, как и его поэтический дар — часто они выступают вместе!



Приход Сапонова — ученого с мировым именем — к руководству кафедрой истории зарубежной музыки символизировал вступление всей нашей музыкально-исторической науки в новую фазу. Сапонову всегда было мало только научно-педагогической деятельности: сначала при кафедре была организована «Коллегия старинной музыки», нацеленная на освоение приемов аутентичного (исторически достоверного) исполнения. А совсем недавно Михаил Александрович стал заведовать Научно-исследовательским центром методологии исторического музыкознания, который объединил работу по освоению первоисточников (в особенности, переводы трактатов), историографию, иконографию, создание информационно-справочной литературы и др. Именно так — практически — Сапонов склонен понимать методологические задачи истории.

Михаил Александрович Сапонов О ЛУЧШЕЙ ФОРМЕ ГЛОБАЛИЗМА

(Интервью вела А.А.Амрахова)

А.А.: На недавней конференции «Теория музыки в России: традиции и перспективы» (Московская консерватория, 14-16 апреля 2011 года) красной нитью сквозь многие выступления прошла мысль об увеличении роли исторических наук в учебном и культурном процессе. В чём специфика текущего момента? Это знамение времени: историзация теории или теоретизация истории?

М.С.: Вы, Анна Амраховна, уже сами упомянули этот уже поднадоевший нам парадокс. Чувствуется, что и Вы относитесь к нему несколько иронично, как и я. Ведь любая гуманитарная наука лишь тогда может называться наукой, когда она работает с историей и мыслит исторически. В своё время нам навредило разделение на кафедры истории и теории. Разделение было административное. Если брать старинные консерватории — московскую и петербургскую, — там все общегуманитарные дисциплины назывались «энциклопедией», в эту сферу входили и история, и теория музыки, жёсткого различия не было. Дифференциация возникла уже в 20-е годы в связи с развитием музыкальной науки, с появлением новых теорий и монографий. Основателем музыковедческого факультета в Москве был Михаил Владимирович Иванов-Борецкий, ученик Н.А. Римского-Корсакова как композитор. Но он прежде всего историк музыки. Знал первоисточники: в Италии он «перерыл» чуть ли не все крупнейшие архивы. В 1920-е годы инициированный им факультет назывался «научным отделением», потом появились кафедры. Это было нечто новое, потому что во всём мире, скажем, в Европе, в консерваториях музыковедческих отделений, как правило, нет. Музыковедение считалось частью общего искусствоведения и до сих пор изучается в университетах. Но административное разделение по дисциплинам потом повлияло, к сожалению, и на науку. Теоретики прятались за технологию, получая больше свободы. А историкам приходилось на главные догмы оглядываться. Отсюда их скованность в науке и мнимая ограниченность. Печальный факт. Сейчас неизмеримо больше свободы....

А.А.: В том числе и свободы от прежних трудностей в получении информации?

Да, конечно. Но не только это. Скажу честно. За время моей работы в советский период ко мне на занятия никто из контролирующих инстанций никогда не приходил, на лекциях я говорил, что хотел и как хотел. Студенты это чувствовали. Но за пределами консерваторского класса многое стесняло. Государственная конъюнктура давила. Я не мог съездить даже на Кубу, чтобы воочию ознакомиться с культурой Латинской Америки. Но не менее страшной была и так называемая «обратная конъюнктура». Помню, ещё в училищные годы я под влиянием поэзии Николая Гильена и музыки Амадео Рольдана увлёкся музыкальной культурой их родины. Окончив медиевистские штудии в классе Юрия Николаевича Холопова, я вернулся к прежней увлечённости латиноамериканским миром. Нашёл нотные материалы и различные очерки о Кубе в консерватории и в библиотеке Союза композиторов. Но когда в 1973 году дело дошло до аспирантуры, нужно было мужество, чтобы всерьёз заняться реалиями страны, угораздив-

шей примкнуть к «соцлагерю». Ведь любое проявление интереса к музыке, звучавшей на территории какой-либо зоны советского влияния, по негласному уговору считалось тогда поклоном режиму и чуть ли не карьеризмом в науке. (Наш профессор Виолетта Юнусова в своё время испытывала те же унижительные упрёки, когда начала серьёзные исследования музыки советских республик Средней Азии и Кавказа, и вообще культуры тюркских народов). Сегодня трудно понять, насколько жёстко тогда действовал негласный «запрет снизу» (советская цензура здесь «отдыхает»!). При этом никого не интересовало, например, реальное карибское музыкальное богатство — уникальные особенности культуры, сочетавшей древнейшие звуковые пласты из литургии африканских пантеонов с бродячими и гибридными танцевальными жанрами Европы и «креольско-африканской» Америки, с причудливым профессионализмом уличной «чаранга» и дивным своеобразием сона провинции Ориенте и т.д., и т.д. Я уже не говорю о концепциях моего тогдашнего кумира — великого кубинца Алехо Карпентьера. Ведь только полтора десятилетия спустя он стал модным у нас в переводе. А пока весь этот материал был кулуарно запрещён огульной молвой многих тогдашних «интеллектуалов». Тогда меня поддерживали лишь три человека, зато какие... Это были Павел Алексеевич Пичугин, Тамара Эрастовна Цытович и Валентина Джозефовна Конен. Они посматрели на тему непредвзятым взглядом. Все трое были независимы в подлинном смысле, не признавали конъюнктуры не только «прямой», но и «обратной». Этим внутренним свободомыслием они меня покорили на всю жизнь. Одним словом, догмы в те времена напирали с разных сторон.

Сегодня на смену им пришли противоположные трудности: теперь всё можно, всё в шаговой доступности и о любых конъюнктурах все забыли. Информационные взрывы компьютерной эпохи подарили нам море сведений и материалов, в том числе факсимиле древних и средневековых рукописей, автографов современных композиторов, письма, фонограммы певцов, инструменталистов, дирижёров... Более того, междисциплинарные контакты стали молниеносными, музыковед неизбежно идёт в область всеобщей и национальной истории и палеографии, культурологии, филологии, философии. Проблемы и трудности современного музыковедения спровоцированы фактором глобализации — как научной, так и собственно «географической». Даже научный стиль изложения страшно засорен англоязычным и латиноязычным жаргоном. Музыковеды пытаются писать на странном, птичьем языке. В свою очередь, макаронический язык влияет на мышление. Оно становится плоским, однообразным. Иногда эта система жаргонной терминологии превращается в некую игровую лингво-машину, которая заменяет живую мысль и начинает крутиться и описывать саму себя. Подобное было в семиотике. Ею поначалу увлеклись почти все. Потом этот пузырь лопнул.

А.А.: Вы упомянули семиотику. Значит, что где-то 30 или даже 40 лет назад музыковедение шло в ногу с общегуманитарной методологией. Потом пути разошлись: теория музыки стала заниматься

имманентно музыкальными проблемами анализа, гармонии, полифонии. Но лингвистика тоже не стояла на месте, и тоже отказалась от прямого, однозначного использования семиотических штудий. Свидетельством тому – появление новых семантик (прототипической, фреймовой), которые совершили переворот в гуманитарной методологии (считается, что она повернулась «лицом к человеку»), выявив многие тонкости смыслообразования в языке и стиле высказывания. Не кажется ли Вам, что сегодня мы несколько отстаём от общегуманитарного модуса в области методологии?

М.С.: Если речь идёт о нахождении общих мыслительных посылов, то я согласен с Вами. Но у музыковедения также есть и своя траектория многотрудных восхождений, и на этом пути ему не всегда нужны гуманитарное «подъёмное снаряжение» или лингвистические костыли. Музыковедение — часть искусствоведения, ему бы сблизиться с теми его областями, которые занимаются пластическими, вообще прикладными искусствами, этнографией. Необходимо быть ближе к жизни, потому что главной функцией музыковедения я считаю сохранение фактов национальной культуры и всех её памятников. Задачи куда более практические и земные. У нас нет до сих пор, например, собрания сочинений А.А.Алябьева, нет научных изданий русских композиторов классиков на современном текстологическом уровне. А спросите на Украине, есть ли у них научное собрание сочинений Б.Н.Лятошинского, С.С.Гулак-Артемовского? В Германии есть полные собрания сочинений не только всех немецких музыкальных классиков, но и композиторов второго и третьего плана, например, Михаэля Преториуса, Замуэля Шайдта, Иоганна Кунау, и т.д. — это всё научные издания. Кого ни возьми — Ринк, ученик Баха — там есть не только его собрание сочинений, там есть общество Ринка. У нас нет ни одного общества: ни Глинки, ни Прокофьева, ни Шостаковича.

А.А.: Я недавно узнала, что у нас есть общество Алемдара Караманова.

М.С.: Это зависит от людей. Они проявляют инициативу. У нас в консерватории есть Моцартовское общество...

А.А.: Шубертовское...

М.С.: Но шубертовское есть и в Австрии. И моцартовское есть по всей Европе. Я считаю, что у нас в этом плане полная катастрофа. Современные музыковеды ориентированы совершенно неверно — на культ теории музыки, который с 50-х годов ещё не остыл, когда профессор И.В. Способин говорил: «Ах, ты неправильно решил задачу по гармонии — смотри, в истории отдам». Настоящее музыковедение — это совсем не то.

А.А.: В Вашем выступлении на конференции на меня очень большое впечатление произвёл тезис о том, что настоящее музыковедение должно заниматься не сбором фактов, а историософией. Вы не могли бы расшифровать для наших читателей — что это такое?

М.С.: Если говорить попросту, схематично, историософия связана с изучением богословия, изучением религии, наиболее характерной для данной культуры. Историософия ориентируется на богословское наследие, связанное с толкованием божественной предначертанности культуры. Я не говорю о том, чтобы с помощью Священного Писания или Корана объяснять все подробности истории музыки, но без этих великих книг современная историография и современная музыкально-теоретическая мысль

обойтись не могут. Должен быть естественный контакт. В советские времена нас приучали к опоре на предписанные нам философские основы. Но почему только философские — только светские, — а не связанные с мистическим мышлением, с богословскими учениями? Всё дано нам Богом как целое. Во второй половине XIX века и в XX веке гуманитарная наука достаточно презрительно относилась к религии, мистике, вообще к озарениям, нерациональному мышлению. Сейчас некая обратная реакция. Приведу лишь один пример. Музыкальный факультет в Лейпцигском университете возглавляет замечательный учёный, это профессор Хельмут Лоос. Он устраивает конференции, посвящённые связи музыкальной жизни и духовной музыки с верой, с религией. Его интересует музыка XIX века в аспекте потребностей религиозной жизни. Этому посвящены организуемые им международные конференции. Всё, что в этом плане связано со Средневековьем, Возрождением, изучается основательно, а в изысканиях музыковедов о культуре XIX века на первом плане «революционные» романтические движения. То, что у Шумана и Листа, например, было много духовной, церковной музыки, — ранее не акцентировалось, даже умалчивалось. Я думал, это только у нас в связи с советским безбожием, но не тут-то было: «там у них», на Западе — то же самое. Хельмут Лоос мне говорил: «Даже, например, если захочешь узнать, кто из композиторов был католиком, а кто протестантом, берёшь энциклопедию, а там о вероисповедании не сказано ни слова». «Бетховен был глубоко верующим католиком, — продолжает Лоос, — поэтому далеко не случайно из католического Бонна он приехал не в Берлин — один из центров культурной жизни, а в католическую Вену — в Австрию». И этот вероисповедный культурный слой, тянет за собой шлейф очень многого в духовной жизни. Сейчас иная ситуация: глобализм наступает. Мы пришли к такой ситуации, когда говорят, что на Западе церковь без Бога, и, например, в некоторых скандинавских странах церкви пустуют.

А.А.: Я недавно узнала, что и в Чехии тоже.

М.С.: Государство в этих странах вынуждено поддерживать религию, потому что есть силы, которые осознанно подталкивают её к упадку. В этом плане во многом пример нужно брать с исламских стран. Я не беру крайние проявления, но, допустим, в таком светском государстве, как Турция, — доля религии в повседневной и духовной жизни создаёт более человеческие условия для развития культуры. А это массовое тривиальное безбожие в Европе — оно им ещё аукнется, покажет свои страшные стороны.

А.А.: Возвращаясь к проблеме историософии. Я прочитала такое определение: если философия истории требует максимального абстрагирования от личности познающего, то историософия требует переживания истории как своей личной духовной судьбы. Не является ли эта установка или стремление к этой установке каким-то методологическим маяком для историка музыки?

М.С.: Именно маяком. Это момент личностный, человеческий, связанный с личной мистикой, личной верой и общинной религиозной ипостасью — ведь это прямой адресат высокого музыкального искусства, «художественной музыки», как говорил Юрий Николаевич Холопов.

А.А.: Когда Вы открыли для себя этот путь, на кого Вы ориентировались, на чьи труды?

М.С.: Это выдающиеся историки — Николай Яковлевич Данилевский, Константин Николаевич

Леонтьев, философ Иван Александрович Ильин, современный историк-энциклопедист Олег Платонов, религиозный историк Лев Александрович Тихомиров и его знаменитая книга «Монархическая государственность». Он был интереснейшей личностью, начинал как народоволец. Спасаясь от преследования императорской службы безопасности, он вынужден был уехать в Европу в конце XIX века, и когда он увидел порядки в Европе, то пришёл в такой ужас, что стал монархистом. Я вообще не знаю, как его не уничтожили после 1917 года, он скончался в 1923 году (служил где-то в Подмосковье бухгалтером в средней школе, то есть, затерялся и благодаря этому избежал репрессий). И во многом он повлиял на Наталью Алексеевну Нарочницкую. Она глубоко вдумчивый, оригинальный историк, смело объединяет методы исторической науки с мыслительными посылами историософии и богословия. Но это труды по общей философии истории.

А.А.: *Существует точка зрения, что мышление восточного человека отличается от мышления западного. Имеется ввиду не наличие (или отсутствие) каких-то концептов, а иные принципы смыслополагания. Музыковед, которой занимается историей иной культуры, должен ведь присматриваться и к этой стороне дела?*

М.С.: Непременно. Нужно вникать и в культуру, и в менталитет, иначе можно упустить столько тонкостей. Это объясняет очень многое — даже в интонационной сфере. В Московскую консерваторию дважды в год приезжает профессор парижского университета (правда, сейчас он на пенсии) Егор Данилович Резников. Начало его семинарам было положено в 1989 году. Он приучает нас по-иному слушать европейские раннехристианские песнопения, приучает петь в том естественном чистом строе, в котором люди пели в первом тысячелетии — IV, V, VI веках, в строе, связанном с искусственной европейской равномерной температурой. Для того чтобы самому овладеть этой манерой, Резникову пришлось на долгое время отключить все средства вещания: радио, телевидение, чтобы не слышать никакой европейской музыки. Он ездил по всему миру: был в Индии, Китае, слушал суфиев, был в Латинской Америке... Он находил нечто общее в устных высоких культурах, в манерах вокализации, в положении гортани, потому что, — несмотря на разницу национальных традиций, языковые привычки, фони́зм, — есть нечто общее в манере звукоизвлечения во всех устных культурах. И он это общее пытался отнести к ранним манерам монодического пения в Европе: тут и древнерусская музыка, и музыка периода григорианики, раннехристианские традиции пения. Я считаю, что ему в значительной мере это удалось.

С другой стороны, могу привести и такой факт: в Каире был какой-то конгресс, на котором и египетские или иранские учёные говорили о том, что они приняли систему четвертитоновую (используют её в пении), и что это очень удобно. Моё мнение таково: в микроинтервале европейской старой (до Нового времени) были клавиатуры по 20-30-40- и даже 60 клавиш в одной октаве, но у них никогда не было четвертитоновой системы. Точно также как в традиционных старых школах пения на Ближнем Востоке. Это слишком европейская, математическая система. В тех строях, в которых пели люди первого тысячелетия, своя микроинтервалика, природная. Понятие четвертитона не было в традиционных ближневосточных культурах, и моя коллега в консерватории Виолетта Николаевна Юнусова признала: действительно, очень многие музыканты на

Востоке приняли четвертитоновость, хотя это явление чисто европейское, навязанное извне.

А.А.: *Как раз-таки петь, допустим, мугам, используя четвертитоновость, — профанация, ведь без системы интонирования — невозможно достоверно даже симитировать мугамную импровизацию.*

Михаил Александрович, можно ли в свете всего вышесказанного трактовать Вашу позицию как антиглобалистскую?

М.С.: Безусловно. По-моему, только об этом я и говорил. На чём построено всё христианство? На силе любви, которая превышает всего. Только любовь (а значит и терпимость, интерес к другим культурам, взаимное любопытство) может преобразовать и спасти человечество. И вот во имя этой любви католиками снаряжались крестовые походы, войска, которые уничтожали целые города, убивали миллионы людей на Востоке — зачем? Или сжигали женщин, которых заподозрили якобы в колдовстве. И вот во второй половине XX века один из римских Пап вынес эдикт о том, что католическая церковь приносит извинения перед тысячами женщин.

Отмечу, что в православии не было такого массового сжигания на кострах. Православие никогда не насаждалось войной. Могу привести пример. Я преподавал в музыкальной академии в Хорватии, в Истре. В 1991 и 1992 году там были страшные войны между разными республиками бывшей Югославии. Одна из жительниц рассказывала: конечно, была диктатура Тито, но люди жили естественно: когда была Пасха у католиков и православных — собирались все, приходили мусульмане, когда Курбан-байрам — к мусульманам приходили христиане, праздновали все вместе. В 1991 году распалась Югославия, и все принялись убивать друг друга. Идея глобализма, однополярного мира — это далеко не всегда единение душ. А сохранение национальных культур, национальной самобытности — это вовсе не отчуждение и не вражда, — наоборот. Когда люди заботятся о национальной самобытности, это значит, что они лучше понимают национальную идентичность другой культуры, другой ментальности и религии. Как ни странно, в России лучшими знатоками национальных особенностей западноевропейских стран в XIX веке были славянофилы. Они не были националистами-фундаменталистами. Они приветствовали национальную самобытность как идею вообще и во всех странах. Не надо пугаться роста национального самосознания, потому что оно не ведёт к розни, к вражде, — наоборот, в конечном счёте это путь к расцвету всех национальных культур.

