

ТАМБОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ им. С. В. РАХМАНИНОВА

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

Сборник статей по материалам
Одиннадцатой международной научной
Интернет-конференции
23 октября – 2 ноября 2018 г.

Тамбов 2019

УДК 7(430) +78(430)
ББК 85 (4Гем)+85.313(4Гем)
К 90

Редакционная коллегия:

О. В. Немкова, доктор искусствоведения,
профессор ТГМПИ им. С. В. Рахманинова (отв. редактор);
О. В. Генебарт, кандидат искусствоведения,
заслуженный работник культуры РФ,
профессор ТГМПИ им. С. В. Рахманинова

К90 **Культура** и искусство Германии [Текст]: сб. ст.
по материалам Одиннадцатой междунар. науч.
Интернет-конф., 23 окт.–2 нояб. 2018 г. / отв. ред.
О. В. Немкова, ред. О. В. Генебарт. – Тамбов:
ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2019. – 163 с.

УДК 7(430) +78(430)
ББК 85 (4Гем)+85.313(4Гем)
К 90

ISBN 978-5-93691-150-7

© ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова», 2019

Рудик Екатерина Александровна

**ВЛИЯНИЕ АРТИКУЛОВ
«АУГСБУРГСКОГО ИСПОВЕДАНИЯ»
НА ТЕКСТЫ ДУХОВНЫХ КАНТАТ И. С. БАХА**

В области музыкального баховедения последних лет не остаётся сомнений, что духовная музыка И. С. Баха формировалась в тесной связи с лютеранским богослужением. Актуальность исследования прикладного значения духовной музыки, а именно церковных кантат И. С. Баха, связана с современной практикой исполнения духовных кантат в лютеранских церквях во время службы. Стремление вернуть музыку композитора в лютеранское богослужение порождает ряд вопросов пропстов и канторов общин об уместности исполнения отдельных частей духовных кантат в ходе литургии.

Цель статьи состоит в рассмотрении, на примере некоторых духовных кантат И. С. Баха, близость их текстов к основным артикулам вероучения, изложенным в «Апологии Аугсбургского исповедания».

В связи с тем, что тексты баховских кантат охватывают не только артикулы Апологии, но и включают толкования из различных источников (из Малого и Большого Катехизисов М. Лютера и других текстов Книги Согласия), следует ограничиться теми артикулами, которые максимально воздействуют на образный строй баховских произведений и не только задают тон, «тему дня», но и указывают на характер интерпретации данных положений Бахом-мыслителем. В связи с этим из 28 артикулов Апологии Аугсбургского вероисповедания следует отметить прежде всего те, к которым композитор обращался наиболее часто: «О Боге», «О первородном грехе», «О Сыне Божьем». Эти положения лежат в основе лютеранского вероучения и находят свое отражение в «Книге Согласия» [3], включают в себя Символ веры, Аугсбургское

исповедание и его Апологию, Шмальканденские артикулы, Большой и Малый катехизисы, Формулу Согласия и другие документы, в которых зафиксированы основы лютеранского вероучения.

Для понимания особенностей взаимодействия лютеранского вероучения и текстов кантат И. С. Баха рассмотрим артикулы и их толкование, которые находят применение в текстах кантат композитора.

В первом положении Аугсбургского вероисповедания раскрывается артикул «О Боге», где признаётся решение Никейского собора относительно единства Божественной Сущности и Трёх Его ипостасей. Здесь же расшифровывается употребление термина «ипостась», который используется *«для обозначения не части или качества в другом, но того, что существует само по себе»* [3, с. 26]. Именно такое понимание термина «ипостась» отражено в текстах кантат И. С. Баха.

В баховских кантатах присутствует два подхода композитора к изложению текстов артикулов: точное и свободное цитирование.

Примером первого подхода служит хорал *«Lob und Preis sei Gott»* из кантаты № 10 *«Meine Seel erhebt den Herren»*, который посвящён празднику Посещения Пресвятой Девой Марией Св. Елисаветы. Текст кантаты гласит: *«Хвала и слава Богу, Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и всегда, и в вечности. Аминь»* [Там же, с. 41]. В начале приведённого текста звучит доксологическая молитва прославления Бога, а затем упоминание Трёх Его ипостасей, точно так, как это изложено во втором и третьем пунктах первого артикула вероисповедания, признающего существование одной Божественной Сущности, проявленной в трёх ипостасях, *«которые единосущны, равны по силе и одинаково извечны»* [Там же]. В «Апологии Аугсбургского исповедания», созданного Филиппом Меланхтоном, данное положение подкреплено выдержкой из Священного Писания. Эту же цитату из Библии композитор использует в текстах духовной кантаты № 10 *«Meine Seel erhebt den Herren»*.

Второй подход (свободное цитирование), когда текст артикула воспроизводится не буквально, необходим композитору для решения художественных задач. Чтобы достичь яркой образности, эмоциональности, добиться отзывчивости в душах верующих, композитор нередко трактует литургическое слово достаточно широко. Для этого Бах вводит и прямую речь, и реплики участников событий, сопереживающих герою, что отсутствует в текстах артикула. Так, обращения Бога-Отца композитор чаще всего передаёт через речитативные разделы; образ Иисуса врачующего Душу — через дуэты; ликование же Святого Духа он выражает в ариях своих кантат.

Рассмотрим, как именно художественный образ «Обращения» Бога-Отца к верующим раскрывается в кантатах композитора. В многочастных композициях речитативы и арии, иллюстрирующие «реакцию» Бога на молитву верующего, появляются в конце произведения. Примеры таких иллюстраций можно найти в кантате № 2 «*Ach Gott, von Himmel sieh darien*», где в речитативе (четвертом номере шестичастного цикла) звучат слова: «И посему речет Бог: «*Я — Помощник их! Я их моления услышал, и помощью Моей, подобной утренней заре, и правдой чистой, светлейшей солнечного света, творю Я с новой силой, жизнь и утешенье, возвеселяю их и укрепляю. Я сжалился над их скорбями — Моё целительное слово крепость даст убогим!*» [4, с. 19].

Это обращение изложено Бахом в виде аккомпанированного речитатива, где прямая речь Бога-Отца, его непосредственное обращение к верующим выделено структурно, в виде ариозного раздела. Как известно, в литургической практике существует два типа речитатива: псалмодический и рассказный [1]. Для первого характерны: *initium* — вступительная интонация, *tenor* — тон речитации, *mediante* — полукаденция и *finalis* — каденция, где начальный и конечный тоны совмещены. Второму свойственны закруглённые интонации, строящиеся на взаимодействии господствующего и конечного тонов,

при этом конечный тон обычно лежит ниже господствующего тона на терцию, либо большую секунду, что придает ему особую гибкость, интонация речи строится в виде волны, заканчивающейся нисхождением [5].

Рассказному речитативу присуща бóльшая свобода в передаче смысла библейского Слова. И. С. Баху было важно преподнести освещаемое событие эмоционально, что повлекло за собой значительную интонационную и ритмическую гибкость музыкального материала. Так, в речитативе № 4 кантаты № 2 «*Ach Gott, von Himmel sieh darein*» диапазон вокальной партии баса значителен и достигает децимы. Этому аккомпанированному речитативу свойственны яркие широкие скачки, прихотливость метроритма и акценты на сильных долях такта. Отметим, что ритмические особенности вокальной партии речитатива (пунктирный ритм в сочетании со скачками на интервал септимы) не находят своего применения в ариозном разделе. Это не характерно и для других кантат Баха, где интонационные зерна, заложенные в речитативном разделе, получают свое развитие в последующих ариозо.

Мелодическая линия речитатива резко контрастирует с плавностью голосоведения в ариозо, передающего прямую речь обращения Бога-Отца. Как известно, «*рассказной речитатив отличается особенной свободой при использовании прямой речи и выделяется в музыкальном сопровождении*» [1, с. 312]. Так, вокальная партия баса в ариозо становится более распевной. Каждая новая строка текста отделяется от предыдущей разделительными паузами. В конце ариозо подчёркивается мысль о «милости Всевышнего», которая представляет собой наиболее развитую в вокальном отношении фразу, подкреплённую инструментальным сопровождением струнного оркестра. Использование пунктирного ритма и трелей в оркестре придает музыке ариозо особое изящество и выразительность. Восходящие мелодические обороты включают риторическую фигуру *anabasis*, которая используется композитором для воплощения идеи духовного восхождения.

Таким образом, в четвертом номере кантаты № 2 свободная интерпретация литургического текста органично сочетается со стилистикой рассказного речитатива, посредством которого композитор добивается большей выразительности и художественной убедительности передачи обращения Бога-Отца к пастве.

Следующую ипостась, а именно Бога-Сына, композитор преподносит слушателям на примере двухуровневого диалога, который реализован в дуэте второй части кантаты № 21 «*Ich hatte viel Bekümmernis*», где в качестве одного из его разделов звучит сольный эпизод (ариозо). Данный пример показателен тем, что с точки зрения драматургии он выстроен как диалог, но в то же время каждое из действующих лиц находится на своем уровне (молящийся на земле, а Иисус на небесах). Повествование героев диалога вполне целостно и могло быть сформировано и представлено в кантате как последовательность отдельных сольных эпизодов или даже отдельных номеров. Однако композитор использует принцип диалогического изложения текста для создания эффекта непосредственного «личностного» общения человеческой души с Иисусом.

Рассмотрим строки текста диалога, чтобы подтвердить мысль о целостности речи каждого из участника.

Душа	Иисус
1 строка Приди, мой Иисусе, и укрепи меня	1 строка Да, я прихожу и укрепляю тебя
2 строка и возрадуй твоим взглядом	2 строка и милостиво взираю на тебя
3 строка Моя Душа	3 строка твоя душа
4 строка должна умереть	4 строка будет жить
5 строка не жить	5 строка и не умрёт
6 строка А в адских муках	6 строка И уже здесь, вместо сих адских язв
7 строка совсем погибнуть	7 строка наследует спасенье соком истинной Лозы. [4, с. 69]
[4, с. 69]	

Если текст от имени Души своим прототипом структурно и содержательно соотносится с жанром молитвы, то слова, звучащие от имени Иисуса, цитируют «Слово» в форме рассказного речитатива.

В музыке оба текста объединяются в дуэт сопрано и баса. Имитационный способ развития вокальных партий способствует единству мелодического развития обоих голосов, создавая своего рода дуэт-согласие (*Es–dur*). Мелодический рисунок включает ритмические фигуры с мелкими длительностями, пунктирный ритм, ступенчатую нисходящую линию мелодии, что тонко передаёт образ трепещущей Души, которая воссылает Богу-Сыну свои сомнения и вопросы.

Таким образом, композитор свободно иллюстрирует художественный образ ипостаси Бога-Сына, подчёркивая его живую связь с душой верующего.

Третья ипостась Бога — Святой Дух — раскрывается в ликующих ариях или ариях-аллилуйях. Традиции псалмового чтения, как раздела арии-аллилуйи, и пение доксологической аллилуйи находят в творчестве композитора самый горячий отклик, так как в них можно более глубоко раскрыть образ Святого Духа.

Примером такой арии является кантата № 34 «*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*», где в третьей арии цикла «*Wohl euch, ihr auserwählten Seelen*» используется текст из псалма № 118, изображающий образ Святого Духа, которой возвещает прихожанам: «*Благо вам, о избранные души...*» [4, с. 101].

Третья ария цикла написана в тональности *A–dur* и представляет собой воплощение торжествующего благовестия. Ария написана для наиболее подвижного и виртуозного инструментального состава: двух флейт, двух скрипок, виолы и *continuo*. Подобный состав помогает создать ликующий образ, благодаря обилию в инструментальном звучании виртуозных пассажей, на фоне которых в партии альты звучит выразительная мелодическая линия, расположенная в верхнем регистре у струнных и духовых инструментов.

Если в музыкальном воплощении ипостасей Бога-Отца и Бога-Сына композитор прибегал к сопоставлению голосов или разделов музыкального номера, через которое достигалась диалогичность изложения текста, то в передаче ипостаси Святого Духа он обращается к монологическим формам — преимущественно ариям. Так же как и в вышеприведённых примерах, композитор передаёт обращение Святого Духа посредством прямой речи, создавая эффект общения верующего с одной из трёх ипостасей Бога, как с тем, *«что существует само по себе»* [3, с. 26].

Средства выразительности, которые применяет композитор для усиления эффекта личностного общения, способствуют созданию не только высокохудожественного произведения, но и глубоко религиозной музыки, соответствующей конкретному богослужению и полностью отвечают первому положению вероучения. Первый артикул «О Боге» является определяющим при создании текстов кантат композитора. Образ Троидного Бога и его ипостасей проникает во все духовные кантаты автора, однако в каждом конкретном случае композитор обращается к какой-либо одной из Его ипостасей. Выбор такого приёма регламентирован ходом службы и конкретным церковным событием, празднуемым в определённый день церковного календаря. Так, кантаты, посвящённые только Богу-Отцу, прославляют Его Славу и Величие, а потому преимущественно относятся к праздничным. Те кантаты, которые обращены к ипостаси Бога-Сына, чаще всего связаны с событиями Страстной недели. Образ Святого Духа можно встретить в разных кантатах, кроме тех, что исполняются на Страстной неделе. Отметим, что у Баха достаточно много кантат, посвящённых Святому Духу и приуроченных к празднику Пятидесятницы.

Не менее важным при создании текстов кантат был второй артикул Аугсбургского исповедания — «О первородном грехе». Он повествует о пороке, который присущ

каждому рождённому человеку. Одно из важных положений этого артикула заключено в том, что оно отрицает возможность человека «*оправдаться собственными силами*», то есть праведными делами [Там же, с. 27].

И. С. Бах в своих духовных кантатах часто использует евхологическую тематику, направленную на раскрытие чувств смирения, покаяния, сердечного принятия основ вероучения. Её примером может быть текст первого стиха кантаты № 4 «*Christ lag in Todesbanden*»: «*Христос лежал в оковах смерти. За наши умер Он грехи, но и воскрес, и жизнь нам даровал*» [4, с. 23]. В последующем изложении текста следует призыв к благодарению и аллилуйя. Композитор в этом номере кантаты акцентирует внимание слушателей на образах смерти, жертвы, греха, достигая этого при помощи ярких словосочетаний и противопоставлений в тексте и риторике — в музыке. С помощью музыкальных средств и канонического слова композитор добивается раскрытия религиозно-этических понятий, заложенных во втором артикуле: о первородном грехе и неизбежной смерти. Проследим, как текст из второго стиха средствами музыки раскрывает положения артикула и даёт объяснение, почему жертва Иисуса Христа была необходима.

В тексте первой части кантаты № 4 композитором используется свободное толкование ветхозаветной притчи о первородном грехе. И. С. Бах акцентирует внимание слушателя на неизбежном наказании грешника, что маркируется и в самом втором артикуле: «смерть за грех». Композитор обращается к рассуждению о причине смертности человека, конечности его жизни: «*Вслед за грехом вошла в мир смерть, над нами власть взяла, всех заключила под владычеством своим*» [2, с. 23]. Композитор при помощи риторических фигур (*catabasis*, *circulato* и пр.) подчеркивает образ неотвратимой смерти, который должен направить верующего к Спасению через Крещение и Слово, о чем указано в последних

пунктах артикула: тем «кто не рождён свыше посредством Крещения и Святого Духа» [3, с. 27]. В данных стихах композитор постоянно возвращает внимание слушателя к образу искупительной жертвы — к Иисусу и к объяснению того, что дала смерть Иисуса каждому верующему, а именно — Спасение. В музыке возвращение исходной повторяющейся темы об Иисусе подчёркивается проведением мелодии хора, которая появляется каждый раз при упоминании об Иисусе Христе и Его жертве.

Евхологическая интерпретация второго артикула в данном тексте обусловлена местоположением музыкальной части в ходе богослужения: её звучанием перед покаянным *Kyrie*, что заставляет задуматься верующих о личном Спасении. Таким образом, первая часть кантаты № 4 подчинена содержанию артикула и полностью отвечает своему местоположению и композиционной задаче (призвать верующих к покаянию). Вступительная функция данной части кантаты, вероятно, побудила композитора создать аналогично *Kyrie* трёхчастную композицию, которая позволяет сделать номер законченным и целостным, многогранно обозначить артикул и раскрыть его значение.

Третий артикул — «О Сыне Божьем» — практически целиком использован в *Credo* протестантской литургии. Он повествует о том, что «Слово, то есть Сын Божий, вочеловечился во чреве блаженной Девы Марии», и поясняет, что «существуют две сущности — божественная и человеческая, неразделимо соединенные в единой Ипостаси, в одном Христе, истинном Боге и истинном Человеке, рожденном от Девы Марии, воистину пострадавшем, умершем и погребенном» [Там же].

В третьем пункте данного артикула заложена важная идея лютеранского богослужения, которая звучит так: «<...> чтобы умилоstitвить Отца к нам, и быть жертвой, принесённой не только за первородный грех, но также и за фактические грехи всех людей» [4, с. 181]. Определения этого артикула более чётко находят свои обоснования в цитате из Евангелия от Иоанна [3:16].

В духовных кантатах И. С. Баха этот артикул находит свое воплощение в кантате № 68 «*Also hat Gott die Welt geliebt*», исполняемой на второй день (понедельник) праздника Пятидесятницы, где цитируется его текст.

Подводя итоги рассмотрению вопроса об использовании артикулов Аугсбургского исповедания в текстах кантат И. С. Баха, необходимо отметить, что в своих кантатах композитор стремится к максимально точному цитированию, в то же время он добивается яркого и красочного воплощения слова, чему во многом способствует музыкальный материал. В текстах духовных кантат композитор опирался на основные положения лютеранского вероучения, как базовые и незыблемые постулаты. Рассматривая содержание духовных кантат композитора сквозь призму лютеранских положений, можно отметить, что этот аспект является только одной из черт подтверждающей актуальность прикладного значения кантат. Остальные же черты заложены во взаимодействии духовных кантат с немusикальными формами самой литургии, а именно её структурой и локальными частями.

Список литературы и источников

1. Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси [Текст] / Т. Ф. Владышевская. – М.: Знак, 2006. – 472 с.
2. Лебедев, А. П. Церковная историография в главных её представителях с IV века по XX [Текст] / А. П. Лебедев. – Изд. 2-е, пересмотр. – СПб: Тузов, 1903. – 610 с.
3. Меланхтон, Ф. Аугсбургское исповедание [Текст] / Ф. Меланхтон; пер. с нем. К. Коморова // Книга согласия. Вероисповедание и учение лютеранской церкви. – М.: Лютеран. наследие, 1998. – С. 23–364.
4. Мещеринов, П. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений [Текст]: монография / П. Мещеринов. – М.: Центр кн. Рудомино, 2012. – 600 с.
5. Полозова, И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте [Текст]: дис. ... докт. иск. / И. В. Полозова. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2009. – 508 с.

Стреж Юлия Владимировна

**ОБРАЗНО-ЖАНРОВАЯ ОСНОВА
ТЕМЫ КАК ДЕТЕРМИНАНТА
ВАРИАТИВНОСТИ КОМПОЗИЦИОННОЙ
СТРУКТУРЫ ФУГ И. С. БАХА
(НА МАТЕРИАЛЕ БРАНДЕНБУРГСКОГО
КОНЦЕРТА № 2)**

Непревзойдёнными по содержанию и форме являются фуги Иоганна Себастьяна Баха, создавшего благодаря своему мастерству свыше четырёхсот такого рода сочинений. Не только в его творчестве, но в целом в истории музыки, fuga представляет собой, как отмечает В. А. Золотарёв «*совершеннейшее выражение полифонической музыки*» XVIII века [1, с. 9]. В исследовательских наблюдениях над композицией фуг Баха содержатся отдельные замечания по поводу коррелятивной связи между жанровыми истоками темы и принципом структурирования частей и целого в фуге. Так, А. Г. Чугаев [6] отмечает черты хорового стиля *a cappella* строгого письма в фуге *E-dur* («Хорошо темперированный клавир», т. I) на заимствованную строго диатоническую тему распевного характера, иницирующую композицию в духе имитационно-полифонических форм хоровой полифонии. Значительная роль вариационности отмечается в фуге *cis-moll* («Хорошо темперированный клавир», т. I) с темой вокальной природы. Целью статьи стало исследование индивидуальных черт композиционного решения фуг, определяемого во многом образно-жанровой структурой темы. Материал рассмотрения — фугированные композиции Бранденбургского концерта № 2 *F-dur* для солирующих духовых (трубы, флейты, гобоя) и скрипки: fuga медленной части, с темой вокальной природы, и финальная, основанная на подвижной теме инструментального характера.

Фугу второй части Второго Бранденбургского концерта исполняет ансамбль солистов и группа *continuo*. Примечательно, что в звучании не используется светлый, блестящий тембр трубы, солирующий в крайних частях, что определяется присущим этой части аффектом скорби.

Схема № 1

Экспозиционная часть										Развивающая часть										Завершающая часть																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
Fl		0 вар	1 вар	П	П		П	П	5 вар		9 вар	П		0 вар		И 1	2 вар	3 вар	4 вар				И 2	П	П																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
Ob		0 вар	П		2 вар	3 вар	4 вар	5 вар	П	П			0 вар	П	П							1 вар				3 вар																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
V	0 вар	П						5 вар	П		0 вар	П	П	6 вар				П	П							2 вар	3 вар	4 вар																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
	2-3	4-5	6-7	8-9	10-11	12-13	14-15	16-17	18-19	20-23	24-25	26-27	28-29	30-31	32-33		34-37	38-39	40-41	42-43	44-45	46-47		48-49	50-51	52-53	54-55	56-57	58-59	60-61	62-63																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
	d	d	d	V/ a	a → C	a	a	F	F	F	C	g	d	B	B		g → B	g	g	V/ d	d	F	d	d																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											

Для образного строя фуги определяющими являются два типа интонационности: характерное для темы ариозное начало и реплики *lamento*, присущие удержанному противосложению и затем отражённые в интермедиях.

Скорбная ариозность темы создаётся преобладающей нисходящей направленностью её мелодии, основной тональностью *d-moll*. По наблюдению Е. В. Назайкинского, «скорбное, трагическое звучание тональности *d-moll* во многом обязано наследию дорийского лада, в котором звучала средневековая секвенция *Dies irae*» [3, с. 61]. Тема II части содержит три элемента: начальный основан на щемящей интонации восходящей малой секунды, второй — на интонации опевания, завершающий строится на нисходящем движении. При этом примечателен малый диапазон темы, отражающий её вокальную природу.

Следует отметить, что рассматриваемая фуга отмечена некоторыми отступлениями от канонической версии подобного рода композиций. Одним из них является изложение экспозиционных проведений темы только

в главной тональности, при этом первое и второе с шагом в приму звучат на одной высоте, что воспринимается как простое повторение с тембровым варьированием. Собственно имитация возникает между вторым и третьим проведениями. Подобное наблюдается и в контрэкспозиции.

Другой специфической особенностью является наличие множества мелодических вариантов темы, которые приносят разные оттенки скорби, тем самым подчёркивают значительную семантическую насыщенность материала фуги (наблюдения над интонационной событийностью тематизма И. С. Баха неоднократно отмечались в исследованиях, в частности, в статье И. Кирчик «О некоторых особенностях интонационной событийности в Бранденбургских концертах И. С. Баха» [2]). Варианты темы формируются, начиная с раздела контрэкспозиции. Особенностью первого является введение интонации ум. 4 — хода *saltus duriusculus*, который придаёт черты скорбной патетики (в схеме № 1 это следующие проведения: *V/a*, *V/d*). Второй и третий (микстовый) варианты определяются более интонационно раскрепощённым звучанием темы: во втором — расширением диапазона, подчёркнутым вначале восходящим скачком и просветлением колорита, затем в третьем, по контрасту, господствующим нисходящим движением в объёме октавы. Заметим, что эта пара проводений троекратно звучит в разных разделах фуги, в тональностях $a \rightarrow C$, a ; $g \rightarrow B$, g ; $d \rightarrow F$, d . Четвёртый вариант темы мелодико-ритмически выровнен, в нём распевается каждый тон (a , 14-15 тт.; g , 42-43 тт.), в пятом больше подчёркивается восходящая направленность начала темы, светлый тон звучания, становится волнообразным контур мелодии (F , F . F). Наконец, шестой вариант — мажорное (B , 30–31 тт.) неустойчивое (на доминантовом уровне) проведение темы, усложнённое тритоновым ходом, наряду с последующим

её первоначальным звучанием (*B*, 32–33 тт.) противопоставлено скорбной патетике первого варианта. Наличие вариантов темы мотивировано её вокальной природой.

Частично удержано первое противосложение, основанное на нисходящей секунде, с оттенком *lamento*. Родственное первой интонации темы, оно привносит оттенок декламационности, оттеняя распевное начало, создаваемое темой.

Две содержащиеся в фуге интермедии удержаны, построены на имитационно проводимой интонации *lamento* из удержанного противосложения. Первая интермедия (И1 33–36 тт.) выполняет роль связки между развивающей и завершающей частями формы (схема № 1). Вторая (И2 46–57 тт.) выделяется большим масштабом и тональной подвижностью, при этом проявляется квартовый принцип расположения тоналностей (*d, g, C, F, B*). В целом же роль интермедий невелика — это характерно и для других фуг с вокальным типом тематизма.

Схема № 2

Экспозиционная часть		Развивающая часть		→	Завершающая часть	
15 т		18 т.		4 т.	27 т.	
Экспозиция	Контрэкспозиция	1 фаза	2 фаза		Трёхчастная форма	
1–7 тт.	8–15 тт.	16–23 тт.	24–33 тт.	34–37 тт.	38–43 тт.	44–65 тт.
1 строфа (7 т.)	2 строфа (8 т.)	3 строфа (8 т.)	4 строфа (10 т.)		5 строфа (6 т.)	6 строфа (22 т.)

В композиционном плане примечательно, что основные части фуги (экспозиционная, развивающая и завершающая) структурно дифференцированы (Схема № 2). Первая часть включает экспозицию и контрэкспозицию с дополнительным проведением, вторая каденцией делится на фазу выдержанного мажорного звучания темы (*F-dur*) и фазу её активного тонального развития (*C, g, d, B, B*), третья, общая реприза, содержит черты трёхчастной формы, в которой вторая интермедия уподобляется середине (44–65 тт.). Благодаря корреспондированию

проведений темы, в репризе вариантно воспроизводится материал контрэкспозиции, но уже в титульной тональности. Таким образом, между разделами возникает сонатная рифма, которая составляет дополнительный композиционный план.

Кроме того, форма фуги приобретает черты рондальности, проявляющейся на различных уровнях. Рондальность тонального плана (как нередко бывает в фугах И. С. Баха) заключается в выполнении функции рефрена проведением темы в основной тональности. Другой уровень — трёхкратное изложение мелодически подобных между собой вариантов в группах проведений ($a \rightarrow C, a; g \rightarrow B, g; d \rightarrow F, d$). Помимо мелодико-тонального сходства, внутреннего тонального подобия они предшествуют каденциям, тем самым придавая эффект рифмованности.

Наконец, ещё один, имеющий приоритетное значение композиционный план создаётся очертаниями мотетно-строфической формы, в которой разделённые каденциями строфы обладают сохранностью контуров и при этом вариантной обновляемостью тематического материала, что характеризует каждую как новый этап повествования. Композиция содержит шесть строф: первая, включающая экспозицию, контрэкспозицию и дополнительное проведение. В центре помещены вторая, третья и четвёртая строфы, которые отличаются тональным развитием. Пятая содержит начальный этап общей репризы, последняя шестая вариантно воспроизводит материал контрэкспозиции. Черты строфической формы проявляются и в других фугах И. С. Баха, например, в фуге *cis-moll* из первого и *E-dur* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» [6, с. 157].

Таким образом, вторая часть Второго Бранденбургского концерта обладает многоплановой структурой, в которой наблюдаются черты трёхчастной формы, рондальности, сонатной рифмы. В связи с вокальной

природой тематизма, фугированная композиция получила такие особенности как множественность мелодических вариантов темы, малая роль интермедий, очертания мотетно-строфической формы.

Образный строй финала концерта, как отмечает К. К. Розеншильд, отличается ритмически-задорным и шутливым характером, искрится острым и добродушным юмором [5].

Финал представляет собой пятиголосную двойную фугу. Мотивную основу первой темы, проведённой вначале в партии трубы, составляют два элемента: начальный фанфарный на интонации восходящей квинты и последующий, более распевный, хотя и основанный на танцевальном ритме, перерастающий в общие формы движения. Вторая тема, исполняемая группой *continuo* (виолончель и чембало), содержит черты свободной дублировки первой, вместе с тем в отдельные моменты она интонационно самостоятельна: так, вначале звучит распевная интонация в диапазоне терции. Ритмически выровненное движение первой не индивидуализировано как во второй, где благодаря изложению крупными длительностями привносится характер скандирования.

Основной тематический материал фуги дополняют поочерёдно удержанные противосложения. Первое содержит декламационный, ритмически выдержанный повторяющийся тон, второе основано на танцевальной интонации, содержащейся в теме. Примечательно, что два других противосложения впервые появляются в развивающей части, подчёркивая композиционное разграничение разделов. Третье, в партии солирующей скрипки, основано на моторном движении со скрытым двухголосием, а четвёртое выделяется новым синкопированным ритмом, который усиливает динамическую активность.

Схема № 3

	Первая часть										Вторая часть												
	a					a ₁					b					a ₂							
	Экспозиционная часть										Развивающая часть					Завершающая часть							
Tromba	■	П1	И1	▲		И2	■		И3		П1	И4		▲	П1	П1	И5		■				
Flauto							П1			▲	П1		▲					■	▲				
Oboe		■		П1	▲		П2				■		П3			■		▲	П3				
Violino				■	П1		▲			■	▲											▲	
Continuo	▲	▲		П2	П2					П1	П2							П1	П2		■		П1
Violini I													П4							П4			
	F	C		F	C		C		C	d	d/v			B	F	F/v		F					
	1-6	7-12	13-20	21-26	27-32	33-41	41-46	47-57	57-65	66-71	72-77	78-106		107-112	113-118	119-124	125-135	136-139					
							С	С						В				Ф	Ф				

Примечательно тембровое решение темы фуги. Проведениями в партии трубы, в темброво ярком воплощении, являются первое и заключительное неполное, это иницирующее и завершающее композицию проведения темы, а также включение солирующей трубы выделяет группу дополнительных проводений. Все они приносят черты рондальности в тембровое решение формы.

Стройность композиции фуги создаётся и средствами организации интермедийного материала. Рассмотрим линию интермедийного развития, в которой выделяются две группы удержанных интермедий.

Схема № 4

И ₁	И ₂	И ₃	И ₄			И ₅
			1 р	2 р	3 р	
13-20 тт.	33-41 тт.	47-57 тт.	78-86 тт.	87-96 тт.	97-106 тт.	126-135 тт.

К первой относятся первая (И₁ 13–20 тт.) и вторая (И₂ 33–41 тт.) интермедии, основанные на фанфарной интонации из начального элемента противосложения, сменяемой общими формами движения. Во вторую линию включены третья (И₃ 47–57 тт.) и пятая (И₅ 119–124 тт.) интермедии, опирающиеся на начальный фанфарный

элемент темы, ритмически варьированный, что придаёт ему иной смысл, так из хореического, повествовательного, он преобразован в устремлённый ямбический.

Примечательна самая крупная по масштабам четвёртая интермедия (И4 78–106 тт.), состоящая из трёх разделов, синтезирующих материал обеих групп. Первый, со свободной канонической секвенцией, и третий воспроизводят материал третьей интермедии, но в последнем добавлен новый мелодический нисходящий ход в духе *cantus firmus* (*c. f.*) в виде нисходящей двухголосной канонической секвенции. Второй раздел основан на материале первой интермедии, с тем же октавным ходом, при этом материал проводится имитационно во всех концертирующих голосах, воспроизводя принцип экспозиции. В связи с повторением в завершающей части фуги материала развивающей, вариантом третьего раздела четвёртой интермедии является пятая интермедия, где увеличивается число голосов, основанных на *c. f.*

В рассмотренной интермедийной сфере обе линии удержанных интермедий выстроены по принципу подхвата материала с его последующим новым развитием, которое направлено как на интонационное варьирование, так и постепенное усложнение полифонических средств.

При наличии характерных композиционных этапов fuga написана в барочной двухчастной форме с зоной развития в третьей четверти формы. Подобное композиционное решение характерно для финала Четвёртого Бранденбургского концерта, а также для некоторых фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, например, *G-dur*, *As-dur* из первого и *h-moll*, *g-moll* — из второго тома (Схема № 5).

Схема № 5

Экспозиция		Развивающая часть	Завершающая часть
Первая часть		Вторая часть	
<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>b</i>	<i>a2</i>
1-41 тт.	41-62 тт.	63-107 тт.	108-139 тт.

Первая часть состоит из двух разделов, разграниченных каденцией: первый — содержит экспозицию ($F-C-F-C$), второй — два дополнительных проведения ($C-C$). Вторая часть также дифференцирована на два этапа: открывающаяся иноладовыми проведениями темы развивающая часть и реприза, которая начинается в субдоминантовой тональности ($B-F-F-F$). Завершается вторая часть каденцией в $F-dur$, а звучащее после этого неполное проведение темы воспринимается как кода, так как ему предшествует полная совершенная каденция в главной тональности. Обе части соразмерны и по масштабам (первая — 65 т., вторая, без коды, — 70 т.). Масштабное распределение интермедий в общей структуре фуги также подтверждает основную композиционную идею воплощения формы.

Обе фуги Бранденбургского концерта № 2 обладают композиционной многоплановостью, в целом характерной для полифонических форм И. С. Баха [4]. При этом в фуге с темой, имеющей вокальную природу, их проявились черты мотетно-строфической формы — во второй части, тогда как в финальной фуге — черты барочной двухчастной формы, характерной для подвижных танцевальных частей старинной сюиты (например, аллеманды, куранты, жиги), инструментальной по своей природе. Таким образом, выбор структурного решения для рассмотренных композиций был продиктован природой заложенного в них тематизма: скорбно ариозного в одном случае, в другом — инструментально-скерцозного. Это определило и своеобразие принципов воплощения и развития материала.

Список литературы и источников

1. Золотарёв, В. А. Фуга: рук. к практ. изучению [Текст] / В. А. Золотарёв. — Изд. 3-е, доп. — М.: Музыка, 1965. — 499 с.
2. Кирчик, И. О некоторых особенностях интонационной событийности в Бранденбургских концертах И. С. Баха [Текст] / И. Кирчик // И. С. Бах и современность: сб. ст. / Сост. Н. А. Герасимова-Персидская. — Киев: Муз. Україна, 1985. — С. 80–88.

3. Назайкинский, Е. В. О предметности музыкальной мысли [Текст] / Е. В. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М.: КомКнига, 2007. — С. 44–69.