А.А.: *Думается, однако, что стена непонимания между отечественным и западным музыкознанием неизбежна. Слишком они по-другому всё воспринимают. Ведь анализ музыкальных форм они производят по теории Лёрдаль-Джекендофа, которая вот уже более 20 лет изучается в университетах как обязательная система. (Это симбиоз системы Шенкера и генеративного синтаксиса Хомского). Но принцип один и тот же: упрощение всего до гармонического остова. Речи не может идти о теории интонации и т.д. Я хочу сказать, что в некоторых аспектах мы им можем дать больше, чем они нам.*

М.С.: В том-то и дело. Это машина, которая больше анализирует сама себя, чем стилистически индивидуальное музыкальное произведение. Все «дочерние» системы, идущие от Шенкера, продолжают, однако, делать своё нужное дело: это хороший аппарат

предварительных процедур, «кухни», предшествующей настоящему «пиру» собственно анализа. Как подготовительный разогрев, такие системы хорошо работают, но они не терпят никаких самобытных индивидуальностей в музыке. Эти нейтральные системы находят некие закономерности, но это закономерности звуковой системы, а не индивидуального творчества. Им не дано вычислить неповторимость. Любая теория, даже самая красивая, очень эгоистична, она создаётся ради неё самой.

А.А.: Мне кажется, что Вы в своих работах нашли тот уровень постижения культуры (не нашей — иной, предстоящей нам), который позволяет нам и проникать, и проникаться её духом и понимать смысл всего происходящего там. Причём у Вас это происходит удивительным образом: Вы подходите к описываемому явлению со всех сторон и рассматриваете его на разных уровнях: фактологическом, эпистолярном. Это приводит в массе своей к пониманию, к выстраиванию именно смысла, но не содержания.

М.С.: Это сложный вопрос, он уведёт нас далеко от тех «земных» и жизненных задач музыковедения, о которых я столь навязчиво пытаюсь вещать. Хотя я понимаю, за что Вы поддержали пафос близких Вам положений из некоторых моих текстов. Конечно же, самое интересное в свидетельствах далёкой эпохи — это не её буквальные сообщения (не «содержание» её текстов), а их скрытый культурный смысл. Он проступает, например, в способе их изложения и в тех невыговоренных тонкостях и нюансах, которые далёкая эпоха нам выбалтывает, сама того не осознавая.

А.А.: Я смысл понимаю только как постижение не того, что узнаётся в тексте, а того, что при этом имело в виду (автором, культурой, эпохой).

М.С.: Мы много десятилетий были приучены к дихотомии формы и содержания. Одно неотделимо от другого (писалось об этом много). Ведь в музыке ничего не зашифровано. Когда я учился в Гнесинском училище, была встреча с эмигрантом, композитором Александром Николаевичем Черепнинным, (сыном Николая Черепнина). Такой был старичок очень интеллигентный, аристократического вида, и он сказал замечательную вещь: «Все говорят вот, музыка такая сложная, я её не понимаю, — но в ней же ничего не зашифровано. Разгадывать некий вербальный смысл не стоит: когда соловей поёт, вы что, понимаете, что он там поёт?»

В этом плане проблема будет бесконечная. То, что звучит — это данность. Но, с другой стороны, мы нагружены мощной ношей исторических ассоциаций, которые к нам пришли из глубины веков. Ещё Жан Кокто говорил, что прекрасная музыка — это всегда музыка ассоциативная, несёт массу связей, они идут ещё из древности, с наигрышей пастухов. Всё это генетически вошло в наш слуховой быт и опыт. В любом произведении можно найти эти узнаваемые слои, как в археологии. Они сами по себе ничего не означают, но в каждой культуре связаны со своими звуковыми ассоциациями и вызывают свой ответ. Правда, у слушателя, приехавшего в Европу откуда-нибудь из Филиппин или Индонезии, эти ассоциации не возникнут. Он воспринимает красоту этой музыки в чистом виде. Музыка действительно свободна, она может восприниматься как некое сочетание снежинок, совершенной красоты кристаллов. Но часто многие детали нагружены ассоциациями: у одного это связано с песнями, которые пела бабка, у другого — с мотивом, который услышан на улице. Это проблема бесконечная, она слишком теоретическая. Я

этим не занимался. У меня в этом вопросе философия более житейская: музыковедение должно приносить пользу своей культуре, — той, в которой оно находится, чтобы культура сохранялась, множилась. Чтобы все её достижения сберечь для грядущих поколений. Чтобы интересующаяся молодёжь знала, на что можно опереться. Поэтому я говорю об утилитарных вещах: этнографии, фонограммах, каталогах, собраниях сочинений, изданиях, комментариях к изданиям, — вот главное. А не создание концепций, — это должно быть на втором плане. Наша ошибка в том, что у нас на первом месте была игра ума, напластование теорий над фактами музыки. А рукописи выдающихся композиторов пропадают, что-то теряется, и настоящая задача уходит. Вот моя главная мысль и главная концепция развития музыкальной науки: музыковедение должно быть более прикладным — в высоком смысле этого слова. Оно должно служить национальной культуре, прежде всего. А когда всё это уже сделано (а это не будет сделано окончательно никогда) в свободное время заниматься выстраиванием любых теорий. Без них нельзя. Но теории вызовут интерес только у своего поколения. Следующее поколение начнёт насаждать свою интеллектуальную моду. А собрания сочинений и архивы останутся на века.

А.А.: Вы меня изничтожили. Оказывается, я всю жизнь не тем занималась.

М.С.: А я сам? Если бы я сейчас начинал, то занимался бы только текстологией, я бы погрузился в архивы. Есть столько ценнейших рукописей, которые лежат и никем до сих пор не востребованы. Да что говорить! У нас состоялся конгресс к двухсотлетию Глинки, был издан двухтомник по итогам конференции. Выступали специалисты из Санкт-Петербурга, которые говорили о том, что даже такие хрестоматийные вещи, как, скажем, «Арагонская хота», которая часто переиздаётся, печатается с неточностями. Оказывается, в рукописях написано одно, в изданиях — совсем другое! Мы не можем внятно донести то, что написал сам композитор! Глинка текстологически точно до сих пор не издан. Что здесь говорить? Это катастрофа. Я считаю, что настоящего музыковедения в России нет.

А.А.: Вот это да! С этого места, пожалуйста, подробнее.

М.С.: Я себя тоже не исключаю, к сожалению. Большинство музыковедов в глубине души люди тщеславные. Генеральная установка: «Я создал нечто особое». Это нормально, вроде бы. ВАК требует: если ты себя считаешь учёным, что ты можешь предъявить? Какие новые положения, какие новые открытия?

А что тебе скажет любой человек — слушатель концерта: школьный учитель, врач, инженер, человек, который пасёт овец, доит коров? Что есть у вас в национальной культуре, что вы сохранили? Что сохраняют архитекторы — понятно, это видно: здание реставрируют, чтобы оно не разрушалось. А кто этим занимается в музыке? Если материализовать всё лучшее, что создавалось в музыке в России, если реализовать метафорически, в пространственном виде, как архитектуру, всё то, что творится в музыкальной культуре, то у нас получится страшная картина: разрушенные церкви, обветшавшие здания, в которых свистит ветер. Такой был бы жуткий пейзаж. И между этими полуразвалинами ходят тщеславные музыковеды, которые создают концепции: каковы пропорции этого ветхого, покосившегося строения, какую теорию на этой основе можно создать? Но никто не бьёт тревогу, не призывает всё хотя бы восстановить в прежнем виде и в

том же цвете. Никто не задумывается над тем, что необходимо сделать, чтобы здание не разрушилось, чтобы кирпич не упал. Увы! Полная катастрофа.

А.А.: Я начинала свою научную деятельность в Азербайджане, и там было следующее предписание: если ты берёшь тему исследования, то это должна быть только азербайджанка музыка. Тогда я считала, что это не совсем верная установка. Ведь всё познаётся в сравнении. Как можно изучать что-то своё, не имея в качестве образца для сравнения (отрицания или поисков аналогий) знания о том, как это функционирует в другой культуре или музыкальной системе? Я считаю, что это перегиб.

М.С.: Нужно изучать свою культуру, но вооружаясь знаниями. Нужен научный задел.

А.А.: Старые дефиниции в новых жизненных и культурных реалиях перестали быть актуальными. Никого ныне не интересуют терминологические нюансы в определениях интернационализма и космополитизма. И всё же существует некая неизбыв-

ная дилемма, которая, наверное, никогда не будет решена. Как национальной самобытности не скатиться в национализм с одной стороны и как противостоять тенденции ко всеобщей глобализации — с другой?

М.С.: Когда я заявляю о том, что я сторонник изучения национальной культуры, то говорю не об изоляционизме. Мы должны взять у глобализма все его полезные, хорошие стороны: опыт иных стран, контакты. Естественное общение между коллегами. Как только верх возьмёт энтузиазм сохранения всех подробностей (даже на микроуровне) национальной самобытности, это естественно породит интерес: а как в другой стране? Как там это сделано? Как интересно, у них есть что-то похожее, но с каким-то новым нюансом. Нормальный здоровый национализм всегда с огромным интересом изучает другие национальные культуры, потому что это ему близко. Я бы актуальный лозунг сегодняшнего дня выразил так: «Националисты всех стран, объединяйтесь!» Это лучшая форма глобализма.

НА КАФЕДРЕ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО КНИГА Л. В. КИРИЛЛИНОЙ О БЕТХОВЕНЕ

Екатерина ЦАРЕВА (Россия)

Традиции кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории ведут свое начало от выдающихся ученых XX века М. В. Иванова-Борецкого, К.А. Кузнецова, В.Э. Фермана, Т.Н. Ливановой, Р. И. Грубера. Возглавляющий ныне кафедру М. А. Сапонов руководит коллективом высокого профессионального уровня, одним из главных качеств которого является характерное для отечественного музыковедения полное единство собственно научной и педагогической деятельности. Воспитание молодого поколения педагогов, ученых, композиторов, музыкантов-исполнителей — это непрерывный процесс передачи знаний, опыта старших, он постоянно обогащается творческим взаимодействием с молодыми поколениями. Идея синтеза распространяется и на приток в науку молодых людей различных исполнительских специальностей и композиторов — мы радуемся тому, что здесь постоянно открываются новые возможности, возможности свежего взгляда на искусство, который вносят молодые музыканты. Прибавим сюда еще интерес, который проявляют студенты-музыковеды к игре на органе и клавесине (они имеют возможность получить соответствующий факультатив, а в некоторых случаях и вторую специальность) что способствует развитию их научных интересов в сфере органной и клавирной музыки эпохи барокко.

Еще один аспект синтеза — это необходимое в современном музыковедении взаимопроникновение теоретических и исторических научных знаний. При-

мером может служить творческая биография М. А. Сапонова: он окончил консерваторию по классу Юрия Николаевича Холопова — выдающегося теоретика музыки и мыслителя современности, и только затем специализировался в области истории музыки. Важную роль в научной жизни кафедры играет изучение музыки народов мира, включающее обращение к музыкальной культуре разных континентов. Это отвечает понятию «всеобщей истории музыки» — именно так рассматривал предмет научной деятельности кафедры возглавлявший ее в 1943-62 гг. Роман Ильич Грубер. Естественным также представляется интерес к музыкальной культуре различных стран Северной, Восточной, Южной Европы. Широта охваченного мирового пространства гармонирует как с углублением в древние пласты истории, так и с освещением сложных процессов современности. Наконец, сегодняшнее состояние науки требует контактов со смежными областями гуманитарного знания — с историей, эстетикой, философией, филологией, психологией, изучением изобразительных искусств и др. Такие контакты осуществляются в деятельности кафедры, равно как и контакты с зарубежными коллегами, архивами и различными учреждениями. Даже простой перечень тематики студенческих курсовых, дипломных, диссертационных работ, выполненных на кафедре в последние годы, обнаружил бы широчайший спектр направлений деятельности ее членов. Но всегда

сохраняется внутренний стержень — при всей открытости навстречу новым идеям и новым ракурсам освещения проблем — опора на звучащий музыкальный материал, на богатые традиции отечественного музыковедения, на исторически сложившуюся русскоязычную терминологию.

Среди многочисленных научных трудов, принадлежащих членам и воспитанникам кафедры, печатающихся в журналах, сборниках статей, выходящих в виде книжных публикаций, учебных пособий и т.д., мне хотелось бы особенно выделить один, который я считаю действительно выдающимся. Это книга профессора Л. В. Кириллиной «Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т.», вышедшая в 2009 году в НИЦ «Московская консерватория». Я уверена в том, что писать сегодня о классике гораздо сложнее, чем о современной или «старинной» музыке. Трудно разобраться в музыкальном материале наших современников, как и в старинных манускриптах, но ничуть не менее трудно осмыслить явление, как будто бы более близкое и знакомое, а в действительности «забитое» мощной броней разного рода интерпретаций, толкований и вместе с тем продолжающее жить своей жизнью и меняющееся едва ли не с каждым проходящим десятилетием. Бетховен — историческая личность, одновременно миф, легенда — и музыка, сопутствующая нам с детства. Бетховен гетевской эпохи, Бетховен Берлиоза и Вагнера, В.Ф. Одоевского и А. Н. Серова, Шумана и Чайковского, Бетховен из «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого и из «Гранатового браслета» Куприна, Бетховен Романа Роллана, Луначарского и Асафьева, Бетховен, звучавший в день принятия Сталинской конституции, Бетховен Артура Шнабеля, Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса и Давида Ойстраха, Бетховен Гленна Гульда и Михаила Плетнева... Кто это? Один человек или огромный мир, пребывающий в непрерывном движении? Какая нужна отвага, чтобы добраться до сути этого явления, отдавая дань опыту предшественников, не позволяя осквернить святыни и вместе с тем трезво оценивать ситуацию времени — как времени Бетховена, так и времени его интерпретаторов в прошлом и настоящем! Отвага автора новой монографии зиждется на трех китах: любви к Бетховену, огромных фундаментальных знаниях и на исключительном таланте ученого, музыканта и писателя. Все эти качества помогли Л. В. Кириллиной справиться с непосильной, казалось бы, задачей: написать книгу о Бетховене, обобщив богатейший опыт литературы, посвященной композитору: от первых рецензий до объемных монографий, в том числе новейших, проанализировав фактически все его произведения и создав новый образ великого творца.

Созданию книги предшествовали работы, освещавшие творчество Бетховена в свете теоретических и эстетических воззрений его эпохи. Они были выполнены под руководством Ю. Н. Холопова, который первым в отечественной науке утвердил необходимость такого подхода к исследованию композиторского творчества. Параллельно протекало сотрудничество Л. В. Кириллиной с крупнейшим в нашей стране бетховеноведом Натаном Львовичем Фишманом — она помогала ученому в работе над изданием писем композитора, прошла школу изучения его рукописей. Важнейшим этапом научной деятельности Л. В. Кириллиной явился ее капитальный труд «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века», в трех частях которого: «Само-

сознание эпохи и музыкальная практика» (М., 1996), «Музыкальный язык и музыкальная композиция» (М., 2007) и «Поэтика и стилистика» (М., 2007) рассматривается соотношение философских, этических и эстетических идей эпохи с основными принципами поэтики классического стиля в музыке. Здесь уже были обрисованы те направления, по которым шло всестороннее изучение бетховенского феномена. Детальный анализ музыкального языка венских классиков дал основу для понимания общего и индивидуального в музыке Бетховена, его связей с XVIII веком и его новизны. Для характеристики последней Л. В. Кириллина вводит понятие «авангардизма», высказывая интереснейшую мысль о том, что это качество, отличное, по ее мнению, как от «прогресса», так и от «модернизма», можно усматривать у венских классиков, и особенно у Бетховена, в смысле «чисто художественного явления, как бы изнутри изучающего новые возможности языка, форм, самой ткани искусства» (I, 189-190). Развивая эту мысль, автор высказывает предположение о том, что такая авангардность художественного мышления отражает «исконные средства европейской ментальности, в которой еще в глубокой древности были «закодированы» поведенческие и моральные установки на ценность дерзновенного деяния, будь то подвиг или авантюра, небывалого свершения, изобретения нового (парадигма «культурного героя», кристаллизовавшаяся в таких образах, как Прометей, Геракл, Одиссей, Дедал, Эней). Традиционалистское развитие культуры периодически подвергалось мощным атакам новаторов, будь то правители, мыслители, путешественники, художники, ученые — и каждый из таких прорывов можно считать авангардным явлением» (I, 190). Такая позиция по отношению к Бетховену выводит его феномен за рамки обязательного включения в «лестницу» исторических стилей, что, разумеется, не исключает проблемы его соотношения с романтизмом, также освещенной в работе.

Как уже говорилось, Л. В. Кириллина рассматривает едва ли не все сочинения Бетховена (конечно, с различной степенью подробности), привлекая внимание и к менее известным (например, к Мессе до мажор и к оратории «Христос на Масличной горе», к балету «Творения Прометея», к вокальной или к танцевальной музыке), и к величайшим шедеврам, среди анализов которых я бы особенно выделила страницы, посвященные Третьей и Шестой симфониям, Сонате ор.31 №2. Вариациям на тему Диабелли. С неожиданной стороны раскрывается опера «Фиделио»: исследовательница убедительно доказывает исключительную ценность и новизну первоначального варианта оперы, органично вылившегося из-под пера ее создателя. Последующий же путь изменений, в основном, вынужденных, привел, по ее мнению, к решению более прямолинейному, лишенному многих психологических нюансов, но зато в большей степени удовлетворившему как театральную дирекцию, так и публику.