4. Протопопов, В. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха [Текст] / В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1981. — 355 с.

5. Розеншильд, К. К. Бах. Бранденбургский концерт No. 2 [Электронный ресурс] / К. К. Розеншильд. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.belcanto.ru/bach_brandenburg2.html . — Загл. с экрана.

6. Чугаев, А. Г. Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха [Текст] / А. Г. Чугаев. — М.: Музыка, 1975. — 254 с.

Чершинцева Мария Александровна

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ КАББАЛИСТИЧЕСКОГО
СИМВОЛИЗМА В I ТОМЕ ХОРОШО
ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА
И. С. БАХА В СВЕТЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ
УСТАНОВОК БАРОККО**

В Европе заканчивалась эпоха Возрождения, и одновременно начинался отсчёт нового времени в искусстве, впоследствии названного многозначным термином «барокко». Уходящей эпохе казалось, что человек в творческом порыве может возвыситься до небес, победить саму смерть, вырваться за границы времени. Эти и многие другие иллюзии гуманистов, веривших в золотой век на земле, не выдержали испытаний историей. Раскол западной Церкви, религиозные войны, охватившие пол-Европы, Тридцатилетняя война — всё это заставило европейцев осознать Ренессанс как грандиозную утопию. Последние поэты и драматурги Возрождения (они же, как правило, первые представители барокко) часто писали о быстротечности времени, человеческой жизни, о тленности и ничтожности горделивых порывов человечества.

Новые представления о Вселенной и человеке по-своему отражались в искусстве. В противоречивом и сложном мире, включающем природу, социум и человеческую психику, подчёркивается его эмоциональная,

хаотическая, иррациональная сторона. Художники барокко используют усложнённые метафорические формы высказывания. Гротескные образы сочетаются с аллегориями.

Синтез религии и философии в XVII в., как известно, узаконил новую составляющую культуры, также как и искусство, но иным образом стремящуюся упорядочить окружающий человека мир — **науку**. Исследования в области физики, астрономии, химии сделали возможным важное открытие: *«Убедившись в невозможности познать когда-либо начало и конец вещей, — пишет Паскаль, — он [человек — М. Ч.] может остановиться только на внешнем познании середины между тем и другим <...>. Не обратив внимания на эту беспредельность, люди дерзнули исследовать природу, как будто имея некоторую соразмерность с нею. Странное дело: они захотели познать начало вещей и дойти таким образом до постижения всего — самоуверенность столь же бесконечная, как и самый предмет исследования»* [4, с. 9].

В XV–XVI вв. в Италии, Франции, Англии и других странах Европы помимо быстрого распространения новых мировоззренческих и религиозных идей и целей на фоне научного прогресса произошла ещё одна «революция» — **оккультная**. Она знаменовала собой следующий после средневекового взлёт мистицизма и заключалась в популяризации и развитии идей оккультизма. В эпоху Возрождения и позже бурно развивались теория и практика магии в её разнообразных формах — астральной, визуальной, симпатической и др., а также герметизм, алхимия, Каббала, оккультные учения о Космосе, выдвигались проекты «магической реформы общества» (Дж. Ди) и т. п.

Одна из основных черт культуры барокко — стремление к гармонизации, упорядочиванию различных сфер человеческой жизни. Примером такого рода упорядочивания является стремление к формированию

«универсального» языка — «языка Адама в Раю» или «языка природы». Попыток «гармонизации» языка, синтеза различных языковых символов было множество (в частности, Джон Ди в «диалогах» с духами использовал собственный, названный им «ангельским», язык) [Примеч. 1]. Поиск «универсальных» знаков производился и среди математических символов (Лейбниц). «Иероглифическая Монада» доктора Ди состояла из геометрических объектов, и пропорции её были связаны с тетрактидой, что позволяет отнести этот опыт и к «математическому универсальному языку» [1, с. 277–340].

Исследование музыкального наследия И. С. Баха, требующее нестандартного аналитического подхода, реализуемого не только с историко-музыковедческих позиций, но и в контексте философских, научных и мистических течений того времени, использовавших широкий круг символических и смысловых аналогий, представляется осуществимым лишь с учётом многосоставной и богатой культуры барокко. Тайнопись в её практическом и философско-мистическом аспектах, на наш взгляд, играет существенную роль в культуре барокко, совмещая в себе криптографические опыты (систематизированные Ф. Бэконом и широко применявшиеся впоследствии), эстетическую интерпретацию символизации как кодовой тайнописи, относящуюся как к музыкальной, так и к эзотерической культуре, а также философский поиск универсального, таинственного языка природы (о чём было сказано выше). Творчество в ту эпоху, к которой принадлежал Бах, связывалось с творчеством божественным (ведь человек создан «по образу Божию»), а земная музыка подражала музыке небесной. Теоретики XVII в. (А. Кирхер, М. Мерсен), рассуждая о музыке, неизменно касаются вопросов универсального, космологического порядка. Музыкальная наука, стоящая, по унаследованным барокко средневековым представлениям, рядом с арифметикой, геометрией и астрономией,

несет в себе отражение божественной сущности: она точна, пропорциональна и гармонична как сам сотворенный мир [Примеч. 2].

В барочной музыкальной эстетике так или иначе отразились все важнейшие достижения европейской мысли предшествующих времен. Сложный сплав философии, теологии, науки, эзотерики и живого необъяснимого творческого чувства — вот что чаще всего представляет собой барочное произведение искусства. Эстетика эпохи сложна и причудлива. Она «перегружена» множеством деталей, аллегорий, символов, — логическими и «семантическими лабиринтами» [Примеч. 3], представляющимися в достаточной степени тайнописными. В этом многообразии, как в многообразии самого мира, главной целью становится постижение гармонии, удивительной соразмерности всех мельчайших частиц.

Людям эпохи барокко мир виделся сложным, но вместе с тем — упорядоченным системой соответствий, аналогий. В каждом, даже самом незначительном, предмете должна была прослеживаться связь с другим — высоким, совершенным. Понимание мира формировалось с учётом ступеней подобия: за внешней оболочкой скрывалась сущность, максимально приближенная к перво-сущности. Возможно, эта идея была почерпнута из выстроенного путём аналогий каббалистического космоса. Создание «универсального языка», его сознательное конструирование, нахождение символических подобий соответствовало умонастроению людей того времени.

В музыке барокко, в силу того, что музыкальный символ многоотносителен, а его интерпретации разнообразны, также проявилась тяга к символизации и аналогичности. Кроме того, зашифровывание и разгадывание символа — неотъемлемая часть барочной игры, музыкальной и, по закону иерархического подобия, космической. Символичность искусства барокко предполагает и наличие в нём методов художественно-символической

тайнописи, применяемой, прежде всего, в эстетических целях (требующих от зрителя (слушателя) желания и умения разгадывать заложенные в том или ином произведении искусства смыслы), но, возможно, и с практической мотивацией, если найденный символический ряд может быть интерпретирован как эзотерический, имеющий отношение к тайным учениям Европы.

Предположение о практической стороне тайнописи И. С. Баха мы делаем, исходя из возможной принадлежности композитора к обществу розенкрейцеров [Примеч. 4], что косвенно подтверждается рядом фактов. Речь идёт об использовании Бахом символики, могущей быть истолкованной в алхимико-розенкрейцерском ключе (мистерия об умирающем и воскресающем Боге, символизм креста, музыкальная интерпретация образов Великого делания в прелюдиях и фугах, подобно тому, как это делалось в алхимических фугах Михаила Майера).

Показательно и последнее сочинение композитора — «Искусство фуги», «незавершенность» которого недвусмысленно напоминает окончание «Химической свадьбы» Христиана Розенкрейца. В формообразовании прелюдий и фуг мы можем распознать модели построения каббалистических миров (Древо сефирот), интерпретацию мистического символа христианской Троицы, символизм арканов Таро, знание криптографических систем шифрования (в частности, таблицы Виженера). Небезынтересен биографический факт встречи Баха с главой масонского объединения в Германии — Фридрихом Великим, результатом которой стало «Музыкальное приношение» (королю) — одно из самых загадочных сочинений композитора.

Обзорно рассмотрим музыкально-символические черты и гипотетические примеры музыкальной тайнописи 24-х прелюдий и фуг первого тома «Хорошо темперированного клавира» в сопоставлении I тома «ХТК»

с древнееврейской религиозно-символической системой Каббалы (в её европейской ипостаси) [Примеч. 5]. Если предположить, что цикл прелюдий и фуг Баха представляет собой хорошо продуманную, математически и символически выстроенную систему, «зашифрованную» с помощью избранных методов тайнописи, то, принимая во внимание известное стремление просвещённых людей эпохи барокко к поискам универсального языка, в том числе и в музыке, своего рода алфавита — специфически выстроенных последовательностей священных букв, символов, — то невольно возникает аналогия с хорошо известным в то время древнееврейским языком, алфавит которого состоит из 22-х букв, а принцип организации подобен структуре 22-х старших (мажорных) арканов Таро. На этой основе и используя барочный закон подобия, мы можем сравнить две сакральные системы — практической Каббалы (22 аркана Таро) и практической музыки (24 прелюдии и фуги).

Многие эзотерические тексты (классическим примером здесь является Библия) обладают свойством многоуровневого прочтения. Этой же особенностью наделены и прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», что особенно важно, т. к. именно в этом сочинении Бах фиксирует сложившийся к тому времени темперированный строй. Переводя ноты в цифры и в буквы немецко-латинского алфавита времён Баха, мы получаем возможность обнаружить в его музыке отдельные библейские цитаты, «говорящие» мотивы-символы, божественные понятия.

Проведя подробный сравнительный анализ ХТК и 22 арканов Таро [6, Приложение 2], мы приходим к выводу о том, что символизм Таро действительно может быть найден в ХТК, чему способствует структурное сходство обеих систем, развивающихся благодаря исходному «божественному» импульсу, отличающихся дуальностью (бинарностью) как необходимым условием развития,

претерпевающих сюжетно-сакральную инволюцию (по Каббале — «нисхождение Духа в материю», а в сюжетах ХТК — вочеловечивание Христа и Его распятие) и приходящих к финальной гармонии, в которой как бы объединяются начало и конец священного «пути».

Если говорить о деталях, то такого рода анализ открывает интересную систему закономерностей. Во-первых, это использованная Бахом своеобразная группировка прелюдий и фуг «по четыре», созвучная каббалистической трактовке 4 аркана Таро. Суть «четвёрки» в её всеохватности — от Рождения Мира и Формы (4-й аркан) до Нового Иерусалима (числовые пропорции Небесного Храма, данные в Откровении Иоанна Богослова) — и числовой эквивалентности символу креста (символ веры и Истины). Судя по всему, это число играет решающую роль в структурировании и тайнописи I тома ХТК (хотя «четвёрки» микроциклов — это главное структурное отличие его от системы 22-х арканов). Во-вторых, сходство обнаруживается в самой последовательности шести «четвёрок» ХТК, выстроенной не в соответствии со статичным повторением внутренней логики в четырёх микроциклах, а подобно принципу чередования карт Таро, свидетельствующему о деформации (по Каббале, инволюции), уходе в символическую зону «нижних миров» проявления (Таро) в предвидении окончательного прихода к финалу через преодоление пугающей тьмы и страдания (в ХТК — микроцикл *h-moll*).

Наличие скрытого символического ряда мы можем обнаружить уже в первых двух микроциклах ХТК (*C-dur* — *c-moll*). Первый традиционно интерпретируется через два библейских сюжета — «Благовещение» и «Сотворение мира». Прелюдия *C-dur* выстроена как бы на трёх уровнях звучания: основном (медленный басовый ход), среднем (вторящий ему тенор) и верхних фигурациях.

Это тройное соотношение напоминает нам символизм христианской Троицы, «звучащей» (гармонически «раскладывающейся») подобно эманулирующим

по Древу каббалистическим мирам. Сама тональность (первая, «белая») семантически соответствует сотворенному миру (Рождению Бога), Началу. В гармоническом плане прелюдии мы встретим разнообразные созвучия, в том числе и диссонансные, так как без них гармония высших символов не будет полной. В первом аркане Таро мы также встречаем атрибуты младших («земных») арканов, аналогичных музыкальным символам.

Интересна тональная и графическая схема фуги, где в проведениях тем мы встречаем «ссылки» на многие знаковые для ХТК тональности (в связи с их сюжетной интерпретацией). В частности, в зоне точки золотого сечения рисунок проведения тем воспринимается как инволютивный треугольник (символ божественного воплощения, материализации), нижняя вершина которого приходится на тему в уменьшенном ладу от «*h*», символизирующем тональность Христовых Страстей.

Второй микроцикл интересен своей зеркальностью по отношению к первому: вместо мажора — минор, вместо восходящего движения — нисходящее, вместо замкнутой формы — разомкнутая. Многие детали анализа говорят о некоем символе, противостоящем исходной божественной соразмерности. В контексте церковного христианства такая идея может быть сочтена еретической, однако, в соответствии с гностической теорией, мы увидим лишь придающую равновесие всей системе теневую сторону мироздания, в той же мере созидающую задуманный Богом мир. В Каббале второй аркан также отмечен проявлением дуальности, необходимой для формирования цельной системы. Музыкально-риторическая фигура предопределения в фуге прозвучит как бы в подтверждение нашей догадки.

Микроцикл *Cis-dur* (по Яворскому) имеет своей сюжетной основой символ Троицы [3, с. 81], что подчёркивается его порядковым номером (третий), трехдольностью музыкального движения, мелодическими тройными повторами в верхнем голосе прелюдии, общим

эмоционально-просветлённым звучанием музыки. С точки зрения каббалистического символизма, интересна и другая идея, заложенная в этом микроцикле — симметричность, проявляющаяся в числовых и гармонических закономерностях строения прелюдии и символизме общего числа тактов фуги (55), дающих по методу арифмологического анализа Таро при сложении декаду (10 аркан Таро — символ единства всей системы арканов). Детальный анализ микроцикла показывает роль чисел 3, 5, 10, 12, 14, каждое из которых может быть интерпретировано с точки зрения числовой символики. Это позволяет нам дополнить образ Троицы, предложенный Яворским, образами Откровения, в частности, эпизодом второго пришествия Мессии и представить первые три микроцикла, в некотором смысле, законченной трехчастной формой, символизм которой гипотетически расширявается аналогично символизму первых трёх арканов Таро. Так, третий аркан также содержит в себе образ Откровения Иоанна — «божественную Марию».

Сопоставление с четвертым арканом («рождение формы») открывает в микроцикле *cis-moll* («Моление о чаше») интересные числовые ряды, в рамках нумерологического символизма выводящие на образы Спасителя, чаши страдания, жертвы, распятия, веры — сюжетные аналогии тароической идеи проявления, материализации. Именно в фуге «*cis*» звучит хрестоматийный «мотив креста» мелодически выражаемый монограммой *BACH*, что можно считать очевидным примером использования музыкально-символического кода.

В схематическом изображении тонального развития прелюдии *D-dur* (сюжет «Сошествие Святого Духа») можно увидеть явные аналогии с изображением Древа сефирот, причём музыка в данном случае ведёт нас по каналам каббалистической медитации. Фуга *D-dur* особенно интересна внутритематическим соотношением музыкального времени — использование тридцать вторых

и восьмых в рамках пунктирного ритма (фигура торжественности) нот, — который интерпретируется нами как соотношение времени земного и божественного, что проявляется и на уровне её формы в целом. Вторая половина фуги благодаря смещениям и усечению в проведениях тем представляет собой, образно говоря, «свёрнутое» музыкальное время (музыкальный материал, могущий быть предусмотренным для большого музыкального отрывка, «сворачивается» в сжатую, концентрированную форму). Схема проведения тем в фуге напоминает нам сакральный символ пирамиды.

Микроциклы тональной зоны «*d*», как и предыдущие пары, обладают символическим родством, смысловыми соответствиями. И если *D-dur* представляет собой движение Духа в материю, то *d-moll* («Грехопадение») символизирует начало человеческой истории (также «нисходящее»: ведь речь идёт об изгнании из Рая). Интересно, что метрическое движение баса в прелюдии (четырёхдольной) путём смещения первой доли акцентирует пятую, что напоминает нам каббалистическую идею о преодолении уравновешенной четвёрки «человеческим» нечётным числом 5.

Тональная зона микроциклов «*es*» совмещает в себе догматический символ Троицы (*Es-dur*) и сюжет «Положения во гроб и оплакивания» (*es/dis-moll*). Заметим, что (исходя из предложенной нами группировки прелюдий и фуг четвёрками) третий микроцикл второй четвёрки (*D-d-Es*, а предыдущий ряд — *C-c-Cis*) обладает символизмом троичности с акцентированием чисел 9, 12, 21, интерпретируемым нами в контексте каббалистической числовой традиции Таро через символизм Мессии (12 и 21 арканы, библейский символизм «девятого часа»). Обращаясь к числовому значению Таро, этот седьмой микроцикл может трактоваться в контексте 7-го аркана (победа Духа над формой). Прослеживая связь шестого и седьмого арканов (их музыкальный эквивалент — микроциклы

«*d*» и «*Es*»), мы можем заметить сюжетные аналогии в соотношении «Выбора дорог» (6-й аркан) — «Победы» (7-й аркан — «Верно выбранный путь») и «Грехопадения» (воплощенная дилемма добра и зла) — «Троицы» (созерцание божественного в духе мистических видений Мейстера Экхарта: духовная победа в вере).

В микроцикле *es-moll* (в тональном отношении двойном) композитором сопоставляются скорбная образность прелюдии «*es*» (оплакивание) и сосредоточенная медитативность энгармонически равной фуги «*dis*» (единство музыкально-риторической фигуры бесконечности и образа плащаницы). Соединение в одном микроцикле двух равнозвучающих тональностей даёт нам возможность увидеть «два мира» — живых и мёртвых, которые неразрывно связаны между собой, и две грани смысла жертвенности — эмоциональную и философскую.

Тональная зона «*e*» соотнесена Яворским с образом Марии-матери [3, с. 80]. В связи с каббалистической символикой хотелось бы отметить микроцикл «*e-moll*», в котором соединены полярные аффекты и виды музыкального движения (меланхолия / гнев; спокойствие / ускоренное движение). Фуга «*e*» — единственная двухголосная среди всех 24-х. В этой (третьей) четвёрке микроциклов прелюдия и фуга соответствуют микроциклам *c-moll*, *d-moll* первой и второй четвёрки, также (каждый по-своему) интерпретирующим идею бинарности (теневая сторона мира, грехопадение, дилемма добра и зла). Мы можем предположить в данном случае символическое сопоставление двух природ — человеческой (Мария) и божественной (младенец), «столкновение» которых и даёт эффект «фактурного взрыва» микроцикла «*e*».

Анализируя прелюдию *F-dur* с точки зрения тонального формообразования, мы увидим схематическое изображение «таблицы Виженера» (тональные и модуляционные повторы, могущие быть вписанными в упомянутый нами выше криптографический квадрат вместо

букв), «ключ» к которой — закон построения — заложен в барочном значении интервала «чистая кварта», в символе истовой веры. Таким образом, криптографическая суть таблицы заключается не в кодировке по методу Виженера (расшифровка по ключевому слову), а в нахождении этой криптографической аналогии в самой форме сочинения, незаметной при беглом взгляде на нотный текст и открывающейся только на уровне схематизации музыкальной формы. Микроцикл, по Яворскому, посвящён «Чуду на рыбной ловле» [Там же, с. 81], его символизм (помимо музыкального изображения «водных потоков», «волн») имеет отношение и к рождающейся христианской Церкви (об этом свидетельствуют и мотивы-символы, и каббалистически-числовой анализ). Интересно, что первый уровень музыкальной кодировки (открытие сюжета), соотносимый с церковным символизмом, скрывает за собой второй, связанный с криптографической культурой Европы (таблица Виженера). Оба этих явления исторически связаны. И очень важно, что и Бах в своей тайнописи подчеркивает их взаимосвязь.

Микроцикл *f-moll*, обозначенный Яворским «*Stabat Mater*», объединяет образы скорбящей Марии (прелюдия) и музыкальный символизм крестного страдания (фуга), что подтверждается мотивно-тематическим сходством начала прелюдии с началом (первый номер) «Страстей по Матфею» [Примеч. 6]. Это сходство дополняется и трактовкой числовых символов микроцикла.

Аналогичным образом в тональной зоне «*fis*» сопоставляются сюжетная образность семейного праздника (*Fis-dur* — «Новый год») и Страстная тематика (*fis-moll* — «Несение креста и распятие»). Взглянув на прелудию *fis-moll* («Несение креста») с точки зрения направлений музыкального движения, мы заметим, что каждый из музыкальных мотивов «вписывается» в различимую только схематически систему координат, т. е. в математический

«крест», одна из четвертей которого будет отдана мотивам «креста» и «веры», другие же, используя сюжетный ряд Яворского, — издевающейся над Сыном Божиим многоликой толпе [3, с. 81].

В этом же ряду сюжетных сопоставлений, но с иными смысловыми акцентами находится тональная зона «g» — «Воскресение» (*G-dur*) и «Встреча Марии и Елисаветы» (*g-moll*). Входя во вторую половину цикла ХТК (15-й – 16-й микроциклы из 24-х), мы впервые встречаемся с образами Воскресения (второй раз это произойдет в 23-м микроцикле). Символизм страдания обретает здесь позитивный в эмоционально-аффектном отношении смысл искупления. Что важно, сюжетный анализ дополняется каббалистической символикой, подчёркивая смыслы, найденные на первом уровне дешифровки. Образ Марии возможно соотнести и с 14-м арканом Таро [Примеч. 7], производным от 13-го (его буква — одна из трёх букв-матерей — «*Мет*», иероглиф — женщина, название аркана — смерть) и интерпретированным по методу Мебеса как «*плод, полученный при помощи женщины*» (т. е. от 13-го аркана) как «*возможность герметической обработки души, её гармонизации*» [2, с. 43]. Каббалистический символизм «обратимости процессов» 14-го аркана — переливание жидкости из золотого в серебряный сосуд — может иметь и своё музыкальное выражение, а именно: риторическая фигура «*льющейся воды*» (трель в верхнем голосе) и символ бесконечности — равномерные замкнутые терцовые ходы в теноре. Интересно, что сам Яворский сравнивал звучание прелюдии *g-moll* с неторопливо *льющейся* речью, беседой Марии и Елисаветы [3, с. 80].

Тональная зона «*as*» и энгармонически равная ей «*gis*» представляют собой, уже привычное нам, полярное соотношение: в данном случае — начала и завершения истории Христа, сюжетов «Поклонение волхвов»

и «Семь слов Спасителя на кресте». Образы христианской истории дополнены графическим каббалистическим символизмом на уровне формы.

Зона «*a*» также открывается сюжетом о волхвах, ведомых звездой (микроцикл *A-dur*). Именно она, по мнению Яворского, символически изображена первым звуком в теме фуги, за которым в стремительно восходящем движении устремляются остальные [3, с. 96–99].

Микроцикл *a-moll* связывается с сюжетом «Крещения в Иордане», с Христом и Иоанном. Интересно, что эмоциональная атмосфера музыки напряжена, что можно соотнести с эпизодом встречи Крестителя с фарисеями и саддукеями, предшествующим акту крещения. Однако возможна и иная интерпретация появившегося в музыке аффекта гнева (вспомним сложную историю взаимодействия традиции ессейской общины и проповеднической деятельности Христа). На втором уровне прочтения музыкального текста мы можем увидеть исторически сложившийся гипотетический «конфликт» между представителем старой школы (Иоанн) и новой (Христос). Особенно важен этот аспект в рамках эзотерической истории, включающей в себя историю тамплиеров, поклонявшихся «голове Крестителя» и вошедших в прямое столкновение с христианской католической Церковью.

Последняя четвёрка микроциклов включает сюжеты поклонения пастухов, Воскресения и распятия. Именно сюжет распятия становится ключевым, он представлен во втором и четвёртом (22-е и 24-е прелюдии и фуга) микроциклах четвёрки, чередуясь со страницами, «описывающими» детство Христа и Его вознесение. Как и в предыдущих, каббалистически-числовой анализ дополняет упомянутые сюжеты, акцентируя символы Мессии (12 аркан), материализации, инволюции (21 аркан), креста распятия.

Формы последних прелюдии и фуги выглядят в схематическом отношении достаточно «хаотично», по сравнению со всей системой числовых и геометрических

закономерностей цикла. Однако в формообразующей специфике можно уловить и особый композиционный смысл: «тьма» инволюции «опрокидывается» мажорным завершением фуги, под последней нотной строкой которой рукой Баха написаны традиционные для композитора и завершающие многие его сочинения слова «*Soli Deo Gloria*» (Единому Богу Слава), сокращённо — «*SDG*». Переведя латинские буквы в тональные обозначения, мы получим мелодическую формулу «*Es-D-G*» с восходящим мотивом кварты (символ веры), а соотнеся с сюжетной логикой всего цикла ХТК — последовательность микроциклов «Троица», «Сошествие святого Духа» и «Воскресение».

Таким образом, анализ прелюдий и фуг с точки зрения соотношения двух систем (музыкальной и каббалистической) даёт интересные результаты, не позволяющие, однако, прямо отождествить упомянутые системы.

Список литературы и источников

1. Джон, Д. Герметическая космогония [Текст] / Джон Ди, Якоб Бёме, Дионисий Фрейер; пер. с англ. Г. А. Бутузова. — СПб: Азбука; Петербург. востоковедение, 2001. — 352 с.
2. Каббала: Что это? [Текст]. - 2-е изд. — СПб: Айю Пресс, 1999. — 160 с.
3. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. [Текст]: учеб. пособие / А. Ю. Кудряшов. — СПб: Лань, 2006. — 432 с.: ил.
4. Паскаль, Б. Мысли (О религии) [Текст] / Блез Паскаль. — М.: АСТ, 2001. — 224 с.
5. Чершинцева, М. А. Отзвуки розенкрейцерства в европейском искусстве XVI–XVIII вв. [Текст] / М. А. Чершинцева // Вопросы культурологии. — 2010. — № 5. — С. 31–37.
6. Чершинцева, М. А. Феномен тайнописи в культуре и его специфические проявления в творчестве И. С. Баха [Текст]: дис. ... канд. культурологии / М. А. Чершинцева. — М., 2010. — 227 с.

Примечания

¹ Подробнее об этом см.: Герметическая космогония [1, с. 11–13].

² Подробнее об этом см.: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания [3, с. 58].

³ «...бесконечный семантический лабиринт, образуемый переплетением выделенных контрастных полюсов — наглядной демонстрацией культурного диалога Нового времени и Средневековья, — присутствует в художественной структуре множества музыкальных произведений того времени...» [3, с. 46].

⁴ Об этом см. статью: М. А. Чершинцева. Отзвуки розенкрейцерства в европейском искусстве XVI–XVIII вв. [5].

⁵ Подробный анализ 24-х прелюдий и фуг дан здесь: М. А. Чершинцева. Феномен тайнописи в культуре и его специфические проявления в творчестве И. С. Баха. [6].

⁶ Речь идёт о прямом сходстве восходящих минорных трезвучий, завершающихся мотивом «предопределения» и в прелюдии, и в первом номере «Страстей».

⁷ Достаточно свободные аналогии с арканами мы проводим, исходя из непрямого сходства арканов и прелюдий и фуг. Устанавливаемые нами соотношения в данном случае носят, естественно, гипотетический характер.

Демченко Александр Иванович

КОНФЛИКТ ПРОЗЫ И ПОЭЗИИ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. Т. А. ГОФМАНА

Центральная проблема, которую выдвинул в своём творчестве немецкий писатель *Эрнст Теодор Амадей Гофман* (1776–1822), сфокусирована на противостоянии прозаизма обыденного существования, серости мещанских будней, низменных интересов, собственнической морали и поэтического вдохновения, творческой одержимости, красоты и бескорыстности чувств, что иными словами часто обозначают как резко выраженный разлад между прекрасной мечтой и убогой действительностью.

Будучи юристом по образованию и находясь на ответственных должностях государственной службы в судебных органах, Гофман имел отчётливое представление об истинной сущности и подноготной внешне благопристойной и законопослушной жизни своих сограждан.

Это знание он преподносил в своих литературных опусах с присущей писателю-романтику подчёркнутой тенденциозностью, во всеоружии остроумия и язвительности сатирического пера.

Стремясь «казнить ядовитым сарказмом филистерство своих соотечественников» (В. Белинский), он в сгущённых тонах воспроизводил гнетущую атмосферу ещё царившего тогда в Германии феодализма, застойное «болото» бюргерского существования, погрязшего в самодовольстве, корысти и духовной нищете.

Этому миру Гофман с не меньшей субъективной заострённостью противопоставлял романтику одиноких мятущихся душ, взыскующих правды, свободы, красоты и вступающих в единоборство с несправедливым жизнеустройством, в котором прекрасное, светлое, доброе обречено на горестное бесприютное прозябание или даже на гибель.

Писатель ввёл в романтический обиход понятие *энтузиаст*, обозначающее натуру пылкую, увлечённую, впечатлительную, чутко реагирующую на всё поэтическое. Энтузиасты, мечтатели — люди не от мира сего, они с ужасом и отвращением смотрят на окружающее, стремясь сбросить с себя его тяжёлый груз, бежать от него в созданный их фантазией идеальный мир.

Но это призрачное убежище, в котором их то и дело настигают жестокие законы действительности или по меньшей мере «*бремя повседневности*». Испытав минуты блаженного состояния духа, они рано или поздно обречены на страдальческое пребывание среди низменной прозы бытия.

Самой благородной и суверенной областью человеческого духа Гофману казалось искусство и, по его мнению, в личности художника наиболее цельно раскрывается всё то лучшее, что заложено в человеке, не испорченное корыстными побуждениями и мелочными заботами. Смысл жизни и единственный источник внутренней гармонии он видел в искусстве, а едва ли не единственно положительного человека — в художнике.

Как личность, сам Гофман являл собой пример столь притягательного для представителей романтизма художественного универсализма: помимо писательского труда, он был также художником-графиком, театральным режиссером и художником-декоратором, композитором (среди его музыкальных сочинений — одна из первых романтических опер «Ундина», 1813), дирижёром, организатором музыкальной жизни, музыкальным критиком (его статьи и рецензии положили начало романтической эстетике).

В приведённом перечислении совершенно очевиден акцент на музыкальной деятельности, и с Гофмана начиналось общее для немецких романтиков понимание музыки как самого романтического из всех искусств. По его представлениям, она, как никакой другой вид художественного творчества, уносит человека в мир фантазии, помогает вознестись над ненавистной действительностью, позволяет *«предаться несказанному томлению»*.

Её особый мир (*«неведомое царство»*) способен раскрыть перед людьми смысл их чувств и страстей, а также постичь природу всего загадочного и невыразимого. И характерно, что лучших людей, мечтателей, энтузиастов Гофман именует *«истинными музыкантами»*.

Через образы, связанные с музыкальным искусством, Гофман чаще всего передаёт своё видение подлинного героя. Один из ранних опытов такого рода находим в новелле-эссе **«Дон Жуан»** (1812), где он преподносит подчёркнуто поэтическое истолкование моцартовской оперы, преобразующее хорошо известный классический материал весьма кардинально и сугубо на романтический лад.

Образчики совершенно вольной интерпретации музыки с активным привлечением всякого рода гипербол следуют один за другим, начиная с описания Увертюры.

Нечестивым торжеством прозвучала **для меня** ликующая фанфара в седьмом такте Аллегро — я будто воочию увидел, как из непроглядной тьмы огненные

демоны протягивают раскалённые ногти, чтобы схватить беспечных людей, которые весело отплясывают на тонкой скорлупке, прикрывающей бездонную пропасть.

В воспроизведении облика персонажей оперы всё исполнено пылко-го красноречия. Вот, к примеру, какой видится писателю Донна Анна в первой сцене.

Глаза, из которых снопом сыплются пылающие искры любви, гнева, ненависти, отчаяния! Рассыпавшиеся пряди волос волнистыми локонами выются по спине, белое ночное одеяние предательски обнажает прелести, всегда небезопасные для нескромного взора.

И, наконец, определяющее — главный герой, который олицетворяет для Гофмана концентрированное воплощение особого, неординарного, исключительного в романтической натуре.

Великолепная, исполненная мощи фигура, мужественная красота черт: благородный нос, пронзительный взгляд, нежно очерченные губы; странная игра надбровных мускулов на какой-то миг придаёт лицу мефистофельское выражение и, хотя не вредит красоте, всё же возбуждает безотчётную дрожь. Так и кажется, будто он владеет магическими чарами; так и кажется, что женщины, на которых он бросил взгляд, навсегда обречены ему и, покорствуя роковой власти, стремятся навстречу собственной гибели.

Выходя на один из самых ярких номеров оперы, писатель, как всегда абсолютно субъективно трактуя словесно-звуковой материал, даёт расшифровку сути своего кумира, предельно высоко поднимая его над толпой «нулей».

В бурной арии «Чтобы кипела кровь горячее...» Дон Жуан, нимало не таясь, раскрыл свою мятущуюся душу, своё презрение к окружающим его людишкам, созданным лишь для того, чтобы он, себе на потеху, пагубно вторгся в их тусклое бытие... Дон Жуан — любимейшее детище

природы, и она наделила его всем тем, что возвышается над посредственностью, над фабричными изделиями, которые пачками выпускаются из мастерской и перестают быть нулями, только когда перед ними ставят цифру; итак, он был рождён победителем и властелином. Мощное прекрасное тело, образ, в котором светится искра Божия, душа, умеющая глубоко чувствовать, живой, восприимчивый ум... Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здешнего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение.

Передавая это презрение к обыденной жизни и обыкновенному человеку, раскрывая этот пафос исключительности, Гофман, опять-таки исходя из романтических предпочтений, по-своему объясняет мотивацию похождения Дон Жуана. Он видит в нём мятежную, глубоко разочарованную натуру — человека, который вознамерился в любви, в наслаждении женщиной осуществить на земле то, *«что живёт в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порождает неизбывную страстную тоску, связующую нас с небесами»*.

Восторгаясь особым даром, присущим главному герою моцартовской оперы, писатель усматривает его безусловное оправдание именно в отданности этой стихии.

Пожалуй, ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь. Да, любовь — та могучая таинственная сила, что потрясает и преображает глубочайшие основы бытия; что же за диво, если Дон Жуан в любви искал утоление той страстной тоски, которая теснила ему грудь?

* * *

Однако в оценке действительного положения дел Гофман почти всегда склоняется к трезвым выводам. И как в опере Моцарта Дон Жуан оказывается низвергнутым,

так и счастье романтического героя, а также триумф чтимого им искусства — чаще всего только фантом. Лишь совсем изредка битва поэзии с окружающим миром завершается её торжеством. Такое в качестве исключения происходит в повести **«Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»** (1818).