Внимание, которое уделяет Л. В. Кириллина вокальным произведениям, помогает ей создать единую систему, в которую включается как собственно музыка, так и разнообразные словесные тексты, будь то письма Бетховена, его ремарки, программные названия, посвящения, конспект теоретического трактата и т. п. Сюда же входит рассмотрение эскизов незавершенных произведений, учебных работ, несуществующих замыслов. В начале своего труда Л. В. Кириллина сама формулирует задачу автора современной научной биографии как умение «увидеть и прочесть творчество художника как некий свертхтекст, практически

ничего не пропуская и заставляя различные его фрагменты по-новому высвечивать перекликающиеся смыслы» (1,44). Жизнь и творчество Бетховена действительно предстают перед нами как единый текст. «Действующими лицами» в нем выступают и музыкальные темы, и инструменты симфонического оркестра, и друзья композитора, и волновавшие его идеи, и исторические фигуры его эпохи, и разные воплощения образа «бессмертной возлюбленной». Благодаря этой своеобразной театрализации (автор акцентирует значение театральности в эпоху венской классики) повествование обретает необычайную живость и достоверность, помогающие следить как за перипетиями трудной судьбы композитора, так и за сложным

развитием тематического материала в его музыке. Проблемы философии, эстетики, нравственности, религии, государственной политики, взаимоотношений Бетховена с окружающим его миром, с эпохой войн и революций органично входят в «сверхтекст» книги. Движение авторской мысли нигде не наталкивается на упрощенное толкование связи жизненных обстоятельств и творчества, а всегда стремится объяснить их подлинный смысл. В итоге перед нами предстает Бетховен — великий Мастер, веселый и патетический, страдающий и непокоренный, классик и авангардист, галантный и резкий, способный на страстное чувство... Книга Л.В. Кириллиной удивительно современна и своевременна. Прочсть ее необходимо.

НЕПРЕДСКАЗУЕМЫЙ САПОНОВ

РОМАН НАСОНОВ (Россия)

Представляя читателям журнала выдающегося русского ученого Михаила Александровича Сапонова, скажу о нем просто: это человек, во многом определивший лицо музыкально-исторической науки в современной России и ее высокий уровень. Вклад Михаила Александровича в отечественное музыкознание велик и разнообразен: большие монографии и публикации исторических материалов, ценнейшие статьи, научная школа — ученики и последователи, кафедра истории зарубежной музыки Московской консерватории — уникальный коллектив, которым профессор Сапонов руководит уже более двух десятков лет, наконец, просветительская деятельность — публичные лекции, выступления в прессе, и многое другое (всего не упомнишь и не упомянешь). Сапонов молод, однако пережил несколько юбилеев и «полуюбилеев», что стало хорошим поводом для подведения промежуточных итогов и стимулом к написанию «творческих портретов», удачных и одобренных самим юбиляром¹. Добавить к ним что-то новое непросто. Но остается «загадка» Сапонова: замысловатая траектория эволюции его научных интересов. Размышлениями о пути Михаила Александровича в музыкальной науке, повороты которого не раз удивляли его коллег и поклонников, я и позволю себе поделиться с читателями.

Свою научную карьеру Сапонов начинал как перспективный медиевист, выпускник дипломного класса мэтра отечественного музыковедения Юрия Николаевича Холопова, автор дипломной работы на редкую и сложнейшую по тем временам тему: «Музыкальные формы Гильома де Машо» (1973). Интерес к музыке и поэзии Машо, к эпохе Ars nova Михаил Александрович сохранил навсегда — и сегодня он остается признанным экспертом в этой области.

Продолжить перспективное исследование ему, однако, было не суждено. Точные причины и обстоятельства этого мне неизвестны. А. М. Лесовиченко сообщает в данной связи о претензиях к молодому ученому со стороны советских спецслужб (что и

неудивительно, учитывая участие Михаила Сапонова в неформальной художественной жизни, в которой он был тогда фигурой заметной). Следует напомнить и о том, что положение самого Ю. Н. Холопова в консерватории 1970-х годов было непрочным: работы ученого признавались не всеми, количество студентов и аспирантов в индивидуальном классе искусственно ограничивалось. Так или иначе, первый из поворотов в карьере Михаила Александровича был в той или иной степени вынужденным — пребывание же в классе Холопова, несомненно, сказалось на всем дальнейшем творческом пути. Теоретик до мозга костей и враг описательной истории музыки, Юрий Николаевич стал «отцом» немалого числа ярких представителей российской музыкально-исторической науки; не в последнюю очередь через учеников Холопова она восприняла требования точности, научной достоверности, современной методологической оснащенности. Во время защиты дипломной работы Сапонов дебютирует в еще одном важном для себя качестве: он декламирует поэзию Машо на среднефранцузском языке и собственные ее переводы, чем производит неизгладимое впечатление на всех присутствовавших.

Кандидатская диссертация Михаила Александровича «Музыкальная культура Кубы» (1978) лишь по недоразумению может восприниматься сегодня как дань политической конъюнктуре. Самобытной культурой стран Латинской Америки (и, конечно же, испанским языком) Михаил Сапонов увлекся еще в училищные годы — работа над диссертацией стала естественным возвращением к прежним интересам. Вероятно, как и у многих советских людей, живую симпатию вызывал у него нонконформизм «острова свободы», яркость его лидера и «пассионарность» простых кубинцев, носителей древней культуры, совершенно не укладывавшейся в рамки академических стандартов и требовавшей разработки особых подходов к ее изучению. В истории изучения латиноамериканского искусства Михаил Александрович оставил след не только благода-

ря собственным трудам и публикациям: первая из защищенных под его научным руководством кандидатских диссертаций, авторитетнейшего ныне специалиста по музыке стран Западного полушария И. А. Кряжевой, написана на тему: «Национальные традиции музицирования в Латинской Америке: Проблемы типологии и современного восприятия» (1987).

В лице Ирины Алексеевны Михаил Александрович нашел блестящего продолжателя своих изысканий, сам же он в 1980-е годы вновь резко меняет направление исследований: теперь его внимание привлекает устная музыкальная культура Западной Европы. Небольшая книга «Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения» (1982) по сей день остается ценнейшим обзором трактатов о музыке. В свое время она произвела сенсацию: благодаря этой брошюре советские музыковеды вынуждены были признать, что многие музыкальные тексты XIII–XVIII веков, безоговорочно воспринимавшиеся прежде как «абсолютные опусы», оказались на деле либо зафиксированным результатом импровизации, либо материалом для дальнейшего спонтанного творчества (на основе собственной жесткой системы правил) старинных певцов и инструменталистов. Напряженный труд, связанный со штудированием современной литературы и памятников средневековой письменности на многих языках и наречьях, с рассмотрением множества иконографических источников (никогда прежде в отечественной науке так тщательно не изучавшихся) продолжался и был увенчан завершением докторской диссертации Михаила Александровича «Музыкальное искусство европейских менестрелей» (1992), а затем и публикацией моно-графии «Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья» (1996)².

Книга вызвала огромный резонанс: благодаря Сапонову русский читатель узнал о существовании мощного пласта в истории музыкальной культуры, о котором прежде имел лишь самые смутные и часто превратные представления. Автор же монографии был признан общественностью лидером изучения старинной музыки в России; таковым он остается и по сей день, а в области музыкальной медиэвистики у нас до сих пор не появилось и не предвидится исследований, которые можно было бы поставить в один ряд с капитальным трудом Михаила Александровича.

Не вдаваясь в рассмотрение его классических положений (каждому из тех, кто не знаком с ними, можно лишь пожелать поскорее взять в руки книгу о менестрелях: вам предстоит увлекательнейшее чтение!), замечу, что диссертация Сапонова стала рубежной для русской музыкально-исторической науки: она ознаменовала реальный и окончательный переход от «музыкальной литературы» к «истории музыки». Труды ученого, посвященные музыкальному искусству далекого прошлого, многократно расширили сферу компетенции историка музыкального искусства, потребовали обращения к новым классам научного материала и выработки новых методов исследования — какую бы эпоху мы ни изучали. Это была подлинная революция в русской музыкально-исторической науке, и мне посчастливилось стать одним из ее свидетелей: именно на нашем консерваторском курсе Михаилу Александровичу было «доверено» прочитать первую в жизни лекцию для музыковедов о старинной музыке (дело было в 1990 году!); Сапонов рассказывал нам о музыкальных инструментах Средневековья, пускал по рядам иллюстрации, сыпал терминами на старинных языках,

записывал их на доске — мы были ошеломлены, далеко не все могли понять, но впечатление было огромным (и как было не попроситься после этого в индивидуальный класс к такому профессору!)³.

Но характерно и другое: дальнейших трудов о музыкальной культуре Средневековья от профессора Сапонова не последовало, вопреки естественным ожиданиям многих коллег и учеников. В каком-то смысле своим новаторским трудом он сразу же достиг пределов исследования, максимума возможного в рамках академического музыкознания. Обращаясь однажды на концерте к молодым исполнителям средневековой музыки, Михаил Александрович очень хорошо сказал об этом: я прошел весь путь, отведенный специалисту, рассматривающему свой предмет со стороны, — очередь за вами!

И действительно, творчество М. А. Сапонова — яркий пример мудрой оценки собственных сил и объективных возможностей академической науки. Для того чтобы изучать старинную музыку на современном уровне, следует знать ее практику изнутри, надо погружаться в традицию, становиться ее носителем: только в этом случае станут понятны те особенности искусства прошлого, о которых сообщают, например, старинные трактаты и другие документы. Музыкально-историческая наука, благодаря профессору Сапонову вышедшая на подлинно университетский уровень, должна срастаться с музыкальной практикой, а в идеале — практиками и создаваться. И это относится не только к «искусству менестрелей», но и к любому пласту музыкальной культуры. Современному ученому нельзя исследовать музыкальное искусство стран Ближнего или Дальнего Востока и не пробовать играть на этнических инструментах, или же, занимаясь музыкой послевоенного авангарда, не разбираться в особенностях аппаратуры, генерирующей электронные звучания, а равно и в новых исполнительских приемах на традиционных европейских инструментах. Исследователю русского народного творчества необходимо иметь опыт выступлений в фольклорном ансамбле (и всё это, конечно, — отнюдь не в ущерб научной стороне дела!). Более того, сегодня я с большим удовлетворением вижу, что лучшие студенты-музыковеды Московской консерватории, посвятившие себя изучению музыки классикоромантической традиции, не ограничиваясь занятиями в классе «общего фортепиано», стремятся стать профессиональными певцами, дирижерами, а на том же рояле — достичь подлинных успехов, выступать на международных конкурсах, давать концерты и т. д. А многочисленные исследования музыки для органа и клавесина на русском языке, появившиеся в последнее время, напрямую связаны с очевидным прогрессом исполнительства на этих инструментах в нашей стране, с появлением целой плеяды высокообразованных российских музыкантов, исполнителей на старинных клавишных. Таковы тенденции нынешнего времени — и профессор Сапонов осознал их одним из первых.

И не случайно, мне думается, буквально во всем, чем занимается Михаил Александрович с начала 1990-х годов, ощутима практическая направленность. Он становится одним из инициаторов создания музыкального центра «Коллегия старинной музыки» при Московской консерватории (1992), а затем и журнала «Старинная музыка» (1998), уникального научного и просветительского издания на русском языке. Благодаря его поддержке в консерватории состоялись многочисленные мастер-классы и научные конференции, посвященные проблемам музыкальной практики.

Один из самых удачных проектов, поддержанных Сапоновым, — регулярные курсы профессора Парижского университета (и математика по своей основной специальности) Егора Даниловича Резникова. Разработанный Резниковым метод исполнения западной и русской церковной монодии в чистом строе производит огромное впечатление на тех, кому посчастливилось услышать выступления этого мастера, сольные или при участии его многочисленных в России последователей. Каждый из приездов Егора Даниловича в Москву, ставших доброй традицией, привлекает в консерваторию толпы людей, желающих приобщиться к его искусству. Сам же метод Резникова основан на изучении как старинных трактатов, так и фольклорного пения в тех регионах, где оно сохранилось в своей первозданной чистоте, индийских вокальных традиций и пения в суфийских сектах; исследуя традиционное пение и естественные акустические пространства (пещеры и т. п.), Е. Д. Резников изъездил весь мир. Скептиков, сомневающихся в том, что Егору Даниловичу удалось возродить древнее пение в его подлинном виде, конечно, хватает, но несомненно, что мастер-классы и концерты Резникова стали неотъемлемой частью музыкальной жизни российской столицы. И в этом, как и во многом другом, — огромная заслуга М. А. Сапонова.

Имея всё это в виду, мы не станем удивляться новому повороту в исследовательской стратегии Михаила Александровича: в 2000-е годы он готовит к печати серию переводов разнообразных исторических материалов, снабженных ценным справочным аппаратом. Наиболее крупные из них вышли в свет отдельными изданиями:

— «Жан Кокто. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре» (2000);

— «Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора и Роберта Шумана» (2004);

— «Шедевры Баха — по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы» (2005).

Сюда же необходимо добавить не столь крупные, но весьма ценные публикации в журнале «Старинная музыка»:

— перевод «Пролога к “Сказанию о саде”» Гильома де Машо с блестящей сопроводительной статьей «“Стройныеформой любовные песни...”: Манифест эпохи *Arsnova*» (2000. № 4);

— «Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди “Орфей”», перевод которого снабжен ценнейшими примечаниями справочного характера и небольшой, но емкой статьей «Либретто “Орфея” Монтеверди: опыт истолкования» (2011. № 3)⁴.

Последняя из публикаций, на мой вкус, — едва ли не лучшее из того, что было создано Михаилом Александровичем в этом жанре. Сочетание свободы выражения, естественности русского языка со строгостью передачи поэзии Алессандро Стриджо-младшего впечатляет всякого читателя (меня же, как музыковеда, с самого начала своего научного пути занимающегося переводами старинных текстов, — в особой мере). Совершенство данной публикации — и в том, с какой плотностью изложена в ней сопроводительная информация о постановке первого оперного шедевра, о традициях трактовки мифа об Орфее в ренессансной поэзии, о музыкальной жизни мантуанского двора и о многом другом — ни одного лишнего слова! В то время как более молодые авторы часто позволяют себе занимать журнальное место вовсе не обязательными рассуждениями, маститый профессор Сапонов сэкономил редакции немало печатных знаков. Коллеги по кафедре знают о том, что

«орфеевская» публикация готовилась Михаилом Александровичем не один год — и вот теперь мы имеем дело с таким шедевром музыковедческой работы, который и нас самих обязывает предъявлять к каждому из изданий самые высокие требования.

Публикации последнего десятилетия полностью опровергают сложившийся было миф о Сапонове как о музыковеде, специализирующемся, главным образом, на музыкальной медиевистике. В лице Михаила Александровича мы имеем дело с **универсальным ученым**, в сферу научных интересов которого входят **буквально все** эпохи западноевропейской музыки. Причем, за каждой публикацией последних лет стоит своя давняя история.

Так, перевод «Пролога к “Сказанию о саде”» — следствие давнего интереса Сапонова к творчеству Машо, в каком-то смысле, возвращение к самому началу его пути в музыковедении. Но глубина выводов, сформулированных в мастерской, лаконичной манере, не может не впечатлять: «<...>положения величайшего теоретика эпохи *Arsnova* [Филиппа Витри. — *P. H.*] должны, казалось бы, подтверждаться музыкой ее величайшего практика — Гильома де Машо. Увы, даже свои баллады — стилистические наиболее радикальные многоголосные композиции — Машо нотировал большей частью довольно традиционно, вовсе не поражая на каждом шагу блеском “витрийской системы”, как ныне мы склонны были бы того ожидать. <...>Машо гениален не “выпирающими” новациями, легкими на распознавание, а глубинным универсализмом, объединившим лучшее в искусстве двух миров — устного и книжного. Первый представлен менестрельной поэтикой (устный профессионализм певцов-сочинителей и великих мастеров-инструменталистов), а второй — поэзией Данте, Петрарки, музыкальными композициями Нотр Дам и т. д.»⁵.

В этих нескольких строках Михаил Александрович предлагает читателю новую концепцию творчества Машо, и делает это просто, без излишнего пафоса и абсолютно убедительно — с высоты своего большого, десятилетиями накопленного опыта изучения средневековой культуры. Доступная манера изложения, в том числе сложнейших материй, как мне представляется, — результат многолетней работы Сапонова со студентами консерватории, чтения увлекательных лекций о старинном искусстве в рамках спецкурса истории зарубежной музыки.

Надо иметь в виду всю сложность подобной работы. Студенты-первокурсники, толком еще не готовые воспринимать информацию на том высочайшем уровне, который принят в Московской консерватории, сразу попадают на спецкурс к Михаилу Александровичу, где он рассказывает им о музыке эпох отдаленных, мало изученных, совсем не похожих на позднейшие времена в музыкальном искусстве (которые и изучаются преимущественно в учебных заведениях среднего звена). И во многом ради того, чтобы обеспечить студентов насущными знаниями, были подготовлены названные публикации в «Старинной музыке», не говоря уже о таком масштабном труде, как «Шедевры Баха по-русски» — уникальном издании, сочетающем в себе черты хрестоматии (сборника переведенных на русский язык либретто лучших сочинений великого композитора) и справочника, источника ценной и не доступной нигде более на русском языке информации об истории создания и исполнения соответствующих произведений, о происхождении их словесного текста, редакциях и о многом другом.

Когда я беру эту книгу в руки, сразу вспоминается

путь к ее возникновению: как отдельные тексты переводились сначала для студенческих семинаров (ведь нельзя же рассказывать о музыке Баха, не понимая смысла ее слов!), затем собирались вместе в домашнем компьютере и выдавались студентам первого курса для подготовки (в знак особого доверия полную коллекцию переведенных к тому времени текстов получил однажды и коллега Сапонова, автор этих строк — и то был дар бесценный, материал, очень помогавший готовиться к лекциям); как Михаил Александрович, понимая всю дерзость своего замысла, советовался со многими коллегами о наиболее точной и корректной в богословском отношении передаче того или иного места в либретто. Значительная часть переводов в этом сборнике — эквиритмическая; не считая это своей главной целью, Михаил Александрович в процессе перевода имел в виду звучание баховских шедевров на русском языке не только как метафору, но и как реальность концертной жизни — и мне кажется, русским исполнителям И. С. Баха стоит осуществить подобный эксперимент.

Результатом длительного освоения истории вопроса и одновременно чтения лекций на спецкурсе, во время которых материал отшлифовывался, проходил «обкатку», стала и большая статья, посвященная единственной полной мессе И. С. Баха⁶. Появление таких трудов знаменует новый этап в российском музыковедении: никогда прежде у нас не было работ, с такой точностью и знанием всех исторических обстоятельств анализирующих богословскую сторону шедевров духовной музыки. Анализируя различные точки зрения, Михаил Александрович избегает того, чтобы занять в конце концов одну из стандартных позиций в споре о том, была ли месса Баха протестантской, католической или «общечеловеческой». Выводы ученого, как это нередко у него бывает, свежи по мысли и красивы по изложению: «<...> в Мессе h-moll сознательно собрано лучшее. Ценнейшие композиторские озарения, ранее “про-звбавшие” в сфере скромного “провинциального” немецкого проприя (а это лейпцигские духовные концерты, называемые сегодня кантатами), здесь отныне возвышены Бахом до уровня ординария: композитор “латинизировал” свои высочайшие образцы кантатного проприя. После их переработки и пере-текстовки они внесены в полную Мессу, дабы прозвучать на международном языке христианской веры»⁷.

Полагаю, что публикации последних полутора десятка лет ни у кого не оставляют сомнений в том, что М. А. Сапонов — историк энциклопедических познаний и энциклопедической манеры подачи материала. К какой бы области истории музыки он ни обращался, его читателей всякий раз ждут открытия, обилие концентрированной информации, безупречный и выразительный литературный стиль и продуманная концепция.

Универсализм отличает профессора Сапонова и в качестве научного руководителя. Его ученики обращаются к темам самым разным: от творчества Адама де ла Аля (дипломная работа Юлии Столяровой, 1998) до музыки в современном кинематографе (дипломная работа Сергея Уварова, 2011, ныне аспиранта в классе Михаила Александровича). Большую ценность представляет масштабная диссертация Елены Доленко «Молодой Шёнберг» (2003, научный консультант Ю. Н. Холопов); ярким, запоминающимся эпизодом в культурной жизни Москвы было сотрудничество М. А. Сапонова с Марией Батовой: результатом его стала не только богатая историческими фактами и остроум-

ными идеями дипломная работа «Эмилио Кавальери и его духовная опера “Представление о душе и теле”» (1997), но и осуществленная под руководством Батовой тогда же первая в России постановка этого эпохального для истории музыки произведения — постановка, которая, вероятно, не состоялась бы без деятельной помощи и огромной моральной поддержки Михаила Александровича. Интерес Сапонова к истории старинных музыкальных инструментов разделила Марина Толстоброва: в результате в 2004 году в свет вышел перевод трактата С. Вирдунга *Musicagetutscht*. Высшего признания в научном мире удостоились ученики М. А. Сапонова: доктора искусствоведения Ирина Алексеевна Кряжева (о ее научных интересах было сказано выше) и Элеонора Рауфовна Симонова (историк европейского вокального искусства), доктор культурологии Андрей Михайлович Лесовиченко, яркий универсальный мыслитель, основные научные интересы которого лежат в области средневековой культуры.

Будучи учеником Михаила Александровича и сам, могу лишь засвидетельствовать, что свои функции научного руководителя он осуществляет на редкость тактично и вместе с тем деятельно. Его обширные познания и умение выработать индивидуальный подход к любой теме, указать ученику верное направление работы и научную литературу, которую необходимо изучить, наконец, готовность тратить массу драгоценного времени, увлеченно обсуждая со студентами и аспирантами их научные идеи, — качества исключительные в своей совокупности. Способности же Михаила Александровича сочетать высочайшую научную требовательность с умением поддерживать доброжелательную атмосферу, свойственную кафедре зарубежной музыки, мог бы позавидовать любой дипломат.

Не так давно при нашей кафедре открылся Научно-исследовательский центр методологии исторического музыковедения; создатель и руководитель его — профессор Сапонов. Задачи этого подразделения Московской консерватории многообразны: в планах ученых центра стоят переводы старинных трактатов и подготовка учебных программ, издание буклетов, справочников и энциклопедий. Идея такого исследовательского коллектива вновь несет на себе отпечаток личности ученого: его стремления развивать русскую музыкально-историческую науку на основе широкой фактологической базы и новейшей научной методологии. В том, что это детище Михаила Александровича, как и все прочие, ждет блестящий успех, сомневаться не приходится.

Одна из студенток моего индивидуального класса, интересующаяся итальянской музыкой, языком и культурой, как-то раз повстречала в консерваторском коридоре сияющего профессора Сапонова. Остановившись внезапно, он посмотрел ей в глаза и спросил: «А Вы знаете, как переводится на русский язык *Infelice Euridice*?!» — и прежде чем девушка успела придумать ответ, воскликнул: «Горемыка Эвридика!» Всякий раз, дочитывая перевод либретто Стриджо до этого места, я не могу сдержать улыбку, представляя эпизод в лицах и переживая вместе с Михаилом Александровичем явившееся ему поэтическое откровение. Неотразимое обаяние личности Сапонова непросто передать словами. Как бы ни были хороши научные тексты и переводы ученого, по характеру своего дарования он великий импровизатор и представитель устной культуры, и в этом жанре не имеет себе равных. Свою науку М. А. Сапонов творит увлеченно и заражает вдохновением всех окружающих.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Среди публикаций подобного рода выделяю статью А. М. Лесовиченко «Корифей исторического музыкознания», опубликованную в журнале «Музыка и время» (2006. № 4. С. 4–13). Особую ценность имеет приложенный к статье «Список избранных трудов М. А. Сапонова» (С. 10–13). Отсылаю читателей к печатной версии весьма содержательной статьи Лесовиченко (ибо сокращенный, без списка трудов, электронный ее вариант выложен в сеть интернет в неряшливом виде и вызвал бы праведный гнев Михаила Александровича, попадись он ему на глаза). Весьма информативна также биография профессора Сапонова, выложенная на сайте Московской консерватории (URL: <http://mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8739>).

²В 2004 году вышло в свет второе издание этого труда: «Менестрели: книга о музыке средневековой Европы».

³Свои блестящие познания в области старинного инструментария М. А. Сапонов впоследствии использовал в серии статей для энциклопедии «Музыкальные инструменты», изданной в 2008 году Государственным центральным музеем музыкальной культуры имени М. И. Глинки (редактор Маргарита Владимировна Есипова). Выход в свет энциклопедии был предметом гордости Михаила Александровича — за русскую музыкальную науку,

подготовившую к выходу в свет издание, сопоставимое по своему уровню и охвату информации с лучшими словарями западных стран.

⁴Переводческие труды Михаила Александровича не ограничиваются приведенным списком. Многие из уже сделанных ждут своего часа. Так, для одного из своих учеников, Дмитрия Волова, Сапонов осуществил перевод с итальянского языка либретто ранней оратории Г. Ф. Генделя «Воскресение», вошедший в качестве приложения сначала в дипломную работу, а затем и в диссертацию (написанную уже под моим руководством). Очень хотелось бы, чтобы со временем, несмотря на множество забот, у Михаила Александровича дошли руки и до того, чтобы подготовить к публикации и этот свой труд.

⁵М. Сапонов. «Стройные формой любовные песни...»: Манифест эпохи Ars nova // Старинная музыка. 2000. № 4 (10). С. 14. Шрифтовые выделения — автора статьи.

⁶М. Сапонов. Вероисповедный замысел Мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания / Ред.-сост. В. Н. Холопова. М., 2008. С. 105–117.

⁷Там же. С. 117.

Публикация представляет творческий портрет профессора Московской консерватории имени П. И. Чайковского, заведующего кафедрой истории зарубежной музыки М. А. Сапонова. Способность этого ученого находить новые актуальные темы исследования часто удивляла и ставила в тупик его коллег. В статье освещаются основные этапы научного пути и педагогической деятельности Сапонова, показываются научные и жизненные импульсы, направлявшие его творчество. Отмечается, что при всей значительности своего вклада в отечественную музыкальную медиэвистику, по природе своего дарования Сапонов является ученым-универсалом, обогатившим русскую музыкально-историческую науку множеством новых методов исследования и ценной научной информацией.

Ключевые слова: М. А. Сапонов, Московская консерватория, история музыки, музыкальная медиэвистика, музыкальные инструменты, импровизация, искусство менестрелей, переводы с комментариями, Г. де Машо, И. С. Бах

The publication represents a portrait of M. A. Saponov, famous musicologist, Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory, head of the Foreign Music History Subdepartment. Saponov's contribution to the Russian medieval music studies can scarcely be overestimated, however, by the nature of his talent Saponov is an universalist. He has enriched the Russian music history with a lot of new methods of research and with valuable scientific information. The ability of this scientist to find new subjects of current research often surprised and baffled his colleagues. In the paper the main stages of Saponov's path in the science are displayed, and the impulses, both scientific and pedagogical, which guided his work, come into the sight.

Keywords: M. A. Saponov, the Moscow Conservatory, history of music, medieval music studies, musical instruments, improvisation, minstrelsy, translations and commentary, G. de Machaut, J. S. Bach

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории, с 2004 года — доцент.

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), the Music Theory and Composition Department of Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis: «Athanasius Kircher's Musurgia Universalis in the Context of Early Baroque Musical Practice» (1996; scientific advisors Profs. M. A. Saponov and Yu. N. Kholopov). Since 1996 he has been teaching at the Foreign Music History Subdepartment, Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004.

ИСТОРИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТЕРМИНА *bel canto*

Элеонора СИМОНОВА (Россия)

Термин *bel canto*, в современном понимании означающий «совершенное, прекрасное пение», обязан многовековому профессиональному становлению и развитию европейского певческого голоса. По «предъявленным документам» точкой отсчёта, возможно, стоит считать официальное утверждение должности церковного певчего (*cantor*) или псалмиста, псалтоса на Лаодикийском Соборе в 367 г.

На этом же Соборе прозвучал запрет пения женских голосов в литургии, что привело к непредсказуемым последствиям в европейском вокальном искусстве последующих веков.

Ввод в литургическую практику развёрнутой мелизматики, технически сложных юбилейных аллилуйи, представлявших чистейшее музыкальное и вокальное содержание, взволнованное и воодушевлённое в своей импровизаторской сути, вызывает знаменитое «раскаianie» Блаженного Августина (354-430), [1,264], тщетно пытавшегося примирить суровые религиозные догмы со звучанием сладостного (*suave*) и обработанного (*elegans, artificiosa*) голоса [24]. В VII в. Исидор Севильский, один из образованнейших людей своего времени, в своей «Этимологии» даёт определение совершенного литургического голоса (*vox perfecta*): он должен быть высоким (*alta*), «чтобы нести в божественную вышину и быстрее достигать ушей Создателя», ясным (*clara*), «чтобы наполнять наш слух», сладким (*suave*), «чтобы ласкать наши души» [31].

Сам расклад литургических голосов определял звуковую эстетику соборного *vox perfecta*, уподобленного «пению ангелов на небеси» в честь Всевышнего: кроме натуральных мужских голосов, ведущих *cantus firmus*, за отсутствием женских голосов в соборной литургии звучали серафически прекрасные, бесплотные голоса мальчиков, голоса контртеноров, фальцетистов, кастратов. Именно отсюда начинается та *идеализация высокого тона в пении*, та максимально требовательная установка на него, которая станет основой не только *bel canto* XVII-XVIII вв., но и современного классического пения.

Найденный вокально-звуковой канон и сложившийся порядок церковных песнопений, высокие требования к качеству пения и к качеству литургического голоса нашли своё отражение в санкт-галленском трактате «Церковные установления по псалмодированию или пению» (ок. 1000г.). Интересно, что правило, изложенное в самом начале, требует пения «без шумных, грохочущих голосов», то есть, без звукового форсирования; «без утомления, но с душевным волнением». Но именно это правило входит в один из главнейших принципов будущего европейского «прекрасного пения», которое как раз и заключается в ровном звуковедении округло звучащего голоса, в красоте его тембра, выявленного не «насиленным путём», не через форсированность и напряжённость голосового звучания, но через внутреннюю наполненность, окрашенную нежностью и страстностью. [32].

Ренессансная певческая практика – и полифоничес-

кая, и сольная – проникнута искусством импровизированной орнаментики, перешедшим из многоголосной практики Средневековья. Проблема *ornamento* стала ключевой в эпоху итальянского Чинквиченто – позднего звена Возрождения, родившего концепцию гения, художника-творца, могущественного и богатого, конкурирующего с Богом и природой, которую он превосходит, создавая «земной рай» – произведение искусства; концепцию, обязанную таким фигурам общенационального масштаба, как Микельанджело, прекрасно осознававший силу своего гения, Тициан, получивший графский титул, Палестрина, руководивший ватиканской капеллой, Рафаэль – с трепетным отношением к нему римской знати, с предложенной ему кардинальской шляпы и т.д. и т.п. [8].

В искусстве акцент делается на формы, «манеры» воплощения идеи в материю. Вариативность, колорированность исходного материала достигают вершины в новом стилевом течении. «Украсить и наделить великолепием вещи, простые по своей природе», – тезис «великого маньериста» Тассо стал абсолютен и имманентен стилистике позднего Возрождения. Тассо разъясняет: «Дивишься благоразумию Гомера, который избрал весьма малый предмет для поэмы, но увеличил его многими эпизодами и украсил, как только возможно, доведя до похвальной и подобающей величины...» [21, 128-129]. То же самое происходит в музыкальном исполнительском искусстве: «вещи, простые по своей природе», встретились со старинным импровизаторским искусством исполнителей – вокалистов и инструменталистов, вовлеченных в риторику украшений благодаря вводу разработанных в ренессансных учебниках-трактатах стереотипных орнаментальных структур. И колорированные линии ренессансных мотетов и мадригалов, и выразительные линии рисовальщиков школы Фонтенбло времени Франциска I (1499-1547), создавали более чем избыточно цветущее орнаментальное поле как систему «сгущённой максимальной образности» [14, 30].

Если в диминуировании первой половины XVI в. достаточно уравновешенная орнаментика в голосах полифонических песен, мотетов, мадригалов распределялась ровно и умеренная строгость *passaggi*, по крайней мере, вписывалась в ритмический рисунок главных тем-мелодий, то новая, «вторая волна» орнаментики конца XVI в., выплескивается в цветистый стиль «декадентствующих виртуозов» (25). Одного взгляда на орнаментiku Джироламо Далла Каза, которой он украшает отрывок верхнего голоса мадригала Стриджо «Anchor ch'io posso dire» («Что я ещё могу сказать»), достаточно, чтобы убедиться, что безумный круговорот тридцать вторых и шестьдесят четвертых не имеет ничего общего с мелодическими вариациями ранней орнаментики. Рапсодийный и непредсказуемый вихрь пилотирующих *passaggi* Далла Казы, руководителя оркестра духовых инструментов при Венецианской Синьории, предназначен только для ловких рук, только для тренированного дыхания духовиков, гибкой гортани вокалиста.

Оригинал мадригала Стриджо (начало, верхний голос):



Диминуции Далла Казы:



Позднеренессансный орнаментальный фейерверк Далла Казы, Роньоно, Бовичелли, Луки Конфорта способствовал рождению солиста-виртуоза, подводя его к первому “золотому веку” расцвеченного фигурированного пения (*canto figurato*). Гортань певца превращается в гибчайший и виртуознейший инструмент, на что указывают общераспространённые термины конца XVI в.: *voce tremante* (“голос трепетный”, “голос дрожащий”), *gorggia, gorggiare* (“горло”, “горлеть”).

Предоперный сольный, гибкий и «дрожащий вокал» с исключительно развитой техникой гортани в высокой позиции, опирающийся на высокое грудно-ключичное дыхание и озвученный преимущественно также высоким головным резонатором, был предназначен для небольших залов в итальянских палаццо или академиях, а вовсе не для кубатуры будущих оперных театров. Техника горловой артикуляции (*garganta*, как говорили в быту, или *disposizione di gorga* («поставленный голос»), как писали в учебниках) достигла своего зенита в 1580-х годах. Винченцо Джустиниани подробно описал её в пении Тарквинии Мольца, Лукреции Бендидьо и Лауры Поперара – трёх знаменитых «феррарских дам», для которых Лудзаско Лудзаски писал мадригалы:

«Певицы пели целыми днями в комнатах, благородно украшенных картинами, чтобы затем выступить перед своими высочайшими покровителями. Они украшали пассажами тираты, уместно соединенные; они умели умерять или увеличивать голос, убавляя или усиливая звук; могли долго тянуть пассаж или сокращать его, прерывая нежным вздохом; петь связно или отрывисто; были искусны в группетто и скачках, длинных и коротких трелях; их тихие, сладкие пассажи, которые они импровизировали, звучали как ответное эхо. Их взгляды и жесты соответствовали музыке, их пение никогда не искажалось гримасами и неприличными жестами. И никакие пассажи и украшения не могли сократить или заглушить последний слог их слов».

Ренессансный вокал ещё крепко был связан с традицией средневекового соборного вокала, особенно внимательного к горловому регистру, и виртуозное пение XVI в. всё ещё адресовалось по продолжающейся традиции мужским высоким голосам: фальцетистам, контртенорам, кастратам. Но в этот звенящий соловьиный сад высоких мужских голосов проникают, как мы видим, натуральные, тепло и насыщенно звучащие женские сопрано камерных певиц (*cantrici di camera, virtuose di camera*), что приводит к полной революции в эстетическом восприятии высокого

вокального тона. Отсюда понятно и требование нового, «естественного» тона звучания, за которое ратовали создатели первых оперных пасторалей Пери и Каччини, сами отличные певцы, постепенно «спускавшие» «звёздные», «божественные» голоса с небес на землю, по которой ходили, любили и страдали реальные люди.

Предисловие к читателям в опубликованной “Новой музыке” (*“Le Nuove Musiche”, 1602*) Джулио Каччини (1551-1618) стало программным документом “новой тосканской манеры пения”, обусловленной первыми оперными спектаклями. В поисках новых технических способов сольно-вокального интонирования эмоционально значимого слова, Каччини подходит к совершенной новой манере экспрессивного сольного пения. Он отрицает виртуозную импровизированную ренессансную колоратуру, (“более пригодную для игры на струнных или духовых инструментах, чем для голосов”), заменяя её выписанными пассажами, он создаёт новую орнаментику, связанную с гибким и капризным интонированием поющего слова: *messa di voce* (филирование первого звука), всевозможные типы “восклицаний” и “замираний”; пунктирный ритм, передающий неуловимые ритмические порывы, опора на натурально звучащие голоса (*voce di petto*) – вот главные компоненты изысканного и элитарного флорентийского пения – исполнительской основы и будущих оперных речитативов, и современного искусства камерного пения [26].