Конечный смысл этой занимательной истории состоит в прославлении искусства, на что нацелена и сюжетная канва. Два молодых человека — художник и ювелир — полюбили дочь бочара Мартина, прославленного мастера своего дела. Но он, приверженный своей профессии, отдаст замуж свою прекрасную Розу только за мастеровитого преемника. Чтобы посвататься к Розе, эти молодые люди попытались изменить своему призванию, выучиться бочарному делу и заслужить благоволение Мартина.

Но постепенно каждый из них осознаёт своё заблуждение, и даже желание заполучить возлюбленную меркнет перед тоской по искусству, к которому они возвращаются и создают такие шедевры, перед которыми не может устоять даже старый бочар. Так при всём уважении к различным ремёслам, утверждается их несопоставимость с высоким художеством, которое признаётся самым притягательным из всех видов человеческой деятельности.

Этому сопутствует ещё и завораживающая сила пения, мастерами которого оказываются оба юноши. И, наверное, не случайно действие происходит в Нюрнберге, негласной столице мейстерзанга времён его расцвета.

В остальном столь важная для Гофмана тема взаимоотношений искусства и общества, как правило, получала пессимистическую окраску. Драма художника состоит в том, что он вынужден служить тем, кто чужд настоящему искусству, задыхается среди окружающего убожества, и результат этого конфликта — обречённость на одиночество и страдания.

Первая книга Гофмана **«Фантазии в манере Калло»** объединила произведения, написанные по 1814 год. Открывающая её новелла **«Кавалер Глюк»** (1809) предваряла общий замысел этого собрания — противопоставить личность творца искусства буржуазно-аристократическому филистерству.

Вопиющее несоответствие второго первому особенно очевидно ввиду того, что представляет собой прославленный композитор. Таинственный незнакомец, имя которого открывается только в последней фразе повествования (*«Я — кавалер Глюк»*) предстаёт перед автором чудодейственным гением — поразительным, выходящим за пределы мыслимых стандартов. Вдохновляемый собственным романтизмом первой половины XIX века исключительным пиететом перед искусством звуков, Гофман стремится с визуальной осязаемостью обрисовать экзотическое состояние незнакомца, когда тот находится в процессе музицирования.

Жгучий румянец вспыхивает на его бледных щеках, лоб нахмурился, брови сдвинулись, внутреннее неистовство зажигает буйный взор огнём... Минута — и он откидывается назад; лоб разгладился, игра мускулов на щеках возобновилась, глаза снова сияют; глубоко затаённая скорбь разрешается ликованием, от которого судорожно трепещет каждая жилка; грудь вздымается глубокими вздохами, на лбу проступили капли пота... Лицо его пылало; лоб временами хмурился, и долго сдерживаемый гнев рвался наружу, а на глазах порой выступали слёзы глубокой грусти.

Остаётся заметить, что при всей таинственности происходящего художественный строй новеллы **«Кавалер Глюк»** может показаться вполне реальным, хотя для сведущего читателя ситуация заведомо неправдоподобна: действие отнесено к 1809 году, в то время как Глюк скончался более двадцатилетия назад. Таким образом налицо явная

мистификация, и подобные причуды авторского вымысла закономерно корреспондируют гротескам французского художника, имя которого вынесено в заглавие книги.

Завершением «Фантазий в манере Калло» стала повесть-сказка «**Золотой горшок**» (1814), суть которой состоит в контрасте двух противостоящих друг другу миров.

С одной стороны, это степенное течение жизни побочных персонажей, подчинённое устоявшимся понятиям и представлениям чиновничье-мещанского уклада, иными словами — законопослушных, трезвомыслящих, самодовольных обывателей.

С другой стороны, разворачивающаяся на их фоне история главного героя, бедного студента и поэта Ансельма. Он бедный и в переносном смысле этого слова, потому что настроен на романтическую волну, тем самым оказываясь на обочине господствующего потока бытия.

Бедный он и потому, что нескладность и неудачливость его уже стала притчей во языцех. Как-то после очередной случившейся с ним оказии, он с досадой вынужден самому себе признаться в этом. Ниже встретится выражение *бобовый король*: согласно старинному народному обычаю, 5 и 6 января в Германии и некоторых других европейских странах праздновался «бобовый праздник» — тот, кто за праздничным столом находил в пироге запечённый боб, считался «бобовым королём».

Я никогда не попадал в бобовые короли, ни разу не угадал верно в чёт и нечет, мои бутерброды всегда падают на землю намазанной стороной... Случалось ли мне надеть новый сюртук без того, чтобы сейчас же не сделать на нём жирного пятна или не разорвать его о какой-нибудь проклятый, не к месту вбитый гвоздь? Кланялся ли я хоть раз какой-нибудь даме или какому-нибудь господину советнику без того, чтобы моя шляпа не летела чёрт знает куда или я сам не спотыкался на гладком полу и постыдно не шлёпался?

Этот великий неудачник (что называется, тридцать три несчастья) ввиду своей инфантильности и отсутствия воли не способен сопротивляться жизненным невзгодам, а потому события кружат его и бросают из стороны в сторону, как водоворот щепку.

В глазах солидных обывателей он выглядит чудачком, сумасбродом, человеком не от мира сего. Смеётся над ним и автор, но это такой смех, когда сердце сжимается от сострадания к человеку, который растерялся в большом беспорядочном мире, но старается сохранить своё человеческое достоинство.

Ансельм с его детски чистой, наивной душой одержим душевным разладом, мечется между враждебной ему действительностью и тем фантастическим миром, куда то и дело уводит его болезненное воображение. Но именно вокруг этого фантазёра и мечтателя возникает феерия радужных иллюзий, возносящих над скудной, убогой реальностью в светлые, поэтические выси. Самое потрясающее из чудес — грёза о несравненной всепоглощающей любви. Такое чувство Ансельм испытывает к дочери волшебника Серпентине, являющейся ему в облике зелёно-золотой змейки. И каждый раз он пылко взывает, чтобы видение повторилось.

Ах! ещё раз только мелькни, и взвейся, и закачайся на ветвях дорогая зелёная змейка, чтобы я мог увидеть тебя... Ещё раз только взгляни на меня своими прелестными глазками!.. Ах! я люблю тебя и погибну от печали и скорби, если ты не вернёшься!

И вот настает момент, когда Ансельм впервые смог быть рядом с Серпентиной, преобразившейся в облик прекрасной девушки.

Ансельм чувствовал себя так всецело проникнутым дорогим существом, что он только с нею мог дышать и двигаться, и как будто только её пульс трепетал в его фибрах и нервах; он вслушивался в каждое её слово, и оно отдавалось в глубине его души и, точно яркий луч, зажигало в нём небесное блаженство.

История заканчивается женитьбой Ансельма на Серпентине, с которой в приданое он получает золотой горшок как символ мещанского счастья, обретённого в примирении с жизнью, ценой отказа от мечтаний — таково очередное поражение романтического мироощущения в столкновении с законами реального существования.

Горькая ирония на этот счёт с ещё большей определённой выражена в финале сатирической сказки **«Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»** (1819), где волшебник обещает романтическому герою и его будущей супруге в приданое такую кухню, в которой кушанья никогда не перекипают и не пригорают, и царит солнечный день, когда в их доме идёт стирка.

Стирка, кухня, горшок — что́ может быть более пошлым для романтика, витающего в голубом небе поэтических грёз. Тем самым Гофман вновь и вновь подтверждал тщетность стремлений найти опору в обманчивом мареве фантастического вымысла и невозможность преодолеть убожество реальной жизни. Здесь фигура одинокого энтузиаста-художника Бальтазара, обладающего способностью проникать в сущность явлений, практически теряется в хитросплетениях фантасмагории, которую разыгрывают князья, гофмаршалы, камергеры, «университетские умы» и их челядь.

Смешно и нелепо выглядит кукольное государство, управляемое кукольным монархом при помощи кукольного двора, все нити которого фактически держит в своих кукольных ручонках уродливый карлик, фантастическим образом присваивающий себе чужие таланты.

В этой своей самой беспощадной сатире Гофман предлагает читателю поразмышлять над природой власти, над тем, как формируется общественное мнение и создаются политические мифы. В том числе такие, когда в ситуации всеобщего помешательства монстр может убедить окружающих в своём величии.

История подтвердила эту пророческую истину во времена массового оболванивания мозгов в условиях тоталитарных режимов Муссолини, Гитлера, Сталина.

* * *

Последнее крупное произведение Гофмана — роман **«Житейские воззрения кота Мурра»** (1821) — явилось итогом, вершиной, и наиболее полным выражением основных идейных и художественных особенностей его творчества.

Благодаря сочетанию различных сюжетных и эмоциональных планов, элементов трагедии и комедии, сатиры и лиризма, гротеска и шуток, писателю удалось в этом повествовании с максимальной ясностью и остротой раскрыть главную из выдвинутых им проблем: противостояние подлинного, одухотворённо-возвышенного, действительно значимого в жизни, что более всего связывается с творческой деятельностью крупной художественной личности, и обыденно-суетного, мелочно-приземлённого, наполненного внешней мишурой, а также людскими слабостями и скрытыми пороками, что объединяется понятием *филистерство*.

Взаимодействие этих двух противопоставленных сущностей организовано в нарочито калейдоскопическую концепцию, что со всей явственностью отражено в полном названии книги: *«Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах»*.

Перебросы от истории кота Мурра к жизни Крейсlera своими контрастами-«обрывами» придают повествованию особую интригу и динамику. И это именно обрывы, системно проведённые от начала до конца: на определённой стадии прервав предложение или даже фразу на полуслове, изложение возвращается и продолжает текст с той же точки после «случайно» внедрившихся «макулатурных листов».

А в попавших между страницами основной канвы «макулатурных листах» рассказ рвётся, остаётся недосказанным и ведётся с перескоками, то есть как бы и в самом деле случайно он оказывается в поле зрения читателя.

Своего рода прототипом главного героя основной части романа послужил действительно живший у писателя кот по имени Мурр. Гофман в письмах не раз упоминает о своём любимце, говоря о его «*необыкновенной красоте*» и «*понятливости*». Такое отношение явилось отправным пунктом соответствующей тональности изложения — преобладающе позитивно-буффонадной.

Разворачивая «автобиографию» чудака и заведомого хвастунишки, писатель через остроумно поданное самохвальство кота добродушно иронизирует над амбициями и потугами самовлюбленных горе-литераторов. Это начинается с предисловия автора, то есть Мурра.

С уверенностью и спокойствием, свойственными подлинному гению, передаю я миру своё жизнеописание, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мною, и даже благоговели предо мной.

Ежели кто и дерзнёт подвергнуть сомнению высокие достоинства этой замечательной книги, то пусть не забывает, что ему придётся иметь дело с умным котом, у которого есть в запасе острый язык и не менее острые когти...

В сказанном устами квази-кота говорит явленная надежда любого графомана. На это намекает и сам писатель, под видом издателя отпускающий следующее примечание: «...*ежели раскрыть истинный смысл кое-каких смиренных предисловий других более конфузливых авторов, то они мало чем будут отличаться от этого*».

Сам же кот в последующим жизнеописании непрерывно занят забавным самовосхвалением, что прежде всего касается его «успехов» в литературных трудах. Вот один из пассажей, в котором опять-таки нетрудно усмотреть комически обнажённые претензии многих пишущих, как если бы они говорили о себе «без ложной скромности».

Эту мою трагедию можно было бы с неизменным успехом представлять несчётное число раз во всех театрах, какие только существуют в мире... Я чуть не сочинил также героическую поэму в двадцати четырёх песнях, но когда я её закончил, получилось нечто совсем другое. За это Тассо и Ариосто, покоящиеся в своих могилах, да возблагодарят небо. Когда бы из-под моих когтей в самом деле вышла такая поэма, их обоих ожидало бы полное забвение.

При всём своём невероятном самохвальстве кот Мурр до поры до времени отнюдь не обыватель. Он грызёт гранит науки, жаждет славы поэта и способен к весьма красноречивому выражению чувств. Вот как он описывает начало его первой любви.

Неподалёку от меня через слуховое окошко тихо и плавно выскользнуло на крышу нежное создание — о, где взять слова, чтобы описать красавицу! Она была вся в белом, только маленькая чёрная бархатная шапочка прикрывала прелестный лоб, а на точёных ножках красовались такие же чёрные чулочки. Чудесные, цвета свежей травы глаза лучились кротким сиянием, грациозные движения заострённых ушек обличали добродетель и ум, а волнообразные движения хвоста говорили о приветливости и женственной деликатности.

Прелестное дитя, казалось, не замечало меня и, щурясь, смотрело на солнце и чикало. Звук этот отозвался в моей душе сладостным трепетом, пульс забился бурно, кровь вся закипела в жилах — сердце готово было выскочить из груди; весь мой невыразимый мучительный восторг, заставивший меня позабыть всё на свете, излился в громком, протяжном «мяу»!

Разумеется, пробудившееся чувство передано здесь с юмором и в метафорическом ключе, в «животной» оболочке, но его пылкость и экзальтированность обнаруживают несомненную принадлежность миру романтических грёз. Это доказывают поэтические излияния того же рода, когда Мурра посетила любовь к другой кошечке, которую он впервые встретил на похоронах друга.

Я не мог отвести глаз от певицы. Она была прелестна; звук её сладостного голоса, трогательная, глубоко чувствительная мелодия траурной песни увлекли меня совершенно. Я не мог сдержать слёз. Однако скорбь, которую исторгла песнь у меня, была скорбь совсем особая, странная, ибо она даровала мне сладчайшую отраду.

Прямо скажу — всё моё сердце рвалось к певице. Мне казалось, никогда не видел я молодой кошки столь грациозной, со столь благородной осанкой — короче, столь неодолимой красоты.

...Её светлый, ясный разум, её искренность, нежность чувств, её душа, источавшая сияние чистой, скромной женственности, вознесли меня не небеса высочайшего восторга. В её устах, в её сладостных речах всё облекалось особой волшебной прелестью, её разговор был грациозной, нежной идиллией.

Но, как это нередко свойственно манере Гофмана, восторженную романтику сопровождает отрезвляющая ирония, за которой скрывается сознание власти естественных жизненных реалий и которая неизбежно ставит всё на своё место. Так это произошло и с восторгами любви Мурра к обожаемой Мисмис, и автор попутно предлагает остроумный рецепт для излечения воздыхателей.

Я окончательно одурел, и любовь меня так извела, что я вовсе иссох, стал бледен и жалок на вид. Наконец после долгих терзаний мне пришло последнее, хотя отчаянное средство для излечения от любви. Я решил предложить Мисмис лапу и сердце. Она приняла предложение, и как только мы стали супругами, я заметил, что любовных страданий моих как не бывало.

* * *

О том же «отрезвлении» можно говорить и по отношению к повествованию про кота Мурра, взятому в целом. В некотором роде оно построено по модели столь характерного для немецкой литературы «романа воспитания», но трактовка этого жанра в данном случае

такова, что «воспитание» целью своей имеет спустить молодого героя из заоблачных высот мечтаний и идеалов на бренную почву жизни как таковой, адаптировать его к её требованиям и условностям.

Тогда-то и вступает в свои права так называемая житейская мудрость, которая зачастую оказывается хитростью, изворотливостью, а им неизбежно сопутствуют фальшь и лицемерие. Так, к примеру, после одного из возникших затруднений друг кота Мурра пудель Понто поучает его, в том числе отвечая «несмышлёнышу» на упрёк в пресмыкательстве.

Житейская мудрость требует: делая что-либо для себя, притворяйся, будто делаешь это только для других, а тогда уж те, другие, почитают себя в неоплатном долгу перед тобой и готовы будут исполнить все твои желания. Иной, смотришь, донельзя любезен, скромн, кажется, только и думает, как бы ублажить других, а у самого на уме лишь своё драгоценное «я», которому, сами того не подозревая, служат другие... То, что тебе угодно называть пресмыкательством — всего лишь мудрая осмортительность, основанная на понимании глупости ближних и умении хитро ею пользоваться.

Перед этими рассуждениями Понто преподал Мурру предметный урок своей «мудрости». Стремясь накормить голодного Мурра, он направляется к девушке, торгующей на улице колбасой.

Добежав до стола, Понто поднялся на задние лапы и принялся изящно подпрыгивать и танцевать вокруг девушки, которую это очень позабавило. Она подозвала пуделя, он положил ей голову на колени, потом опять вскочил, весело залаял, ещё раз затанцевал вокруг стола, скромно обнюхивая его и умильно заглядывая девушке в глаза.

— Ты хочешь колбаски, мой славный пудель? — спросила девушка, и когда Понто, повилывая хвостом, радостно завизжал, она выбрала самую аппетитную, самую большую колбасу и протянула её Понто.

В этом же диалоге Мурр напоминает Пуделю слушай, свидетелем которого он был.

— Мне тошно было смотреть, как ты доставлял своему хозяину кусок жаркого, бережно держа его в зубах и не смея откусить ни кусочка, пока хозяин не разрешил тебе приступить к нему.

— Но зато скажи мне, — спросил Понто, — ты только скажи мне, мой добрый Мурр, что было дальше?

— Дальше твой хозяин превозносил тебя сверх всякой меры и поставил перед тобой полную миску жаркого, а ты опорожнил её с поразительным аппетитом.

— Вот видишь, милейший кот, — продолжал Понто, — проглоти я по дороге тот кусочек, я бы не получил не только такой обильной порции, но и вообще ничего. Знай же, неопытный юнец, не следует страшиться мелких жертв ради достижения крупных выгод. Правилен и почерпнутый из житейского опыта принцип, что в мелочах рекомендуется быть честным! Признаюсь тебе, положив лапу на сердце, что, попадись мне где-нибудь в тёмном углу большой вкусный кус мяса, я бы не задумываясь сожрал его, не дожидаясь позволения господина, кабы только мог сделать это без свидетелей. Такова уж наша природа — в тёмном уголке ведёшь себя не так, как на людях.

Так воспитание превращается в растление, когда лицемерно возводится в принцип и во главу угла ставится правило исходить во всём только из собственной выгоды, что как раз и означало погружение в болото филистерства. Его кодекс цинично излагает приятель кота Мурра.

Кот-филистер даже при сильной жажде приступает к миске с молоком с величайшей осторожностью, ему важно прежде всего не замочить усов и бороды, дабы соблюсти благопристойность, ибо благопристойность выше всего. Если ты придёшь в гости к коту-филистеру, то он предложит тебе всё, что угодно, но угостит лишь заверениями в дружбе, когда ты соберёшься уходить; сам же после в одиночку и украдкой съест все лакомые кусочки, которые он тебе предлагал.

Кот-филистер благодаря верному, безошибочному чутью везде умеет сыскать себе лучшее местечко и растянуться там с наивозможнейшими удобствами и приятностью. Он много говорит о своих добрых качествах, весьма велеречиво объясняет тебе, как заполучить тёплое место и что ещё сделает, дабы улучшить своё положение. Но если ты хочешь рассказать ему наконец что-нибудь о себе самом и своей судьбе, не столь благосклонной, он немедля зажимивает глаза, поджимает уши, притворяясь, будто спит.

Кот-филистер прилежно вылизывает и начищает свою шкуру до блеска — при всех обстоятельствах он пребудет изящным, аккуратным, пристойно одетым субъектом. Кот-филистер избегает малейшей опасности, и если тебе что-нибудь угрожает и ты просишь его о помощи, он, расточая священнейшие клятвы в своём дружеском участии, чрезвычайно сожалеет, что именно сейчас его положение и разные причины не позволяют ему тебе помочь. Он учтив и любезен даже с маленьким мопсом, весьма чувствительно укусившем его за хвост. Учтив, чтобы не попортить отношений с дворовой собакой, чьей протекции сумел добиться, и только ночью, исподтишка выцарапает он глаз этому мопсу. А день спустя он выражает дорогому другу-мопсу своё сердечное соболезнование и обличает злобу коварных врагов.

И сам Мурр постепенно превращается в типичного филистера, мысли которого вращаются вокруг сытной пищи, мягкого ложа и приятных развлечений, делая его *«гармоничным пошляком»*.

Притязания земной жизни удалили меня от высоких стремлений к наукам и поэзии. Самые благие, самые великолепные намерения разлетались в прах от сладкого запаха молочной каши, тонули в гостеприимной пучине подушки.

То же кот Мурр наблюдает и в окружающем его придворном обществе некоего карликового немецкого княжества, где воспитание превращается в школу покорности,

любовь и дружба — в выгодную сделку, искусство — в придаток мещанского быта, жизнь — в мёртвую пустыню с царящими в ней внешней благопристойностью, рассудочностью, формализмом, бездушием.

Развенчивая существование изживающих себя феодалов, писатель нередко ограничивается тонкой усмешкой. Характерна рассказанная им история двух молодых людей (Формозий и Фальтер), щеголявших друг перед другом благородством, за которым крылась корысть, расчётливость. Заодно выясняется подоплёка и механизм скрытых интриг. В этом отношении примечателен хотя бы такой штрих на предмет искусно разыгрываемого чувства.

Любовь Формозия к богатой дочери президента была, надо полагать, не столь уж пылкой, потому что в самый разгар этой убийственной страсти молодой человек, весь день пребывавший в бездонном отчаянии, не упускал случая каждый вечер навещать хорошенькую модистку.

По ходу романа его сатирически-обличительный уклон нарастает, и всё чаще прорывается нота язвительной иронии. При этом многое смыкается с темой, которая широко разрабатывалась в первой половине XIX века: поверхностность, пустота и никчёмность жизни «большого света», стремление за пышными условностями этикета и притворной вежливостью скрыть умственное убожество и моральную нечистоплотность. Описание дня своего хозяина, типичного аристократа, пудель Понто начинает следующим образом.

После завтрака мы полчаса играем друг с другом... Если погода хороша, барон обычно смотрит из окна на улицу и лорнирует прохожих. Если же их мало, есть ещё другое развлечение, причём барон может предаваться ему целый час, ничуть не уставая. Под окном барона врыт камень, а в середине этого камня выбито углубление. Задача такова: плюнуть столь искусно, чтобы попасть как раз в это углубление.

Этому главенствующему миру романа «Житейские воззрения кота Мурра» — порой смешному, подчас отвратительному — противостоит то, что явно не укладывается в прокрустово ложе внешне благопристойной жизни обывателя любых мастей.

Перед читателем предстают натуры специфические, нередко странные, с разного рода причудами, с резкими перепадами настроений, с неуравновешенностью и экзальтацией (иногда до патологии), с мечтательной поэтичностью и в порывах творческого вдохновения с вознесением к «горнему» — то есть натуры истинно романтические.

Все эти свойства вобрала в себя в концентрированном виде фигура «безумного капельмейстера» Иоганна Крейслера. Он стал сквозным и любимым героем творчества Гофмана, появляясь во множестве беллетристических этюдов и ряда новел (начиная с раннего рассказа «Музыкальные страдания Иоганна Крейслера, капельмейстера» и кончая целой их серией под названием «Крейслериана»), а своё наиболее капитальное воплощение получившим в данном романе.

При создании этого образа писатель, возможно, использовал некоторые факты из биографии немецкого композитора романтической эпохи К. Крейцера (1780–1849), а также автобиографические черты (эпизод из собственной жизни, упоминания своих музыкальных сочинений, описание родственников и знакомых), поэтому Крейслера порой считают двойником Гофмана.

Этот образ — воплощение романтической мечты и воплощение протеста против серости мещанской обыденности. Крейслер — вдохновенный идеалист, живущий только искусством и для искусства. Он кочует в поисках такого уголка, где существует гармония между обществом и художником, где можно свободно служить искусству и создавать произведения, заставляющие человека забыть о его бренной жизни и поднимающие в сферу божественного.

«Страдания» Крейсlera начинаются с того, что он, как большой музыкант, не может примириться со своим светским окружением, в котором вынужден вращаться и которое видит в музыке (как и в других искусствах) только салонное развлечение.

Глубины музыкального искусства способны оценить лишь редкие души, и они хотя бы в чём-то понимают «безумца» и ценят его. У них созвучные Крейслеру романтические представления о жизненных идеалах, в том числе об идеальной любви, как о том говорит его ученица Юлия.

– Что такое любовь? Не правда ли нужно ощущать влечение к любимому с такой непреодолимой силой, чтобы существовать и жить только мыслями о нём, отказаться ради него от самой себя и видеть в нём все свои стремления, все надежды, все желания, весь мир?

Это одна из максималистских установок романтизма. Обе героини «дополнительной» части романа, подруги Юлия и принцесса Гедвига привержены именно такой любви, и именно такую любовь они чувствуют к Крейслеру. И когда Юлии кажется, что он навсегда покинул их, она уверяет: *«Мысль о нём, незабываемом, будет освещать мою жизнь прекрасной светлой звездой».*

Однако, даже в сравнении с родственными душами, Крейслер в своих суждениях идёт значительно дальше. Так, размышляя о том же чувстве любви, он делит род людской на две части, и понятно, что это деление может быть распространено и на многое другое.

Одна часть состоит из хороших людей, неплохих или вовсе не музыкантов, другая же — из истинных музыкантов... Всех ожидает блаженство, только на различный лад. Хорошие люди легко влюбляются в пару прекрасных глаз, простирают обе руки к обожаемой особе, заключают её в круг, который всё более сужается и наконец сживается до размеров обручального кольца...

У музыкантов любовь совершенно иная! Чистым небесным огнём вспыхивает весь восторг, всё несказанное блаженство высшей жизни, зарождающейся в недрах души, и дух музыканта в страстном желании протягивает тысячи нитей и оплетает ту, кого он увидел, никогда не обладая, ибо страстное томление его остаётся вечно неутолённым. Это и есть та волшебная, воплощённая в жизнь мечта, и изливается она из недр души артиста светлой песней, картиной, поэмой...

Как видно из сказанного, понятие *истинный музыкант* служит для Крейсlera высшим определением художника вообще. И платоническое, божественное, чисто творческое чувство, о котором он говорит — это уже в некотором роде «ультраромантизм», с определяющим для него устремлением вознестись над бренным, сиюминутным, обыденно-человеческим. В полной мере подобное мыслимо лишь в особом состоянии.

Только во сне у нас вырастают крылья, как у бабочки, и эти пёстрые, радужные крылышки позволяют нам вырваться из самой тесной, самой крепкой тюрьмы и взлететь в бесконечную высь...

Приблизиться к запредельному позволяет и подлинное искусство. Воспроизводя беседу учёных мужей, писатель вместе со своим героем излагает свои воззрения на природу, возможности и особенности искусства.

Когда речь идёт о чудесном, невероятном, надобно обращаться именно к поэтам, ибо трезвые историки в таких вещах ни черта не смыслят. И даже когда это чудесное препарируют, доказательством любого положения подбирают примеры из прославленных поэтов, ибо только их устами глаголет истина.

Это из области столь типичного для романтиков возвеличения искусства, в ряду различных видов которого предпочтение отдаётся музыке — её в данной книге автор называет «самым дивным искусством на свете».

В частности, по Гофману, только музыка может подарить особое, чисто романтическое очарование, в том числе способное передать свойственные душе сложные ощущения амбивалентного свойства, которые на первый взгляд могут показаться парадоксальными.

Говоря о пении Юлии, которой увлечён Крейслер (её прототипом была возлюбленная Гофмана Юлия Марк, он давал ей уроки пения), писатель даёт такую характеристику: *«странная щемящая грусть, доставляющая неизъяснимое наслаждение»*. И там же несколько иначе: *«все испытывали стеснение в груди от неизречённого чувства сладостной печали»*. Позже в романе возникает ещё одна вариация на тот же счёт, уже спроецированная на конкретное эмоциональное состояние: *«сладостная скорбь страстного томления любви»*.

* * *

Мирочувствие «ультраромантика», конечно же, выпадает из круга общепринятых условностей, и на определённом этапе взаимоотношений с окружением в жизни Крейслера начинаются неизбежные осложнения. Маэстро Абрагам, едва ли не единственный хорошо понимающий его душу и стремления, гневно восклицает в его защиту:

– Почему вы все против Иоганнеса?.. Ну, так я вам скажу. Крейслер не чета вам. Он ничем не походит на вас, и это вас злит... Превыше всего он почитает иронию, порождённую глубоким проникновением в суть человеческого бытия... Но вы — важные, серьёзные люди, вы не расположены иронизировать и шутить... Вы не переносите Крейслера, потому что вам не по нутру его превосходство над вами, которого вы не можете не признать, потому что вы боитесь его как человека, чьи мысли направлены на более высокие предметы, чем это принято в вашем маленьком мире.

Несовместимость романтических мечтаний с интересами общества, пропитанного духом стяжания и эгоизма, враждебного искусству, очевидна. Вдобавок растёт

неприязнь к импульсивному, спонтанному характеру Крейсlera. Такой художник попирается окружением, для филистера этот великомученик от искусства — всего-навсего *«несчастный мечтатель»*, закрытый в сумасшедшем доме своего призрачного царства.

Подводя к печальному выводу, что натурам, подобным Крейслеру, нет места среди «нормальных» людей, писатель разворачивает утопию, где его герой мог бы найти себе счастливое прибежище. Речь идёт о монастыре бенедиктинцев, которым руководит аббат — *«высокий, статный, с одухотворённым, мужественно красивым лицом, с обращением, полным привлекательности и достоинства»*.

Сам не очень склонный отрекаться от радостей жизни, он и своим подчинённым дал всю свободу, насколько она совместима с царившим уставом и обычаями. Так и шло в монастыре: одни, увлечённые различными науками, изучали их в уединённых кельях, а в это время другие беззаботно гуляли в парке и развлекались весёлыми разговорами; одни, склонные к мечтательной набожности, постились и проводили время в постоянных молитвах, другие же наслаждались яствами за обильно уставленным столом и выполняли только те религиозные обряды, которые были предписаны правилами ордена; одни не желали покидать аббатства, другие же отправлялись в далёкий путь или меняли длинное монашеское одеяние на короткую охотничью куртку и рыскали по окрестностям, превратясь в отважных охотников. Наклонности монахов были различны, и каждый мог свободно следовать своей собственной, но все они единодушно сходились в энтузиастическом пристрастии к музыке...

Оказавшись в этом гармоничном сообществе, где каждый живёт в соответствии со своими склонностями, Крейслер обретает спокойствие духа и столь необходимое ему понимание. Когда он обосновался в монастыре, *«учёные захлопнули свои книги, благочестивые сократили свои молитвы, все собрались вокруг Крейсlera, которого они любили и чьи произведения они ценили больше*

всех остальных. Сам аббат был сердечно привязан к нему и вместе со всеми старался выказать Крейслеру своё уважение и любовь».

Разумеется, это всего-навсего романтическое мечтание, неосуществимое в реальной жизни. Столь явная утопичность финала истории «безумного капельмейстера», не более чем «макулатурные листы» его биографии и сама по себе их разрозненность и обрывочность говорят о том, что перед нами сугубо «побочная партия», как это именуется в структуре сонатной формы.

«Главную партию», то есть господствующий поток бытия, неизменно составляет пресловутое филистерство — таков трезвый итог, который вынужден сделать Гофман при всех его симпатиях к романтикам и романтизму.

* * *

Как уже можно было понять, воплощая конфликт прозы и поэзии жизни, Гофман постоянно совмещает реальный и фантастический планы. Их активное взаимодействие и нерасторжимость — коренной принцип поэтики этого писателя, во многом определяющий своеобразие его художественного мира.

Причём в ряде случаев парадоксальный эффект текста состоит в том, что фантастика воспринимается как нечто реальное, вполне возможное, а в отношении воспроизводимой реальности приходится согласиться со словами Гофмана из повести «Песочный человек»: *«Нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь».*

Его фантастика многозначна. Сказочный мир то противостоит реальному, то служит средством обнажения его неустроенности. Изредка вымысел может быть очень светлым, празднично-лучезарным, красочным, добрым (повесть-сказка «Щелкунчик и мышиный король», 1816).

Но превалирует мрачная фантастика «кошмаров и ужасов», всевозможных видов душевных параксизмов и безумия как художественного выражения «ночных сторон» внутреннего мира человека, где властвуют тёмные, стихийные, страшные силы.

Этой жути посвящён цикл с характерным названием «Ночные повести», куда входит **«Песочный человек»** (1815) — рассказ о безумии несчастного студента Натанаэля.

Предрасположенность к помешательству была у него с детских лет. Но более всего повинны те обстоятельства, которые привели к сумасшествию: злые, сатанинские натуры льнут к нему и сводят его с ума. Их главным олицетворением становится мерзкий, отвратительный Коппелиус — демонический алхимик, создавший говорящую куклу-автомат.

Это повествование пронизано фатальной идеей: судьба, предстающая здесь в личине злых, враждебных человеку сил — уж если она привязалась, то неодолима и в конце концов непременно раздавит.

Обращение Гофмана к фантастике такого рода то и дело ввергает его в бездну иррационально-мистического. Он проявляет напряжённый, зачастую болезненный интерес ко всякого рода химерам — будь то маниакальные патологии, разрушительные страсти или склонность к психозам и преступлениям. Всё это нашло концентрированное выражение в романе **«Эликсир дьявола»** (1816), где Гофман развивает традиции «чёрного» готического романа. Разворачивая жестокую битву сил света и тьмы и констатируя непредсказуемость этико-психологического поведения человека, который в равной мере может склоняться к добродетели или злодейству, он как бы иллюстрирует многократно повторяемую формулу: *«Жизнь — ужасная игра мрачного сна»*.

Помимо живости, остроумия и оригинальности литературного слога, дополняемых интригующей неожиданностью поворотов фабулы, в стилистике Гофмана

обращает на себя внимание новый характер отношений с читателем. Это та особая доверительность, с которой писатель обращается к читателю и которая становится своего рода «отмычкой» доверия к тому, о чём повествуется, каким бы невероятным оно ни казалось.

Так, вводя в «Житейские воззрения кота Мурра» автор готов поделиться проникновенными психологическими наблюдениями чисто романтического свойства.

Спрошу я тебя, благосклонный читатель, не бывали ли в твоей жизни часы, дни и даже целые недели, когда все твои обыкновенные дела и занятия возбуждали в тебе мучительное неудовольствие, когда всё то, что в другое время представлялось тебе важным и значительным, вдруг начинало казаться подлым и ничтожным? Ты не знаешь тогда, что делать и куда обратиться...

С туманным взором, как безнадежно влюблённый, бродишь ты кругом, и всё, о чём на разные лады хлопочут люди в своей пёстрой толкотне, не возбуждает в тебе ни скорби, ни радости, как будто ты уже не принадлежишь этому миру.

Подобная общительность, свобода и открытость отношений писателя с читателем была совершенно новой и неожиданной в практике мировой словесности. Вот как Гофман открывает повесть «Песочный человек».

Нельзя измыслить ничего более странного и удивительного, чем то, что приключилось с моим бедным другом, юным студентом Натанаэлем, и о чём я собираюсь тебе, снисходительный читатель, теперь рассказать. Не приходилось ли тебе, благосклонный читатель, пережить что-либо такое, что всецело завладевало бы твоим сердцем, чувствами и помыслами, вытесняя всё остальное? Всё в тебе бурлит и клокочет, воспламенённая кровь кипит в жилах и горячим румянцем заливает ланиты. Твой взор странен, он словно ловит в пустоте образы, незримые для других, и речь твоя теряется в неясных вздохах.