Дальнейшая венецианская оперная волна смыла изысканное флорентийское пение. Новая публика строящихся общедоступных театров в своём самом пёстром социальном смешении требовала постановочной зрелищности и льющегося пения. Многочисленное племя венецианских композиторов XVII в. проделало большую работу над созданием арии, крепко связанной со всеми законами барочного либретто [18, 37-76].

В XVIII веке Италия, по свидетельству Чарльза Бёрни (1726-1814) “довела вокальную музыку до совершенства, неведомого никакой другой стране” [4, 18].

Своеобразие итальянской музыкальной жизни XVII-XVIII вв. состояло в том, что подавляющее большинство её оперных композиторов сами были певцами и учителями пения. Для своих подопечных они сочиняли сольфеджии самой разной сложности и характера. Именно эти знаменитые и сохранившиеся *solfeggi*, как подготовка к оперной сцене, как своеобразный мост между педагогикой и театральным исполнением, составили существенный элемент “золотого вокального века”, или “старой итальянской школы пения”. Даже Винченцо Беллини (1801-1835), обучавшийся в Неаполитанской консерватории, перейдя в 1822г. в класс Антонио Цингарелли, должен был подчиниться требованию последнего “оставить контрапункт и басовые фугато и заняться сольфеджии”, то есть сочинением мелодий, мелодий и ещё раз мелодий без слов, “в которых заданная тема, развиваясь и варьируясь,

должна превратиться в музыкальную “речь” чисто вокального плана» [15, 34]. На сольфеджиях вокалисты обучались фразировке, акцентам, модуляциям, скачкам в мелодической линии, наконец, всем техническим и виртуозным сложностям именно данного оперного композитора, арии которого по существу и представляли эти расширенные сольфеджии. И именно сольфеджии учили вокальной светотени, выражению бесконечно богатых оттенков чувства в сольных импровизациях, для которых была идеально приспособлена сама структура арии *da capo*.

Заповеди *canto figurato*, то есть «пения с фигурами», колорированного, колоратурного, расцвеченного импровизированной орнаментикой, были стройно и последовательно впервые изложены в трактате Пьетро Франческо Този «Мнение о певцах прошлых и нынешних или заметки о колоратурном пении» (Болонья, 1723), знаменитым сопранистом, величайшим учителем и первым теоретиком *bel canto*.

Во главу угла ставилось воспитание точного слуха и чистой интонации, точная атака звука с последующей его филировкой (*messa di voce*), идеальное соединение прежде всего двух соседних тонов (*portamento di voce*) как основы столь же идеального *legato*, расширение диапазона за счёт безошибочно выровненного, «медоточивого» соединения регистров (*unitne mellmfluo*), запрет форсированного звучания при сознательном контроле дыхания. Эти вокальные установли стали фундаментальными в искусстве высокого академического пения на все времена.

И только после освоения этих вокальных основ переходили к орнаментике, от которой зависела *grazia del canto figurato* («изящество колоратурного пения»), его «восхитительное совершенство» (*mirabilmente perfetto*). Този сразу оговаривается: овладение орнаментикой, этим высшим пилотажем вокального искусства, предназначено только тем, кто проявляет в обучении острый ум, воображение и отличное знание контрапункта; в чьём блестящем вокальном будущем уверен учитель, остальным не стоит и говорить об этом. Този подробно выписывают всевозможные рулады, гаммы – мажорные, минорные и хроматические, трели и скачки и, конечно, всевозможные типы каденции, которая в исполнительском искусстве рассматриваемой эпохи предстала некоей барочной метафорой с её непременными атрибутами Виртуозности и Остроумия; кульминацией, демонстрирующей высочайший профессионализм исполнительского искусства. Даже за возмущением Този как безграничным потоком пассажей в каденциях певцов-*moderni*, так и их количеством к одной арии, можно представить себе картину прямо-таки ослепительного вокального раздолья. Современные певцы (*moderni*), негодует Този, вводят уже к первой части арии *da capo* «недозволенный поток пассажей, и оркестр ждёт; во второй части увеличившаяся их доза на глотку певца заставляет оркестр умирать от скуки и, наконец, в третьей части в ответ на последний фейерверк замка Св. Ангела оркестр ворчит и злится» [37, 67-68]

Истинными героями в *canto figurato* предстали итальянские кастраты – в волшебной светотени импровизируемых колоратур, в гибкости и виртуозной подвижности голоса, в чистоте и мягкости тона. Именно их пение обозначил Россини как *bel canto*, именно их пение было для него «истиной, льющейся из сердца и затрагивающей душу» [17, 43]. Немецкий пианист, дирижёр, музыкальный писатель и критик, друг Шопена Фердинанд Хиллер (1811-1885) передаёт слова Россини:

«Подлинное искусство *bel canto* кончилось вместе с кастратами. С этим приходится согласиться, даже не желая их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании. Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями» [17, 112].

Институт кастратного пения, возникший в раннем Средневековье и целиком обязанный дискриминации

женского пения в официальной литургии, а затем и в опере (папская булла 1686г., запретившая появление женщин на римской оперной сцене), на заре Просвещения стал символом Старого Режима с его жестокостью, нелепостью, аморальностью и вырождением. Но именно в этой уникальной касте изгоев человеческого общества, которых Херriot не без основания сравнивает с узниками гетто, родилось подлинное искусство *bel canto* – искусство безупречного пения, требовавшее от посвящённых ежедневных многочасовых занятий в течение многих лет, когда пение и только пение определяло для них сам способ и стиль жизни. Постоянно и постепенно (обязательно от лёгкого к трудному!) тренируя и наращивая силу и гибкость голосовых связок на искусстве орнаментики, школа *bel canto* давала своим адептам фантастическую исполнительскую свободу. В 1702 г. французский путешественник, аббат Франсуа Рагене, вернувшись из Рима, опубликовал свои «Сравнения итальянцев и французов в том, что относится к музыке и опере». О пении итальянских кастратов он писал:

«Ни один мужчина, ни одна женщина в мире не могут похвастаться подобным голосом, ясным, чистым, страстно волнующим душу слушателя. Когда вы слушаете их пение, вы начинаете понимать, что сама музыка создавалась для их волшебных голосов. Их пение напоминает трели соловьёв, их горло заставляет забыть о дыхании. Они исполняют пассажи громадной длины, затем оттеняют их эхом, затем раздувают до немыслимой величины, затем заключают каденцией такой же немыслимой длины – и всё это на одном дыхании! Прибавьте к этому чарующую мягкость их голосов в словах любви» [36, 115].

К XIX в. «инструментальные голоса» барочного *bel canto* постепенно покидают оперную сцену. Тому было несколько причин.

1. Нарушение равновесия между аффектом и его выражением по причине увлечения и композиторов, и певцов голгой, формальной и выхолащенной виртуозностью, уже ничего общего не имеющей с «пением, трогаящим душу».

2. Французская революция, наполеоновские войны, перепахавшие всё европейское пространство, жестокие реставрации особенно пагубно отразились на итальянском искусстве пения. Как пишет Стендаль, знаток и поклонник пения сопранистов, «в Верхней Италии, в Милане, в Брешии, в Бергамо, начиная с 1797 г., думали вовсе не о музыке и не о пении. К моменту начала карьеры Россини (1810) Миланская консерватория не выпустила ни одного выдающегося таланта» [19, 533].

3. Фейерверк европейской славы Россини, продолжившего лучшие оперно-вокальные итальянские традиции XVIII в., взметнулся высь в 20-е годы XIX в. Стиль его коренился прежде всего в *opera buffa*, и именно в ней, в последний раз блеснула беглость (*agilita*) *bel canto*. Многие женские партии написаны им для контральто. Розина в «Севильском цирюльнике», Нинетта в «Сороке-воровке», Изабелла в «Итальянке в Алжире», Анжелика в «Золушке» – чистейшие контральто, сам тембр которого с мальчишескими обертонами отлично вписывался в его причудливый оперный мир. Контральтовый голос – ведущий голос барочного *bel canto* – украшенный бравурными интонациями, голос, чуть оттенённый иронией, замечательно отражал молодую, страстную и чистую натуру его героинь. Партитуры Россини вызвали появление целого сонма женских колоратурных контральто или меццо сопрано: Кольбран Изабеллу, Марколини Марию,

Ригетти-Джорджи Джельтуду, великих Малибран-Гарсиа Марию Фелисита и Виардо-Гарсиа Полину. Их партнёрами были знаменитые виртуозные лирические тенора (*tenore di grazia*) с фальцетным верхом: Нурри, Давиде, Ноццари, Рубини.

Исторический парадокс заключался в том, что именно Россини, более всех скорбящий о “гибели прекрасного пения на наших музыкальных баррикадах”[27,256], как писал он в письме к Франческо Флоримо, хранителю архивов неаполитанской консерватории, запретил певцам инициативу в импровизированной колоратуре, собственноручно выписывая её в партитурах (впервые в партитуре “Елизаветы, королевы английской”, 1815г.), и тем самым нанёс *bel canto* самый мощный удар. Возвестив новую эпоху композиторского диктата, эпоху композитора-творца, убив инициативу певца, объявив войну знаменитым «баульным ариям», которые певцы сочиняли и варьировали сами, вставляя их в любую оперу, и в которых голос их играл самыми совершенными красками, оттенками и переливами, Россини завершил великую вокальную эпоху импровизированного пения, эпоху *bel canto* в его барочно-классицистической ипостаси – в сольном оперном фиоритурном импровизированном пении.

4. В наступившей эпохе романтической оперы звучащие голоса обогатились новыми красками под напором романтических чувств. В романтической размытости сюжета, в романтической общённости характеров всегда покинутых и страдающих героинь, всегда возвращающихся к ним после вынужденной разлуки благородных возлюбленных, в мелодиях Беллини, Доницетти звучал тот «ажурный психологизм», то смятённое состояние души, когда *legato* выражало поток страсти, хроматический пассаж – змеящийся оттенок покинутости и одиночества, трель – душевную трепетность. Романтическая колоратура оперных мелодрам первой половины XIXв. сгустила, затемнила и, прежде всего, утяжелила светлое, яркое звучание барочного *bel canto*, лишив его праздничного, виртуозного, головокружительного, чисто инструментального блеска и гибкости звучания. Новый вокальный стиль романтического *bel canto* опер Беллини, Доницетти, раннего Верди, вынужденный считаться и с симфонизацией оперы, и с усиленным оркестровым сопровождением, и с увеличившимся объёмом кубатуры открывающихся оперных театров, стиль, в котором звучание чарующей кантилены нарушалось сверхстрастными акцентами, пульсирующими паузами, патетическими модуляциями, крайне бурной энергией высказывания, ещё соотносился с инструментальным блеском старой колоратуры.

5. Крзисные для *bel canto* 30-40-е годы XIX в. ознаменовал ряд событий: после 1829г. замолчал Россини, в 1835 г. в возрасте 34 лет умер Беллини. В 1836 г. Мейербер в «Гугенотах» разделил тип гибкого и беспредельного по диапазону итальянского сопрано школы *bel canto* на лёгкое колоратурное (партия Маргариты Валуа) и драматическое (партия Валентины в тех же «Гугенотах», в которой не было выписано ни одной колоратуры). Чисто французский вариант приспособления к парижской сцене, к «большой французской опере», занявшей лидирующее положение в Европе, итальянского голоса *bel canto* и разделения его на колоратурное, лирическое (*spinto*) и драматическое оказался живучим и бытующим до сих пор.

6. 1837 год стал знаковым. В парижской Grand Opera в “Вильгельме Телле” Россини тенор Жильбер Дюпре,

поющий партию Арнольда, останавливает во II действии посреди спектакля (!) оркестр, чтобы после первой неудачной попытки взять – и уже успешно – верхнее “до” грудным натуральным голосом – *voce di petto*. Крытый, сомбриванный тёмный тон Дюпре – в отличие от бытующих светлых микстово-фальцетных звуков – потряс парижан. Критика писала, как Дюпре «швырял в парижскую публику звуки вибрирующие, сверкающие страстной силой», как он обрушил на неё эти свои «до» и после его пения уже никто не мог слушать других теноров”[12, 143].

Сохранившиеся документы вскрывают весь драматизм “борьбы теноров”. Адольф Нурри (1802-1839), лирический тенор старой колоратурной школы пения, искусством которого наслаждался в парижских салонах Шопен, Нурри, первый Арнольд, певший на премьере “Вильгельма Телля” Россини 3 августа 1829г., лидер в парижской Гранд-Опера с 1821 по 1837 г., не сумевший смириться с грандиозным успехом Дюпре, подаёт в отставку, через два года кончая жизнь самоубийством. “Публика абонементов” предпочитает лирическому колоратурному тенору Нурри драматический тенор Дюпре, который теперь поёт весь репертуар Нурри, и для которого Джакомо Мейербер (1791-1864), друг и соперник Россини, основатель “большой парижской оперы” пишет партию Рауля в “Гугенотах”.

В 1841г.Парижская академия наук вручает похвальный отзыв Мануэлю Гарсиа (сыну) за предоставленный им доклад “Mmoire sur la voix humaine”, в котором автор, в молодости работавший по найму врачом во французской армии и получивший там возможность детально исследовать анатомию гортани, объяснял свои наблюдения над механизмом формирования *voix sombre*, то есть прикрытия звука в верхнем регистре. Гарсиа-сын установил принципы вокальной методологии, на которых основана все дальнейшая –и до сегодняшнего времени – европейская и русская вокальная педагогика как единый метод обучения пению: 1.Грудно-диафрагматическое дыхание.2. Твёрдая атака звука (*coup de glotte*). 3. Прикрытие верхнего регистра посредством округления и затемнения тембра. 4. Необходимость затраты большего количества воздуха для головного регистра (фальцета). 5. Характеристика тембров – светлого (*claire*) и тёмного (*sombre*).6. Фиксирование низкого положения гортани при тёмном тембре в обоих регистрах.

Упадок эпохи “золотого вокала” стал первым симптомом упадка привилегированного положения певца на оперной сцене. В сатире Бенедетто Марчелло (1686-1739) “Модный театр”(1720) композитор робко плетётся сзади гордо выступающего певца-кастрата, “всем своим видом показывающего, что самый посредственный из певцов, – в опере по крайней мере – генерал или предводитель”[13, 109]. Беллини ищет исполнителей во всех городах Италии и пишет партии, сообразуясь с данными выбранного певца. Берлиоз, подчиняясь существующему положению вещей (“оперы существуют для певцов”), подвергает “отвратительный стиль исполнения <...> с перевесом гортани над мозгом” самой яростной и ядовитой критике : пение современных вокалистов, демонстрирующих только силу голоса, для него – пение “откровенно-глупое или пошлое, претенциозно-глупое, порочное, развращающее публику, наконец, просто преступное и злоумышленное”! [3, 227-228]. Но вот в письме к неаполитанскому журналисту Винченцо Торелли от 7 декабря 1856 г. Верди пишет: “У меня вошло в привычку ни в коем случае не допускать

навязывания мне никого из артисток (очевидно, и актёров-певцов тоже – С.), и я не согласился бы на это даже в том случае, если бы в этот мир вернулась Мария Малибран. Всё золото вселенной не заставило бы меня отступить от этого принципа!» [6, 97]. А ведь Верди слышал Малибран, величайшую представительницу романтического *bel canto*, в Ла Скала в 1834 г., и его оценка её искусства более чем высока: «Величайший, поразительный художник!» [10, 108].

Письмо Верди – не только подтверждение конца царствования певца на оперной сцене и конца эпохи *bel canto*.

На оперной авансцене появляется новое поколение композиторов: создателей масштабной оперной конструкции с заложенной в ней драматургической коллизией, раскрытие которой потребовало полного равновесия между творцом и исполнителями. В сравнении и с барочной оперой, и с романтической мелодрамой круг тем в опере второй половины XIX в. неизмеримо расширился. Оперный театр смело бросился в решение социально-политических, гражданских, этических, национальных проблем. На сцене появились новые оперные герои – часто социально «униженные и оскорбленные», партии которых не нуждались в блестящей орнаментике. Возникшие новые национальные оперно-вокальные школы в своём самоутверждении подвергли ostracism итальянское пение. Колоратурное пение и обучение ему постепенно вышли из моды.

Но выработанные в упорном труде постулаты школы *bel canto*: ровное звуковедение, контроль дыхания, постоянный рост диапазона, высокая позиция в пении, технически разработанная крепкая гортань обрели значение *основы, трамплина, школы* для всех будущих вокальных открытий. И даже для новых оперных голосов второй половины XIX в., исповадовавших идеал только объёмного, мощного звучания и пренебрегавших виртуозной колоратурой! Предостережением для них звучали слова педагога Миланской консерватории Франческо Ламперти (1813-1892), который считал главной причиной всеобщего упадка европейского пения появление на сцене недоучившихся певцов и певиц: «Хотя бы в упражнениях я всё-таки настоятельно советую певцам употреблять фиоритурное пение, если они желают сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным даже после долголетней карьеры. Пренебрежение к колоратурному пению принесло много вреда» [11, 29].

«Упадок вокальной техники» связывался именно с забвением заповедей *bel canto* массой посредственных певцов. Выдающиеся певцы не забывали их никогда. Постоянный концертмейстер Карузо Сальваторе Фучито

оставил воспоминания об упорной работе великого певца, о ежедневном пении вокализов, в которые «Карузо вкладывал живость и энергию» [23, 29], о постоянном контроле «над регулированием всех постепенных переходов, модуляций и оттенков голоса» [23, 15], об идеальной регистровой выровненности его голоса, о том, как «он не позволял ни одной частице дыхания утечь непродуктивно между двумя звуками и в этом был секрет абсолютного легато». Для великой Каллас *bel canto* означало «способ пения, подход к исполнению, чистую, точную атаку звука <...> прекрасную школу, точно так же, как обучают играть пианистов, скрипачей» [10, 182].

Тоти даль Монте, приезжавшая в московскую консерваторию в 1965 г., пишет о своей учёбе у Барбары Маркизио, любимой певицы Россини, хранительницы секретов *bel canto*: «Она с бесконечной любовью учила меня правильной эмиссии звука, чёткой фразировке, речитативам, художественному воплощению образа, вокальной технике, не знающей трудностей при любых пассажах. Но сколько пришлось петь гамм, арпеджио, легато и стаккато, добиваясь совершенства исполнения! Вокализы, вокализы и ещё раз вокализы! Полутонные гаммы были любимым средством обучения... Священные каноны бельканто были мне преподаны Барбарой Маркизио с поистине монашеским терпением» [22, 40].

В самом последнем предложении своего трактата второй теоретик *bel canto* Джамбаттистой Манчини (его трактат был издан в 1774 г. в Вене) провозглашает «истинную христианскую покорность перед выбранной профессией, неутомимую любовь к великому вокальному труду» [33, 225]. Эти слова могли бы стать главным заветом школы *bel canto* последующим поколениям, своего рода «уроком и упрёком» как для современной системы нашего вокального образования – с поздним началом в обучении, с отсутствием должного внимания к вокальной технике при десятиминутных распевках в начале урока, служащих только для разогрева голоса, но никак не для его технического и эстетического совершенства, – так и для современного исполнительского стиля, часто грешащего дурновкусием, вульгарной подачей низких и средних нот, какой-то беспросветной вокальной тяжеловесностью взамен полётности звучания.

Так что же такое *bel canto*? Совершенная вокальная техника? Эталон прекрасного пения для каждой эпохи? Совершенное стильное пение? Да, конечно да. *Bel canto* – то совершенное высокое академическое пение, в основе которого лежат базовые законы выращивания и совершенствования певческого голоса, впервые оформленные в XVIII веке – общепризнанном веке «золотого вокала».

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин Аврелий. Исповедь. Перевод с латинского М. Е. Сергеенко. – Санкт-Петербург, 1999.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М., 1973.
3. Берлиоз Г. О современном состоянии вокального искусства в оперных театрах Франции и Италии и о причинах этого состояния // Гектор Берлиоз. Избранные статьи. – М., 1956.
4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.-Л., 1967.

5. Вагнер Р. Об актёрах и певцах // История эстетики в памятниках и документах. Рихард Вагнер. Избранные работы. – М., 1978. – с.567-624.
6. Верди Д. Избранные письма. – Л., 1973.
7. Гегель Г. Эстетика, том 4. – М., 1976.
8. Дажина В. Социальные корни раннего маньеризма в Италии // Культура Возрождения и общество. – М., 1986. с.145-152.
9. Итальянская поэзия XII-XIX вв. в русских переводах. – М., 1992.
10. Каллас М. Биографии. Статьи. Интервью. – М., 1978.

11. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам. – М., 1913.
12. Лаури-Вольпи Д. Вокальные параллели. – Л., 1972.
13. Марчелло Б. Модный театр // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. – М., 1971.
14. Новиков Л. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М., 1990.
15. Пастура Ф. Беллини. – М., 1989.
16. Роллан Р. Музыкальные пасторали и Торкватто Тассо // Музыкально-историческое наследие. Выпуск третий. – М., 1988. – с.50-60.
17. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. – Л., 1968.
18. Симонова Э.Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко. – Уфа, 2005
19. Стендаль. Жизнь Россини // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Том 8. – М., 1959.
20. Стендаль. Прогулки по Риму // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Том 10. – М., 1959.
21. Тассо Т. Рассуждения о героической поэме // Литературные манифесты западноевропейских классиков. – МГУ, 1980. – с. 104-129.
22. Тотти даль Монте. Голос над миром. – М., 1966.
23. Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. – Санкт-Петербург, 2004.
24. Augustinus. Ennaratio in Psalmum 32 / Migne J.P. Patrologia cursus completes. Series Latina. Paris, 1844-1865; I, 8.
25. Brown H.M. Embellishing Sixteenth-Century Music. – London, 1976
26. Caccini G. Le Nuove Musiche. Ed. H. Willey Hitchcock. – Madison, 1970.
27. Della Corte A. Vicende degli stili del canto // Della Corte, A. Canto e bel canto. – Torino, 1933.
28. Giustiniani V. Discorso sopra la musica (1628) // Solerti A. L'origine del melodramma. – Torino, 1903. p.98-128
29. Greenly R. Dispositione di voce: passage to florid singing // Early Music., 1987, № 2.
30. Hisidor Hispal. Etymologia VII, 12, 24 / Migne J.P. Patrologia cursus completes. Series Latina. Paris, 1844-1865; 18, 292.
31. Hisidor Hispal. Sententia de musica / Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde. – St. Blaisen, 1784.
32. Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi / ibid. I, 5-8.
33. Mancini D. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. – Milano, 1777 // Della Corte, Canto e bel canto. – Torino, 1933.
34. Müller-Heuser F. Vox humana. – Regensburg, 1963.
35. Palisca C. Baroque Music. – New Jersey, 1981.
36. Raguener F. Parallele des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas. – Paris, 1702 // Strunk O. Source Readings in Music History. – Princeton, 1967.: p.113-128.
37. Tosi P. Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. – Bologna, 1723 // Della Corte, A. Canto e bel canto. – Torino, 1933: p.16-92.

В статье раскрывается содержание термина *belcanto* в его неразрывной связи с историей становления западноевропейского вокального искусства IV-XVIII вв.

Старинные корни “прекрасного пения”, отражённые в термине Блаженного Августина “*benecantare*” (“петь хорошо, достойно, благородно”), в термине Исидора Севильского “*voxperfecta*” (“совершенный голос”), проросли своими побегами в импровизированных колоратурах средневекового соборного пения – в голосах мальчиков-дискантистов и альтистов, взрослых фальцетистов, контртеноров и кастратов. Ренессансный окрас термина проявился в *vocetremante* – “трепетном голосе”, рождённым гибчайшей артикуляцией «поставленной» гортани (*dispositionedigorga*), способной справиться с самой бурной и “сверхскоростной” колоратурой, господствующей в ренессансной певческой практике. “Благородная манера пения” (*nobilemanieradicantare*) Джулио Каччини с новым отношением к слову, как к залогом новой оперно-театральной выразительности, стала основой тосканской школы пения, целиком обязанной появлению первых оперных спектаклей. Наконец, богато колорированное барочное оперное *cantofigurato* (термин был подчеркнут и упрощён Россини в *belcanto*) представило вокальное искусство во всём своём профессиональном великолепии и блеске.

Узаконенные и зафиксированные в трактатах XVIII вв. вокальные правила стали трамплином для всех последующих вокальных достижений и вошли в качестве фундаментальных законов в академическую вокальную школу пения на все времена.

Ключевые слова:

Belcanto – прекрасное пение, *Cantor* – церковный певчий в средневековой литургии, *Voxperfecta* – совершенный голос в средневековой литургии, Импровизированная орнаментика. Вокальные термины позднего Ренессанса: *dispositionedigorga*, *vocetremante*, «Новые сочинения» (1602) Джулио Каччини. «Благородная манера пения», Барочное *cantofigurato*, Франсуа Ражене о пении итальянских кастратов, *Belcanto* эпохи романтизма

This article reveals the essence of the term *bel canto* in connection with a formation the European vocal art from IV to XVIII centuries.

Ancient roots of “the perfect beautiful singing” (*bel canto*), reflected in Augustin's term *benecantare* (“to sing good, nobly, generously”), in Isidor's term *vox perfecta* (“a perfect voice”) have sprouted in improvised coloraturas in churches of the Middle Ages in the voices of boys–discantos and altos, adult falsettos and counter tenores.

The term of renaissance voice was *voce tremante* (“trembling voice”). This voice was born by a very flexible throat to be able to manage with wild vigorous coloraturas in singing practice. “The noble mode of singing” (*Noble maniera di cantare*) of Caccini was taken as a basis of a new singing entirely obliged to first operas.

Finally the florid singing in baroque opera (*canto figurato*) presented the vocal art as professional brilliant and perfect. Fixed in treatises of the XVIII century the vocal rules became thorough laws of a high academic singing for all times.

Key words:

Bel canto – a perfect beautiful singing, *Cantor* – a church singer of the medieval liturgy, *Vox perfecta* – a perfect voice in the church of the Middle Ages, Improvised coloraturas and vocal terms in the late Renaissance: *dispositione di voce*, trembling voice “Le Nuove Musiche” (1602) Giulio Caccini. *Nobile maniera di cantare* – “The noble mode of singing”, A florid singing in the Baroque epoch, Raguener's about castrato's singing, *Bel canto* of the Romanticism epoch

Элеонора Рауфовна Симонова заведует кафедрой камерно-концертмейстерского искусства в Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова. Проходила стажировки у профессоров Московской консерватории, блистательных мастеров концертмейстерского искусства, ЧачавыВажи Николаевича и Шендеровича Евгения Михайловича. Под руководством профессора Московской консерватории, заведующего кафедрой зарубежной музыки, доктора искусствоведения, крупного учёного Михаила Александровича Сапонова ею написаны и защищены две диссертации: «Искусство арии в итальянском оперном барокко» и «Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к belcanto XVIII в.». В 2010 г. стала лауреатом Международного конкурса в номинации «фортепианное сольное исполнение» (Друскининкай, Литва). Среди её учеников много лауреатов (концертмейстеров и артистов камерных ансамблей) престижных Международных конкурсов.

Eleonora Simonova is a leader of a faculty of chamber music ensemble and art of accompany in Academy of Arts in Ufa. Her leader supervisor was Mikhail Saponov, distinguished scientist, professor of Moscow Conservatory, Doctor of Art-criticism. Under his guidance she has defended two dissertations: "The art of air in the Italian operatic Baroque" and "A singing voice in the european art: from a liturgy to bel canto of XVIII century". Besides Eleonora is a prize-winner as a pianist of the International Competition in Lithuania (2010).

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ФИЛЬМАХ СТЭНЛИ КУБРИКА

Сергей УВАРОВ (Россия)

С Михаилом Александровичем Сапоновым я знаком шесть лет. Все эти годы были наполнены творческим, увлеченным общением с замечательным человеком, ученым, педагогом, знатоком и ценителем всех видов искусства.

На первом курсе консерватории он читал нам лекции по истории зарубежной музыки – помню, меня поразила его эрудиция, знание языков, ораторское мастерство, нетривиальные, казавшиеся ошеломительными концепции, касающиеся не только музыки, но вообще истории Средневековья. После окончания первого семестра я написал письмо Михаилу Александровичу – и он безо всякого снобизма и высокомерия вступил в переписку с простым студентом, еще ничем себя не зарекомендовавшим.

Очень быстро я понял, что и курсовые, и дипломную работу я хочу писать только у него. Но сначала еще не знал, на какую именно тему. Кругозор и диапазон интересов Сапонова был несравненно шире, чем мой, но одно из увлечений у нас было общим: это кино. Поэтому когда Михаил Александрович предложил мне написать курсовую работу по киномузыке – я с радостью согласился. Так появилась наша с ним первая совместная работа, посвященная музыке в фильмах Стэнли Кубрика. Потом были другие учебные работы, научные статьи и даже книга (также написанная под руководством Михаила Александровича), но опыт работы над курсовой по Кубрику для меня незабываем и бесценен – как в творческом, так и в человеческом плане.

Статья «Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика» написана на основе этой работы. И, по большому счету, Михаила Александровича можно назвать не просто научным руководителем, но соавтором и вдохновителем данного текста.

Стэнли Кубрик вполне может быть отнесен к числу голливудских режиссеров (хотя основные свои ленты он создал в Англии и продюсировал самостоятельно), но его фильмы – никак не типичная «голливудская продукция», сошедшая с конвейера «фабрики грез». Это неординарные, новаторские работы, оказавшие беспрецедентное воздействие как на американский, так и на мировой кинематограф. Влияние Кубрика признают (не без гордости!) такие разные художники, как Стивен Спилберг, Ларс фон Триер, Сидни Поллак... Что и говорить про количество цитат и аллюзий на Кубрика – их мы можем увидеть не только в «серьезных» фильмах, но и в мультфильмах, музыкальных клипах и даже в телерекламе.

Творчество Кубрика неоднократно становилось предметом исследования западных киноведов. Однако его фильмы представляют немалый интерес и для музыковедческого анализа, поскольку роль музыки в его работах далеко не только фоновая. Кубрик выработал совершенно особые, оригинальные методы использования музыкального материала в кинополотне. При этом, в отличие от большинства американских режиссеров второй половины XX века, он опирался в своих зрелых работах не на оригинальную музыку, написанную специально для фильма, а на шедевры классики, виртуозно инкрустируя их в концепцию и структуру кинопроизведения.

«Космическая одиссея 2001» — первая картина Кубрика, в которой он обратился к классической музыке. В своих ранних лентах Кубрик использовал либо популярные песни, либо привлекал композитора к работе над музыкальной составляющей фильма. Так, в «Поцелуе убийцы», «Убийстве» и «Тропах славы» режиссер сотрудничал с Джеральдом Фридом, саундтрек к «Лолите» написал Нельсон Риддл, а партитуру для «Спартака» создал Алекс Норт. И первоначально именно Норту было заказано музыкальное сопровождение «Космической одиссеи 2001». Но во время съемок Кубрик включал актерам классические произведения для создания необходимого настроения, и в итоге было принято решение использовать именно их. Когда Кубрик представлял руководству MGM предварительную версию фильма, там уже звучали классические фрагменты. И студия одобрила этот вариант. Позже, правда, Норт и его друг дирижер Джерри Голдсмит (ныне — один из самых авторитетных голливудских кинокомпозиторов) выпустили на CD «оригинальный саундтрек Space Odyssey: 2001», но к Кубрику это уже никакого отношения не имело.

Сейчас уже сложно представить, что решение использовать в «Космической одиссее 2001» классическую музыку было случайностью, ведь оно повлияло не только на дальнейшее творчество самого Кубрика (во всех последующих фильмах режиссера звучат классические произведения), но и на кинематограф в целом. Именно после «2001» в голливудских фильмах стали активно использовать музыку авангардистов, а классические темы приобрели такой вес, какого никогда прежде не имели (достаточно сказать, что начальная тема из *Also sprach Zarathustra* Рихарда Штрауса и вальс «Прекрасный голубой Дунай» Иоганна Штрауса у западной публики ассоциируются именно с «Космической одиссеей»).

Фактически, Кубрик уравнивал значение видеоряда и музыки — за счет драматической составляющей. И это еще одно важное новшество. Такие ключевые для большинства прежде созданных кинофильмов составляющие, как действие и диалоги (то есть именно то, что кино взяло от литературы и театра), здесь практически не играют роли. Первое слово в «Космической одиссее» звучит на 25-й минуте. Финальные полчаса — также бессловесны. Соответственно, вся выразительная нагрузка ложится на визуальный ряд и музыку. А также — на тишину. Паузы здесь имеют не меньшее значение, чем музыкальные фрагменты. Дело в том, что в «космической» части фильма (за исключением тех сцен, где героям не надо носить скафандр) нет никаких шумовых эффектов — по замыслу создателей, это должно выглядеть более правдоподобно, так как звук в безвоздушном пространстве не распространяется. И ряд кульминационных моментов (например, падение человека в открытый космос) происходят при абсолютной тишине. Эта тишина — оглушает больше, чем крик или *fortissimo* в оркестре (именно так можно было бы озвучить этот эпизод). Пользуясь средствами немого кино, Кубрик, родившийся уже в эпоху звукового кино, добивается сильнее выразительного эффекта! Однако наряду с моментами, где есть видео, но нет музыки / звука, Кубрик создает и ряд эпизодов с музыкой, но без картинок. Это увертюра, *intermission*¹ и музыка после титров.

«Космическая одиссея 2001» открывается увертюрой (*Adventures* Д. Лигети). Три минуты музыки на фоне черного экрана. Современным зрителям это кажется непривычным, но для Голливуда того времени — прием

довольно распространенный: скажем, у Кубрика увертюра была в «Спартаке» (только вместо черного экрана там демонстрировалась статичная картинка с кадром из фильма и надписью *Overture*), а в картине Жана Негулеско «Как выйти замуж за миллионера» (1953) мы даже видим оркестр, играющий увертюру (хотя сам фильм не является мюзиклом). Но в «Космической одиссее 2001» увертюра приобрела особое, символическое значение: сонористический «хаос» изображает то, что было до появления Вселенной, ту загадочную пустоту (или не пустоту?), которую нам даже сложно вообразить. И когда на четвертой минуте из тишайшего звукового марева возникают первые тоны *Also sprach Zarathustra* Рихарда Штрауса ($c^1 - g^1 - c^2 - e^2$), и мы видим «выплывающее» Солнце, это воспринимается как Рождение нового мира — *нашего мира*.

Р. Дж. Стилуэлл² пробует разъяснить возможный смысл данного момента таким образом: «Итак, при знакомстве с произведением [«Так говорил Заратустра» Ницше] можно связать идею философа с данным фильмом, где подразумевается тождество [ницшеанского] сверхчеловека и [кубриковского] человека на новой стадии эволюции, показанного в фильме. Но имеется еще дополнительный, музыкальный, уровень, когда с помощью композиторского проникновения в основы обертонового ряда очерчено и кинематографическое проникновение в глубины человеческого интеллекта»³. Кроме того, некоторые исследователи в данной связи упоминают, что Солнце и увеличивающаяся Луна являются ключевыми символами зороастризма, так что аллюзия на Ницше тем более неслучайна⁴.

Религиозные корни «Космической одиссеи 2001» этим не ограничиваются. Кубрик, не отрицая Бога как такового, отказывается от «человекоподобной» трактовки и представляет его как некий высший разум, сверх-интеллект. Это дает нам ключ к пониманию картины и ее главной загадки: что есть черная монолитная Стела (появившаяся внезапно)? Ответ может быть таким: это Бог (в максимально широком понимании слова, не исключающем и привычной научно-фантастической версии⁵).

Данная трактовка косвенно подтверждается и лейтмотивом Стелы: хоровым фрагментом Кургіе из «Реквиема для сопрано, меццо-сопрано и двух смешанных хоров» Дьёрдя Лигети. Это произведение решено в сонористической технике (что, как и в случае с увертюрой, символизирует непостижимость этого явления, непонятность для человека), однако наличие человеческих голосов отличает лейтмотив Стелы от всех остальных сонористических фрагментов в «2001». Голоса символизируют *разумность* стелы (или тех сил, которые ее создали).