Далее следует большое отступление, в котором автор, накоротко обращается к эмоциям и жизненному опыту друга-читателя, вводит его в свою творческую лабораторию и делится своими мучениями по поводу того, как начать свой рассказ, помечает разные варианты этого начала, и решается наконец, заключая следующим образом.

Быть может, мне посчастливится, подобно хорошему портретному живописцу, так метко схватить иные лица, что ты найдёшь их похожими, не зная оригинала, и тебе даже покажется, что ты уже не раз видел этих людей собственными очами. И, быть может, тогда, о мой читатель, ты согласишься, что нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь...

* * *

Для полноты обзора творчества Гофмана присоединим к основному тексту небольшие очерки, касающиеся двух других его произведений, где были сделаны важные для литературы первооткрытия.

Повесть **«Мадемуазель Скюдери»** (1818) стала в мировой литературе самым ранним образцом детективного жанра, и считается, что именно Гофман первым обратился к уголовной тематике. Писатель концентрирует внимание на феномене преступной патологии, начиная с бедствия, которое постигло Париж перед развёртыванием основного сюжета. В качестве этой своеобразной прелюдии речь идёт об охватившей столицу Франции «эпидемии» отравления ядом.

Судьба многих отравителей даёт страшный пример того, как подобные преступления превращаются в непреодолимую страсть. Без всякой цели, ради одного удовольствия, подобно химику, делающему опыты только для забавы, отравители нередко убивали людей, жизнь или смерть которых была им совершенно безразлична...

Подобно незримому коварному призраку смерть прокрадывалась даже в самый тесный круг, основанный на родстве, дружбе, любви, быстро и уверенно хватала

несчастную жертву. Тот, кого вчера ещё видели цветущим и здоровым, сегодня, больной, изнемогающий, уже еле двигался, и всё искусство врачей не могло спасти его от смерти. Богатство, выгодная должность, красивая или слишком молодая жена — этого было достаточно, чтобы навлечь на себя преследования и пасть их жертвой.

Страшное недоверие разрушало священнейшие узы. Муж трепетал перед женой, отец — перед сыном, сестра — перед братом. Нетронутыми оставались кушанья и вина, которыми друг угощал друга, а там, где раньше царили веселье и шутка, люди испуганно искали взглядом скрытого убийцу.

Гофман фиксирует тот факт, насколько массовый оборот могут приобретать психические отклонения и каких масштабов может достигать повальное распространение подобной «эпидемии», резко деформирующей отношения между людьми.

Но, согласно сюжету, не успели покончить с этим бедствием, как *«объявилась напасть иного рода, вызвавшая новое замешательство»* — в Париже таинственным образом стали исчезать драгоценности.

Всякий, кто решался выходить вечером, имея при себе драгоценности, подвергался ограблению или находил смерть. Оставшиеся в живых рассказывали, что молниеносный удар кулаком по голове сваливал их с ног, а когда они приходили в себя, то оказывалось, что они ограблены... У всех убитых была одинаковая смертельная рана — удар кинжалом прямо в сердце, удар столь быстрый и верный, что раненый должен был упасть, даже не вскрикнув. Непонятно было и то, что, несмотря на обыски, производившиеся всюду, где могли бы продаваться драгоценности, не обнаруживалось ни одной украденной вещи, так что этим путём не удавалось напасть на следы преступников.

В конечном счёте оказалось, что виной всему был один человек — золотых дел мастер Кардильяк, *«искуснейший мастер своего дела — и не только в Париже, но, пожалуй, и во всём мире... каждое его изделие становилось подлинным, непревзойдённым шедевром»*.

Роковая тайна заключалась в дурной наследственности. Сам Кардильяк свою эволюцию к преступной мании описывает следующим образом.

Уже в раннем детстве я больше всего любил блеск бриллиантов, золотые украшения. В этом видели обыкновенную детскую причуду. Но оказалось, что это не так: уже отроком я крал золото и бриллианты, где только находил. Врождённую страсть не могли подавить самые суровые наказания.

Ремесло ювелира я избрал только для того, чтобы иметь дело с золотом и драгоценными камнями. Я с увлечением отдался работе и вскоре стал первым мастером моего дела, и вот в жизни моей наступила пора, когда подавляемая так долго врождённая страсть властно дала о себе знать и стала расти, поглощая всё остальное.

Когда я оканчивал работу и отдавал заказчику драгоценный убор, мной овладевала тревога, безнадежность, лишавшая меня бодрости, сна, здоровья. Человек, для которого я потрудился, день и ночь, как призрак, стоял перед моими глазами, украшенный моим убором, и какой-то голос шептал мне: «Ведь это же твоё... твоё... возьми это...» Мне стало ясно, чего требует моя злая звезда, я должен был покориться ей или погибнуть.

Создавая захватывающий сюжет-расследование действий маньяка и детально анализируя механизм аномалии, толкающей на путь преступления, автор исходил из исторических источников (подзаголовки повести — «Рассказ из времён Людовика XIV»). В основе лежат действительные факты: процессы отравителей, имевшие место в Париже 1670–1670-х годов, и реальные исторические лица, в том числе французская писательница Мадлен де Скюдери (1607–1701).

Но Гофман пользуется правом художника комбинировать исторический материал по своему усмотрению. Так, создавая образ Кардильяка, он объединяет факты из двух источников: сообщение Вольтера об известном французском ювелире XVII Рене Кардильяке и рассказ Питаваля о венецианском сапожнике.

Этого сапожника весь город считал набожным человеком, и полиция тщетно искала таинственного ночного убийцу, который терроризировал Венецию, пока не помог случай: сапожник заболел, и во время его болезни убийства прекратились, а с его выздоровлением они возобновились, и он был арестован.

Гофман перенёс эту историю в Париж и сделал тайным убийцей ювелира, мотивируя его преступления патологической страстью к драгоценным камням.

Повесть «Мадемуазель де Скудери» предвосхитила характерный для ряда детективных сюжетов Агаты Кристи «дуэт» официального детектива-мужчины и детектива-любительницы, которая расследует дело более верно и проникновенно — здесь это Дегре (не исключено, что французский писатель Ж. Сименон имя своего героя-детектива Мегре образовал не без воздействия Гофмана).

Американский писатель Эдгар По (1809–1849), которого нередко именуют родоначальником детективного жанра, развивал данный жанр, вероятно, не без влияния Гофмана и в столь же романтизированной манере.

* * *

Новеллой «Счастье игрока» (1819) Гофман первым открыл для литературы столь популярную в XIX столетии тему одержимости картёжным азартом (одна из вариаций принадлежит перу Фёдора Достоевского в его известном романе «Игрок», 1866).

Тема эта раскрыта с высочайшей концентрацией: в ограниченных рамках прозаической миниатюры с ёмкой содержательной наполненностью рассказано о судьбах четырёх людей, по-разному подверженных игорной страсти.

Кроме того, Гофман предстаёт здесь мастером живописания светской жизни, причём как бы в её квинт-эссенции, идущей от стилистики французской словесности. Начало такой манере было положено годом раньше, в повести «Мадемуазель де Скудери», но теперь она развернулась во всём блеске. Представление о ней может дать начало новеллы.

Кто не знает, что, приезжая на воды, тем более в разгар сезона, заезжая публика с нарочитым рвением набрасывается на всякие рассеяния и забавы и что колдовской соблазн игры действует здесь поистине неотразимо. Люди, никогда не бравшие в руки карт, становятся рьяными игроками, а уж в высшем обществе хороший тон даже велит ежевечернее являться к карточным столам и проигрывать некоторую толику...

И только на одного из приезжих ни колдовской соблазн игры, ни требования хорошего тона не оказывали никакого действия. Это был молодой барон, родом из Германии — назовём его Зигфрид... За что бы он ни взялся, всегда и во всём баловала его удача. Когда, бывало, речь заходила о необыкновенном счастье Зигфрида, старики, знавшие его с детства, особенно охотно рассказывали случай с часами, происшедший с ним в ранней юности.

Ещё не достигнув совершеннолетия и находясь в зависимости, Зигфрид как-то, поистратившись в дороге, оказался на мели в чужом городе, и пришлось ему, чтобы выехать, продать золотые часы с бриллиантами. Он готов был уступить их за бесценок, но выручило то, что в этой же гостинице остановился молодой князь, давно уже приглядывавший себе такую безделушку, и Зигфрид получил за часы денег больше, чем смел надеяться.

Прошло года полтора, Зигфрид был уже независимым человеком, когда однажды прочитал в придворных ведомостях, что в лотерею разыгрываются ценные часы. Он взял себе билет, уплатив какой-то пустяк, и выиграл те самые золотые часы, которые продал.

Вскоре он променял их на дорогой перстень — и что же? Некоторое время пришлось ему служить у князя Г., отпуская его со службы, князь презентовал ему, в знак своего особого расположения, всё те же золотые часы с бриллиантами на массивной золотой цепочке!

От анекдота о часах разговор переходил к пресловутому чудачеству Зигфрида, к его упорному нежеланию прикасаться к картам — причуда более чем странная при столь явном везении — и общий приговор гласил, что, вопреки всем своим отменным качествам, молодой барон просто-напросто скряга...

Вскоре обвинение это дошло до ушей Зигфрида, и поскольку его благородной, щедрой натуре ничто так не претило, как скупость, он решил посрамить клеветников и, преодолев на время своё отвращение к картам, откупиться от унижительного подозрения сотней-другой луидоров.

Захватив деньги, отправился он в игорный дом с твёрдым намерением их там и оставить. Однако всегдашнее счастье и тут ему не изменило. Каждая его карта выигрывала. Кабалистические расчёты старых умудрённых игроков разбивались о его невероятное везение.

Как видим, изложение выдержано в великолепном светском тоне, отличаясь очаровательной эlegantностью и непринуждённостью. И далее этот артистизм повествования умножается следующим образом. Начав с Зигфрида с его *«невероятным везением»*, писатель ведёт сюжет к встрече молодого барона с незнакомцем, который поведал ему о своей печальной судьбе (рассказ в рассказе).

В эту повесть вплетается ещё одна несчастная судьба, так что уже складывается «рассказ в кубе». Завершает излияния незнакомца повествование ещё об одном случае — тот, четвёртый, повествовал о том, как с помощью игры в карты он пытался заполучить свою возлюбленную, но опять-таки всё окончилось катастрофой.

Услышав эти истории и став свидетелем смерти незнакомца, барон *«покаялся не поддаваться прельщениям обманчивого счастья игрока и по сию пору он свято верен своему слову»*. Так недвусмысленно прочерчивается мораль новеллы: увлечение карточной игрой может обернуться роковой пагубой, посему нужно всеми силами противиться ей.

Произведение носит автобиографический характер — в молодости Гофман на себе испытал превратности этой страсти и дал зарок не брать карты в руки.

* * *

Подытожим сказанное кратким резюме.

Го́фман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель. Совмещая реальное и причудливо-фантастическое, трагическое и комическое, лиризм и сатирический гротеск, с присущей романтикам подчёркнутой тенденциозностью и субъективной заострённостью

раскрыл противостояние прозаизма обыденного существования, серости мещанских будней, эгоизма низменных интересов собственнической морали и мира мечты, красоты, творческой одержимости, бескорыстных чувств, носители которых в своём столкновении с окружением обречены на страдания и одиночество (сборник новелл и повестей «Фантазии в манере Калло» 1814, повесть-сказка «Песочный человек» 1815, роман «Житейские воззрения кота Мурра» 1821). Кроме того, стал родоначальником детективного жанра (повесть «Мадемуазель де Скюдери» 1818) и открыл для литературы XIX века тему одержимости картёжным азартом (новелла «Счастье игрока» 1819). Как личность, являл собой пример столь притягательного для романтиков художественного универсализма: помимо писательского труда, был также художником-графиком, театральным режиссёром и художником-декоратором, композитором (среди его музыкальных сочинений — первая немецкая романтическая опера «Ундина»), дирижёром, организатором музыкальной жизни и музыкальным критиком (его статьи и рецензии положили начало романтической эстетике).

**Сорокина Екатерина Александровна
Махонина Елизавета Сергеевна**

НОВЫЙ ТИП РОМАНТИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ В ОПЕРЕ «УНДИНА» Э. Т. А. ГОФМАНА

История оперного жанра и его эволюция широко отражена в современном музыкознании. Примечательно, что особое внимание исследователи уделяют наиболее прогрессивным явлениям, открывающим новые горизонты в развитии жанра. В то же время, нередко вне поля зрения оказывается целый пласт музыкального творчества, который затмевается шедеврами оперного искусства. Однако «периферийные» произведения наиболее

объективно отражают общую атмосферу культуры, эстетические устремления и ценности, а также траекторию композиторских поисков.

В рамках статьи рассматривается становление нового для искусства XIX века типа романтического персонажа на примере оперы Э. Т. А. Гофмана «Ундина». Эта опера, премьера которой состоялась в 1816 году, во многом наметила дальнейшие пути развития романтического искусства. Её автор — немецкий романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман.

Э. Т. А. Гофман — удивительно многогранная личность. В его деятельности совместились разносторонний литературный дар, музыкальные способности, увлечение живописью и другими видами творчества. В частности, он был режиссёром, дирижёром, художником-декоратором в театрах ряда европейских городов [8]. Сам Гофман в одном из писем так характеризует свой мир: *«По будням я юрист и разве только чуточку музыкант, днём в воскресенье я рисую, а вечерами до поздней ночи я — весьма остроумный сочинитель»* [5, с. 161].

В истории в первую очередь выделяют литературные достижения Гофмана, однако его произведения непосредственно повлияли на формирование и немецкого музыкального романтизма. Примечательно, что в литературных работах, критических высказываниях, эстетических трактатах Гофмана зрели важнейшие принципы нового музыкального театра, отвечающего устремлениям эпохи романтизма.

Особое место в своих суждениях Гофман отводит опере — как жанру, способному совместить разные грани творчества, воплощая тем самым идеал романтизма — идею синтеза искусств. Магистральным для него становится принцип соотношения драматического и музыкального начал.

В оперном жанре Гофман стремился особенно преодолеть статичность зингшпиля, которая возникает, в том числе, вследствие разговорных диалогов, тормозящих музыкальную ткань. Эту проблему Гофман решает

разными способами: один из путей — внимание к сквозным сценам, когда грани между номерами стираются, сольные реплики перемежаются с ансамблевым пением, с оркестровыми фрагментами. Особенно интересно отметить появление зачатков «лейтмотивной системы» как определённого приёма, обогащающего средства оперной выразительности. Об этом свидетельствуют общие принципы проведения лейтмотивов в опере, их психологическое содержание и драматургическая функция.

Практическую реализацию эти новаторские опыты получили непосредственно в музыкальных произведениях Гофмана, и особенно в вершине его музыкального наследия — опере «Ундина».

Опера «Ундина» написана по повести немецкого писателя-романтика Фридриха де ла Мотт-Фуке, который является и автором либретто. Сказочный сюжет оперы Гофмана типично романтический. Центральный персонаж оперы — прекрасная Ундина-русалка. *«Большая всепоглощающая любовь вдохнула в неё человеческую душу. Душа Ундины чиста, как ручей, из которого она вышла»* [7, с. 382]. Принадлежа миру фантастики, она тянется к миру людей, желая узнать человеческое счастье, но это стремление тщетно и приводит к гибели.

В образе Ундины подчёркивается особая хрупкость и незащищённость, а также предчувствуется обречённость. Л. В. Кириллина называет русалку «эмблемой романтического XIX века». По мнению исследователя, *«ни в какую другую эпоху этот символ не имел столь важного значения для европейской культуры. За ним стояла не просто мода, а потребность эпохи выразить нечто существенное для себя и отнюдь не свойственное другим временам»* [6, с. 60].

Важным условием для воплощения нового типа романтической героини становится жизнь между двумя мирами — реальным и фантастическим. Идея романтического двоемирия нашла яркое отражение во всём

творчестве Гофмана. В литературном наследии этот принцип особенно ярко представлен в произведении, которое Гофман считал лучшим — сказке «Золотой горшок».

Ундина в опере Гофмана раскрывается с позиций двух миров, что придаёт её характеристике многоплановость и загадочность.

Соприкасаясь с двумя мирами, героиня соединяет в себе реальные человеческие черты с фантастическими. В бытовых сценах оперы — например, при общении Ундины с людьми, её характеризуют преимущественно интонации, ведущие начало от бытовых жанров. Так, в партии нередко песенные мелодические обороты, спокойные ритмы, романсовая фактура сопровождения; квадратность построения фраз и закономерности куплетно-вариационной формы также придают характеристике русалки хорошо знакомые человеческие черты. Показательным примером может служить дуэтино из начала II акта оперы. По сюжету Ундина и Бертальда (изначально подруга, а потом соперница) прогуливаются по большой, окаймленной деревьями, площади города, восхищаясь красотой и гармонией природы. Музыка вокальных партий героинь — фантастической русалки и реальной девушки — очень сходны: здесь преобладают закруглённые интонации, опорность в ритме и гармонии, мягкая виртуозность мелодических линий, преимущественно следующих в параллельном консонантном движении — всё способствует передачи состояния света и гармонии.

По-иному рисует Ундину Гофман в фантастических сценах. Здесь господствует эмоциональная взволнованность, а закругленность, простота песенной мелодии уступают место декламационности, порывистому, драматическому высказыванию. В музыке же преобладает «стихия неустойчивости»: уменьшенные гармонии, внезапные модуляции, широкие интервалы, неожиданные прихотливые ритмы рисуют сказочный мир, как обратный реальности. Наиболее ярко с фантастической

стороны Ундина показана в одном из фрагментов 3 сцены I акта. В сцене царит ночь, романтическая атмосфера которой ярко и поэтично комментируется в либретто: *«Дикая местность, в центре на высоком утёсе видна Ундина. Бурные лесные потоки низвергаются с утёса, из них выглядывают и снова исчезают диковинные создания. Из самого большого водопада, со стороны театра выступает высокий мужчина в белой мантии: это — Кулеборн. Хор водяных духов поднимается из потоков и начинает петь»* [4]. Ундина с упоением наблюдает происходящее, чувствуя себя частью этого вымышленного мира. Важно отметить, что в этой сцене героиня впервые появляется в опере, ранее была только её косвенная характеристика. Вокальная партия Ундины драматически взволнована, декламационна, частые хроматизмы и графическая линия голоса создают аллюзию волнообразного движения, ассоциирующегося с волнами моря, характеризую фантастическую сущность героини.

Таким образом, Ундина оказывается как бы между двумя мирами. Раздвоенность мироощущения характеризует данную героиню именно как романтического персонажа, нового для оперной эстетики. Нередко фантастическое и реальное сложно взаимодействует в характеристике Ундины, как, например, в центральной арии-монологе из II действия. По сюжету ария звучит после прибытия Ундины и рыцаря Хульдбрандта (возлюбленного русалки) в его замок. В арии отражаются чувства героини, о которых очень показательно говорит в тексте тонкая поэтическая метафора, выражающая идею двоемирия: Ундина сравнивает любовь с бездной моря (человеческое чувство с родной стихией). В её жизни как бы пересеклись два океана. Любовь вызывает у героини восторг, поэтому в мелодии арии преобладает виртуозность, колоратурный блеск, энергия мелодического движения — всё передаёт силу эмоций героини. С другой стороны, в этой арии ощущается внутренняя тревога («я чувствую, что я тону» — слова самой Ундины). Партия оркестра, а особенно бас,

своей статичностью как бы сковывают её. Тревога характеризует и обрамляющий арию лейтмотив, в котором ощущается неустойчивая природа — гобой звучит очень одиноко, в мелодии преобладает нисходящая направленность, уменьшенные гармонии, тихая динамика. Вся праздничность, блеск и восторг арии на фоне одинокого лейтмотива звучит особенно конфликтно. Мотив не только обрамляет арию, но и внедряется в неё фрагментарно, отзвуками подчеркивая, что не всё так радужно в жизни Ундины. Таким образом, в этой арии Ундина характеризуется как фантастическое существо — дитя моря, но одновременно она причастна к миру людей, в чём чувствуется и обречённость героини.

Фантастика и реальность в опере настолько переплетаются, что одно без другого уже никак не представляется. В этом и проявляется особенность художественного воплощения романтического двоемирия в опере Гофмана.

Ярким образцом сочетания двух миров может служить сцена из II акта, построенная по сквозному принципу. Разговорные реплики, как это характерно зингшпилю, присутствуют, но они кратковременны и ярко эмоциональны, что придаёт решению этой сцены особую устремлённость и единство. С одной стороны, сцена характеризует дружеские взаимоотношения двух героинь, а в дальнейшем соперниц, — Ундины и Бертальды. Но с другой — фантастический мир зовёт Ундину: конфликтным вторжением воспринимается приход водяного Кулеборна (дяди Ундины). Его появление сопровождается резким изменением средств музыкальной выразительности, подчеркивающим фантастическую природу (в частности, примечателен тремолирующий фон, низкие регистры, своеобразен и тембр голоса Кулеборна — бас, а также декламационная природа его мелодической линии). Следует подчеркнуть особую роль оркестра в характеристике фантастического мира: инструментальная

тема Кулеборна дополняет его характеристику, а также своим многократным появлением подчеркивает грани симметричной композиции.

По сюжету рассматриваемая сцена — встреча двух фантастических героев — Кулеборна и Ундины, а также реального человека — Бертальды. Интересно, что вокальные характеристики Кулеборна и Ундины сходны — остринатность мелодических линий с выразительной остановкой на одной высоте, ритмический рисунок, декламационная природа сближают персонажей. Водяной пришёл с целью предупредить Ундину, но она не воспринимает это всерьёз; её реакция — смех, нервный и неестественный (мотивы в вокальной партии звучат неизменно на одной высоте, дублируясь оркестром на диссонантном аккорде).

В репликах Ундины, обращённых к Бертальде, героиня, напротив, характеризуется как земной персонаж — она пытается уберечь свою подругу и в вокальной партии появляются ярко эмоциональные, человеческие интонации, близкие Бертальде. Примечательно, что Бертальда — единственный человек в этой сцене, её эмоции показаны ярко, психологично. Партия голоса земной девушки очень взволнованна, отличается широким движением, постоянно изменяющимся по протяжённости, тонко отражая нюансы состояния героини. Эта эмоциональность переходит и в партию Ундины, сменяя холод фантастической героини на тепло человеческих чувств.

В целом, в опере непосредственное сопоставление реального и фантастического не несёт конфликта: миры существуют параллельно, формируя некое целое пространство романтической сказки. На переплетении этих миров и показана трагедия Ундины, романтическая история любви героини. Эта пограничность характеристики героини придаёт особую хрупкость, загадочность, призрачность, а также знаменует её обречённость.

В историю искусства разносторонне одаренный Гофман вошёл как один из основоположников романтизма: *«Немецкий романтизм не знает имени более яркого и, по сути, для многих поколений читателей*

во всём мире олицетворявшего собой это литературное направление...» [2, с. 50]. Творческие поиски Гофмана были для своего времени абсолютно революционны и серьёзно повлияли на дальнейшее развитие искусства XIX века, в том числе и музыкального. Н. А. Антипова пишет: *«Музыкальные открытия Гофмана оказались необычайно важными для романтической оперы. Не случайно Вебер и Вагнер, высоко ценившие его авторитет и талант, продолжили развитие приёмов, в том числе и воплощения фантастического, открытые в “Ундине”»* [1]. Новый тип романтической героини, с характерной эстетикой раздвоенности мироощущения, нашёл яркое воплощение и в русской музыке — в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского, образах Волховы и Снегурочки Н. А. Римского-Корсакова.

Премьера оперы «Ундины» имела большой успех, она состоялась 3 августа 1816 года в Берлине в Королевском театре, с декорациями, выполненными по эскизам самого композитора. Одним из первых, кто оценил высокие музыкальные достоинства и новизну оперы Гофмана, был К. М. Вебер, присутствовавший на премьере «Ундины». Отметив некоторые недостатки либретто, он восторженно писал: *«Чёткой и ясной в определенных красках и очертаниях создал оперу композитор. Это действительно одно целое. <...> Превосходно и разнообразно очерчены им характеры действующих лиц, их окружает — или, вернее, создаётся всем окружающим — призрачная вымышленная жизнь с её сладостными страхами, составляющими своеобразие сказки»* [3, с. 65]. Однако вскоре «Ундину» забыли. И только в начале XX века была обнаружена её партитура [7, с. 381].

В целом, опера «Ундина» Гофмана характеризуется большой драматургической сложностью, многоплановостью сюжетных линий. Образ главной героини — Ундины — является наиболее сложным, богатым по музыкальным средствам. В музыкальном же плане опера «Ундина» стала ярким воплощением идеи романтического двоимирия, столь показательного для своей эпохи.

Список литературы и источников

1. Антипова, Н. А. Романтическая опера «Ундина» Э. Т. А. Гофмана [Электронный ресурс] / Н. А. Антипова. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://etagofman.narod.ru/kritika.html>. – Загл. с экрана.
2. Белобратов, А. В. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария [Текст]: учеб. для студентов вузов, обучающихся по филолог. специальностям / А. В. Белобратов, А. Г. Березина, Л. Н. Полубояринова. – М.: Высш. шк., 2003. – 239 с.
3. Вебер, К. М. Ундина [Текст] / К. М. Вебер // Советская музыка. – 1936. – № 12. – С. 63–67.
4. Де ла Мотт-Фуке, Ф. Либретто оперы «Ундина» Гофмана [Электронный ресурс] / Ф. Де ла Мотт-Фуке; пер. с нем. Е. В. Ланда, В. А. Дымшица. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://fb2.booksgid.com/content/10/la-de-undina-drugoy-perevod/1.html>. – Загл. с экрана.
5. Ионкис, Г. Золото Рейна. Сокровища немецкой культуры [Текст]: очерки и эссе / Г. Ионкис. – СПб: Алетейя, 2013. – 432 с.
6. Кириллина, Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века [Текст] / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 60–71.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века [Текст]: учеб. пособие: в 3 кн. Кн. 1 / Под общ. ред. Т. Цытович. — М.: Музыка, 1975. – 512 с. – (История зарубежной музыки).
8. Щербакова, А. И. Титаны романтической эпохи: Э. Т. Гофман — писатель, комп., мыслитель [Текст] / А. И. Щербакова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по материалам XIII Международ. науч.-практ. конф. 17 фев. 2017 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2017. – С. 170–177.

Демченко Галина Юрьевна

СУБЛИМАЦИЯ ЛИРИЗМА: НОВАЯ КУЛЬТУРА ЧУВСТВА В МУЗЫКЕ Р. ШУМАНА

Прежде всего уточним понятия, вынесенные в заголовок статьи.

Лиризм, исходящий из понятий *лирика*, *лиричный*, связан с преимущественным стремлением к выражению всевозможных чувств и переживаний, с влечением

к внутренним сторонам содержания человеческой жизни, причём нередко ориентирован на выявление собственно-го «я» творца искусства.

Лиризм означает также преобладание эмоций над рассудочным началом и порой повышенную чувствительность в настроениях и переживаниях, способную переходить в сентиментализм. Кроме того, для нас очень важен и такой нюанс: мягкость и тонкость в передаче эмоционального начала. Наконец, лиризм — это и соответствующая настроенность, соответствующий характер мировосприятия, окрашенного лирическим отношением.

В термине *сублимация* нас прежде всего интересует то общее значение, которое несёт в себе латинское *высоко поднимать, возносить и поднятый кверху, вознесённый*. По-своему примечательно и техническое истолкование этого слова, связанное с потребностями очистки чего-либо от примесей.

Применим и психологический аспект данной дефиниции, связанный с процессом преобразования побуждений, желаний, влечений низшего порядка в эмоционально-духовные стремления более высокого порядка, солидаризуясь в этом с К. Юнгом, который в полемике с З. Фрейдом лишил *либидо* исключительно сексуального характера, рассматривая его как психическую энергию вообще.

Сводя два названных понятия воедино, что определяет высочайшую концентрацию лирического начала, получаем один из важнейших приоритетов романтического жизнечувствия и, может быть, самую драгоценную для него ипостась самовыражения. Г. Гегель в «Лекциях по эстетике» утверждал, что «*лиризм есть <...> основная черта романтического искусства*» [3, с. 242]. И можно напомнить слова В. Г. Белинского: «*В теснейшем и существеннейшем своём значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца*» [1, с. 217].

Категории *лирика, лирический, лиризм* — в числе ключевых, если не культовых для романтизма. Творившие в ту эпоху не просто тяготели к лиричности художественного высказывания, но всемерно акцентировали его лирическую суть и природу, доводя это до некоего обожествления. «У романтиков — постулирует Г. В. Крауклис, — на смену “культу разума” приходит “культ чувства”». При этом исследователь приводит известный афоризм Шумана: «Разум заблуждается, чувства — никогда» [6, с. 16]. Вот почему мы говорим о *сублимации лиризма*.

И сразу же позволим себе ещё одну ссылку. Н. А. Николаева определяет романтизм как искусство тонкой культуры чувства, эмоционального богатства, как искусство, раскрывающее красоту человеческого сердца и духа [7, с. 10]. Эта новая культура чувства открывается в музыке Шумана во множестве граней, в том числе в лиризме аристократического наклонения, в образцах утончённых, изысканных эмоций, претворённых в отдельных номерах из «Карнавала», «Крейслерианы» и «Фантастических пьес».

В качестве иллюстрации широкой амплитуды ипостасей лиризма рассмотрим ярко выраженный контраст состояний. Действительно, по одну сторону обнаруживается тяготение к глубокому погружению «в себя», а по другую сторону — взволнованный, исповедальный по тону лиризм, жаждущий сочувственного стороннего отклика.

Для примера обратимся к двум пьесам одинакового названия (*Romanze*), написанных в одном и том же году (1839), но совершенно различных по своему содержанию наполнению.

Во II части «Венского карнавала», *op. 26* подчёркнутая субъективность, «туманные» рефлексии с оттенком ностальгии «изливаются» в условиях тихой динамики, предельно прозрачной фактуры, на полном торможении темпа. А третья из «Четырёх пьес», *op. 32* впечатляет

душевной неуспокоенностью, порывистым признанием, ламентозными взываниями, чему так отвечает бурляще-лихорадочная фактура. Именно ко второму из этих случаев относится аксиологический вывод Д. В. Житомирского, который, говоря о художественных достижениях романтиков, «*подлинным откровением*» называет достигнутую ими лирическую экспрессию [5, с. 19].

Одна из самых притягательных граней лиризма в фортепианной музыке Шумана связана с *поэтикой мечтательных настроений*. Литературовед А. Н. Соколов вообще определяет романтику как «*мечтательно-возвышенное умонастроение*» [9, с. 35].

К примеру, пьесы «Эвзебий» и «Шопен» из «Карнавала» — квинтэссенция по-разному переданной мечтательности (их объединяет печать светлой меланхолии). Другой хрестоматийный её ракурс представлен в целом ряде страниц «Крейслерианы» (главным образом в её побочной линии, начиная со среднего эпизода № 1, и целиком в № 2), где свою краску вносит элемент экзальтированности.

Для этой, безусловно «эвзебиевской» образной сферы очень характерны изъяснения лирической нежности, так что почти всегда складывается симбиоз *нежная мечтательность*. Совершенно замечательный образец такого «альянса» находим в «Арабеске», *op. 18* (1839), пленяющей особым очарованием.

Поэтическая прелесть основного образа нашла здесь себя и в мягкой трепетности эмоции, и в певучести мелоса (как бы напевая), и в тихой восторженности тона, и в духе юношеской анакреонтики, чему отвечает матовость «округлого» *C-dur* и титульное указание *Легко и нежно*.

Струящаяся фактура ажурных фигураций, в которые вплетается мелодическая линия, передаёт приятное волнение, тонкую трепетность свободно изливаемого чувства (в характере импровизации) и само *течение*

лирической эмоции. Причём при всей сопричастности к миру грёз, это отнюдь не эфемерная, а вполне *реальная* эмоция. Подобное её наклонение оттеняется контрастами эпизодов рондальной композиции (*Minore I, Minore II* и каждый раз — *Несколько медленнее*). В первый из них проникает нота озабоченности и даже сетований (ламентозный оттенок), во второй привносятся черты своеволия и горделивой позы байронического типа — то и другое позволяет с особой явственностью почувствовать обаяние рефрена. Наконец, кода (сам композитор обозначает её как *Заключение*) с её несколько речитативно-ариозным складом переводит звучание в иную плоскость, ассоциирующуюся с размышлением.

Витая в грёзах, шумановский герой воспарял силой воображения в некие прекраснодушные выси. Но его харизма позволяла ему одновременно и с равным успехом погружаться в глубины жизни души, в её сокровенное. К примеру, под эгидой лирически-сокровенного, оттеняемого выходами во внешний мир, собраны «Пёстрые листки». «Внутреннее» предстаёт здесь в форме интимных «дневниковых» записей, преимущественно обращённых к тайникам духа и души.

Зафиксированы и чисто мечтательное состояние с оттенком тихой восторженности (№ 1), и взволнованно-порывистое признание (№ 2), и светлое настроение полного душевного умиротворения (№ 8), но композиционно-смысловым центром становятся две «странички» — №№ 4 и 6 (с тождественной ремаркой *Ziemlich langsam* — *Довольно медленно*), поданные в различном жанровом наклонении (молитва-хорал в № 4 и песнь-ноктюрн в № 6), однако единые по аффекту самосозерцания с его драгоценной, целомудренной чистотой, что подчёркивается торможением темпа, предельно бережным звуковым прикосновением и хрупкой, «невесомой» прозрачностью письма.



Различные ипостаси возвышенного лиризма, о которых шла речь, приближали к высотам *идеального*, которое для художественной элиты первой половины XIX века всегда оставалось «альфой и омегой» творческих намерений. И здесь необходимо вспомнить то пронзительно-точное, что сказано о романтизме В. Белинским: *«Сфера его <...> та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются неопределённые стремления к лучшему и возвышенному, стараясь найти себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией»* [2, с. 145–146]. Чтобы представить контур данного явления в музыке Шумана, обратимся к его фортепианным сонатам.

Лирика возвышенных чувств и помыслов, свет, душевное равновесие, запечатлённые в тематизме, завершающем экспозицию и репризу I части Первой сонаты, подготавливают появление соответствующей образности II части, которая становится настоящим оазисом покоя, умиротворённости, возвышенного блаженства. Это истинно «олимпийские» высоты лирического духа, в своей величавой красоте возносящегося над суетным, приземлённым, и его абсолютной гармонии отвечает подчёркнутая «кристалличность» фактуры, а также развёртывание музыкальной мысли без контрастов, на едином дыхании. В завершение данной линии в финале среди вороха земных треволнений дважды возникают островки «божественной меланхолии» (в первый раз с т. 160, выступающей олицетворением недостижимой мечты).