Как бы в противовес диссонантной теме стелы Кубрик вводит в аудиовизуальную партитуру фильма идеально «прозрачный» вальс Иоганна Штрауса «Прекрасный голубой Дунай». И это уже можно назвать лейтмотивом человечества. А если учесть, что впервые он звучит на фоне кадра с Землей (выглядеющей из космоса как голубая планета), то название вальса приобретает дополнительный смысл.

Лейтмотив появляется в тех эпизодах, где человеческое начало доминирует, где человек чувствует себя хозяином. Но этой темы нет ни в сценах на Луне и Юпитере, ни в сценах с компьютером HAL 9000. Любопытно, что вальс «Прекрасный голубой Дунай» звучит также во время и после финальных титров. Но там он уже воспринимается в ироническом контексте — равно как и финальные темы «Доктора Стрейнджлава»,

«Заводного апельсина», «Сияния» и «Широко закрытых глаз». Это фирменный прием Кубрика.

Еще один классический фрагмент – Adagio из «Гаянэ» Хачатуряна. Он не приобретает лейтмотивного значения, так как появляется лишь дважды (в сегменте Jupiter Misson). Но яркая выразительная мелодика и характерное тембровое решение (виолончель соло, затем скрипка, затем – струнный ансамбль) позволяют связать эту тему именно с людьми. Хотя ее эмоциональный настрой – совершенно иной, нежели в «Прекрасном голубом Дунае». Там – легкость, свобода, оптимистичный взгляд в будущее. Здесь – дурные предчувствия, одиночество, незащитность...

Осознанно или нет, но Кубрик построил «Космическую одиссею» как классическое театральное произведение – оперу, спектакль или балет (вступление, пролог, I действие, II действие, интерлюдия, III действие, эпилог). И это, наряду с вышеописанными признаками, позволяет нам говорить о синтезе искусств. Ведь режиссер не только приравнивает музыку к визуальному ряду, но и заимствует принципы формообразования (что, в общем-то, противоречит органике кинематографа, тяготеющего к сквозному развитию). Кубрик всегда любил подобные структуры, но в «Спартаке», «Заводном апельсине», «Барри Линдоне» и «Цельнометаллической оболочке» форма строго симметрична: первая половина, затем Intermission (но ее может и не быть), далее – вторая половина. Поэтому можно сказать, что форма «Космической одиссеи 2001» уникальна даже для Кубрика.

Среди фильмов Кубрика, в которых использована классическая музыка, «Заводной апельсин» занимает особое место. Классика здесь является не просто сопровождением (пусть даже и наделенным важным идейным и концептуальным значением), но героем фильма, действующим лицом. Речь идет, конечно, о бетховенской теме (хотя Бетховен – далеко не единственный композитор, чья музыка здесь звучит). В квартире у главного героя висит портрет композитора, стоит его бюст, на полке лежат кассеты с его музыкой... Когда главный герой борется со своей жертвой – хозяйкой оздоровительного центра, женщина защищается бронзовым бюстом Бетховена. И даже попав в тюрьму, Алекс сохраняет свою привязанность к композитору: портрет и бюст теперь базируются в крохотной камере. Бетховен в фильме повсюду: как мы видим, это имеет даже чисто внешние проявления. Но куда более важно, что музыка Бетховена становится полноценной участницей событий, причиной тех или иных сюжетных поворотов.

Музыка Бетховена появляется не сразу, а постепенно, исподволь. Впервые бетховенскую тему мы слышим на десятой минуте. Это знаменитый лейтмотив судьбы из Симфонии №5 c-moll, вот только звучит он как начало музыкального произведения, а в качестве дверного звонка, что, конечно, имеет и символический, и немного издевательский смысл. Под звуки этой мелодии Алекс с друзьями вламываются в дом писателя, калечат его самого и насилуют его жену. Причем, писатель с женой, видимо, предчувствуя неладное, долго не решаются открыть непрошенным гостям, поэтому звонок настойчиво звенит несколько раз. Как здесь не вспомнить фразу «Так судьба стучится в дверь»?

Следующее появление музыки Бетховена относится к сцене из «Корова-баре». Женщина поет a cappella тему «Оды к радости» из Симфонии №9. И впервые Алекс признается нам в любви к Бетховену, что, конечно, очень важно с точки зрения раскрытия образа главного героя.

Но, как и дверной звонок, тема имеет сюжетные последствия: один из членов банды Алекса освистывает певицу, за что получает сильный удар от главаря, после чего между ними происходит кратковременная (но очень напряженная) ссора. Казалось бы, незначительный момент, но это первое свидетельство того, что отношения в банде весьма напряженные. А ведь в дальнейшем именно из-за своих дружков Алекс попадает за решетку! Получается, что Бетховен стал причиной первого проявления конфликта.

Третье «бетховенское появление» – это уже сцена в доме Алекса, когда тот слушает Скерцо из той же симфонии (в полноценном оркестровом варианте). Главный герой мечтает-засыпает под музыку, и его жуткие фантазии накладываются на бетховенское Скерцо. Очевидно, что от дверного звонка и до Скерцо бетховенская линия развивается по нарастающей. Однако в следующий раз она появится почти час спустя – когда Алексу будут показывать на принудительном лечении фильма с «ультра-насилием», в одном из которых Алекс с ужасом услышит в качестве аккомпанемента фрагмент из Девятой симфонии. И это впервые выведет Алекса из себя и одновременно станет самым важным шагом к «выздоровлению». То есть музыка опять влияет на развитие сюжета. Этот небольшой эпизод становится одновременно первой кульминацией и фильма, и «бетховенской линии». А дальше идет реприза.

Главный герой (лишенный способности к сопротивлению и избитый всеми своими прошлыми жертвами, включая экс-членов его банды) попадает в дом того писателя, на которого он напал. Опять звучит лейтмотив судьбы из Пятой симфонии (в «исполнении» дверного звонка), а через некоторое время – и Скерцо. Только если в первый раз это была музыка торжества и наслаждения Алекса, то здесь – это его кошмар и наказание за все содеянное (напомним, что после «лечения» Алекс испытывает физические страдания всякий раз, как пытается проявить агрессию или слышит музыку Бетховена).

«Барри Линдон» — девятый фильм Кубрика, созданный в 1975 году в Англии, где Кубрик жил и работал, начиная с 1961 года. Действие «Барри Линдона» происходит в период Семилетней войны и правления Георга III. Главный герой – выходец из небогатой ирландской семьи, авантюрист, достигший высокого положения благодаря своему везению, уму и – полному отсутствию принципов. Впрочем, судьба, за несколько лет подарив Барри всем, о чем он мечтал, так же стремительно всё у него отняла. и отняла у него все блага. Фильм заканчивается тем, что Барри, потерявший на дуэли ногу, вынужден вернуться обратно в Ирландию и жить там на скромную пенсию.

Кубрик применяет свой фирменный прием, выстраивая сюжет по принципу «перевертыша»: каждый персонаж сначала предстает перед нами в максимально привлекательном и благородном виде, вызывая искренние симпатии, а затем показывает свои куда менее приглядные стороны. И мы понимаем, что, например, девушка, казавшаяся чистой и непорочной, на самом деле готова отдаться каждому солдату. А офицер, который выглядел воплощением доблести и чести, показывает себя трусливым симулянтом и обманщиком.

В этом, конечно, скрыта пародия на классические костюмные ленты, в которых главные герои непременно благородны, чувства – искренни, а интриги – хитроумны и изящны. Тем не менее, формально Кубрик создал

фильм по всем законам жанра. «Аутентичные» костюмы, декорации... Логично было и музыку использовать именно той эпохи. Но Кубрик и здесь не обошелся без некоторых вольностей: помимо барочной музыки (Гендель, Вивальди, Бах), в фильме звучит Моцарт и даже Шуберт.

Последнее может вызвать претензии в нарушении эстетики стилевых и исторических соответствий. Но использование музыки Шуберта не столько концептуальное решение, сколько «отзвук» прежнего замысла Кубрика, предшествовавшего «Барри Линдону». Первоначально режиссер планировал снять фильм о наполеоновских войнах. Замысел активно разрабатывался, но в итоге проект свернули, а многие идеи переключались в «Барри Линдон». Можно предположить, что в воображении Кубрика произошло что-то типа наложения эпох, результатом чего стали любопытные анахронизмы. Условно говоря, «Барри Линдон» создавался под влиянием уже придуманной Кубриком эстетики несостоявшегося «Наполеона».

В «Барри Линдоне» впервые перед режиссером и сотрудничавшим с ним композитором Леонардом Розенманом встала задача создать саундтрек-стилизацию: подобрать и аранжировать музыкальные фрагменты таким образом, чтобы создать у зрителей полное ощущение эпохи (вторая половина XVIII века, начиная с 1756 года). Оригинальной музыки в фильме нет (как и в «Космической одиссее 2001» и в «Заводном апельсине»), но помимо классических тем Кубрик и Розенман используют ирландские народные и старинные наигрыши и песни. Это было необходимо для того, чтобы подчеркнуть происхождение главного героя – выходца из ирландской провинции.

Стоит обратить внимание, что это первый и единственный фильм Кубрика, в котором музыка подчеркивает конкретную эпоху и национальность персонажей. Ни до, ни после «Барри Линдона» мы не найдем этого в фильмах Кубрика (хотя, скажем, действие «Спартака» и «Троп славы» тоже разворачивается на фоне исторических событий, но в музыке стремления к стилистической синхронности нет).

Кроме того, «Барри Линдон» уникален тем, что в нем Кубрик и Розенман здесь создают некое подобие лейтмотивной системы. Но музыкальные темы привязаны не к персонажам, как это обычно бывает в оперной и программной симфонической музыке, а к наиболее характерным ситуациям и настроениям, а также, естественно, к таким понятиям, как любовь, судьба и т.п. Например, в «Барри Линдоне» Сарабанда Генделя (из Сюиты для клавира d-moll HWV 437) является лейтмотивом судьбы Барри. Причем, создатели фильма трансформируют тему при новых проведениях. В первый раз лейтмотив судьбы звучит в самом начале фильма. А затем – в эпизоде дуэли. Всего в фильме три сцены дуэли, они – своего рода сюжетный лейтмотив. И каждая из этих дуэлей имеет поворотное значение в судьбе Барри, то есть дуэли являются как бы инструментом судьбы. Но именно для них авторы фильма создают характерную вариацию на сарабанду: тема звучит одногласно в нижнем регистре, а паузы заполняются настороженными триолями виолончелей. Получается, что данная вариация является чем-то вроде «лейтмотива внутри лейтмотива». Иначе говоря, одна из вариаций лейтмотива судьбы становится лейтмотивом дуэли. Похожим образом создатели фильма работают и с остальным музыкальным материалом.

Классическая музыка звучит в пяти фильмах Кубрика, однако каждый раз мы видим абсолютно новый

тип ее использования. Лейтмотивная система в «Барри Линдоне», «Музыка как символ» в «Космической одиссее 2001», «музыка – действующее лицо» в «Заводном апельсине»... И в «Сиянии» (1980) мы видим еще один тип, «прописавшийся», с легкой руки Кубрика, в большинстве фильмов ужасов. Музыка как средство нагнетания напряжения. Кубрик второй раз за свою карьеру обращается к творениям современников-авангардистов (первое обращение – «Космическая одиссея 2001») и создает саундтрек почти целиком из сонористических произведений.

В фильме звучат фрагменты Lontano и Atmospheres Дьёрдя Лигети, «Пробуждение Иакова», De Natura Sonoris №1 и 2, «Полиморфия» и «Канон для 52 струнных и магнитофонной ленты» Кшиштофа Пендерецкого, а также Третья часть «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бела Бартока – пусть и не сонористическая в чистом виде, но изобилующая сонорными приемами, что позволяет ей не выбиваться из общей стилистической направленности.

Какие-то фрагменты имеют более индивидуальное мелодическое «лицо», какие-то – менее, но Кубрик их использует лишь как средство нагнетания напряжения, лишенное собственного «лица». Устрашающие шелестения скрипок на pianissimo порой практически неразличимы, однако необходимую атмосферу создают.

Интерес вызывает та внутренняя динамика, с которой режиссер выстраивает последовательность номеров, и сочетание авангардных композиций с двумя другими важными элементами саундтрека: песней Midnight⁶ и начальной композицией Rocky Mountains, в основе которой – тема средневековой секвенции Dies Irae. Именно эта мелодия открывает фильм и звучит во время вступительных титров. Автором композиции является Венди Карлос, помогавшая Кубрику в работе над саундтреком «Сияния». В случае со вступительным номером ее роль заключалась в том, чтобы наложить на грозную средневековую тему устрашающие электронные эффекты. Однако, именно в этом сочетании столь разных эпох (современность и Средние века) проявилась одна из основных идей фильма: в нашем мире все заиклено, закольцовано. Одни и те же события могут повторяться с небольшими вариациями через много лет, а носителями одного и того же лица могут оказаться люди, жившие в разных эпохах и не имеющие никаких родственных связей. Речь идет о некоей временной петле. Эта перекличка времен и отражается во вступительной теме, выполняющей здесь роль увертюры (аналогичной увертюрам в «Спартаке» и «Космической одиссее»).

Другая идея фильма отражается в видеоряде этого эпизода. Речь идет о слабости человека (даже наделенного сверхспособностями), невозможности противостоять фатуму, сиюминутности и незначительности человеческой жизни по сравнению с Природой и Временем. Именно так можно трактовать проезд крохотной машинки по узкой извилистой горной дороге, снятой с высоты вертолетного полета. Машина и дорога просто теряются на фоне могучих деревьев и величественного природного ландшафта!

Что касается песни Midnight, то здесь мы видим излюбленный кубриковский прием: наиболее драматичные и острые события предваряются или сопровождаются безмятежной старой песенкой. Песня Midnight звучит дважды: в сцене воображаемого банкета, на котором Гилберт Грэйди (убийца из прошлого) убеждает Джека Торренса «наказать» свою семью, и в эпилоге, когда мы видим старую фотографию из

банкетного зала отеля, где основатель заведения, удивительно похожий на Джека Торренса, снят на балу 1921 года.

Эти моменты пугают куда сильнее, чем эпизоды, сопровождающиеся сонористическими композициями. В первом случае мы осознаём, что Джек Торренс решит убить свою семью, во втором случае – что переключка времен – это не только порождение больного сознания главного героя.

Последний фильм Стэнли Кубрика — «С широко закрытыми глазами» (1999) — объединил в себе те типы использования классической музыки, которые мы видели в предыдущих фильмах. В этом отношении можно сказать, что картина оказалась своего рода итогом «отношений» Кубрика с музыкальной классикой. Но – итогом, не ставшим манифестом. Если в «Барри Линдоне», «Космической одиссее», «Сиянии», «Заводном апельсине» звуковая концепция выстроена до продуманной системы, в которой все имеет свое место и объяснение, то в случае с последним творением Кубрика видно иное. Здесь все туманно, намеками... Причем, это справедливо не только для музыки, но и для сценария, и для режиссерской работы. Складывается ощущение, что Кубрик, прежде ценивший кристальную ясность, рельефность замысла, работавший «от ума» (за что многие обвиняли его картины в холодности, аэмоциональности, в фильме «С широко закрытыми глазами» делает ставку на *интуицию*...

«С широко закрытыми глазами» – это фильм-загадка, одно из самых странных и спорных произведений в мировом кинематографе. Тайны – и в сюжете⁷, и *вокруг* фильма. Как известно, Кубрик умер до выхода «С широко закрытыми глазами» на экраны, и, по некоторым предположениям, монтаж заканчивал его друг и душеприказчик Стивен Спилберг⁸. Есть даже предположения, что Спилберг, имевший неограниченный и неконтролируемый доступ к отснятому материалу, полностью перекроил фильм. Другая же версия гласит, что Кубрик представил руководству Warner Brothers полностью готовую версию фильма за четыре дня до смерти, а Спилберг лишь довел готовый фильм до экранов. Но в любом случае, перед нами встает вопрос: в какой степени было осмыслено Кубриком

музыкальное сопровождение фильма? Ведь, как правило, музыка создается и подбирается уже на послесъемочном этапе. Успел ли Кубрик завершить работу с композитором и одобрить звуковой ряд?

Анализируя свидетельства людей, причастных к созданию фильма, нельзя не отметить некоторую недоговоренность. Вот, в частности, что сообщает Ян Харлан, исполнительный продюсер «С широко закрытыми глазами»:

«Рабочая копия [фильма] с предварительными музыкальными треками была показана в Нью-Йорке 1 марта 1999 года для руководителей [студии] Warner Bros. Терри Семела и Боба Дэйли, Тома Круза и Николь Кидман»⁹.

В той же статье Харлан свидетельствует, что после показа в Нью-Йорке и положительной реакции студийных боссов Кубрик собирался заняться «чистой» записью музыки и сведением звуковых дорожек. В последнем телефонном разговоре с Харланом Кубрик говорил о том, как должна быть исполнена фортепианная тема из Musica Ricercata II Дьордя Лигети (она в итоге и вошла в фильм). Через несколько часов после разговора Кубрика не стало.

Таким образом, если верить Харлану, получается, что некий «черновой» вариант саундтрека у Кубрика уже был, и первоначальный отбор музыкальных тем был осуществлен при участии режиссера. Другое дело, по-прежнему остается непоясненным, насколько окончательный вариант музыкального сопровождения был далек от предварительного, а если принципиальных изменений сделано не было, то насколько законченным считал сам Кубрик тот вариант, который демонстрировался 1 марта 1999 года.

Отметим, что из всех фильмов Кубрика, снятых после «Космической одиссеи 2001» (включая и ее), «С широко закрытыми глазами» наименее «музыкальный»: музыка там звучит очень редко, и ее «удельный вес» весьма невелик. Это заставляет предположить, что саундтреку было уделено меньше внимания, чем обычно.

Главный музыкальный элемент фильма – вторая часть (Mesto, Rigido e Cerimonale) сюиты Musica Ricercata (1953) Дьордя Лигети.

II

Mesto, rigido e cerimoniale $\text{♩} = 56$

non legato sim.

senza ped.