Andantino Второй сонаты — опять-таки оазис гармонии, покоя, умиротворения, выражаемых в абсолютных величинах. И опять-таки она является «в сопровождении» корреспондирующих к ней светлых мгновений, промелькнувших вначале в побочной партии I части, а затем в аналогичной партии финала. И отметим ту же благостную отрешённость от житейской прозы, от жизненных

бурь и волнений (в полном отстранении от какой-либо действительности, пребывая в медитативно-созерцательной «нирване»), ту же величавую одухотворённость, в высшей степени притягательную своей чистотой и возвышенностью. Но, в отличие от медленной части предыдущей сонаты, этот идеал полного душевного равновесия претворён в тоне ноктюрна (раздумья в вечернем уединении) и на основе интонирования романсного типа, что делает его более зримым и осязаемым.

Рассмотренные выше грани лиризма могли выступать в множественном неразрывном сплаве. Для примера обратимся к двум уже упоминавшимся номерам из «Фантастических пьес», где в различной степени соединяются нежная мечтательность, сокровенное и идеальное. Итак, «Вечером» и «Отчего?» («*Warum?*» — встречаются и переводы «Почему?», «Зачем?»).

Здесь всё пропущено сквозь призму индивидуально-личностного, и глубокий, утончённый лиризм этих пьес прежде всего несёт в себе поэзию эвзебиевской мечтательности. «*Откуда такая нежность?*», если воспользоваться цветаевской строкой — нежность невыразимая в своей благостной идилличности (особое очарование хрупких, исключительно мягких очертаний и чутких звуковых прикосновений).

Светлая меланхолия сладостных грёз сопряжена с погружением в глубины души, и в блаженные минуты уединения высвечиваются хранящиеся в её тайниках богатства внутреннего мира (глубочайшая проникновенность тонко претворённой романсной интонационности). Сокровенный разговор с самим собой особенно очевиден в пьесе «Отчего?» с её тихими вопрошаниями (начиная с исходного гармонического последования $DD - D - T$), с фиксацией краткого шестизвучного мотива в его остигато-вариантной повторности и взаимопереплетениях различных голосов диалогической ткани.

Свое высшее выражение благодать души находит в абсолюте покоя, умиротворения, *гармонии и в наслаждении идеально-прекрасным. Это и есть* «гений чистой красоты» (как сказал бы великий русский поэт) с незамутнённой и целомудренной безмятежностью ангельского лика.

Сильнейшим аргументом в пользу высокой значимости лиризма являются многократно возникающие ситуации *превалирования лирического начала*. Постоянно встречаются случаи чрезвычайно пространных «лирических отступлений» в произведениях, формально находящихся под эгидой иных содержательных параметров (характерный пример — «Маленькое скерцо», № 3 в «Листках из альбома»).

В качестве подтверждения приведём подсчёт хронометража составных элементов рондальной структуры I части «Венского карнавала» (в записи С. Рихтера). Её рефрен (*Allegro*), весьма энергичный и напористый по тону, но очень краткий по времени (16 секунд) и пять его проведений дают всего 1:20. А так называемые отстранения с их мягким лиризмом занимают 7 минут. И такие отстранения в ряде случаев берут на себя функцию смысловой доминанты.

Примечательно на этот счёт восклицание М. А. Смирнова: «У Шумана немало эпизодов героического толка, мужественных и даже воинственных. Но ведь они тонут среди потоков лирических излияний». И в отношении одного из конкретных произведений — «В масштабе всей формы “Крейслерианы”, например, сполохи огромной энергии тонут в море созерцаний, раздумий, мечтаний» [8, с. 42].

Проиллюстрируем приведённое утверждение. Мечтания отчётливее всего представлены в соседних №№ 4 и 5: в контрастном материале № 5 они овеяны флёром меланхолии, а в № 4 среди «марева» душевной смуты и нелёгких дум-вопрошаний романсная лирика среднего эпизода нисходит утешением и отрадой, озаря тихими, нежными грёзами.

Созерцания и раздумья приобретают здесь настолько большую значимость, что в рамках цикла складывается совершенно полноправная образная сфера, и это делает «Крейслериану» самым медитативным из произведений Шумана. Значимость, о которой идёт речь, предопределяется уже упоминавшимся фактом заведомой непропорциональности № 2 по отношению к предыдущему и внешне «заглавному», и этот № 2 вырастает в огромную, нескончаемо длящуюся поэму медитаций.

Уже говорилось и о № 3, где средний раздел, представляющий собой лиризованный вариант интонационности № 2, «подавляет» обрамляющие его экспозицию и репризу трёхчастной формы не только длительностью (он вчетверо превышает их размеры), но и по сути — даруя душе полное забвение тревог и драм бытия. Затем, в завершающих тактах № 3, осуществляется переход к № 4, в котором интеллектуальные рефлексии реализуются в формах речитации. И в следующей после № 5 пьесе всё вновь возвращается в сферу медитативности.

Судя по творчеству Шумана, лиризм как средоточие самого драгоценного в существовании романтической личности обладал для неё наибольшей притягательностью и зачастую воспринимался в статусе высшей и едва ли не единственно подлинной истины. С этой точки зрения любопытно сделать аксиологические сопоставления в «Симфонических этюдах».

Трудно усомниться в том, что ведущая здесь героико-драматическая образность принадлежит к самым высоким творческим достижениям композитора. Однако субъективно наибольшее притяжение восприятие испытывает к лирическим страницам (начиная с этюда II, где автор по достоинству длит и длит найденное драгоценное состояние взволнованного лиризма — по времени звучания это 3:35 против 1:10 Этюда I).

И, пожалуй, наиболее глубокое впечатление из всех Этюдов в целом оставляет Этюд XI. Будучи, казалось бы, эпизодом отстраняющего характера, эта предфинальная вариация становится по своей художественной

выразительности эпицентром цикла. Всё решает именно художественная выразительность, а в данном случае перед нами одно из откровений Шумана, верх вдохновения, истинная жемчужина.

И можно только поражаться тому, как «обыкновенный» сплав меланхоличного ноктюрна и романса позволяет передать идеальное состояние романтического духа и души, их парение в божественных высотах (разумеется, на это «работает» целый комплекс выразительных приёмов, в том числе свобода ритма с его удивительными квинтолями).

Приоритет лиризма очень отчётливо заявлен в сюите «Давидсбюндлеры», *op. 6* (1837). При всём многообразии зарисовок, лучшее для неё сосредоточено в утончённых лирических настроениях. Между прочим, эти настроения ощутимо воздействуют на характер танцевальных сцен, вуалируя их танцевальность, практически сводя её на нет — не случайно композитор впоследствии отказался от первоначального названия «Танцы давидсбюндлеров».

Здесь есть и более привычное: грусть души (№ 11) или взволнованное признание (№ 15). Но в остальном Шуман создаёт совершенно особый мир не просто лирических, а глубоко интимных и различного рода «эксклюзивных» высказываний (одна из показательных авторских ремарок: *Innig — С глубоким чувством*).

Это могут быть рассуждения рефлексирующего склада, не без оттенка абстрагированности (№ 7), «охлаждённый» кристалл эмоции, очищенной от «накипи» страстей (№ 14), и рассыпанные по всей композиции островки умиротворяющей благодати, возникающие как некий «рождественский» миг души. И как в «Симфонических этюдах», есть здесь своя жемчужина, своё откровение — тихое, нежное, меланхоличное *lamento* лирического томления № 2. Можно понять, почему композитор целиком, без малейших изменений повторяет его в качестве реминисценции в рамках № 17.

Сам же № 17 срастается с финальным № 18, и поэтика грёз, их наполняющая, могла бы идти под девизом «*На сон грядущий*»: № 17, написанный в ритмах колыбельной, имеет указание *Wie aus der Ferne* (Как бы издали), а в отношении № 18 известен автобиографический штрих — написав эту пьесу, композитор с удивлением обнаружил, что в её конце нота *do* повторяется ровно 12 раз, отбивая час полночи.

В известной мере парадоксальным случаем превалирования лирического начала в художественных концепциях Шумана должна считаться **Фантазия C-Dur, op. 17** (1836, по другим данным — 1838). Ей предпослано много объясняющее *motto* из Ф. Шлегеля.

Сквозь все звуки, звучащие
В пёстром сне земли,
Один тихий тон слышится
Тому, кто тайно прислушивается.

Какие же это *все звуки* и что это за *один тихий тон*?

Сразу же заметим, что Фантазия имела полное право претендовать на то, чтобы олицетворять собою *все звуки*. Написанная в годы блистательного цветения романтизма, она настолько ярко, горячо и взволнованно воссоздавала богатейший потенциал романтической личности в «звёздные» часы её бытия, что в определённом роде может восприниматься идеальным выражением основополагающей музыкально-эстетической доктрины своего времени.

Основной из *всех звуков* задаётся темой главной партии I части. Романтический порыв, приподнято-героический настрой, горделивая мятежность адресом своего действия имеют волнуемое море бытия — одновременно это и кипящая стихия жизненных битв, и исходящее от личности бурление могучих преодолевающих усилий.

О драматической сути происходящего здесь М. С. Друскин писал: «*Центральный образ I части Фантазии исполнен огромного внутреннего напряжения.*

Это достигается различными средствами — в том числе длительным использованием доминантовой гармонии и постоянной заменой минором ожидаемого слухом мажора» [4, с. 73]. Драматизм этого образа связан и ещё с одним обстоятельством. Его титанический «замах» (укрупнённые линии, мощное звучание, вдохновенная патетика тематического материала) оказывается достаточно кратковременным. За ним следуют пространные «откаты» в мечтательную лирику и рефлекслирующие состояния.

Личность посещают не только сомнения, но и приступы меланхолии, и эти сбросы активности порой напоминают бегство от борьбы. То есть обнаруживается неспособность к длительному напряжению сил — в сравнении, например, с бетховенской героикой, что говорит об отсутствии цельности романтической натуры, о её психологической неустойчивости. И получается, что более всего герой Фантазии находит себя в своём внутреннем мире (его разные грани представлены в обеих темах побочной партии), и в ходе развёртывания I части побочное (сфера «лирических отступлений») постепенно становится главенствующим.

Примечательна траектория динамической шкалы этой части: от начального *fortissimo* к замиранию звучности в завершающем *Adagio* с четырёхкратным *ritenuto*: лирически-мечтательное истаивание предвосхищает своим «многопочтием» совершенно неожиданное построение всей композиции. Парадоксальная неожиданность её построения заключается в том, что далее следует то, что воспринимается как финал. В отличие от гордого «байронического» индивидуализма I части, эта музыка очень демократична, всё в ней исполнено притяжения окружающего мира, как бы протягивает ему руку дружбы и братства.

Здесь всемерно прокламируются (именно так, поскольку многое выдержано в характере воззвания) победные настроения, что в известной мере призвано компенсировать отмеченное выше «слабоволие» I части.

Эти настроения поддержаны проникающими во все разделы элементами скерцо, отсутствующего в виде отдельной части. И когда, казалось бы, были расставлены все необходимые «точки» и «восклицательные знаки», вдруг начинается типично шумановское *Langsam... (Медленно...)*. То есть II и III части словно бы переставлены местами в структуре вполне нормативного сонатного цикла (возможно потому композитор и не назвал Фантазию сонатой). Единственный аргумент против трактовки II части в качестве финала состоит в том, что он написан в *Es-dur*, который находится в окружении *C-dur* I и III частей.

Тем не менее, подобную перекомбинацию можно вполне счесть за очередной случай композиторского произвола, вытекающего из субъективизма, не желающего подчиняться общепринятым установлениям. Но в том-то и дело, что появляющееся против всяких правил *Langsam...* как раз и есть тот самый *один тихий тон* — искомый, желанный, единственный жизненно необходимый. Лирически-сокровенное прикосновение к нему, начатое в I части, наконец-то обретает абсолютную полноту и самодостаточность. Самодостаточность находит себя в красочных гармониях и в любовании колористическими «сонорами» как таковыми (начиная с вступительного последования *C – A – F*, то есть *I – VI dur – S*). А полнота состояния со всей осязаемостью преломляется, например, в широкой кантилене темы, которая излагается в «грудном» регистре малой октавы, покоится на глубоком фундаменте октавного баса и расцветивается фигурациями верхних голосов.

Полноту воссоздаваемого состояния обеспечивает и многосоставный жанровый синтез звукового материала: здесь сплетаются черты серенады, ноктюрна и романса с «гитарным» сопровождением. Серенада даёт характер сладостного упоения, ноктюрн сообщает тона «вечерней музыки», так отвечающей созерцательному настроению, а «гитарный» романс вносит оттенок необходимой интимности, когда говорится только для себя и «в себе»,

о своём, сугубо личном и потому чуть слышно (примечательна одна из титульных ремарок *leise zu halten* — совсем тихо и то, что в конце звучность постепенно растворяется).

Следовательно, концепция Фантазии *C-dur* в своей драматургической траектории приводит к главному для романтика. А таковым становится блаженство «самости», пребывание в чертогах внутреннего мира, погружение в глубины собственной души, то есть стихия «самосозерцания», «самопереживания» и даже «самонаслаждения».

Благотворнейшим действием этого «само...» определяется состояние гармонии, душевного покоя — отсюда отсутствие контрастов, явственных колебаний эмоционального строя и те «божественные длинноты», которые так естественны для *ego* в его романтической экзальтации, требующей бесконечного дления столь отрадного для него состояния (характерно ещё одно титульное указание — *getragen*, то есть *продлевая*).

Список литературы и источников

1. Белинский, В. Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3 [Текст] / В. Г. Белинский. — М.: ГИХЛ, 1948. — 926 с.
2. Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина [Текст] / В. Г. Белинский // Полное собрание сочинений. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. — С. 97–579.
3. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2 [Текст] / Г. В. Ф. Гегель — М.: Искусство, 1969. — 326 с.
4. Друскин, М. С. Творческий метод Шумана: проблемы наследства [Текст] / М. С. Друскин // Советская музыка. — 1956. — № 7. — С. 66–74.
5. Житомирский, Д. В. Заметки о музыкальном романтизме (Шопен и Шуман) [Текст] / Д. В. Житомирский // Советская музыка. — 1960. — № 2. — С. 16–28.
6. Крауклис, Г. В. Фортепианные сонаты Шуберта [Текст]: путеводитель / Г. В. Крауклис. — М.: Музгиз, 1963. — 119 с.
7. Николаева, Н. А. Романтизм и музыкальное искусство [Текст] / Н. А. Николаева // Музыка Австрии и Германии XIX века. — Кн. 1. — М.: Музыка, 1975. — С. 7–26.
8. Смирнов, М. А. Эмоциональный мир музыки [Текст] / М. А. Смирнов. — М.: Музыка, 1990. — 320 с.

Сухова Лариса Георгиевна

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ К. ЛЕЙМЕРА,
В. ГИЗЕКИНГА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ
В МЕТОДАХ ОБУЧЕНИЯ XX ВЕКА
(К 160-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. ЛЕЙМЕРА)**

Изучение методов работы с учащимися известных педагогов-музыкантов чрезвычайно полезно, т. к. даёт возможность практикующим педагогам не только расширить свои знания в той или иной области педагогики, но и применить достижения предшествующих поколений в практической деятельности. В области обучения фортепианному исполнительству накоплен огромный и уникальный материал, зафиксированный в трактатах, многочисленных статьях, книгах, благодаря потребности авторов этих трудов донести до последующих поколений свои мысли, предложения, обобщённый собственный опыт. Причём наибольшее количество методических материалов XVI–XX веков были созданы в странах Западной Европы: Испании, Италии, Франции, Германии. Немецкие исполнители и педагоги преуспели в этом. Не лишним будет назвать имена К. Ф. Э. Баха и его последователей Ф. В. Марпурга, Г. С. Лелейна, Г. Ф. Вольфа, Д. Г. Тюрка, И. К. Ф. Рельштаба, в чьих методических трудах XVIII века «была сформирована школа клавирной педагогики и исполнительства» [4, с. 161]. В конце XIX века появляется плеяда педагогов-пианистов, которые пересмотрели механистическую пальцевую технику, заявили о новой «натуральной системе», в основе которой лежали идеи естественной нагрузки руки на клавиатуру: Л. Дeppe и его последователи Ф. Х. Кларк-Штейнигер, Х. Клозе, Э. Каланд. Идеи Л. Дeppe подхватили в начале XX века Р. Брейтгаупт и Ф. Штейнхаузен, создавшие новое направление в обучении, получившее название анатомо-физиологической школы, построенной на изучении физиологии и психологии

движений. В первой половине XX века многие педагоги — Т. Бадман, Б. Миланкович, К. Ионен, Е. Тетцель, Э. Бах, К. А. Мартинсен, Г. Роот, В. Бадрас и др. поддерживали и развивали идеи основателей анатомо-физиологической школы. В тридцатые годы в Германии выходят два труда Карла Леймера «Современная фортепианная игра по Леймеру-Гизекингу» и «Ритм, динамика, педаль и другие проблемы игры на фортепиано по Леймеру-Гизекингу».

Следует сказать несколько слов о Карле Леймере, т. к. сведений о нём сохранилось крайне мало. Он родился в 1858 году в небольшом городке Бибрих вблизи Висбадена. Отец его был скульптором, музыкой в семье не занимались. После окончания гимназии поступает в Политехническую школу, но любовь и тяга к музыке, стремление стать пианистом были настолько велики, что Леймер по рекомендации В. Крюгера в двадцатилетнем возрасте начинает обучение в его фортепианном классе Штутгартской консерватории. Проучившись успешно пять лет (1878–1882), Леймер уезжает в Кёнигсберг, где получает место преподавателя фортепиано, в только что открывшейся консерватории, а через год становится директором учебного заведения, проработав в этой должности четырнадцать лет. Кроме выполнения административной работы, он выступает с сольными концертами, но есть свидетельства его выступления в ансамбле с учеником Листа, уроженцем Кёнигсберга, Альфредом Рейзенауром. Дальнейшая жизнь Леймера, с 1897 года, протекала в Ганновере, где он с коллегами основал частную музыкальную школу, которая в 1912 году была преобразована в городскую консерваторию. В Ганновере он занимается педагогической деятельностью, руководит консерваторией, выступает с концертами, организует музыкальную жизнь города. Здесь у него учится впоследствии всемирно известный пианист Вальтер Гизекинг. В 1934 году Леймер оставляет пост директора и покидает Ганновер. Последнее

десятилетие своей жизни Леймер вместе с Гизекингсом проводят мастер-классы в разных городах Германии, Австрии. Умер он в 1944 году в Висбадене.

По своим масштабам труд Леймера невелик, в нём подробно изложен метод развития пианистической техники, который Гизекингс считал «лучшим, самым рациональным методом высшего развития пианистических способностей» [2, с. 11]. В предисловии к своей книге, вышедшей в 1931 году, автор сам обозначает основные положения разработанной им системы: естественное положение пальцев и рук; умеренное и естественное напряжение мускулов; полный покой кисти руки и пальцев перед звукоизвлечением; игра активными пальцами и весом руки; развитие памяти посредством рефлексии; развитие ритмического, динамического и колористического слуха; развитие техники и интерпретации посредством внутренних представлений; естественность исполнения при точном следовании нотному тексту. Каждое из положений, на наш взгляд, не новы, но при выполнении всех рекомендаций перед нами предстаёт вполне цельная, ёмкая программа воспитания пианиста, выработанная на основе многолетнего опыта педагога-новатора.

Леймер считает, что самое большое отличие его метода от других, является тренировка слуха, воспитание которого является неременным условием скорого прогресса и продвижения в области исполнительства. «Задача учителя — без усталости указывать на то, чтобы всё в игре было услышано» [Там же с. 15]. Воспитание слуха Леймер осуществлял в двух направлениях: особое внимание к качеству и продолжительности звучания, в противовес устоявшейся традиции в музыкальной педагогике воспитания слуха на определение и различение высоты. Постоянное интенсивное вслушивание в извлекаемые звуки, точный контроль над исполнением дают положительные результаты и отличают систему Леймера от существующих других на тот период времени.

Справедливости ради, говоря о воспитании слуха, следует вспомнить рекомендации русского пианиста, педагога и композитора Н. К. Метнера, изложенные им сначала в записных книжках, а позже в изданной им книге «Повседневная работа пианиста и композитора» [3]. Он неоднократно обращает внимание на слух: «играть, больше слушая»; «слухом вытягивать желаемую звучность»; «при работе всегда думать. Но исполняя, перестать думать и только слушать»; «Главное слух, слух, слух! Если он утрачивает должное внимание, перестаёт слышать <...>, всё постепенно расплывается и пальцы перестают повиноваться» [3, с. 19, 20, 22]. Эти записи Метнера относятся к двадцатым годам XX века, и весьма созвучны позиции Леймера.

Что касается развития (тренировки) памяти, так необходимой и для начинающих, и для концертирующих пианистов, то метод Леймера кардинально отличается от общепринятого. Он считает, что эффективно развивать память можно, лишь применяя логическое продумывание нотного текста, включение интенсивной умственной работы. В рассматриваемом труде Леймер приводит несколько примеров аналитического обдумывания пьесы, показывает, как нужно по тактам запомнить изучаемый любой текст музыкального произведения, будь это инструктивный этюд, или Соната Бетховена. Практически учащийся зрительно, с помощью внутреннего слуха запоминает конструкцию произведения настолько точно, что может вербально передать нотную запись, или графически её изобразить. По мнению Леймера и на примере достижений учеников его класса, такая аналитическая работа способствует не только уверенному знанию нотного текста, но и даёт возможность больше внимания сосредоточить на качестве звука, свободе движений и т. д.

Проблемы развития музыкальной памяти волновали музыкантов-исполнителей, педагогов во все времена, особенно, эта тенденция усиливается в эпоху виртуозного

исполнительского стиля, что вызвало появление многочисленных трудов по данной теме. Наиболее близок к позиции Леймера в своих высказываниях был И. Гофман, который в 1913 г. в своей книге «Вопросы и ответы о фортепианной игре» даёт рекомендации о четырёх способах разучивания произведения: «1. За фортепиано с нотами. 2. Без фортепиано с нотами. 3. За фортепиано без нот. 4. Без фортепиано и без нот» [1, с. 133]. При этом он считал, что второй и четвёртый способ наиболее трудны и утомительны, но лучше способствуют развитию памяти и способности к охвату сочинения в целом. Метод развития памяти Леймера при его тщательном выполнении и систематичности даёт значительный прогресс, однако, в широкой педагогической практике не нашёл продолжателей и последователей.

Без свободной, естественной игры на фортепиано невозможно добиться успеха в исполнительской деятельности. И здесь Леймер рекомендует свой особый путь: научить учеников ощущению расслабленности (релаксации) мышц, при этом следует избегать лишних внешних движений, которые приводят к мускульным усилиям. Он рекомендует поднять руку на высоту плеча, а затем опустить её вниз — рука должна упасть под тяжестью собственного веса. Кисть руки при игре должны быть слегка согнута т. к. прямые пальцы или сильно закруглённые непременно вызовут напряжение и утомление. К этим рекомендациям, на наш взгляд, следует прислушаться.

Касаясь темы, связанной с упражнениями, Леймер и здесь идёт по пути своей системы воспитания пианиста. Упражнение — это вид занятий, который должен как можно быстрее привести к цели, и в этой связи педагог обязан научить ученика рационально упражняться. В других методических рекомендациях можно увидеть несколько иное толкование: научить самостоятельности, развить самостоятельность до такой степени, чтобы педагог не был нужен. К этому призывал и Г. Нейгауз.

Леймер был сторонником того, чтобы достичь в работе с учеником наибольшего прогресса не при помощи сменны изучаемого произведения, а посредством достижения и разработки по возможности всех элементов сочинения, что принесёт большую пользу и обеспечит наивысший прогресс. Упражнение автор рассматривает как работу над изучаемым произведением при концентрации внимания, которое невозможно удерживать более 20–30 минут, только после небольшого перерыва работа может быть продолжена. Поэтому Леймер исключает работу ученика за инструментом пять и более часов: предложенный им подход не вредит здоровью и даёт значительные результаты в сфере концентрации внимания.

Техническое развитие музыканта является краеугольным камнем в стройном здании воспитания пианиста-исполнителя и являет собой умственную работу, проделанную интенсивно, с предельной концентрацией внимания, которая неизменно даёт результат. В повседневной практике достичь этого бывает нелегко. Леймер не являлся противником гамм, аккордов или этюдов, но считал, что недостаточно сосредоточенная игра противопоказана, т. к. ведёт к утомляемости, ошибкам, неуверенности. В программы учеников его класса включались отдельные этюды, но при этом исполнение должно было достичь максимального совершенства. В обычной практике, как рекомендовал Леймер, большинство этюдов Геллера, Бертини, Крамера, Клементи, Мошелеса могут быть пройденными в режиме чтения с листа, что особенно практиковалось в его классе, т. к. это отличный способ изучения музыкальной литературы. Работа над этюдами не должна происходить за счёт занятий классиками — произведениями Бетховена, Моцарта, Гайдна, Шуберта, — которые, несомненно, дадут, гораздо больше в музыкальном развитии учащихся, чем даже самые лучшие этюды. С этим мнением Леймера трудно не согласиться, и со всей определённой такой подход может быть взят на заметку современными педагогами.

И всё же гаммы, упражнения не могут быть исключены из общего арсенала средств технического воспитания. Леймер говорит об этом весьма подробно, убедительно, предлагая свой подход. К обязательным условиям следует отнести, в первую очередь, знание аппликатуры, только после этого можно приступать к игре гамм. Как и в других случаях, главным является умение слышать и добиваться звуковой ровности. Сделать это можно при разучивании гамм отдельно каждой рукой, т. к. при одновременном звучании сильные пальцы правой руки (3, 2) часто совпадают со слабыми пальцами левой руки (4, 5). Сила пальцев настолько различна, что звучание становится неравномерным, при одновременном звучании двух рук различить весьма трудно, а для начинающих пианистов — невозможно. Главная задача — добиться звука равной силы, таким образом, слабые пальцы (1, 4, 5) должны извлекать звук сильнее, чем сильные (2, 3). Особое внимание следует обратить на звукоизвлечение первым пальцем, который чаще используется для подкладки и поэтому удар бывает слабым. Леймер рекомендует первые шаги в освоении гамм осуществлять на пяти нотах вверх и вниз, что позволит добиться осуществления контроля не только в отношении силы звука, но и ритма. Не следует забывать и о состоянии мышц, добиваясь достижения полной релаксации, что как раз и позволяет сделать игра гамм. И только когда ученик почувствует себя уверенным в выполнении этих заданий, следует переходить к исполнению гамм двумя руками одновременно. Итогом всех рекомендаций Леймера в отношении гамм является то, что в первую очередь нужно изучить все гаммы и исполнять их с достаточной степенью быстроты. Игра же гамм в терцию, сексту и противоположном движении не столь необходима, т. к. требует большой затраты времени, но чаще в практике исполнения используется редко, и лучше использовать его (время) более целесообразно. Приёмы работы над арпеджио

аналогичны приёмам работы над гаммами. Особо необходимо следить за работой четвёртого пальца, не позволяя себе заменять его третьим. Это даст возможность значительно укрепить слабый четвёртый палец.

Касаясь методов работы над украшениями, Леймер даёт свои рекомендации и советы в отношении исполнения трели, как наиболее трудной и требующей особого внимания. Главным, с его точки зрения, является большая степень концентрации слухового внимания и абсолютная расслабленность мышц. Работа над ровным звучанием трели должна протекать в среднем темпе, аппликатурные варианты могут быть разными, но большее предпочтение следует отдавать третьему и четвертому пальцам, что позволяет преодолеть слабость четвёртого. Самым затруднительным для многих учеников является способность не отрывать пальцы от клавиши, играть как-бы «внутри» клавиши, при этом кончики пальцев приобретают особую чувствительность.

Леймер был противником использования в игре лишних движений, которые в обычной практике мы имеем возможность наблюдать часто. Во избежание этого нужно следить за тем, чтобы пальцы и руки были ближе к клавиатуре. Уверенность туше, качество звука обеспечиваются пальцами, лежащими на клавиатуре. Специфика фортепиано состоит в том, что после извлечения звука повлиять на звучание и что-то изменить уже нельзя. Поэтому эти движения влияют на последующие звуки. Главная же цель любого исполнителя — стремиться к передаче замысла автора наиболее совершенным исполнением. В выигрыше оказываются те пианисты, которые с помощью концентрации внимания воспитали свой слух, то есть качество музыканта-исполнителя, которое является основополагающим принципом в методике Леймера.

Список литературы и источников

1. *Гофман, И.* Фортепианная игра: ответы на вопр. о фортеп. игре [Текст] / И. Гофман; пер. с нем. Г. Павлов. – М.: Музгиз, 1961. – 223 с.
2. *Леймер, К.* Современная фортепианная игра по Леймеру-Гизекинг [Текст]: сб. / К. Леймер; пер. с нем., сост. и авт. вступ. ст. С.В. Грохотов. – М.: Классика XXI, 2009. – 116 с.
3. *Метнер, Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора [Текст] / Н. К. Метнер. – М.: Музгиз, 1963. – 93 с.
4. *Сухова, Л. Г.* О некоторых исследованиях немецких педагогов в области фортепианной педагогики в первой половине XX века [Текст] / Л. Г. Сухова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. XI Международ. науч.-практ. конф. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2015. – С. 156–161.

Царева Ирина Владимировна

«ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА НА ОСНОВЕ ЗВУКОТВОРЧЕСКОЙ ВОЛИ» КАРЛА АДОЛЬФА МАРТИНСЕНА: ЗАМЕТКИ К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Фортепианное исполнительство и тесно с ней связанная педагогическая деятельность являются собой сложный и многоаспектный раздел музыкального искусства. Помимо определённого технического мастерства, интеллектуального потенциала, пианист должен обладать, с одной стороны, способностью погружения в душевный мир композитора, его творческий замысел, с другой — умением представлять на сцене собственную версию художественной интерпретации произведения. Освоение данного комплекса знаний, умений и навыков предполагает основательное постижение психологических вопросов музыкального исполнительства, которые сопровождают музыканта практически на всём пути становления его профессионального мастерства.

На протяжении многих веков и концертирующие музыканты, и педагоги занимались разработкой методик обучения игре на фортепиано, излагая свои взгляды в исследовательских работах — таких, например, как «Опыт исследования о правильном способе игры на clavире» Филиппа Эммануила Баха (1753–1762), «Эстетика фортепианной игры» Адольфа Куллака (1860), «Учение о едином художественном средстве при игре на фортепиано» Фредерика Кларк-Штейнигера (1885), «Учение Делле о фортепианной игре» Елизаветы Каланд (1897), «Основы методы Лешетицкого» Мадьвины Брей (1903), «Физиологические ошибки и преобразование фортепианной техники» Фридриха Адольфа Штейнгаузена (1905), «Естественная фортепианная техника» Рудольфа Брейтгаупта (1905–1906) и других. При этом большое влияние на авторов оказывали как уже сложившиеся ранее выводы, так и новые «находки». Тем не менее, конечная цель была у всех одна — определение наиболее рационального пути в овладении исполнительским мастерством через звуковое воплощение основной идеи произведения. Актуальность данной темы и в современной педагогической деятельности очевидна. Генрих Нейгауз считал, что *«работа над звуком есть самая трудная работа, так как она тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук»* [3, с. 73].

Книга известного немецкого педагога Карла Адольфа Мартинсена (1881–1955) «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли», появившаяся в начале XX века, стала ещё одним значительным исследовательским трудом в этой области. Не обращаясь к подробному исследованию текста, остановимся на основной проблеме этого труда — роли слухового представления в целостной системе воспитания музыканта. Эту идею К. Мартинсен обозначает уже в названии. Во-первых, всё, что происходит в исполнительской практике музыканта, носит сугубо индивидуальный характер. Если рассматривать техническую подготовку как

процесс целенаправленный, то траекторию его следования задаёт только сам исполнитель. И у каждого путь следования к вершине имеет персональный, только ему одному присущий характер и результат.

Во-вторых, Мартинсен однозначно указывает на тесную связь художественного и технического, подчёркивая их неразделимость, в которой приоритет отдаётся творческому началу.

В-третьих, если в терминологии «фортепианная техника» не видится ничего нового, то второй тезис о «звукотворческой воле» выведен Мартинсеном впервые. *«Звукотворческая воля — одна из основных душевных сил, порождающая многообразие проявлений фортепианной техники. Только выявление этой силы дало возможность объединить разноречивые методы неким всеобъемлющим синтезом»* [1, с. 14].

К. Мартинсен выводит также определение шести элементов, входящих в «звукотворческую волю». Первому элементу он даёт название «звуковысотная воля (*Tonwille*)». *«Звуковысотная воля есть как бы отвлечённое отношение воли к царству звуков»* [Там же, с. 29].

Второй элемент «звукотембровая воля (*Klangwille*)», по мнению Мартинсена, *«совершенно невосполним. Кто лишён его, тому остаётся только отказаться от намерения стать музыкантом»* [Там же, с. 31].

Особое место в этом ряду отводится третьему элементу звукотворческой воли. Это «линиевая воля (*Linienwille*)». Объединяя первые два элемента, именно она *«образует музыкальное явление»* [Там же, с. 32].

Следующий *«является, напротив, родной стихией рояля: последний с такой точностью, как никакой другой инструмент, подчиняется “ритмической воле” (*Rhythmuswille*)», как мы назовём этот элемент»* [Там же, с. 33].

Главенствующую роль Мартинсен отводит последним двум элементам. *«Если четыре до сих пор указанных элемента звукотворческой воли являются*

строительным материалом художественного пианистического исполнения, то остающиеся два последних элемента — это силы, скрепляющие всё построение воедино. Назовём их “воля к форме (Gestaltwille)” и “формирующая воля (Gestaltungswille)”» [Там же, с. 33–34].

Конечно, существование отдельно каждого элемента в практике обучения невозможно, так как *«каждый элемент в отдельности не в состоянии создать произведение искусства, но в совокупности они образуют то целое, которое больше, чем их сумма, а именно — **звукотворческую волю**»* [здесь и далее выделено автором — И. Ц.] [Там же, с. 29]. Только *«синтез шести духовных элементов, выявившихся при анализе, т. е. звуковысотной воли, звукотембровой воли, линейволи, ритмоволи, воли к форме, формирующей воли, образует во время исполнения в художественном сознании играющего одно целое»* [Там же, с. 38].

Интересно, что автором работы эти определения напрямую связываются со «слуховой волей», что и стало главным в его учении о ведущей роли слуха в воспитании музыканта: *«<...> одного лишь выражения “слуховая воля” уже недостаточно, так как слуховая воля мастера содержит в себе нечто большее: в неё входит также сознательная воля к художественному достижению. Поэтому мы **предлагаем для неё особое выражение: назовём её “звукотворческой волей (schöpferischer Klangwille)”**»* [Там же, с. 28].