8

pp una corda

con ped. *)

Грозная, леденящая душу мелодия прорастает буквально из двух звуков. Условно ее можно назвать *лейтмотивом тайного общества* или даже *лейтмотивом угрозы тайного общества*. Она появляется в наиболее драматичных моментах фильма: когда Билла Харфорда «раскрывают» во время ночного мероприятия, когда пожилой господин с инфернальным взглядом передает Биллу листок с последним предупреждением, когда Билл замечает (или ему кажется, что замечает) слежку за собой, наконец, когда Билл видит маску рядом со своей женой... Впрочем, значение рассматриваемой мелодии весомее, чем просто «визитка» тайного общества. Скорее, это лейтмотив возмездия и раскаяния.

Собственно классических тем в фильме три (если не считать тему Лигети): это Второй вальс из «Джазовой сюиты» (1924) Дмитрия Шостаковича, фортепианная прелюдия «Серые облака» (1881) Ференца Листа и фрагмент из «Реквиема» (1791) Вольфганга Амадея Моцарта (начало *Rex Tremendae*). И причина выбора именно этих произведений – еще одна загадка фильма. Если сочиненный 18-летним Шостаковичем вальс (в котором, на самом деле, нет ничего джазового) еще можно трактовать как иронию над «мещанством» главных героев – ведь Билл Харфорд слушает на своем музыкальном центре эту музыку перед тем, как пойти на вечеринку к Зиглеру, то использование сочинений Моцарта и Листа выглядит лишенным концепции. *Rex Tremendae* звучит в кафе в тот момент, когда Билл читает газетную заметку про погибшую от передозировки экс-королеву красоты. А «Серые облака» — во время сцены в морге. Несмотря на яркость самой музыки, в фильме звучание этих фрагментов совершенно не запоминается – это только фон. Скажем, куда более очевидным решением было бы проведение здесь лейтмотива возмездия. Но создатели саундтрека (с участием или без участия Кубрика) решили иначе.

Фоновую либо сюжетную нагрузку несут и многочисленные джазовые темы (в том числе джазовые стандарты *Blame In On My Mouth*, *When I Fall In Love*) – они исполняются на вечеринке у Зиглера, в *Sonata Cafй*, в Доме Тайного общества. Впрочем, это объясняется конкретной ситуацией: музыка звучит не **за** кадром, а **в** кадре, причем подчас это решено очень изысканно в режиссерском плане: напри-мер, в *Sonata Cafй* (музыкальное название!) Билл входит тогда, когда музыканты как раз завершают свое выступление, после чего в баре включают фоновую музыку, а акцент автоматически смещается на разговор Билла с пианистом Ником Найтингейлом. И в этой же сцене мы видим еще одну интереснейшую находку – чисто кубриковскую по стилю. Пианист записывает на салфетке пароль для входа в Дом Тайного общества *Fidelio*, и Билл его спрашивает: что означает это слово? Ник отвечает: «Это – название оперы Бетховена». В новелле Шницлера ничего по-добного не было. Какие можно сделать выводы? Во-первых, Кубрик, конечно, знал сюжет «Фиделио», где переодевшаяся женщина проникает в тюрьму, чтобы спасти своего мужа. Нет ли здесь намек на переодевание Билла, позволив-шее ему проникнуть в Дом Тайного общества, а также на женщину, спасающую его в последний момент? Во-вторых, бетховенские произведения персонифицированно фигурировали еще в «Заводном апельсине». И в последнем своем фильме Кубрик опять делает нечто подобное (хоть и не возводит это в систему).

Таким образом, в музыкальном решении «С широко закрытыми глазами» можно найти приемы, схожие с «Заводным апельсином» (бетховенская тема), «Сиянием» (сонорные темы, нагнетающие напряжение), «Барри Линдоном» (лейтмотивы) и фильмами 60-х годов (джазовые стандарты). Есть здесь и оригинальная музыка, написанная специально для фильма. Но, в отличие от вышеперечисленных картин, здесь нет рациональной, понятно выстроенной системы. А уж является ли это следствием скоропостижной смерти режиссера или концептуальным решением – вопрос открытый.

Говоря о классической музыке в фильмах Кубрика, мы должны задаться вопросом: есть ли у режиссера какие-то предпочтения в отношении эпохи, стиля музыкальных произведений? Скажем, старается ли он

четко соблюдать привязанность времени создания музыки ко времени действия фильма или все зависит от конкретных музыкальных фрагментов, а четкой системы нет? Для ответа на этот вопрос вспомним всех композиторов, музыку которых Кубрик использовал (мы называем лишь тех, чьи темы звучали несколько раз или в разных фильмах): Дьёрдь Лигети, Рихард Штраус, Иоганн Штраус («Космическая одиссея 2001»), Бетховен, Россини («Заводной апельсин»), Гендель, Вивальди, Бах, Шуберт, Моцарт («Барри Линдон»), Пендерецкий, Барток, Лигети («Сияние»), Шостакович («С широко закрытыми глазами»). Как мы видим, разброс по эпохам – большой: начиная с первой половины XVIII века и до современников Кубрика. В то же время бросается в глаза отсутствие композиторов-романтиков (тема трио *Es-dur* Шуберта и начальная тема *Also Sprach Zarathustra* Рихарда Штрауса звучат в таком контексте, что ни о каком романтизме и речи быть не может). И здесь напрашиваются ассоциации со Стравинским, который так же свободно и часто обращался к прошлым временам, но всегда тяготел именно к «объективным» эпохам, а Романтизм недолюбливал. Параллель не случайна: Кубрик, как и Стравинский – яркий пример художника «от ума»; эмоциональное начало в его фильмах строго дозировано и «охлаждено» иронией режиссерской интонации.

Вспомним одну из первых сцен «Барри Линдона», где показывается первая любовь главного героя. Для него все происходящие события – более чем серьезные, но режиссер не дает нам начать по-настоящему сопереживать Барри, предлагая совсем иную точку зрения – как минимум отстраненную, а как максимум – скептическую и даже циничную. И музыкой это только подчеркивается. Образно говоря, музыка является «цветными линзами», сквозь которые Кубрик, а вслед за ним и зрители, смотрят на те или иные ситуации.

Здесь любопытно было бы представить некоторые сцены из кубриковских фильмов, но без музыки. Например, сцену из «Заводного апельсина», в которой Алекс приводит к себе в комнату двух девушек и устраивает с ними оргию. Сними это Кубрик без музыки и в более реалистичном варианте (без убыстрения, которое, кстати, получило отражение и в музыке) – и эффект был бы совсем другой. Ушел бы комизм, а образ главного героя приобрел бы ненужные здесь оттенки «героя-любовника». Другой пример – начальные кадры «Сияния», где величественные горные пейзажи показываются в сопровождении электронно обработанной темы *Dies Irae*. Благодаря музыке вполне «безобидные» кадры приобретают совсем иное содержание – весьма зловещее (хотя, казалось бы, что может быть зловещего в красивых солнечных пейзажах, пусть и зимних?). И время создания конкретного музыкального произведения, как выясняется, может и не соответствовать событиям в фильме, но оно почти всегда является неслучайным, (как не случаен выбор произведения той или иной эпохи). Скажем, архаично звучащая *Dies Irae* в «Сиянии» подчеркивает вечность, неизменность природы (для которой мелкие человеческие вторжения типа постройки отеля «Оверлук» – несущественны и сиюминутны). По большому счету, «Сияние» – фильм о времени, которое существует в «Оверлуке» по каким-то своим законам, неподвластным человеческому пониманию. И одна из самых старых узнаваемых тем в истории музыки здесь как нельзя кстати.

Тема *Dies Irae* появляется и в еще одном фильме Кубрика – «Заводном апельсине». Мы слышим ее в тот

момент, когда Алекс, избитый своими бывшими друзьями, подползает к дому писателя (не зная о том, что это тот самый писатель, которого он когда-то покалечил). Dies Irae в данном случае стоит воспринимать буквально: как предвещание момента возмездия, «страшного суда».

Впрочем, куда более важна в «Заводном апельсине» бетховенская линия, где мы опять-таки видим осознанное несоответствие музыки и действия. Можно даже сказать, что музыка вступает в своеобразное противоборство с событиями, показываемыми в фильме. Гуманистическое содержание Девятой симфонии Бетховена, идейная наполненность и целостность этого произведения контрастируют с бессмысленным, животной-агрессивным существованием персонажей «Заводного апельсина» (прежде всего, главного героя Алекса, который как раз и слушает Бетховена). Кульминацией данного противоречия являются фантазии Алекса, в которых вакханалия жестокости сопровождается именно Девятой симфонией. А в конце фильма музыка великого композитора и вовсе выступает «инструментом пыток». Получается чисто экспрессионистский эффект: гротескная изюбрость и пошлость окружающего мира подчеркнута контрастом с возвышенной музыкой (бывает и наоборот: серьезность момента оттеняется легкомысленной U-musik – как это решено в сцене оперы «Возвек» Альбана Берга, где переживания главного героя накладываются на разнузданные танцы под расстроенное фортепиано).

В продолжение данной темы нельзя не вспомнить еще один важный пример из того же «Заводного апельсина»: Алекс во время одного из киносеансов, (которые являются частью программы по его излечению от агрессии), слышит в качестве сопровождения ультра-жесткой сцены музыку из своей любимой Девятой симфонии. В ужасе Алекс кричит: «Так нельзя с Бетховеном! Он ни в чем не виноват!» И здесь можно уловить определенную самоиронию Кубрика – ведь то насилие под Бетховена, которое показывают Алексу в кинотеатре, недвусмысленно перекликается с самим «Заводным апельсином» (который уже смотрят зрители в кинотеатре – DVD и видеокассет в то время не было). Во-первых, это любопытная трансформация классического приема «театра в театре» (превращенного Кубриком в «кинотеатр в кинотеатре»). А во-вторых, свидетельство того, что Кубрик прекрасно понимал несоответствие музыки Бетховена основному действию, даже кощунственность ее использования в подобном контексте. И – бесплодность усилий по «излечению» общества. Показывая нам «Заводной апельсин», Кубрик как бы уподобляется собственным героям – врачам, которые устраивают «лечебные киносеансы» Алексу.

Таким образом, здесь можно усмотреть следующий послы: кино и телевидение не могут *излечить*, но вот *зомбировать* они вполне способны.

«Контраст эпох» в «Заводном апельсине» также присутствует – особенно если учесть первоисточник (роман Энтони Берджеса). В книге описана футуристическая Англия, Кубрик же не делает акцент на том, что это будущее, показывает все вполне реалистично – при всей эксцентричности одежды и речи персонажей (английский перемежается русскими словечками – devotchka, moloko; воплощение подсознательного страха англичан 60-х – 70-х, что когда-нибудь СССР захватит всю Европу, и им придется говорить по-русски). Получается очевидное несоответствие: начало XIX века в музыкальном сопровождении – и XXI век в действии. Тем не менее, даже если считать, что события «Заводного апельсина» разворачиваются во времена Кубрика, доминирование музыки эпохи Классицизма (к ней же, помимо Бетховена, позволим себе отнести и темы Россини, в гармоническом, мелодическом и оркестровом плане вполне классицистские) выглядит особенно явным. И здесь можно усмотреть еще одну идею: издеваясь над внешним благополучием общества, Кубрик подчеркивает, что все это – маска, иллюзия, что каждый добропорядочный и воспитанный житель страны – в душе не менее жесток, чем Алекс, а общество в целом – больно изнутри. «Вежливый» классицизм в данном случае – как раз отражение этой показной устроенности. Получается та же концепция, что и в «Барри Линдоне», где за напудренными париками скрывались негодяи, а за придворным этикетом – интриги и обманы (а музыка Классицизма как раз соответствовала этим парикам и этикету).

Совсем иным образом Кубрик трактует авангардную музыку – произведения Пендеревского и Лигети (они звучат в двух фильмах: «Космической одиссее 2001» и «Сиянии»; однострунную фортепианную тему Лигети в «Широко закрытых глазах» мы не учитываем). На первый взгляд, может показаться, что сонористика у Кубрика использована самым банальным образом – когда надо «сделать страшно» и показать нечто загадочное, непознанное. Но на самом деле, и в «Космической одиссее», и в «Сиянии» авангардизм символизирует время. Ведь в конечном итоге оба этих фильма – о времени. Смена эпох в «Одиссее», временная петля в «Сиянии» – все это получило своеобразное отражение в музыке. И *непостижимость* времени как раз отлично сочетается с непривычной гармонией и мелодикой сочинений Пендеревского и Лигети, а *эфемерность*, *неосвязаемость* времени – с сонористической зыбкостью фактуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Точный перевод – *пауза*, но с точки зрения смысла было бы правильнее перевести как *интерлюдия*

² Stilwell, R. J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996 // The Journal of Film Music, 2002, Vol.1, No.1, p.19-61

³ Там же, p.47

⁴ Цитата с IMDb.com: The sun and the crescent moon aligned with each other (in the opening shot) was a symbol of Zoroastrianism, an ancient Persian religion that predated Buddhism and Christianity and was based on the teachings of the prophet Zoroaster (also known as Zarathustra). Перевод: Солнце и увеличивающаяся луна, заслоняющие друг друга (в кадре, открывающем фильм) были символами Зороастризма, древней персидской религии, предшествовавшей буддизму и христианству. Она основана на учении пророка Зороастра (также известного как Заратустра).

⁵ В видеоинтервью Кубрик использует фразу «scientific definition of God»

⁶ Авторы: Jimmy Campbell, Reginald Connolly и Harry M. Woods

⁷ Вот лишь несколько загадок в фильме:

1) Что означали слова моделей «Where the rainbow ends» («...Где заканчивается радуга»)? Связано ли это с магазином Rainbow, в котором Билл взял маскарадный костюм?

2) Откуда девочка-нимфоманка знала, какой именно плащ нужен Биллу? Имеет ли она отношение к Тайному обществу?

3) Что представляет собой Тайное общество?

4) Что за мужчина и женщина кивнули Биллу во время «мессы»? Откуда они узнали его и узнали ли?

- 5) Что за женщина спасла Билла и почему?
- 6) Что стало с женщиной? Она ли та экс-королева красоты, которую Билл видит в морге (словам Зиглера доверия нет)?
- 7) Следил ли за Биллом человек на улице, или это был случайный прохожий?
- 8) Что стало с пианистом (словам Зиглера опять-таки не стоит доверять)?

- 9) Как маска оказалась рядом с Элис?
- ⁸ Знаменитый режиссер, создатель фильмов «Список Шиндлера», «Инопланетянин», трилогии «Индиана Джонс» и др.
- ⁹ Harlan, Jan. The Long Road to "Eyes Wide Shut" // The Stanley Kubrick Archives, 2008, p.512

ЛИТЕРАТУРА

1. Stilwell, R. J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996 // The Journal of Film Music, 2002, Vol.1, No.1, p.19-61
2. James, Dennis. Performing with Silent Film // Film Music I, edited by Clifford McCarty. New York: Garland Publishing, Inc., 1989;
3. Christie, Ian. Sounds and Silents // Sight and Sound Vol.3, no. 3, 1993;
4. Mathieson. Silent Film Music and the Theatre Organ // Indiana Theory Review 11, no. 2, 1990;
5. Mark, Martin. Диссертационная работа Film Music of the Silent Period, 1895-1924 // Harvard University, 1990;
6. Anderson, G.B.. Music for silent films 1894-1929: A Guide / Washington, D.C.: Library of Congress, 1988.
7. Harlan, Jan. The Long Road to "Eyes Wide Shut" // The Stanley Kubrick Archives, 2008, p.512;
8. Phillips, Gene D.. Music in "2001: A Space Odyssey" // The Stanley Kubrick Archives, 2008, p.390;
9. Stackhouse, Margaret. Interpretations of "2001: A Space Odyssey" // The Stanley Kubrick Archives, 2008, p.392.

В статье рассматривается использование классической музыки в пяти фильмах Стэнли Кубрика: «Космическая одиссея 2001», «Заводной апельсин», «Барри Линдон», «Сияние» и «С широко закрытыми глазами». Кубрик – один из самых влиятельных и неординарных американских кинорежиссеров XX века. Музыка (прежде всего, классическая) играет особую роль в его фильмах. Ее значение не только оформительское, но также концептуальное и формообразующее. Так, произведения Бетховена в «Заводном апельсине» становятся персонажами, авангардные темы Лигети в «Космической одиссее 2001» символизируют космические тайны, а мелодии XVIII века (классические и народные) в «Барри Линдоне» организуют лейтмотивную систему. Исследование фильмов Кубрика позволяет раскрыть базовые принципы взаимодействия визуального и музыкального ряда в кинопроизведении.

Ключевые слова: Стэнли Кубрик, киномузыка, кинорежиссура, классическая музыка в визуальных искусствах, ДьёрдьЛигети, КшиштофПендерецкий, Людвиг ван Бетховен, Георг Фридрих Гендель.

The article is dealt with the classical music in five films of Stanley Kubrick: 2001: A Space Odyssey, A Clockwork Orange, Barry Lyndon, The Shining and Eyes Wide Shut. Kubrick – one of the most influential and outstanding American film director. Music (first of all, classical music) makes an important role in his movies. It is not only decorative value, but also conceptual and forming significance. For example, Beethoven's works in A Clockwork Orange becomes a characters — they have their own line of plot development; avant-garde themes of Ligeti in 2001: A Space Odyssey are global symbols of space mystery; 18th century melodies in Barry Lyndon organizes leitmotif system. Exploration of Kubrick's films helps us to see the basic principles of interaction between visual and music range in visual arts.

Key words: Stanley Kubrick, film music, film directing, classical music in visual arts, GyurgyLigeti, Ludwig van Beethoven, Krzysztof Penderecki, George Friedrich Handel.

Автор: Уваров Сергей Алексеевич — аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. Окончил ГМК им. Гнесиных (2006) и МГК им. П.И.Чайковского (2011). Автор книги «Музыкальный мир Александра Сокурова» (М.: Классика-XXI, 2011, 160 с.). E-mail: uvarov@ixbt.com

Author: Sergey A. Uvarov, postgraduate at the Moscow Conservatory, world music history department. Graduated from the Moscow Gnesins' State Musical College (2006) and the Moscow Conservatory (2011). Author of the book "Musical world of Alexander Sokurov" (Moscow, 2011, 160 p.). E-mail: uvarov@ixbt.com