Сама по себе эта мысль не является впервые возникшей, но Мартинсен дал ей научное обоснование и указал следующую схему: слуховая сфера, проходя через слуховую волю и моторику, приводит к звучанию клавиатуры. А полученное звучание опять превращается в слуховую активность. Свои выводы он подтверждает на примере практического обучения В. А. Моцарта, исполнительской деятельности К. фон Бюлова, А. Рубинштейна, Ф. Бузони. Охарактеризовав пианизм каждого из них,

Мартинсен убедительно показал, что именно их «звукотворческая воля» вызвала к жизни соответствующую каждому блестящую фортепианную технику.

В работе К. Мартинсена есть много ценных наблюдений, показывающих, что он трактовал своё учение не абстрактно, а руководствуясь практическими целями фортепианной педагогики. Многие выводы и положения основаны автором на личном педагогическом опыте. *«В ней [книге Мартинсена — И. Ц.] отражён и закреплён мой пианистически-педагогический опыт в качестве профессора фортепиано в государственных высших школах музыки в Лейпциге (21 год, рядом с Карлом Штраубе и Робертом Тейхмюллером), в Берлине (10 лет, в качестве преемника Эдвина Фишера), в Ростоке (4 года) и с 1950 года в “Немецкой высшей школе музыки” в Берлине»* [Там же, с. 14–15].

По убеждению Мартинсена, *«развитие её [звукотворческой воли — И. Ц.] должно с первых шагов быть целью педагогики»* [Там же, с. 28]. Трудно не согласиться с этим утверждением. В начальном периоде обучения большое значение имеет воспитание звуковой культуры ученика. Г. Г. Нейгауз писал: *«Музыка — искусство звука. Она не даёт видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками»* [3, с. 54]. На важнейшую роль слуха обращал внимание и Н. К. Метнер: *«Главное слух, слух, слух! Если он утрачивает должное внимание, перестаёт слышать <...>, то всё постепенно расползается и пальцы перестают повиноваться»* [2, с. 22].

Но зачастую именно на начальном этапе обучения мы сталкиваемся с неразвитым или просто «атрофированным» слухом. Далеко не все педагоги-пианисты справляются с решением слуховых проблем своих учеников. Видимо, этому есть достаточно веские и основательные причины. Каковы же они? Здесь может быть, по меньшей мере, два ответа. Первая причина имеет отношение к непосредственной квалификации и опыту самого педагога.

Только от его богатого «слухового воображения» и постоянной работы в данном направлении зависит создание творческой техники ученика. Вторая — это индивидуальные способности обучающегося воспринимать звуковое разнообразие и красочность звучания инструмента. Вспомним ещё раз слова Г. Г. Нейгауза: *«Как часто приходилось мне слышать от учителей фортепиано, что научить хорошему звуку труднее всего: почти всё зависит от самого ученика. Меня интересует не трудность задачи, а важность, необходимость её возможно более полного разрешения. Конечно, работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и — будем откровенны — душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук»* [3, с. 56].

Основные принципы учения Мартинсена, как представителя психотехнического направления, отвергают утверждение его предшественников (например: Людвига Денне, Рудольфа Брейтхаупта, Фридриха Адольфа Штейнхаузен), что основной системой обучения и воспитания техники является физиология. *«Фортепианная методика долгое время придерживалась догмы, что основой системы обучения должна быть физиология. Каждый обстоятельный труд по фортепианной педагогике начинался с подробного физиологического обоснования. Анатомические познания считались необходимыми для каждого фортепианного педагога. На технику смотрели как на нечто оторванное от искусства и от личности художника, могущее быть переданным чисто внешним, механическим путём»* [1, с. 13]. Он считает необходимым, *«чтобы фортепианная педагогика решительно заменила первично-физиологическую установку первично-психологической. На место технического обучения, идущего от внешнего к внутреннему, должно стать обучение, идущее от внутреннего к внешнему»* [Там же, с. 14]. Этот подход даёт возможность исполнителю пересмотреть своё отношение к исполнительству как чисто механическому процессу. Во главу

угла ставится утверждение, что *«понимание техники как функции механического порядка должно смениться пониманием техники как функции в высоком смысле творческой»* [Там же, с. 14].

Большое место в своём труде К. Мартинсен отводит разбору каждой детали «творческого воспроизведения»: аппликатуры, педализации, тембровой, динамической краски звука как важных средств выразительности. Приведём некоторые высказывания. *«Каждая педальная техника в своём своеобразии является одной из основ преобразования звукового организма рояля в зависимости от нужд каждой звукотворческой воли»* [Там же, с. 167]. Или: *«Во всех ответственных и трудных местах аппликатура всегда теснейшим образом связана со звукотворческой волей. Иная звукотворческая воля повлечёт иное решение аппликатурного вопроса»* [Там же, с. 205].

Исторический путь развития фортепианной техники не прошёл бесследно. Каждый этап этого пути имел большое значение для выработки понимания у исполнителей, что творческая воля, творческая индивидуальность и творческий подход в педагогике — это исходные точки для любого созидательного процесса. Главенствующая мысль К. Мартинсена в работе «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» является неоспоримо ценной для всех поколений музыкантов, ибо *«фортепианная педагогика только тогда утвердит своё место во все времена, если конечным смыслом и целью всех её воспитательных мероприятий будет художественное произведение. Ибо нигде так, как за роялем, не может музыкант бороться за великие произведения искусства и за слияние с ними воедино»* [Там же, с. 216].

Список литературы и источников

1. Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Текст] / К. А. Мартинсен; пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., примеч. и вступ. ст. Г. М. Когана. — М.: Музыка, 1966. — 220 с.

2. *Метнер, Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора [Текст] / Н. К. Метнер. — М.: Музгиз, 1963. — 93 с.

3. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки пед. [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М.: Музыка 1988. — 240 с.

**Благинина Татьяна Ивановна
Маряч Анастасия Юрьевна**

ОСВОЕНИЕ МУЗЫКИ И. С. БАХА СТУДЕНТАМИ ИЗ КИТАЯ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА

К музыке И. С. Баха — великого немецкого композитора, наследие которого венчает эпоху Барокко в Западной Европе, — обращались музыканты практически всех последующих времён. Его творчество — гигантская сокровищница художественных образов, кладёзь философской мысли и непостижимая тайна гения, поэтому и сегодня оно в центре внимания композиторов, исполнителей, учёных-исследователей, а также педагогов-наставников.

В отечественной музыкально-исполнительской школе произведения И. С. Баха всегда занимали и ныне занимают достойное место. Трудно представить музыканта-исполнителя, репертуар которого не включал бы сочинения этого композитора, поэтому освоение творчества великого лейпцигского кантора осуществляется на всех этапах музыкального обучения. Вопрос выбора репертуара является одним из приоритетных в музыкальной педагогике, поскольку от его решения зависит во многом достижение главных образовательных целей и индивидуально-личностное развитие студента-музыканта.

Принимая во внимание увеличение числа представителей Китая, желающих получить в нашей стране музыкальное и музыкально-педагогическое образование, представляется важным рассмотрение некоторых вопросов

методолого-методического характера, касающихся освоения вокальных сочинений И. С. Баха в концертмейстерском классе китайскими студентами, обучающимися в бакалавриате педагогического вуза по профилю «Музыка».

Дисциплина «Концертмейстерский класс» становится сегодня своего рода «эпицентром» музыкально-исполнительской подготовки в педагогическом вузе, поскольку активно растёт потребность в педагогах-музыкантах широкого профиля, способных профессионально и творчески плодотворно работать в разных областях музыкального образования и культуры.

Вокальное искусство И. С. Баха предоставляет значительные возможности для гармоничного формирования концертмейстерских компетенций у будущего педагога-музыканта.

Современный китайский исследователь Линьцин Цао отмечает: *«В Китае говорят, что сочинения Баха — это китайский Тайцзи-цюань (один из видов ушу) — нечто вроде того, как мудрый старый человек неназойливо ведёт с молодыми умный неспешный разговор»* [3, с. 85]. Однако, с его точки зрения, в китайской музыкальной педагогике нет достаточного опыта освоения баховских сочинений. Учащиеся редко исполняют произведения этого композитора. Приведённое мнение подтверждается наблюдениями и опытом работы авторов статьи с китайскими студентами, что побуждает искать способы приобщения последних к музыке И. С. Баха, воспитывать в них способность мыслить *«о сущности и духе баховских творений»* [8, с. 4], учить эмоционально и осознанно воспринимать художественный образ в единстве слова и звука.

В своих произведениях И. С. Бах обращается через Бога к разуму, интеллекту. И. С. Бах — художник *«объективного плана»*, как справедливо утверждает крупный исследователь его творчества А. Швейцер [Там же, с. 5] и отмечает тесную связь музыки с текстом в его вокальных произведениях [Там же, с. 326].

Поэты, к которым обращался И. С. Бах при написании вокальных произведений, малоизвестны. Это — С. Франк, Хр. Генрици (Пикандер) и др. Их тексты нередко громоздки и порой безлики, но гений И. С. Баха вдохнул в эти творения новую жизнь и новые откровения.

Несмотря на строгую каноничность исполнения музыки на евангельские тексты, духовные песни и арии И. С. Баха глубоко эмоциональны, их внутренний драматизм тесно переплетается со светлой лирикой. Сюжеты трактуются в соответствии с реальными человеческими чувствами — сдержанно, но эмоционально наполнено, сильно, глубоко, напряжённо. Музыкальный источник песен и арий — протестантский хорал, а круг их тем и образов широк: жизнь и смерть, испытания и мужество, подвиг самопожертвования, добро и зло, мудрость, сюжеты из Рождества Христова, образы горести, скорби, трагичности, но встречаются светлые и лирические образы.

Приобщению китайских студентов к музыке И. С. Баха в процессе концертмейстерской подготовки может помочь вдумчивый отбор произведений для исполнения, последовательность и систематичность в работе, полихудожественный подход. Названными характеристиками обладает, с нашей точки зрения, методика поэтапного освоения вокальных произведений И. С. Баха в концертмейстерском классе. Раскроем её суть.

На первом этапе китайских студентов желательно познакомить с такими произведениями И. С. Баха, как песня «За рекою старый дом», ария «Старая трубка» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», ария «Осень», песня-менуэт «Жизнь хороша». Названные произведения применяются в практике общего музыкального образования, поэтому необходимо включение их в концертмейстерский репертуар педагога-музыканта.

В первую очередь необходимо вызвать у китайских студентов эмоциональный отклик на музыку И. С. Баха. В этом может помочь выразительный показ произведений — в исполнении педагога, либо

аудио-/ видеозапись, — с последующей беседой о характере, настроении произведений. Понимание китайскими студентами поэтического текста вокальных произведений — задача непростая ввиду существующего «де-факто» языкового барьера. Применение на занятиях русско-китайского словаря упрощает решение данной задачи. Проникновению в эмоционально-образную сферу конкретного произведения могут помочь репродукции картин художников, содержание которых, так или иначе, ассоциируется с музыкальным образом.

Работая над песней «За рекою старый дом» можно, например, обратиться к таким картинам, как «Перед грозой» немецкого художника Карла Шпицвега, «Старый дом у реки» французского художника Луиса Астона Найта и «Старый домик» русского художника Ю. В. Мартюшева.

Постижению эмоционально-смыслового содержания арии «Старая трубка» поспособствует работа немецкого художника Адольфа фон Менцеля «Этюд пожилого мужчины в шляпе и с трубкой». На картине изображён человек преклонных лет, старая трубка которого воспринимается как памятный символ долгой и трудной жизни.

Эмоциональную выразительность арии «Осень» желательно сравнить с настроениями пейзажей немецкого художника Вальтера Мораса.

На втором этапе осуществляется освоение духовных и светских песен И. С. Баха (из книги напевов Г. К. Шемелли) — «Весенняя песня», «Уходит день», «Гимн ликования», «Нам день приносит свет зари», «Свет несёт на землю радость», «Победа радость нам несёт».

Отметим, что названные песни И. С. Баха — это простые незатейливые немецкие мелодии с мелодизированным сопровождением с элементами полифонии. Они очень проникновенны и душевны, но, вместе с тем, их отличает глубина и смысловая наполненность.

На данном этапе китайским студентам сообщаются сведения о протестантской культуре, общехристианских представлениях о Боге и бессмертии души. Возможен рассказ о религиозных праздниках, например, Пасхе, Рождестве, Крещении и др. Главное — подвести обучающихся к мысли о том, что композитор посвятил всю свою творческую жизнь идее служения Богу как бесконечному Космосу.

На третьем этапе предлагаются музыкальные произведения И. С. Баха, способствующие освоению семантики и символики музыкального языка композитора. Это песни (из книги напевов Г. К. Шемелли): «Не печалься», «Восторг велик в моей груди», «Душа моя поёт». Идеи и смыслы эпохи Барокко передаются в музыке посредством знаков-символов, музыкально-риторических оборотов (символ вздоха, мотивы радости, мотивы шагов и т. д.), семантики тональностей (*D-dur* — героика, *G-dur*, *A-dur*, *E-dur* — радость).

Интонирование баховских смыслов требует полифонического мышления у исполнителя. В концертмейстерской партии вокальных произведений И. С. Баха полифония становится одним из главных выразительных средств, поэтому ставится задача формирования полифонического мышления у китайских студентов. Большую трудность для них могут представлять несовпадающие в разных голосах кульминации и комплементарная ритмика.

В концертмейстерской партии также хорошо прослеживаются черты баховского стиля: импровизационность, фугированное изложение, комплементарная ритмика, «состяжание» солирующего певческого голоса и инструмента, полифоническая фактура и полифоническое формообразование. Характерны вариационность и рондовариативность, что прослеживается в форме *da capo* во многих ариях, целенаправленность ладотонального плана. Основа тематизма арий — тематический импульс. В концертмейстерской партии много «говорящих» речитативных

интонаций из вокальной партии. Сложность заключается ещё и в чисто зрительном восприятии. Характерно линейное мышление — не по вертикали, а по горизонтали. Аккордовая (хоральная) фактура записана в соответствии с вокальной группировкой по голосам.

Баховский стиль, с которым знакомятся китайские студенты, предполагает выполнение исполнителем рельефной динамики. Вокальной музыке композитора свойственно резкое «*противопоставление piano и forte*», не приветствуется «*diminuendo и crescendo для смягчения контраста*» [Там же, с. 600].

Необходимо затратить время для выработки у студентов навыка грамотного прочтения агогики и ритмики баховских вокальных произведений. Непростой задачей становится выбор и сохранение необходимого темпа. Важно воспитывать «*ритмическую гибкость*» и «*единство темпа*» [Там же, с. 593]. Существенно то, что «*там, где этого требует смысл слов, темп должен быть заметно изменён*» [Там же, с. 594]. Музыке И. С. Баха, свойственно «*непрерывное развитие, текучесть*» [2, с. 85], поэтому арии и духовные песни И. С. Баха должны исполняться «*с живым внутренним волнением*» [8, с. 600].

Итак, учебный процесс в концертмейстерском классе, направленный на освоение музыки И. С. Баха, предполагает развитие у студентов-китайцев целого комплекса исполнительских навыков, касающихся ясной артикуляции, певучего звука, рельефной динамики, гибкого естественного темпа. Вместе с тем исполнительские навыки — это, прежде всего, необходимое средство для передачи в собственной игре человечности, глубины эмоционального содержания музыки композитора, образов, идей и мыслей. Освоение музыки И. С. Баха — это всегда путь познания «*трагизма бытия*» с одновременным «*приятием человеческого смысла жизни*» [2, с. 3].

Список литературы и источников

1. *Галацкая, В. С.* И. С. Бах. Вокальное творчество [Электронный ресурс] / В. С. Галацкая. – Режим доступа: http://www.belcanto.ru/bach_vocal.html. – Загл. с экрана.
2. *Друскин, М. С.* Нерешенные вопросы баховедения [Электронный ресурс]: очерки, ст., заметки. – Режим доступа: https://ale07.ru/music/notes/song/songbook/druskin_ocherki17.htm. – Загл. с экрана.
3. *Цао, Л.* Музыка И. С. Баха в китайских музыкально-образовательных учреждениях [Электронный ресурс] / Линьцин Цао // Международный журнал экспериментального образования. – 2015. – № 7. – С. 83–85. – Режим доступа: <http://expeducation.ru/ru/article/view?id=7733>. – Загл. с экрана.
4. *Михайлова, Е. А.* О некоторых трудностях в работе с китайскими студентами в процессе изучения музыки И. С. Баха в классе фортепиано [Текст] / Е. А. Михайлова // Методическое обеспечение самостоятельной работы иностранных студентов кафедры фортепиано. – СПб: СПбГИК, 2017. — С. 11–14.
5. *Михеева, Л. В.* И. С. Бах. Кантата № 21 [Электронный ресурс] / Л. В. Михеева. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/or-bach-21.html>. – Загл. с экрана.
6. *Михеева, Л. В.* И. С. Бах. Магнификат [Электронный ресурс] / Л. В. Михеева. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/or-bach-magnificat.html>. – Загл. с экрана.
7. *Розеншильд, К. К.* И. С. Бах. Кантаты [Электронный ресурс] / К. К. Розеншильд. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.belcanto.ru/bach_kantaten.html. – Загл. с экрана.
8. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер; пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. — М.: Классика XXI, 2011. – 816 с.
9. *Шендерович, Е. М.* В концертмейстерском классе: размышления пед. [Текст] / Е. М. Шендерович. – М.: Музыка. – 224 с. – (Библиотека музыканта-педагога).

Рудякова Алла Эдуардовна

О РОЛИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СТАНОВЛЕНИИ САРАТОВСКОЙ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

В силу исторически сложившихся предпосылок в Саратовской губернии всегда было велико влияние немецкой национальной культуры. Это проявлялось

в архитектуре, медицине, образовании, промышленности, торговле, строительстве и других областях. В статье автор ставит задачу показать значение немецких музыкальных традиций в становлении саратовской вокально-педагогической школы.

Истоки музыкально-театральной деятельности в Саратовской губернии можно проследить со второй половины XVIII века, когда в поместьях наиболее богатых помещиков организовывались крепостные театры. В первой четверти XIX века в Саратове появляется общедоступный театр, имеющий в своём репертуаре популярные оперы русских и зарубежных композиторов. По воспоминаниям известного антрепренёра П. М. Медведева, к этому времени в городе уже существовали любимцы публики из числа актёров. Среди таковых можно назвать артиста, композитора Александра Олимпиевича Бантышева (1804–1860), для которого была поставлена наиболее популярная опера «Волшебный стрелок» К. Вебера, [4, с. 218]. Как мы видим, уже в то время интерес к немецкой музыкальной культуре у местных меломанов был сформирован. Впоследствии в Саратове постоянно выступали немецкие исполнители: так, имеются сведения, что в 1853 году его посетил выдающийся пианист и композитор Сеймур Шифф, известный своими виртуозными импровизациями на темы наиболее популярных опер Дж. Россини [7, с. 109].

Одной из характерных особенностей нашего города первой половины XIX века был значительный интерес к любительскому музицированию. Кроме собраний в домашних частных салонах, организовывались и открытые показы для желающей публики. Саратовская пресса подробно освещала столь значительные для города музыкальные события. Так, в рецензии на «Грандиозный» концерт любителей-меломанов, состоявшийся 8 января 1853 года «Саратовские Губернские вести»¹ фиксировали

¹ «Саратовские Губернские вести» № 3 от 17 января 1853 года.

участие 63-х музыкантов, среди которых было 35 вокалистов. Исполнялись увертюра к опере «Фрейшютц» К. Вебера, фортепианное трио И. Гуммеля, заключительный хор из оратории «Сотворение мира» Й. Гайдна. В числе слушателей данного мероприятия находился и Н. Г. Чернышевский, оставивший заметку в своём «Дневнике», где было отмечено следующее: *«Вчера в четверг в Собрании был назначен концерт любителей. Играли увертюру из Фрейшица <...>»* [9, с. 409]. Анализ сохранившихся программ показал, что основную массу репертуара в таких выступлениях составляли сочинения немецких авторов: хоры Ф. Мендельсона, Й. Гайдна, фортепианные трио И. Гуммеля, Б. Ромберга, К. Рейсигера, К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона [1, с. 153].

Значительным событием для Саратова было открытие в 1854 году Мариинского института Благородных девиц — среднего учебного заведения с высоким уровнем преподавания музыкальных предметов¹. Изначально в штате Института служило много лиц немецкой национальности (преимущественно из Баварии и Саксонии). Безусловно, такова была политика ведомства Императрицы Марии, поскольку в то время в России с немецкой культурой было связано всё наиболее прогрессивное и результативное в образовании. Подтверждает приоритеты в отношении первенства немецкой педагогической системы и то, что в 1862 году инспектировал Институт известный немецкий пианист, композитор, педагог Адольф Гензельт [8, с. 35]. Приведём имена руководительниц данного учебного заведения: вдова подполковника Ольга Ивановна фон Швенсон² (1854–1856)³; вдова надворного советника, дочь лютеранского пастора

¹ Выпускницы института были очень востребованы в качестве учительниц по музыке в домашнем обучении.

² Назначена «Высочайшим повелением Государыни Императрицы (Марией) 8 июля 1854 года» [8, с. 31]

³ В скобках указаны даты деятельности Директрис в институте.

Карла Конради колонии Лесной Карамыш Камышинского уезда Саратовской губернии Лидия Карловна Эрнст (1856–1871)¹; вдова генерал-лейтенанта Ольга Карловна фон Ретерн (1871–1880)² [Там же, с. 128]. Л. К. Эрнст пользовалась благосклонностью и покровительством Императрицы. Так, при увольнении по личному желанию из института Л. К. Эрнст была удостоена письменной благодарности Марии Александровны, а также бриллиантового браслета (стоимостью 900 рублей) [Там же]. Это подчёркивает, что Монарший Двор принимал активное участие в формировании высшего педагогического состава Саратовского института благородных девиц.

С момента открытия образовательного учреждения в учебную программу входило хоровое пение, которое, в свою очередь, делилось на церковное и светское. Кроме того, ученицы с хорошими голосами обучались сольной постановке голоса. Назовём преподавателей-немцев светского хорового и сольного пения в Мариинском Институте благородных девиц³, это: Франц Иордан (1863–1867); Эдуард Мунд (1867–1868); Эдуард-Герман Гольц (1868–1869), Л. И. Эрнст (1870–1871), Рудольф Гельм (1871–1873), Людвиг Карлович Альбрехт (1895–1899), Бюхнер Венедикт Карлович (1900), Рудольф Леопольд Морицевич (1905–1910) [Там же, с. 156–157]. Воспитанницей данного учебного заведения была и Алевтина Михайловна Пасхалова (1875–1953) — выдающаяся певица (сопрано) и профессор Саратовской консерватории (1918–1952), окончившая Институт в 1892 году с Большой серебряной медалью.

Большую роль представители немецкой национальности играли в деле становления в Саратове начального частного музыкального образования. Так, первая

¹ Она окончила Петербургское Александровское училище.

² Из Саратова она уехала в Москву на должность начальницы Николаевского сиротского института.

³ В скобках даты деятельности в институте.

в городе музыкальная школа была открыта местным музыкантом О. К. Фритчем в 1866 году [1, с. 155]. Являясь директором музыкальной школы, О. К. Фритч всячески пропагандировал немецкую музыкальную культуру. Большой резонанс в городе имел устроенный им «Концерт к 100-летию со дня рождения Л. Бетховена» (1870), состоявший полностью из произведений великого немецкого композитора. Прозвучали: Увертюра из оперы «Фиделио», «Романс» для скрипки, финал симфонии № 5, три произведения для хора с оркестром (финал оратории «Христос на Масличной горе», марш и хор из музыки к Торжественным представлениям на текст А. Коцебу «Афинские развалины») [Там же]. Концерт запомнился и большим количеством музыкантов, принявших в нём участие, — около 100 человек.

Одной из фигур, чья деятельность имела большое значение в формировании Саратовских музыкальных традиций, должен быть назван купец 1 гильдии, меценат Франц Осипович Шехтель (1806–1867)¹. Сохранились сведения, что он являлся одним из учредителей в Саратове «Литературно-музыкального кружка просвещённого купечества — Немецкого танцевального клуба». К сожалению, данных о деятельности этого объединения не сохранилось, но, как видно из названия, «кружок» устраивал музыкальные вечера, вероятно, включающие в себя сочинения немецких авторов. В культурной летописи нашего города Ф. О. Шехтель оставил о себе память и тем, что в 1859 году построил деревянный летний театр, в репертуар которого входили и оперные постановки².

Вследствие широкой распространённости любительского музицирования в городе создавались различные музыкальные общества, кружки, проходило большое количество концертов любителей-вокалистов. Так, значительна деятельность немецкого Общества любителей музыки и пения «Лира», образованного в 1873 г.

¹ Дядя архитектора Ф. О. Шехтеля

² В настоящее время на месте этого театра находится Саратовский театр драмы.

Основным видом деятельности этого Общества была организация музыкальных вечеров с проведением любительских вокально-инструментальных концертов. Одна из особенностей в деятельности Общества заключалась в том, что являющиеся его членами почитатели музыкального искусства могли быть представителями любых национальностей, а исполняемый на вечерах репертуар не ограничивался лишь немецкими авторами. Например, в одном из вечеров в исполнении сопрано В. А. Саловой звучали романсы А. Варламова, каватина Эльвиры из оперы «Эрнани» Дж. Верди, каватина и рондо Антониды из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки. В концертах Общества в 1880 г. любители-вокалисты исполняли арию Лукреции из «Лукреции Борджиа» Г. Доницетти, фрагменты из опер «Травиата», «Эрнани», «Навуходоносор» и «Атилла» Дж. Верди, «Жизни за царя» М. И. Глинки, увертюру к опере «Оберон» К. Вебера [3, с. 40–46]. Исполнение таких сложных программ говорит о значительной вокальной подготовке певцов, наличии в Саратове любительских хоров, оркестров, способных исполнять сложные произведения, пользующихся безусловной популярностью и востребованностью у слушателей. В 1873 году в Саратове открывается Отделение Императорского Русского Музыкального Общества, на базе которого создаются Музыкальные классы. Становление нового образовательного учреждения ознаменовалась педагогической деятельностью немцев-музыкантов: выпускника Лейпцигской консерватории Р. А. Гельма¹, который преподавал хоровое пение с 1873 по 1876 гг., и пианиста К. Э. Вебера² — директора классов в 1877–1881 гг. К. Э. Вебер в 1877/1878 уч. г. вёл класс сольфеджио и хорового пения в Музыкальных классах.

¹ Родился в 1842 г.

² Вебер Карл Эдуардович (1834–1913), был с 1877 по 1881 г. был директором Саратовского Отделения ИРМО, в 1866–1870 был адъюнкт-профессором Московской консерватории, инспектором Московского Мариинского института благородных девиц.

Его педагогическая система была достаточно эффективна, так как, согласно Отчёту Отделения ИРМО, «*под руководством Вебера всегда посещало хор 55 чел.*» [5, с. 3].

Отметим также, что деятельность различных музыкальных объединений и образовательных учреждений Саратова была очень связана между собой. Так Р. А. Гельм являлся дирижёром и руководителем хора при немецком обществе «Лира», а известный музыкант Ф. М. Достоевский¹ (директор местного ИРМО в 1880–1881 г.) исполнял там же обязанности старшины-директора.

Отсутствие в педагогическом составе Музыкальных классов профессиональных певцов было особенностью и недостатком начального периода деятельности данного учебного заведения. Впоследствии сольное пение преподавали Софья Григорьевна Логинова и Павел Павлович Беренов. Их фамилии приведены в отчёте Саратовского отделения ИРМО за 1894/1895 гг. [6, с. 8]. Для составления полной картины в тенденциях воспитания голоса на вокальных произведениях немецких композиторов рассмотрим сохранившиеся программы ученических концертов. Надо отметить, что учеников-певцов в Музыкальных классах было мало (от одного до трёх человек), поэтому присутствует небольшое количество исполненных сольных вокальных произведений.

Итак, в ученических концертах были показаны:² хор «Прославление Бога» Л. Бетховена (22 декабря 1877 г.); хоры «Мгновение», «Весенние воды» Ф. Абта, «Прощание с лесом» Ф. Мендельсона (9 февраля 1878 г.); хор из оперы «Моряк-скиталец» Р. Вагнера (28 марта 1879 г.); хор «*Ave Maria*» В. А. Моцарта (4 ноября 1878 г.); хоры «Утро», «Птичка», «Ласточка» Ф. Абта, ария из оперы «Марта» Ф. Флотова (9 марта 1878 г.); хор «*Agnus Dei*» К. Вебера, «Хор охотников» Ф. Мендельсона, хор

¹ Достоевский Фёдор Михайлович (1842–1906), пианист, педагог.

² Программы приведены на основе «Отчётов Саратовского Отделения ИРМО» за 1873–1895 гг.

«*Tantum ergo*» И. С. Баха (18 февраля 1879 г.); хор «Палиней» Ф. Мендельсона, романс «В путь» Ф. Шуберта (18 дек. 1888 г.); дуэт «Осенняя песня» Ф. Мендельсона, хор «Майское утро» (4 февраля 1889 г.); романс «К луне» Ф. Мендельсона (25 марта 1899 г.); романс «Куда» Ф. Шуберта (11 марта 1890 г.); романс «Лотос» Р. Шумана (5 декабря 1892 г.); оратория «Семь слов Спасителя на Кресте» Й. Гайдна (6 апреля 1894 г.) и др.

Кроме ученических концертов музыкальные произведения немецких композиторов звучали в мероприятиях Саратовского Отделения ИРМО в исполнении профессиональных приглашённых певцов, а также педагогов-вокалистов Музыкальных классов: «Лесной царь» Ф. Шуберта (14 ноября 1877 г.); ария Энхен из оперы «Волшебный стрелок» К. Вебера (20 ноября 1884 г.); дуэт «Хотел бы в единое слово» Ф. Мендельсона (23 октября 1882 г.); ария из оперы «Тангейзер» Р. Вагнера (22 октября 1888 г.); романс Ф. Шуберта «Скиталец» (9 декабря 1889 г.); романс «Ясных дней моих могила» Р. Шумана (20 января 1890 г.); ария из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта (30 января 1893 г.) и др.¹

Итак, как мы видим, в силу исторически сложившихся обстоятельств влияние немецкой музыкальной культуры в начальный период формирования саратовских музыкально-вокальных традиций было велико. Это проявлялось в открытии и деятельности в нашем городе различных немецких культурных объединений, а также в наличии значительного количества концертов гастролёров и местных музыкантов с программами немецких композиторов. Отдельно подчеркнём присутствие педагогов-немцев в образовательных учреждениях — частных музыкальных школах, Мариинском институте благородных девиц, Музыкальных классах ИРМО (что также было обусловлено политикой Правящего Двора по установлению

¹ Программы приведены на основе «Отчётов Саратовского Отделения ИРМО» за 1873–1895 гг.

немецкой педагогической системы). Это накладывало определённые стилистические особенности в воспитании голоса, одной из которых было то, что в избрании вокально-педагогического репертуара преобладали традиции подбора произведений немецких композиторов, как в сольном, так и в хоровом исполнении.

В последующем пути развития саратовской вокально-педагогической школы, получившей дальнейшее оформление в деятельности Музыкального училища (1895), а затем и Консерватории (1912), прослеживаются тенденции постепенного уменьшения влияния немецкой музыкальной культуры.

Список литературы и источников

1. *Евдокимов, Я. К.* Музыкальное прошлое Саратова [Текст] / Я. К. Евдокимов // Из музыкального прошлого: сб. очерков. – М.: Гос. муз. изд-во, 1960. – С. 143–225.
2. Календарь памятных дат Саратова [Электронный ресурс] // Государственный архив Саратовской области. – Режим доступа: <http://saratov.rusarchives.ru/jenuary2012.html>. – Электрон. дан. – Загл. с экрана.
3. *Манжора, Б. Г.* Саратовский Академический театр оперы и балета [Текст]: в 2 ч. Ч. 1 / Б. Г. Манжора. – Саратов: Приволж. изд-во Дет. кн., 1996. – 328 с.
4. *Медведев, П. М.* Воспоминания [Текст] / П. М. Медведев. – Л.: Академия, 1929. – 356 с. – (Театральные мемуары).
5. Отчёт Саратовского Отделения ИРМО и состоящих при нём Музыкальных классов: 1878–1879 гг. Саратов: Типография Е. Р. Петровой – 27 с.
6. Отчёт Саратовского отделения Императорского Русского Музыкального общества и утверждённого при нём Музыкального училища за 1894–1895 год [Текст]. – Саратов: Типография Е. Р. Петровой, 1896. – 25 с.
7. *Семёнов, В. Н.* Саратов дворянский [Текст] / В. Н. Семёнов, Н. Н. Семёнов. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 2004. – 294 с.
8. *Теодорович, Н. И.* История Саратовского Мариинского института благородных девиц: 1854–1916 [Текст] / Н. И. Теодорович. – Саратов: Тип. Губерн. Земства, 1916. – 262 с.
9. *Чернышевский, Н. Г.* Полное собрание сочинений [Текст]: в 15 т. Т. 1 / Н. Г. Чернышевский. – М.: Гослитиздат, 1939. – 860 с.

Генебарт Ольга Васильевна
Елисеева Дарья Васильевна

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ В ГЕРМАНИИ

В монографиях, посвящённых жизни и творчеству С. С. Прокофьева, значительная часть которых написана в советский период, годы жизни композитора за рубежом освещены весьма лаконично. И лишь опубликованный в 2002 году Дневник композитора содержит обширнейший бесценный по объёму информации материал, раскрывающий, в отдельные моменты едва ли не пошагово, детали жизни композитора. Его изучение в значительной мере пополняет сведения о годах, проведённых Прокофьевым в США и Западной Европе, и в написании данного текста авторы в значительной мере опираются на информацию, представленную в этом документе. Помимо того, что это ценный по своей содержательности источник, Дневник, наряду с Автобиографией и другими литературными текстами Прокофьева, бесценен как шедевр документальной прозы.

Весьма продолжительный, охвативший 18 лет (1918–1936) зарубежный период жизни и творчества С. Прокофьева начался в США. Именно с этой страной были связаны мысли композитора об отъезде из России. *«Ехать в Америку! Конечно! <...> там жизнь ключом»*, — пишет он в декабре 1917 г. на страницах Дневника [3, с. 678]. Проживая поочерёдно в Нью-Йорке и Чикаго, композитор совершает множество концертных поездок по городам США и Западной Европы, исполняет произведения из репертуара мировой фортепианной классики и, по большей части, пропагандирует своё творчество, заявляя о себе, таким образом, как композитор и концертирующий пианист. Однако четыре года спустя Прокофьев переезжает в Западную Европу, где живёт вплоть до возвращения в Советский Союз — сначала в местечке Этталь в Баварии, недалеко от Мюнхена, затем в Париже.

Германия становится местом пребывания композитора всего на два года (в Дневнике отмечено 25 марта 1922 г. как день прибытия в Мюнхен [4, с. 200] и 10 марта 1924 г. — день окончательного отъезда во Францию [4, с. 238]). Музыканты, общественные деятели Германии, наши соотечественники, проживающие в этой стране, чтят память композитора и в настоящее время. Одно из свидетельств этому — вечера, посвящённые юбилейным и памятным датам, связанным с его именем. Так в апреле 2016 года в Мюнхене, в культурном центре *Seidlvilla* состоялся вечер, посвящённый 125-летию со дня рождения С. С. Прокофьева, который организовали представители общества «МИР» [2].

Возникает вопрос, почему Этталь (местечко в Баварии) стал первым пристанищем композитора в Западной Европе. Как известно из дневниковых записей декабря 1919 г., ещё находясь в США, Прокофьев начал работу над оперой на сюжет одноимённого романа В. Брюсова «Огненный ангел», действие которого происходит в Германии XVI века. Вероятно, одна из предпосылок такого решения, если не главная, — желание погрузиться в атмосферу средневековой Германии, уединённого живописного селения в Альпийских горах, привлекающего первозданной красотой, удалённостью от городской суеты. На его территории находится бенедиктинский монастырь, один из грандиознейших памятников архитектуры в Германии. Это, наверное, идеальное место для уединения и творчества, для погружения в глубины коллизий будущей оперы. Как вспоминает Лина Любера, первая жена композитора, *«жизнь в Эттале, где была написана основная часть оперы, наложила на неё несомненный отпечаток. Во время наших прогулок Сергей Сергеевич показывал мне места, где “происходили” те или иные события повести. Увлечение средневековьем поддерживалось спектаклями мистерии. И теперь многое в опере*

напоминает мне ту обстановку, которая окружала нас в Эттале, и оказала влияние на композитора, помогая ему проникнуть в дух эпохи» [5, с. 180].

Красоты этих мест неоднократно комментируются в записях Прокофьева. Графически лаконично первое описание: «Тихое местечко около большого монастыря, долина зажата между горами, в четырёх километрах от Обераммергау, знаменитого места, где раз в десять лет — и как раз в этом году — бывают представления *Passionenspiele*, представления из библии в память избавления от чумы времён “Декамерона”». Первые впечатления о даче — «тихая, просторная, “эстетичная”» — сменяются восторженными восклицаниями: «Как хорошо было в деревне! Этतालская весна была любезна ко мне и за время моего отсутствия не продвинулась вперёд. Но зато с первого мая начался расцвет: “*La nature tombe en ivresse*”» [4, с. 200–201]. И в сентябрьских записях следующего года слышится теплота и мягкая ирония: «Этталъ вроде пятидесятилетней красавицы: и свежа и будто молода, а прихворнула инфлюенцией — и встала с постели старухой» [Там же, с. 226].

Два года в Германии вовсе не были периодом затворничества и непрерывной работы над партитурами, они, хотя и в меньшей степени, чем в предшествующий период, отмечены интенсивностью концертной деятельности. Первые гастрольные баварского периода состоялись уже вскоре после обоснования в Эттале, в частности, в Дневнике упоминаются выступления весной 1922 года в Париже в *Grand Opera*. Там вместе с оркестром под управлением Кусевицкого С. Прокофьев исполнил свой Третий концерт — как отмечает автор, с неоднократными вызовами [Там же, с. 201]. После посещения Парижа композитор отправился в Лондон, где, по его словам, «*тоже имел быть мой пианистический дебют с Коутсом*» [Там же]. Третий Концерт был принят публикой ещё лучше, чем в Париже («*вызывали меня раз шесть–семь, и даже Коутс*

заставил меня против правил сыграть на бис» [Там же]). Желая закрепить этот успех, через несколько месяцев Прокофьев вновь отправляется в Париж к Кусевицкому играть свой Третий концерт. Результат не заставляет себя ждать: *«Успех был отличный: Париж меня любит»* [Там же, с. 204–205]. Помимо этого в описании парижских гастролей Сергей Сергеевич упоминает так называемый реситаль, сольный концерт 26 октября 1922 года с участием певицы Веры Янакопулос, которая, как пишет автор, *«очень хорошо спела “ахматки”»* [Там же, с. 205] (имеется в виду его цикл на стихи А. Ахматовой). В выступлениях соло звучали произведения Прокофьева и Мусоргского.

Новая череда гастрольных поездок приходится на 1923 год. 25 февраля композитору приходит предложение о серии концертов в Испании. Через несколько дней он отмечает в своём Дневнике: *«Из Барселоны пишут: торопят начать хлопоты об испанской визе, поэтому немедленно выехал в Мюнхен. По-видимому, мои сочинительские работы временно прекращаются, начинается вагабондажно-концертная деятельность»* [Там же, с. 221]. За время этого гастрольного турне Прокофьеву удалось выступить в большом количестве европейских городов, среди которых упоминаются Милан, Генуя, Марсель, Брюссель, Барселона [Там же, с. 222, 224, 225]. В январе поступает приглашение из Барселоны на два камерных вечера с виолончелистом Дираном Алексаняном [Там же, с. 220]. Примечательно, что, как и в Париже, программа первого концерта (17 февраля), её часть соло, составлена из произведений Мусоргского и Прокофьева (Там же, с. 224). Во втором концерте, через 2 дня, сольная часть была, по словам композитора, совсем краткой (*«шесть коротушек»* [Там же, с. 225], т. е. миниатюр Прокофьева). Вскоре после этого — исполнение 3-го Концерта в Антверпене (*«дирижёр молодой, но старательный»* [Там же]). Спустя два месяца в дневнике

(14 мая) содержится запись о концерте с Бальмонтом. Не названо место, однако любопытен факт участия в музыкально-поэтическом вечере [Там же, с. 226].

Концертная деятельность Прокофьева в его германский период может быть не отличалась той же интенсивностью, что в Америке, но, судя по деталям дневниковых заметок, была чрезвычайно важной для него неотъемлемой частью музыкантской деятельности, наряду с сочинением. Обширная география гастрольных поездок этих двух лет говорит о том, что в период жизни в Германии, несмотря на уже приобретённую известность в мировой музыкальной культуре, композитор по-прежнему стремился покорять новые вершины и как концертирующий пианист.

В калейдоскопе гастрольных поездок только Этталь был той тихой пристанью, в которой Прокофьев, по его словам, *«был счастлив после толкотни попасть в тишину. Можно было вновь приняться за работу»* [Там же, с. 207]. Это было благодатное время работы над оперой «Огненный ангел», редакторских правок ранее написанного и время отдыха, наконец, дружеского общения.

На пути к поставленным целям Сергея Сергеевича всегда сопровождали самые верные близкие люди. Безусловно, круг общения композитора всегда был разнообразен и широк. В него входили видные деятели искусства: музыканты, поэты и писатели, художники, например, упоминаемые в Дневнике И. Северянин, К. Бальмонт, В. Маяковский, П. Челищев, С. Кусевицкий, С. Дягилев, И. Стравинский, Н. Зальтер, А. Сталь, А. Рубинштейн и многие другие. Встречи с ними скрашивали пребывание в Германии, в частности, во время редких, но насыщенных событиями поездок в Берлин [Там же, с. 205]. Особо отмечена встреча с Маяковским — композитор с любопытством слушал его высказывания, исполненные максималистской категоричности, критиканства — даже в адрес Прокофьева, к которому он «благоволил», — например, возмущение по поводу приоритетов в выборе

стихов символистов для вокальных сочинений [Там же]. Согласно дневниковым записям, особым особенно тёплым душевным расположением Прокофьева пользовались Пётр Петрович Сувчинский (1895–1985), музыковед, музыкальный критик, издатель журнала «Музыкальный современник», и Борис Николаевич Башкиров (1891 – 1938), поэт, примыкавший к кругу символистов.

Б. Н. Башкиров (известный также под псевдонимом Верин), близкий друг Прокофьева, хорошо знавшего его ещё в России, в рассматриваемый период был постоянным спутником композитора, снимавшим общий с ним дом в Эттале (именно он утвердил Сергея Сергеевича в желании поселиться вблизи Мюнхена, убеждая его, что *«и Мюнхен старинный город, и окрестности его — чудо»* [Там же, с. 196]). Ранее, находясь в Америке, в октябре 1920 года Сергей Сергеевич, услышавший о возможности его приезда из России, восклицает: *«Я в страшной радости. Борис Верин мой самый большой друг, и я дольше всех не имел вестей о нём»* [Там же, с. 120]. Давние друзья, они и в этот период связаны теплотой дружеского расположения и духовным родством. Незаурядный литературный дар обоих и огромный пиетет Б. Н. (так, ограничиваясь инициалами, называет его Прокофьев в Дневнике) по отношению к гениальной одарённости друга как композитора и пианиста — это, а также единоклубные, общность досуговых увлечений и привязанностей определили устойчивость их многолетнего общения. В Дневнике с тщательной подробностью, вниманием к деталям описываются их с Б. Н. шахматные партии. Вдохновение, азарт Прокофьева, во всём ориентированного на лидерство, читается во многих строках Дневника, в частности, немецкого периода — фиксируется постоянный подсчёт побед и поражений, придумываются формы ужесточений правил игры [Там же, с. 203]. Ещё одно общее увлечение — большой теннис. Нетренированный в нём Прокофьев уступал другу в этом виде спорта, однако в шахматной игре был неизменным победителем.

Дух соперничества блистательно проявился и в инициированном композитором «матче сонетов», конкурсе на лучший перевод десяти стихотворений Жозе Марии де Эредиа из Книги сонетов «Трофеи». Помимо двух друзей-участников в него были вовлечены в статусе членов жюри И. Северянин и К. Бальмонт, обогатившие и украсившие эту увлекательную игру массой «пикантных примечаний» (Северянин) и «встречным» приветственным сонетом (Бальмонт).

П. П. Сувчинский проживал в Париже, в результате чего их встречи с Прокофьевым были редкими. Однако, несмотря на сдержанность композитора в открытом выражении чувств, каждая из них сопровождается тёплыми комментариями, например, отмечается *«очень нежная и дружеская встреча с Сувчинским, с которым у нас много общего в мировоззрении и во взглядах на современное состояние России и Европы»* [Там же, с. 199]. *«В Берлине я провёл несколько очень интересных дней. Во-первых, я был очень рад увидеть Сувчинского, с которым мы виделись каждый день. Я его познакомил с Дягилевым, и Дягилев очень заинтересовался его мнениями и взглядами»* [Там же, с. 205]. Весомое значение Сувчинского в жизни Сергея Сергеевича подтверждает и то, что к мнению друга композитор прислушивался и был с ним солидарен: *«В связи с нападками Стравинского на меня и убеждением, что будто я иду по ложному пути, мне интересен взгляд Сувчинского, так сказать со стороны. В остроту взгляда его я верю»* [Там же, с. 208]. Далее упоминается *«письмо от Сувчинского. Безумно ругает романсы ор. 20 Мясковского, которые я ему послал. Во многом он прав, но романсы страдают главным образом не худосочием, а сомнительным вкусом многих мест»* [Там же, с. 209]. Наконец, особая значимость Б. Н. Башкирова и П. П. Сувчинского в жизни Прокофьева подтверждается посвящениями, которых удостоены именно эти его друзья, — имеются в виду соответственно Третья и Пятая сонаты для фортепиано.

Особо значимая страница жизни Сергея Сергеевича германского периода связана с ещё одним близким ему человеком. Лина Кодина (творческий псевдоним — Любера) — возлюбленная, а впоследствии жена композитора. В своих дневниковых записях Прокофьев ласково называет её *Linette*, Пташка. Впервые будущие влюблённые встретились в Нью-Йорке 10 декабря 1918 года, на концерте в Карнеги-холле — Прокофьев исполнял свой Первый фортепианный концерт. Лина вспоминала: «Я была ошеломлена, <...> хлопала как сумасшедшая. Две дамы, когда увидели мой энтузиазм, <...> заметили: “Посмотрите-ка на неё! Должно быть она влюбилась!” <...> Я подумала, если бы этот человек мог полюбить меня!» [6].

Их роман начался осенью 1919 года. Тонкая и нежная испанка двадцати лет очень увлекла композитора, однако он не стремился порвать со свободной жизнью. Мысли о браке пугали Сергея Сергеевича, он боялся «мглы любви» [4, с. 214]. Фундаментом своей жизни он считал творчество, а все любовные перипетии могли отвлечь от важной и усиленной работы. В связи с гастрольными поездками Прокофьева они подолгу не виделись, но даже в момент расставания ни одна из знакомых дам не могла заменить Пташку. «С Миллер я не забыл *Linette* и даже скорее понял, насколько *Linette* тоньше Миллер» [Там же, с. 200], — замечает он. По приезде в Этталь мысли о Лине больше не покидают композитора. После нескольких встреч в этом уютном городке Прокофьев понимает, что больше не хочет расставаться с любимой. 8 октября 1923 года Лина Кодина и Сергей Прокофьев зарегистрировали свой брак. Так, период пребывания в Германии привнёс в жизнь Сергея Сергеевича значительные перемены как в творческой, так и в личной жизни. Можно говорить о том, что эти перемены оказались судьбоносными.

«Ни дня без строчки» — этот тезис отражает главную константу внутреннего пульса всех этапов жизненного пути С. С. Прокофьева, отражённую, в частности, в тексте Дневника. «*Моя радость и утешение — партия*», — признаётся автор ещё в записях американского периода [Там же, с. 35] Не стали исключением и годы жизни в Германии. Едва ли не в каждом обращении к дневниковым заметкам композитор с разной степенью детализации упоминает работу над своими сочинениями. Это была редактура или аранжировка написанного ранее. «*Засел за klavierauszug “Трёх апельсинов”*», — пишет Прокофьев весной 1922 года, и далее, «*<...> так как я корректировал тщательно, “честно”, то уходило на них немало времени*» [4, с. 201], привлечено внимание к существенным частностям, детализации ранее написанного («*приписывались кончики и спаивались отдельные куски*» [Там же, с. 204]) В сентябрьских и более поздних записях отмечена работа над сюитой из музыки «Шута» [Там же, с. 204, 211], затем — над корректировкой клавира 3-го Концерта, работой над 5-й Сонатой [Там же, с. 208, 210, 220], переложением для клавира кантаты «Семеро их» [Там же, с. 220].

Однако в центре внимания композитора в этот период — работа над оперой «Огненный ангел», одним из самых значительных сочинений при этом с драматичной судьбой. Работа над оперой имеет самую продолжительную историю: первые наброски появились в 1919 году, окончание обозначено 1928 годом, при этом редакторская работа продолжалась ещё дольше, до 1930 года. И всё же основной материал, судя по дневниковым записям, создавался в Эттале (заметим, что первая сценическая постановка состоялась уже после кончины Прокофьева — в 1955 г. в Италии, в 1983 году — в СССР).

Внутренняя работа над «Огненным ангелом» проходит в годы духовных исканий композитора, поглощённого в этот период идеями возникшего в Америке религиозного течения *Christian Science*, и в связи с этим,

проблемами бессмертия, мирового зла, дьявольского происхождения чувства страха. Находясь в «контрапунктическом» взаимодействии с драматургической концепцией оперы, эти размышления едва не привели к уничтожению написанного текста. Произведение, написанное на сюжет мистической драмы, является музыкальным воплощением стадий помешательства главной героини (Ренаты). Её диалог с другим главным персонажем, психологически насыщенный, оттеняют образы минималистически невозмутимого Агриппины, и решённый в модусе сатиры многоликий Мефистофель, оппонирующий Фаусту. В целом особенность поэтики оперы — балансирование сознательного и бессознательного, реального и потустороннего, разума и безумия [7, с. 187].

Дневниковые записи 1922–1923 гг. рожают представление о ритме работы, степени поглощённости ею. *«Я принялся за третий акт “Огненного ангела” шестого июля, который наметил прикончить в это лето. В самом деле — опера эта пережила перерыв в два года, а музыка вовсе не так плоха! Третий акт пошёл хорошим темпом и с большим увлечением»* [4, с. 203]. А уже в октябрьских записях указан день окончания 4-го акта (4.10.1922). При этом отмечается сложность процесса как дела *«очень трудного и ответственного»*, необходимость передышки, когда нужно *«думать, думать и ждать момент, когда вдруг придут идеи»* [Там же, с. 204]. Следующая запись сделана в ноябре (*«сочинял чуть-чуть начало стуков в пятом акте»* [Там же, с. 208]), затем — в начале декабря (*«подвинул “проклинания”»* [Там же, с. 209]), в записи 21 декабря читаем: *«застрял на скандале, который очень трудно не то что писать, но охватить»*. Наконец, 13 января *«написал всю последнюю сцену Мефистофеля с Рупрехтом и таким образом кончил “Огненный ангел”»*, это, вероятно, вчерне, так как в записи 16 января отмечено: *«переделывал и дополнял пятый акт; обдумывал конец второго, который до сих пор ещё не существует»* [Там же, с. 219]. В этой записи, одной из последних

в баварский период, где упоминается опера, будто обозначена не точка, а многоточие в работе над «Ангелом», которая в дальнейшем редактировалась, шлифовалась на протяжении более четырёх лет. И всё же именно здесь, в Эттале, был написан основной текст партитуры «Огненного ангела», уникального оперного воплощения «*“готического” сюжета о трагической любви земной женщины к мистическому существу*» [1].

Таким образом, два проведённых в Германии года — это период значительной творческой активности, весьма плодотворной композиторской деятельности, насыщенный знаковыми событиями в личной жизни, наполненный обширными творческими контактами, особенно ценными для человека открытого миру, общительного, деятельного, каким знали современники Сергея Сергеевича Прокофьева.

Список литературы и источников

1. Гаврилова, В. «Огненный ангел» Сергея Прокофьева: размышления о «западноевропейском» в русской опере [Электронный ресурс] / В. Гаврилова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2004. — №1. — С. 163–168.

2. Русский мир: информ. портал фонда «Рус. мир» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://russkiymir.ru>. — Загл. с экрана.

3. Прокофьев, С. С. Дневник (1907–1933): в 3 т. Т. 1 [Текст] / С. С. Прокофьев. — М.: Классика XXI, 2002. — 787 с.

4. Прокофьев, С. С. Дневник (1907–1933): в 3 т. Т. 2 [Текст] / С. С. Прокофьев. — М.: Классика XXI, 2002. — 890 с.

5. Прокофьев, С. С. Статьи и материалы [Текст] / С. С. Прокофьев. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Музыка, 1965. — 400 с.

6. Чемберджи, В. Н. XX век Лины Прокофьевой [Электронный ресурс] / В. Н. Чемберджи. — 2-е изд. — М.: Классика XXI, 2016. — Режим доступа: <https://mybook.ru/author/valentina-chemberdzhi/xx-vek-liny-prokofevoj/reader/>. — Загл. с экрана.

7. Шириева, Н. В. Эволюция образов Фауста и Мефистофеля в вокальной музыке XIX–XX веков [Текст] / Н. В. Шириева, В. Ю. Вишленкова // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы IV Международ. науч.-практ. конф. — Казань: Отечество, 2015. — С. 184–191.

Островская Галина Ивановна

РЕЖИССЁРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА В АСПЕКТЕ ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ С РОССИЕЙ

Специфика оперного жанра, имеющего интернациональную природу, заключается в возможности многовариантных трактовок его сценического воплощения. История развития оперы содержит примеры как сходных, так и диаметрально противоположных взглядов на природу оперного действия и на его конкретное постановочное решение. В данном аспекте большой интерес представляет сравнительный анализ основных подходов и режиссёрских «открытий» в постановке оперных спектаклей выдающихся деятелей России и Германии.

Так идеи и практические находки Вальтера Фельзенштейна (1901–1975), крупнейшего немецкого оперного режиссёра XX века, смелые решения которого актуальны и в наши дни, во многом были предопределены деятельностью таких русских мастеров, как Константин Сергеевич Станиславский (1863–1938) и Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940). По словам Б. А. Покровского, *«новейшая история оперного театра показала, что его развитие зависит от деятельности режиссёра, музицирующего действием в соответствии с музыкальной драматургией. Станиславский, Немирович-Данченко, Фельзенштейн, <...> в разное время с разной мерой успеха достигали в созданных ими коллективах освобождения театральной природы оперы от окостенелости»* [4, с. 5].

Факты из биографии К. С. Станиславского свидетельствуют о том, что его отец, Владимир Сергеевич Алексеев, всячески поддерживал природную музыкальность своих детей, всей системой домашнего воспитания приобщая их к ранним серьёзным занятиям на фортепиано,

к знакомству с итальянской оперой, к посещению балетных спектаклей и симфонических концертов Русского музыкального общества (далее — РМО). Отец даже организовал в загородном имении в Любимовке небольшой любительский домашний театр.

Осенью 1884 г. Константин Сергеевич начал осваивать актёрское мастерство, а в оперном классе Ф. Ф. Комиссаржевского, который развивал в учащихся не только вокальное, но и драматическое искусство, творческую самостоятельность, соприкоснулся с лучшими традициями русской оперной школы. Работая с певцом над вокальной партией, Комиссаржевский требовал от него высокой сценической культуры и подчинения исполнительских задач содержанию, мыслям и чувствам, заложенным композитором в музыкальную партитуру.

В 1885 году Станиславский вошёл в состав дирекции Московского отделения РМО, где близко познакомился с А. Г. Рубинштейном, П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, которых всегда удручал низкий уровень сценической культуры на оперной сцене. От Московской частной оперы С. И. Мамонтова, в которой собственно зародилась школа русской оперной режиссуры, Станиславский воспринял идеи единого сценического решения, стремление к образной содержательности музыкального текста оперной партии, вплоть до отдельных звуков. Однако, в отличие от Мамонтова, у которого образ спектакля определялся в первую очередь живописно-зрелищным началом, для Станиславского основополагающей стала задача слияния музыкального решения с драматическим действием, т. е. идея синтеза драматического и музыкального искусства.

Свои творческие идеи Станиславский смог реализовать в оперной студии при Большом театре, организованной в 1918 году, где он как режиссёр получил возможность воплотить в жизнь свой идеал артиста на оперной сцене, попытаться осуществить принцип *непрерывности*

действия и непрерывности в развитии образа в оперном спектакле. Систематическая работа с молодыми вокалистами давала режиссёру возможность доказать, что музыка в опере должна подчиняться сценическим законам. Создатели оперного спектакля, по его мнению, свою главную задачу должны видеть в выявлении заложенного в музыке действия, а перевоплощение в персонажей, создание определённого образа-характера необходимо в опере, поскольку «поющий актёр» остаётся, прежде всего, актёром, соблюдающим все необходимые условия, единые для актёров в любом жанре, будь то оперетта, опера или драма. Всегда большое внимание Станиславский уделял дикции и интонации, играющих особую роль в воссоздании внутреннего рисунка роли. Оперная школа Станиславского стала школой подлинного осмысленного пения, доказательством чему послужили постановки опер «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Борис Годунов», «Пиковая дама» и других спектаклей.

Наследие режиссёра стало всеобщим достоянием. *«Станиславский — не то, чему можно и нужно подражать, — утверждал Б. А. Покровский, — <...>. Это — исходная точка, программа этических, философских, профессиональных и организационно-деловых положений, от которых для каждого начинается самостоятельный путь. Заряда хватит на многих, разных, непохожих. Словом, учение Станиславского — отправная точка, а не догма»* [4, с. 20].

Подход К. С. Станиславского к сценическому воплощению оперного жанра во многом продолжила деятельность его младшего современника — В. Э. Мейерхольда. В 20–30-х гг. XX в. она имела большой резонанс: режиссёр создавал в своих драматических спектаклях предпосылки новых, оригинальных форм оперы, в связи с чем, И. И. Соллертинский призывал композиторов идти «на выучку» к Мейерхольду.

Биографии режиссёров совпадают по многим параметрам. В родительском доме В. Э. Мейерхольтда часто устраивались музыкальные вечера, мать *«боготворила царство музыки»* [3, с. 308]. С раннего детства Всеволод Эмильевич обучался игре на фортепьяно, а в гимназические годы усердно осваивал игру на скрипке. В студенческие годы и во время ученичества в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества Мейерхольд был увлечён не только драматическим, но и оперным театром.

По мнению Гликмана, *«Мейерхольд был страстным музыкантом в душе <...>. Его привязанность к музыке была необычайно сильной, постоянной и прочной. Он готов был бросить все самые неотложные дела для того, чтобы пойти в театр или филармонию послушать своих любимцев»* [2, с. 27]. Музыкальное кредо молодого Мейерхольтда звучало так: *«Высочайшее из искусств — музыка. Высочайшее! Она нужна всем <...>. Но не все её понимают <...>. И вместе с тем каждый находит в себе ей объяснение. Смысл всякой музыки становится ясным, всякой. Это тогда, когда душа слушателя сливается с душой композитора»* [1, с. 237–238].

С 1908 по 1918 год Мейерхольд был режиссёром Мариинского театра, ведя борьбу против штампов постановочного оформления и поверхностного подхода к воплощению музыки в оперном жанре. Он считал, что:

— во-первых, музыкальная драма должна исполняться так, *«чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актёры поют, а не говорят»* [3, с. 144];

— во-вторых, он требовал, чтобы постановочное решение было извлечено из партитуры и полностью соответствовало ей. В связи с этим Мейерхольд подчёркивал, что движения и мимику актёров надо подчинять музыкальному рисунку, интонационным деталям и развитию музыкального образа;

— в-третьих, ритмическое начало, темпоритм постановки должен служить стержнем сценического действия, диктовать организацию спектакля.

Практические результаты не всегда соответствовали ожиданиям, в процессе работы часто возникали разногласия, как с отдельными певцами, так и с труппой в целом. Известен даже факт конфликта с Ф. И. Шаляпиным в 1911 году на репетиции «Бориса Годунова», при этом игру певца Мейерхольд всегда приводил как пример идеального слияния музыки и сценической пластики.

К постановочным шедеврам Мейерхольда относятся спектакли «Орфей» К. В. фон Глюка (1911), «Каменный гость» А. Даргомыжского (1912). Найденные им находки в опере-балете «Соловей» И. Стравинского, касающиеся пластического воплощения музыкального образа и ритмической организации мизансцен, в дальнейшем реализовались и в режиссуре опер С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

В 1938 году Станиславский пригласил Мейерхольда работать в свой оперный театр, где последний участвовал в постановке таких премьер, как «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Семён Котко» С. Прокофьева, продолжая обновлять сложившиеся традиции и заново переставляя целые сцены. После смерти Станиславского в оперном театре, носящем его имя, Мейерхольд в 1938 году занял пост главного режиссёра. К сожалению, многие его задумки не были воплощены на оперной сцене в связи с тем, что в 1940 году талантливый режиссёр был расстрелян.

Принципы и традиции оперной режиссуры, заложенные К. С. Станиславскими В. Э. Мейерхолодом, во многом были продолжены и развиты в процессе реализации реалистических новаторских устремлений В. Фельзенштейна — крупнейшего реформатора немецкого музыкального театра. Он сумел соединить в своих постановках высокую музыкальную, и в частности вокальную, культуру с актёрским мастерством исполнителей.

Оперные спектакли В. Фельзенштейна, полные свежих замыслов и оригинальных трактовок, всегда отличались совершенством сценического воплощения и вызывали у публики восторженный приём. Карьера Фельзенштейна начиналась в драматическом театре, затем через постановки классических оперетт режиссёр обратился к опере.

Родившись в 1901 году в Вене в семье инженера и обладая от природы чрезвычайной музыкальностью, Фельзенштейн в детстве учился играть на скрипке, но специального музыкального образования не получил. Поэтому вся его деятельность как оперного режиссёра была обусловлена, с одной стороны, уникальным врождённым художественным и музыкальным дарованием и, с другой, — самоотверженной упорной работой.

Идея нового музыкального театра воплотилась В. Фельзенштейном в жизнь 23 декабря 1947 постановкой оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса года в театре, получившем название *Komische Oper* (Комическая опера). В репертуаре театра в дальнейшем значились лучшие произведения мировой классики и современности, и именно здесь В. Фельзенштейн реализовал свои уже сформировавшиеся к тому времени реформаторские устремления, которые складывались в результате тесного сотрудничества с разными театрами, где он ставил спектакли — в Вене, Милане, Праге, Москве. С открытием «Комише опер» В. Фельзенштейн получил возможность за многие годы творческой работы создать свой собственный театр, отвечавший высоким принципам искусства.

Если быть хронологически точными, то ещё 5 июня 1947 года представитель советской военной администрации торжественно вручил Фельзенштейну лицензию на открытие нового театра, создание которого датируется 30 декабря 1945 года. Именно тогда по инициативе советской военной администрации генералом Смирновым на совещании в Берлине был поставлен вопрос о восстановлении разрушенного здания театра

оперетты «Метрополь», которое фактически отстроили заново. Тогда собственно и началась история взаимоотношений и сотрудничества В. Фельзенштейна с Россией, которую он любил, равно как и её искусство, артистов, музыкантов, а так же советских зрителей, с которыми ощущал глубокую духовную связь.

В 1959 г., а затем в 1965 г., театр «Комише опер» гастролировал в Москве на сцене Академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко с опереттой «Синяя Борода» Ж. Оффенбаха. Там же в декабре 1969 г. В. Фельзенштейн поставил силами труппы московских артистов оперу «Кармен» в авторской редакции, что стало важной вехой в творческом процессе взаимных связей и в обмене опытом и режиссёрскими постановочными идеями деятелей России и Германии.

В дальнейшем (1971) советские певцы и дирижёр Дмитрий Китаенко принимали участие в постановке оперы «Кармен» в Берлине. В 1976 г., уже после смерти Вальтера Фельзенштейна (1975), «Комише опер» привёз в Москву новые постановки режиссёра — «Свадьбу Фигаро» В. А. Моцарта и «Хари Яноша» З. Кодая. В октябре 1980 г. театр гастролировал в Ленинграде на сцене Театра оперы и балета им. С. М. Кирова вновь с «Синей Бородой», знакомой московским зрителям.

Кроме того, советские артисты музыкальных театров принимали участие в различных постановках В. Фельзенштейна в Берлине, Л. Д. Михайлов на сцене «Комише опер» представил «Войну и мир» С. Прокофьева, а Н. Сац — «Трёх Толстяков» В. Рубина. Такие творческие акты свидетельствовали о тесной дружбе, взаимообогащающем культурном обмене между одними из лучших оперных театров Германии и СССР. М. С. Сабинаина после гастролей «Комише опер» отмечала: *«Не будет преувеличением назвать Фельзенштейна самой яркой и оригинальной фигурой среди современных оперных режиссёров вообще. Это человек огромной*

творческой воли и целеустремлённости, многосторонней эрудиции, острого интеллекта и безупречного вкуса — словом, человек, обладающий той суммой знаний и дарований, которой в идеале должен обладать большой режиссёр и который встречается в очень редких, счастливых случаях» [5, с. 19].

И действительно, В. Фельзенштейн считал, что опера — это прежде всего спектакль, оперирующий как сферой выразительных средств, присущих драме, так и сферой выразительных средств, присущих музыке. В постановке оперного спектакля главное для В. Фельзенштейна заключалось в органичном слиянии музыки и драматического действия. Музыка при этом оставалась основой спектакля и обуславливала все сценические выразительные средства. В. Фельзенштейн подчёркивал, что режиссёр и дирижёр должны внимательно читать авторскую партитуру, точно следуя тому, что хотел сказать композитор, а не приспосабливать авторское видение к своей постановке, новой трактовке. Он отмечал, что, к сожалению, есть много режиссёров, которые пытаются через оперный жанр инсценировать самих себя, а не произведение, что является недопустимым. Он отвергал любую личную трактовку, и утверждал, что сам таковой не имеет.

По убеждению В. Фельзенштейна, вокальная интонация и пластическое движение должны быть едины, а выразителем режиссёрского замысла является поющий и играющий актёр, для которого пение становится единственным способом выразить смысл драматического действия, конкретной сценической ситуации. И в этом обнаруживается непосредственная близость взглядов немецкого режиссёра идеям и позициям его русских коллег — К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Б. А. Покровского.

Отношение с публикой В. Фельзенштейн всегда рассматривал как партнёрство, воспринимая её не абстрактно, а как живых реальных людей, которые всегда

участвовали в спектаклях и с которыми он чувствовал своё единение, поскольку режиссёр мог дать лишь первичный импульс переживаниям зрителей и подкреплять его различными художественными приёмами своей постановки. «Комише опер» своей основной задачей ставил борьбу с рутинной, с отжившими оперными традициями, сочетая все компоненты театрального представления — пение, драматическое и декоративное искусство — в единое гармоничное целое. В период 50–70-х гг. XX в. В. Фельзенштейн стал тем художником, который отстаивал жизнеспособность и действенность основ реалистического музыкального театра, способного к выражению истинных человеческих мыслей и чувств.

Так в рамках одного столетия, но в разное историческое время, взгляды выдающихся оперных режиссёров коррелируют между собой в утверждении принципов высокого реализма, достоверности жанра, возможности его активного существования в рамках различных национальных и культурных традиций.

Список литературы

1. Волков, Н. Д. Мейерхольд [Текст]: в 2 т. Т. 1 / Н. Д. Волков. — М.: Academia, 1929. — 407 с.
2. Гликман, И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр [Текст] / И. Д. Гликман; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л.: Сов. композитор, 1989. — 349 с.
3. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы [Текст]: в 2 ч. Ч. 1 / В. Э. Мейерхольд; коммент. А. В. Февральского. — М.: Искусство, 1968. — 350 с.
4. Покровский, Б. А. Ступени профессии [Текст] / Б. Покровский — М.: Изд. дом Всерос. театр. творчество, 1984. — 116 с.
5. Сабина, М. С. Вальтер Фельзенштейн и его театр [Текст] / М. С. Сабина // Музыкальная жизнь. — 1965. — № 10. — С. 18–19.
6. Фельзенштейн, В. Беседы о музыкальном театре [Текст] / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер; пер. с нем. и примеч. С. Барского. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1977. — 64 с.

Блохина Мария Александровна

ПОПУЛЯРНОСТЬ ПЕНИЯ ЙОДЛЕМ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Немецкая культура и искусство в самых различных аспектах является предметом неугасающего интереса для русскоязычной аудитории. Без сомнения, совершенно особая, важнейшая роль здесь отводится именно музыке. В частности, банально указывать на значимость немецкой классической музыки для мировой и, безусловно, русской культуры, в связи с общеизвестностью данного факта. Что же касается народного направления, можно отметить, что в России в последнее время всё большее внимание уделяется этнокультурным вопросам, в том числе, поликультурным, направленным на развитие внимания не только к родной этнической культуре, но и к этнокультурам других народов. И в рассматриваемом контексте особенный интерес представляет немецкая народная песня, а именно — *йодль*, как своего рода феномен вокального искусства. Целью представленной статьи является раскрытие данного понятия с обоснованием его актуальности и популярности именно в нашей стране.

Определений такому яркому, самобытному и удивительному явлению немецкой народной песенной культуры как *йодль* можно встретить в достаточно большом количестве русских музыкальных (и не только) словарей и энциклопедий. Как это зачастую бывает, данные там дефиниции, несмотря на общую схожесть, в определённой степени дополняют и расширяют друг друга. Выведем некоторое обобщённое и, как представляется, наиболее полное понятие, опираясь, главным образом, на определения, данные в словарях и энциклопедиях в двадцатипятилетнем промежутке времени — начиная от 1973 г. (фундаментальное издание «Большая советская

энциклопедия») до 1998 г. («Музыка. Большой энциклопедический словарь»), безусловно, берущих в качестве первоисточника преимущественно немецкие издания, включая «Музыкальный словарь Гроува», впервые переведённый с английского языка и выпущенный в России в 2001 г.

Итак, понятие «йодль» (наряду с ним используются также «йодель», «йодлер», «йодлинг» — от нем. *Jodel*, *Jodler*), произошло от немецкого слова *jodeln* (согласно словарю Гроува — от средневерхненемецкого *iolen*), означающего «кричать», «звать», «петь», трактуемого в целом как пение с переливами на тирольский лад (Тироль — федеральная земля на западе соседствующей с Германией Австрии, образующая австрийскую часть исторического региона Тироль, откуда, собственно, и пошло популярное устоявшееся название пения «тирольский йодль»). Этимологически же образование этого слова является звукоподражательным, чему способствовали наиболее популярные в данном традиционном виде пения слоги, звуко сочетания «*hodaro*», «*iohodraeho*», «*holadaittijo*» и т. п.

Подробности истории зарождения и развития это жанра народной песни в справочной литературе не приводятся. Указывается, что изначально он получил широкое распространение среди альпийских горцев Южной Баварии (область Германии), а также в Австрии и Швейцарии. Его специфическая особенность заключается в рефрене-вокализе, исполняемом в своеобразной манере в подавляющем большинстве в мажоре на гласных звуках с характерным частым и резким переходом из грудного регистра в головной и обратно. Этот переход, в свою очередь, строится преимущественно на таких широких интервалах, как кварта, секста, децима и разложенных аккордовых звуках (доминантаккорд и нонаккорд). При этом в низком регистре исполнитель чаще всего пользуется гласными «о» и «а», в высоком же «е» и «и» [2, с. 78]. Например, в знаменитом припеве «Йодл — ай — иии — уууу», гласные «и» и «у» поются в головном резонировании,

тогда как остальные — в грудном. Кроме этого, йодль может быть и многоголосным в виде канонобразной переклички с перекрещиванием голосов, следующих друг за другом [3, с. 361].

Что касается техники исполнения, то, как известно, большинство людей может пропеть часть диапазона в грудном режиме и часть в головном. Чаще всего разница между ними достаточно заметна, в особенности чётко это прослеживается у неопытных певцов. Певец, хорошо владеющий собственным голосом, свободно и достаточно незаметно переходит из одного режима в другой и обратно, что является одним из критериев профессионализма исполнителя. При этом как раз йодль — одно из удивительных, виртуозных, наиболее развитых и сложных (поскольку певец меняет режим работы гортани несколько раз за короткий промежуток времени и на большой громкости) применений техники именно резкого, ярко выраженного, не сглаженного перехода, воспринимаемого как своего рода некий «вокальный порог». За счёт этого повторяющегося перехода между двумя регистрами и достигается тот самый неповторимый, легко узнаваемый, впечатляющий эффект.

Можно отметить, что подобная вокальная техника распространена и среди некоторых других горных (и не только) народов: безусловно, интересными ярким музыкальным явлением являются и так называемый тахрир в азербайджанской и персидской музыке, и криманчули — в грузинской народной музыке. Вокальные приёмы, аналогичные йодлю, встречаются и среди населяющих тропические леса африканских племён [5, с. 20]. Однако эти виды пения по известности и популярности в России несравнимы с йодлем.

Что касается русской народной культуры, по утверждению советского, российского музыковеда, доктора искусствоведения, профессора М. А. Лобанова, на северо-западе России (в Ленинградской, Новгородской,

Псковской областях) своего рода аналогами йодля можно назвать «гойканье» и «(а)уканье», использовавшиеся соответственно пастухами и посетителями лесов [4, с. 84]. Применение приёма, подобного йодлю, имеет место и непосредственно в русском песенном фольклоре (например, песня «Кукушечка» Брянской области). Но это, конечно, только небольшие вкрапления, элементы, некие мелизмы, пропорционально не сравнимые с немецким йодлинговым пением, и однозначно никогда так не называвшиеся.

Также можно отметить особое внимание к данному приёму, владение которым является определённым показателем мастерства певца, и в эстрадно-джазовой музыке. Оно фигурирует здесь в качестве украшения как технического, так и художественного характера, придания индивидуальности исполнению. Однако его использование в академическом пении и, в целом, академическими певцами является практически недопустимым, поскольку противоречит данной вокальной манере. Но и здесь встречаются исключения — так, во Всероссийском конкурсе юных талантов «Синяя птица» 2016 г. тринадцатилетняя Е. Заболотская, выступившая со сложнейшей песней куклы (пиццикато из балета «Коппелия») Л. Делиба, буквально спустя несколько минут успешно исполнила фрагмент песни в близкой к аутентичной йодлиновой манере [1] (полностью она была исполнена ею на VIII Международном вокальном фестивале «Золотой голос России» также в 2016 г.).

При этом, как уже указывалось ранее, являясь ярким, энергичным, необычным эстетически явлением, жанром в том числе и немецкого народного песенного творчества, йодлинговое пение достаточно непросто и непривычно для освоения, что, однако, не делает его менее привлекательным и желанным для исполнения. И здесь в определённой степени имеет место факт, который можно наблюдать, например, в русском академическом пении,

когда в репертуар берётся русская (либо иной национальности) народная песня. В этом случае, как правило, сохраняются слова и мелодическая линия, но песня (что в данном случае закономерно) исполняется в совершенно другой, очень далёкой от аутентичной, манере, без использования характерной для народной песенной традиции приёмов. Это же сегодня можно наблюдать и в некоторых случаях исполнения песен, изначально написанных в жанре йодля. Что только в очередной раз подчёркивает достаточно широкую популярность, интерес и любовь к данному жанру далеко за пределами его рождения, в частности, в России.

Безусловно, можно говорить о том, что этот тип пения известен и любим в России и сегодня довольно чётко ассоциируется с Германией, в частности, с известным праздником Октоберфест (нем. *Oktoberfest*), набирающим и здесь всё большую популярность. При этом в сети Интернет представлено достаточно большое количество русскоязычных исполнителей, среди которых много певцов детского и юношеского возраста, поющих в стиле йодль. В частности, трио «*AlpineJungs*» («АльпинЮнгс» — «Альпийские ребята»), позиционирующие себя как фольклорный ансамбль, исполняющий альпийскую музыку йодль [6].

Бессмысленно оспаривать тот факт, что на сегодняшний день Интернет-пространство практически безошибочно определяет степень популярности того или иного явления, и по запросу «*обучение пению в стиле йодль*» поисковая система Google находит ссылки на 21 000 (!) русскоязычных источников, среди которых 1300 обучающих видео; запрос «*текст песни йодль на русском*» даёт результат в 31 000 (!) источник; а немецкий йодль — 77 100 (!), что в очередной раз подтверждает его невероятную популярность в нашей стране. Однако, можно отметить, что, если в Германии подобное пение — явление достаточно привычное, то в России оно, несмотря на указанную распространённость, по-прежнему во многом воспринимается как некая экзотика.

Определение времени зарождения этого удивительного интереса в России к данному жанру, вероятно, требует дополнительных исследований, однако, на сегодняшний момент можно достаточно уверенно утверждать, что йодль как феномен немецкой народной песенной культуры вполне заслуженно обращает на себя внимание как в мировом музыкальном пространстве, так и в среде русскоговорящих слушателей (зрителей) и исполнителей.

Список литературы и источников:

1. Делиб, Л. Кукла [Электронный ресурс] / Лео Делиб; исполн. Елизавета Заболотская. – Электрон. дан. – Режим доступа: https://vk.com/im?peers=c958&sel=84152271&z=video61306905_456239163%2F82a107a3420776e685. – Загл. с экрана.
2. Йодль [Текст] // Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. Т. 11 / Гл. ред. А. М. Прохоров. – Изд. 3-е. – М.: Сов. энцикл., 1973. – С. 78.
3. Йодль [Текст] // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М.: Практика, 2001. – С. 361.
4. Лобанов, М. А. Лесные кличи [Текст]: вок. мелодии-сигналы на Северо-Западе России / М.А. Лобанов; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. – 229 с.
5. Марков, И. М. Йодль [Текст] / И. М. Марков // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1974. – С. 20.
6. AlpineJungs Йодль JodelYodel [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://vk.com/alpinejungs>. – Загл. с экрана.

Крыкова Ирина Викторовна

СИМВОЛИКА ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ ГЕРМАНИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРАЗДНИКА РОЖДЕСТВА)

В последние десятилетия XX – начале XXI в. «праздничная» культура оказалась в фокусе внимания культурологов, историков, философов, этнографов, культурантропологов и др. Во многом это обусловлено

осознанием обществом важной роли праздника как в процессе функционирования любой из локальных человеческих культур, так и в их мировом диалоге.

Специфика праздника как феномена культуры заключается в том, что в нём отражаются не только универсальные черты культуры, но и неповторимая специфика той или иной социокультурной общности. Значение праздника определяется в первую очередь тем, что он представляет собой один из главных механизмов традиции, играет огромную роль в деле сохранения и трансляции от поколения к поколению социально значимой информации относительно главных ценностных ориентиров и норм поведения. Являясь, по мнению М. М. Бахтина, важнейшей *«первичной формой человеческой культуры»*, праздник всегда выступает как важный фактор социализации [1, с. 11]. Через участие в праздничных обрядах человек приобщается к принятым в том или ином обществе нормам и ценностям, происходит духовное единение с живыми и ощущается связь с предками.

Очевидно, что многие виды деятельности человек может осуществлять в одиночестве, но праздновать — никогда. Исследователи феномена праздника единодушно сходятся во мнении о том, что в любом празднике социальное начало преобладает над индивидуальным. Об этой характерной особенности праздника, в частности, писал известный польский учёный К. Жигульский: *«<...> праздник и празднования <...> всегда требуют присутствия, участия других людей, являются совместным действием, общим переживанием»* [2, с. 21]. В процессе подготовки, организации и проведения праздника его участник чувствует себя одновременно и индивидуальностью, и членом единого коллектива. Возникает непринуждённое общение, снимается психологическое напряжение, человек погружается в другой — иллюзорный — мир, где возможно всё, где допускается отступление от существующих в обществе норм — моральных, этических, социальных.

В атмосфере праздника человек учится ценить красоту, развивает эстетический вкус, воображение, способность радоваться и смеяться, приобщается к различным видам искусства [3], а также получает возможность самореализоваться в качестве носителя определённой национальной и этнической традиции.

Возникновение праздничной культуры тесно связано с народной средой, с древнейшими магическими обрядами. Истоки праздничной культуры отображены в древней символике. Символы, являясь универсальной, многозначной категорией культуры, служат фундаментом культурного наследия. В силу этого понимание праздничной культуры невозможно без понимания её символики.

В каждой стране существуют свои традиции, передаваемые из поколения в поколения, свои праздники. Они помогают каждому народу самоидентифицироваться, сохранить свою самобытность. В данной работе мы остановимся на традиционной праздничной культуре Германии, жители которой, несмотря на всю свою серьёзность, любовь к порядку и экономность, очень любят повеселиться и все праздники отмечают с большим размахом. Особенностью праздничной культуры Германии является то, что одни праздники отмечаются здесь лишь в отдельных землях, а другие являются общегерманскими. Это связано, в частности, с тем, что на протяжении веков Германия традиционно была поделена на отдельные земли и княжества, и это, в свою очередь, означало изолированность и индивидуальное развитие культуры и традиций в каждой из земель страны. Кроме того, следует отметить, что немецкая культура, в силу опять-таки исторических причин, имела огромное распространение по всему миру, поэтому традиции германского народа можно обнаружить во многих национальных культурах (например, обычай наряжать ёлку).

Самым главным и любимым семейным праздником немцев является Рождество (*Weihnachten* — «Вайнахтэн»), во время которого собирается вся семья.

Готовиться к этому празднику немцы начинают ещё в конце осени. Так, по древней традиции, 11 ноября в 11 часов 11 минут в крупных городах Германии стартуют рождественские ярмарки *Weihnachtsmarkt*, продолжающиеся до самого наступления Рождества. Среди них на сегодняшний день к аутентичной традиции наиболее близка ярмарка в Нюрнберге (*Nürnberg Christkindlesmarkt* — «Нюрнбергер Христкиндресмаркт»), олицетворяющая сам дух немецкого Рождества. Однако местом проведения первой в истории Германии рождественской ярмарки стал Франкфурт-на-Майне (1393).

На ярмарках можно приобрести разнообразные рождественские игрушки, изготовленные вручную, традиционные для определённого региона Германии. Так, например, в восточной части Германии популярным промыслом является резьба по дереву, поэтому здесь во время рождественских ярмарок можно приобрести деревянных человечков с трубкой, щелкунчиков, дугообразные резные подсвечники, рождественские декорации в виде пирамидок. Городок Лауша в Тюрингии знаменит своими стеклотурами. По некоторым сведениям, первые стеклянные шары для рождественской елки появились именно здесь, в 1848 году [4].

Самым популярным сувениром на немецких рождественских ярмарках является Щелкунчик. Он появился в маленьком немецком городке Зайфен и существует уже более 300 лет. В городке Зайфен, который славился своими народными промыслами и особенно — резьбой по дереву, мастера вырезали зимними вечерами разные фигурки из деревянных чурбачков. И однажды кто-то из мастеров вырезал не просто игрушку, а вещь для колки орехов. Односельчане подхватили идею и вскоре они смастерили множество смешных зубастиков. В 1699 году Иоганн Химан, крестьянин из Зайфена, нагрузил ручную тачку деревянными игрушками своих односельчан и отправился на рождественскую ярмарку в Лейпциг.

Он прошагал с тачкой почти триста километров туда и обратно, но вернулся довольный, поскольку все игрушки распродал, а «зубастики» (щелкунчики) имели бешеный успех [5]. В начале XIX в. Щелкунчика увидел немецкий сказочник Эрнст Теодор Амадей Гофман и придумал рождественскую сказку «Щелкунчик и мышиный король». В России эта сказка вдохновила композитора Петра Ильича Чайковского на создание балета «Щелкунчик», считающегося сегодня символом Рождества во всем мире.

На ярмарках можно отведать традиционный рождественский пирог — штоллен, крепсы (блинчики), коричные звёздочки, сладкие пончики, имбирные и медовые пряники (особенно популярны Нюрнбергские и аахенские пряники), рождественский кекс из Дрездена, сладкую вату, жареный миндаль, горячие каштаны, колбаски. В холодную погоду немцы предпочитают согреться горячим шоколадом или глювайном. Глювайн (*Glühwein*) или по-русски глинтвейн — это горячее красное вино с различными специями, причём в каждом районе есть свой рецепт приготовления. Ещё один традиционный на ярмарках рождественский напиток — «Огненный зуб» (горячий пунш, который готовят по старинному рецепту в огромной чаше и потом его эффектно поджигают) [4].

Во многих баварских городках существуют традиционные предрождественские концерты, на которых выступают исполнители альпийской хоровой, а также духовой музыки, играющие на тромбонах и альпийских рожках. Для самых маленьких жителей Германии на рождественских ярмарках работают резиденции Рождественского деда Вайнахтсмана (*Weihnachtsmann*), где каждый ребенок может лично поведать о своих пожеланиях любимому персонажу.

Всего в Германии проводится более 2500 рождественских ярмарок, которые наполняют предрождественское время особым настроением. В этот период города Германии становятся похожи на рождественскую сказку: на площадях устанавливаются большие нарядные ёлки,

размещаются декорации сцен рождения Иисуса Христа, устраиваются праздничные театральные представления для детей, аттракционы. Фасады домов, арки, фонарные столбы, витрины магазинов, деревья в парках украшаются праздничной яркой иллюминацией. Преобладают красный и золотые цвета. Стёкла окон жители Германии расписывают снежинками и рисунками на рождественские темы, а на подоконниках устанавливают свечи, которые зажигают в Сочельник.

В католической церкви последние четыре недели перед Рождеством называются Адвентом (от лат. «*adventus*» — пришествие). Традиционно это время поста, молитвы и покаяния, ожидание Рождества Христова. Немцы называют этот период Адвентцайт (*Adventszeit*) — «время Пришествия». Перед началом Адвента жители Германии устанавливают в домах и церквях на почётном месте традиционный рождественский венок Адвентскранц (*Adventskranz*), изготовленный из связанных еловых веток с обязательными четырьмя свечами. В первое воскресенье адвента зажигается первая свеча, во второе — зажигают уже две свечи и так до четвертого адвента, когда уже горят все четыре свечи.

Обычай зажигать Рождественский венок был введён в 1839 году гамбургским богословом и просветителем Иоганном Хинрихом Вихерном, который взял на воспитание нескольких детей из бедных семей. В адвент дети постоянно спрашивали богослова, когда же наступит время празднования Рождества. Тогда Вихен взял колесо и украсил его девятнадцатью белыми и четырьмя красными свечами. Ежедневно в течение Адвента он зажигал по одной маленькой свече, к которым по воскресеньям добавлялась большая свеча, и дети знали, сколько ещё ожидать праздника. Позже колесо было заменено венком из еловых ветвей, который является теперь одним из главных и ярких символов немецкого Рождества. Рождественский венок имеет множество символических значений. Изначально он символизировал возрастающее

ожидание рождения Христа. Позже добавилось ещё несколько значений. Так, круглая форма венка символизирует вечную жизнь, которую дарует Воскресение, зелёный цвет ели — цвет жизни, а свечи — это свет, которым озарится мир в Рождество [4].

Традиционным подарком для Адвента является сладкий календарь Адвентскалендер (*Adventskalender*), который отсчитывает дни от первого адвента до Рождества и особенно любим детьми. Он состоит из 24 «дверей», каждая из которых открывается с 1 по 24 декабря один раз в день. За каждой «дверью» спрятаны сладости и другие маленькие сюрпризы. Забавно, но в Германии подобные календари существуют даже для домашних животных. И несмотря на то, что дарить календарь адвента является чисто немецкой традицией, берущей начало в XIX в., Адвентскалендер пользуется большой популярностью в настоящее время и в других странах.

Однако главным атрибутом Рождества в Германии является, конечно же, ель — Вайнахтсбаумес (*Weihnachtsbaumes* — «Рождественское дерево»). Принято считать, что именно в этой стране зародилась традиция наряжать хвойное дерево. Древнегерманские племена верили в существование так называемых «духов леса», живущих в кронах хвойных деревьев. Ель, как и другие вечнозелёные деревья, являлась символом вечной жизни, поэтому именно она фигурировала в ритуалах зимних праздников германцев еще до начала христианской эры. Особенно важным для германцев было празднование зимнего солнцестояния (Йоль) — канун самой длинной ночи в году. По поверьям именно в это время активизировались потусторонние силы и духи, которых надо было «задобрить» дарами. С этой целью германцы развешивали на ветвях угощения: фрукты, орехи, сладости, произносили специальные заговоры и совершали обряды [6].

Обычай ставить в домах рождественскую ёлку связывают с именем просветителя германских племён, святого Бонифация — английского епископа, который

в VIII веке занимался миссионерской деятельностью в Германии, проповедуя христианскую веру. Согласно легенде, однажды, проповедуя христианство язычникам в некоем баварском селении, Бонифаций, желая доказать бессилие языческих богов, срубил дуб, посвящённый богу грома Тору (по другой версии — Одину). Однако дуб, падая, повалил все деревья вокруг себя, кроме ели. Святой Бонифаций воскликнул: «*Да будет она деревом Христа!*» [Там же]. С тех пор, по легенде, ель и стала главным рождественским деревом у германских племен Центральной Европы. По другой легенде (тоже немецкой), в 1513 году в канун Рождества священник Мартин Лютер, глава Реформации в Западной Европе, по дороге домой любовался картиной ночного звёздного неба. Поражённый красотой зимнего леса, священник срубил одно из деревьев, оказавшееся ёлкой, принёс к себе в дом и украсил его свечами, которые напомнили ему звёзды.

В XVIII веке обычай ставить на Рождество украшенную ель распространился в дома среднего класса. Издавна ель украшали зимними яблоками и конфетами, затем позолоченными фруктами и посеребренными стеклянными шариками. Основными цветами немецкого Рождества с давних времен считаются зелёный (символизирующий надежду) и красный (знак крови Христа).

Характерной особенностью Рождества в Германии является то, что все немцы обожают мастерить своими руками из подручных материалов различные ёлочные украшения и рождественские декорации (*Weihnachtsschmuck* — «Вайнахтсшмюк»). Со временем они становятся семейными реликвиями, которые немцы бережно хранят и передают по наследству. Так, например, одним из излюбленных элементов праздничного декора в Германии является вертеп — Криппе (*Krippe*). Изящно выполненные фигурки Марии, Иосифа, волхвов, ангелов, животных и, конечно же, младенца Христа в яслях, воссоздают таинственную атмосферу рождественской ночи.

Любимым атрибутом Рождества в Германии считается «Рождественская звезда» (*Weihnachtsstern*). В действительности Рождественская звезда — это комнатное растение молочай красивейший, или пуансеттия. Цветёт оно, как правило, в декабре и имеет ярко-красные прицветники, напоминающие звёзды. Именно поэтому этот цветок символизируют Вифлеемскую звезду [4].

Следует также назвать ещё один праздник рождественского сезона, отмечаемый в Германии 6 декабря и особенно любимый детьми, — это день святого Николауса (*Nikolaustag* — Николаустаг), которого считают предвестником Рождества в Германии и покровителем детей. Этот праздник восходит к легенде о Святом Николае, который был епископом в турецком городе Мира и прославился тем, что отдавал всё, что имел, беднякам и детям. Накануне этого праздника маленькие немцы чистят свою обувь и ставят её около двери. Согласно легенде, ночью придёт святой Николаус и положит подарки в их туфельки или башмачки — по традиции это игрушки и лакомства. Но такие подарки ждут только хороших, послушных детей, а непослушных детей подстерегает зловещий Кнэхт Рупрэхт (*Knecht Ruprecht* — «Рыцарь Рупрехт»). Считается, что Рупрехт произошёл от языческого германского бога Вотана. Одет он чаще всего в совсем драный плащ, а за плечами у него огромный мешок, в котором лежат розги для наказания непослушных детей. Самых неисправимых Рупрехт грозился посадить в этот мешок. Исследователи полагают, что именно святой Николай стал прообразом новогодних персонажей — Санта Клауса и Деда Мороза [5].

24 декабря — Сочельник или Святой вечер (*Heilige Abend* — «Хайлиге Абэнд») — канун Рождества. В этот день жизнь в Германии как будто останавливается, многие магазины открыты всего до 14 часов, закрываются рестораны, кафе, так как по традиции Рождество нужно отмечать дома в семейном кругу. В этот день немецкие семьи идут в церковь, а после собираются за праздничным

ужином, чтобы отведать традиционного фаршированного рождественского гуся с аппетитной румяной корочкой или рождественского карпа. Немецкое Рождество не обходится без пшеничной каши, сваренной на молоке, приправленной маслом и мёдом. Не обходится рождественский стол и без традиционного пряного пирога штоллен с орехами, изюмом, глазурью и сахарной пудрой (начинка и «корочка» могут быть разными в зависимости от региона), символизирующего запелёнатого младенца. Этот пирог в Германии начали печь к Рождеству ещё в XIV веке.

После праздничного ужина во многих немецких семьях читают историю Рождества — (*Weihnachtsgeschichte*), а затем поют колядки (*Weihnachtslieder* — «Вайнахтслидер»). Древнейшие германские рождественские песни относятся к XI–XIV векам. Однако самой известной рождественской песней на немецком языке является «*Stille Nacht, Heilige Nacht*» («Штиле Нахт, Хайлиге Нахт» — «Тихая ночь, святая ночь»). Следует отметить, что эта песня включена в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО и в 2018 году отмечает своё 200-летие. Стихотворение «Тихая ночь, святая ночь» написал священник Йозеф Мор, а положил стих на музыку органист Франц Ксавьер Груббер [Там же]. После пения колядок все идут в гостиную, где под ёлкой лежат завернутые подарки. Маленькие дети ждут подарки и на следующее утро, их приносит Рождественский дед Вайнахтсман (*Weihnachtsmann*).

Сочельник в Германии заканчивается в полночь и в главных храмах начинается Рождественская месса (*Christmette* — «Христметте»), знаменующая собой начало праздника Рождества Христова (*Geburtstag Christi* — «Гэбурстаг Христи»). В Германии этот день посвящается служению Господу и сопровождается более вкусной едой. Также принято посещение родственников и друзей.

Итак, рождественские традиции в Германии играют важную роль. Достаточно заметить, что в Германии Рождество празднуют даже атеисты и мусульмане.

Основными составляющими праздника являются его эмоциональная насыщенность, зрелищность, символизм, элементы театрализации и карнавальности. Однако современная стадия развития праздника Рождества в Германии отличается противоречивым характером. Глобализация коснулась и этого самого традиционного из европейских христианских праздников. В крупных городах Германии жители всё чаще отмечают Рождество на американский лад: ставят фигурки гномов и оленей перед домом, вешают веточку омелы на входную дверь, устраивают фейерверки. Однако, даже подвергаясь изменениям, праздник часто сохраняет в себе старинные элементы, пришедшие из глубин народной культуры. В маленьких немецких городках всё ещё можно почувствовать дух настоящего немецкого рождества, и по-прежнему остаётся неизменной традиция собираться за рождественским столом всей семьёй.

Список литературы и источников

1. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин — М.: Худож. лит., 1990 — 545 с.
2. *Жигульский, К.* Праздник и культура. Праздники старые и новые: размышления социолога [Текст] / Казимеж Жигульский; вступ. ст. А. И. Арнольдова. — М.: Прогресс, 1985. — 336 с.
3. *Мазаев, А. И.* Праздник как социально-художественное явление [Электронный ресурс]: опыт историко-теорет. исслед. / А. И. Мазаев; отв. ред. А. А. Карягин. — Электрон. дан. — М.: Наука, 1978. — Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Mazaev/fest/#Toc419295200>. — Загл. с экрана.
4. Рождество в Германии [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://www.studygerman.ru/support/lib/rozhdestvo-v-germanii.html>. — Загл. с экрана.
5. Рождество в Германии: 10 главных примет праздника [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: <http://trip-point.ru/2017/12/19/rozhdestvo-v-germanii-10-glavnyx-primet-prazdnika/>. — Загл. с экрана.
6. *Балк, Е.* Рождественская ёлка родом из Германии? [Электронный ресурс] / Е. Балк, М. Леменёв // Русская Германия. — 2013. — № 51. — Режим доступа: http://www.rg-rb.de/index.php?id=2473&option=com_rgchik&task=item. — Загл. с экрана.

Сведения об авторах

БЛАГИНИНА Татьяна Ивановна

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры
«Музыка и методика преподавания музыки»
ФГБОУ ВО «Пензенский государственный
университет»*

БЛОХИНА Мария Александровна

*кандидат философских наук, доцент кафедры
музыкальной педагогики и художественного
образования ТОГБОУ ВО «Тамбовский
государственный музыкально-педагогический
институт им. С. В. Рахманинова»*

ГЕНЕБАРТ Ольга Васильевна

*кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории и теории музыки,
заведующая кафедрой истории и теории музыки
ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова»*

ДЕМЧЕНКО Александр Иванович

*доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории и теории исполнительского
искусства и музыкальной педагогики
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория (академия) им. Л. В. Собинова»,
действительный член (академик) Российской
академии естествознания, действительный член
(академик) Европейской академии естествознания,
заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный
деятель искусств РФ, заслуженный деятель науки
и образования РФ, профессор*

ДЕМЧЕНКО Галина Юрьевна

кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор Российской академии естествознания, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств, член Союза композиторов РФ, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

ЕЛИСЕЕВА Дарья Васильевна

студентка II курса магистратуры ТГМПИ им. С. В. Рахманинова направления 53.04.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство (Музыковедение)

КРЫКОВА Ирина Викторовна

кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры гуманитарных, естественнонаучных и социально-экономических дисциплин ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

МАРЯЧ Анастасия Юрьевна

ассистент кафедры «Музыка и методика преподавания музыки» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет»

МАХОНИНА Елизавета Сергеевна

студентка III курса колледжа им. В. К. Мержанова при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте им. С. В. Рахманинова специальности «Теория музыки»

ОСТРОВСКАЯ Галина Ивановна

*кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыкальной педагогики и художественного
образования ТОГБОУ ВО «Тамбовский
государственный музыкально-педагогический
институт им. С. В. Рахманинова»*

РУДИК Екатерина Александровна

*преподаватель, МБУДО «Детская музыкальная
школа № 22» (г. Саратов)
Научный руководитель — проректор по научной
и международной деятельности Саратовской
государственной консерватории им. Л. В. Собинова,
доктор искусствоведения, профессор И. В. Полозова*

РУДЯКОВА Алла Эдуардовна

*кандидат искусствоведения, преподаватель
ГПОУ «Саратовский областной колледж
искусств» (г. Саратов)*

СОРОКИНА Екатерина Александровна

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры
истории и теории музыки ТОГБОУ ВО
«Тамбовский государственный музыкально-
педагогический институт им. С. В. Рахманинова»*

СТРЕЖ Юлия Владимировна

*студентка IV курса ТОГБОУ ВО «Тамбовский
государственный музыкально-педагогический
институт им. С. В. Рахманинова» направления
«Музыкознание и музыкально-прикладное
искусство» (бакалавриат)*

*Научный руководитель — кандидат искусствоведения,
доцент, профессор кафедры истории и теории
музыки, заведующая кафедрой истории и теории
музыки ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова» О. В. Генебарт*

СУХОВА Лариса Георгиевна

*доктор педагогических наук, профессор кафедры
специального фортепиано ТОГБОУ ВО
«Тамбовский государственный музыкально-
педагогический институт им. С. В. Рахманинова»*

ЦАРЕВА Ирина Владимировна

*заслуженный работник культуры РФ, профессор
кафедры специального фортепиано ТОГБОУ ВО
«Тамбовский государственный музыкально-
педагогический институт им. С. В. Рахманинова»*

ЧЕРШИНЦЕВА Мария Александровна

*ООО Издательство «Научтехлитиздат»,
заместитель главного редактора журнала
«Музыка и время»; ответственный секретарь
журнала «Музыковедение»; кандидат культурологии*

Содержание

Рудик Екатерина Александровна

ВЛИЯНИЕ АРТИКУЛОВ «АУГСБУРГСКОГО ИСПОВЕДАНИЯ» НА ТЕКСТЫ ДУХОВНЫХ КАНТАТ И. С. БАХА	3
---	----------

Стреж Юлия Владимировна

ОБРАЗНО-ЖАНРОВАЯ ОСНОВА ТЕМЫ КАК ДЕТЕРМИНАНТА ВАРИАТИВНОСТИ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ ФУГ И. С. БАХА (НА МАТЕРИАЛЕ БРАНДЕНБУРГСКОГО КОНЦЕРТА № 2)	13
---	-----------

Чершинцева Мария Александровна

ПРЕЛОМЛЕНИЕ КАББАЛИСТИЧЕСКОГО СИМВОЛИЗМА В I ТОМЕ ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА И. С. БАХА В СВЕТЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УСТАНОВОК БАРОККО	22
--	-----------

Демченко Александр Иванович

КОНФЛИКТ ПРОЗЫ И ПОЭЗИИ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. Т. А. ГОФМАНА	37
--	-----------

Сорокина Екатерина Александровна

Махонина Елизавета Сергеевна

НОВЫЙ ТИП РОМАНТИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ В ОПЕРЕ «УНДИНА» Э. Т. А. ГОФМАНА	69
--	-----------

Демченко Галина Юрьевна

СУБЛИМАЦИЯ ЛИРИЗМА: НОВАЯ КУЛЬТУРА ЧУВСТВА В МУЗЫКЕ Р. ШУМАНА	77
--	-----------

Сухова Лариса Георгиевна
**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ К. ЛЕЙМЕРА,
В. ГИЗЕКИНГА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ
В МЕТОДАХ ОБУЧЕНИЯ XX ВЕКА
(К 160-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
К. ЛЕЙМЕРА) 91**

Царева Ирина Владимировна
**«ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ФОРТЕПИАННАЯ
ТЕХНИКА НА ОСНОВЕ ЗВУКОТВОРЧЕСКОЙ
ВОЛИ» КАРЛА АДОЛЬФА МАРТИНСЕНА:
ЗАМЕТКИ К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ТЕОРИИ
И ПРАКТИКИ 99**

Благинина Татьяна Ивановна
Маряч Анастасия Юрьевна
**ОСВОЕНИЕ МУЗЫКИ И. С. БАХА
СТУДЕНТАМИ ИЗ КИТАЯ В
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА 106**

Рудякова Алла Эдуардовна
**О РОЛИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ В СТАНОВЛЕНИИ
САРАТОВСКОЙ ВОКАЛЬНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ 112**

Генебарт Ольга Васильевна
Елисеева Дарья Васильевна
СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ В ГЕРМАНИИ 121

Островская Галина Ивановна
**РЕЖИССЁРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА В АСПЕКТЕ
ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ С РОССИЕЙ 132**

<i>Блохина Мария Александровна</i> ПОПУЛЯРНОСТЬ ПЕНИЯ ЙОДЛЕМ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ	141
<i>Крыкова Ирина Викторовна</i> СИМВОЛИКА ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ ГЕРМАНИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРАЗДНИКА РОЖДЕСТВА)	146
Сведения об авторах	157

Научное издание

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

Сборник статей по материалам
Одиннадцатой международной научной
Интернет-конференции
23 октября – 2 ноября 2018 г.

Редакционная коллегия:
О. В. Немкова (отв. ред.);
О. В. Генебарт

Компьютерная вёрстка Т. Э. Новиковой
Дизайн обложки Т. Э. Новиковой

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 9,53
Тираж 100 экз.

Редакционно-издательское бюро
ТГМПИ им. С. В. Рахманинова
392000, г. Тамбов, ул. Советская, 59

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
Издательского дома «Державинский».
392008, г. Тамбов, ул. Советская, 190 г