



МЕТАМОРФОЗИС

Доктор Фауст: философия и музыка

Том 6, №3
2022

issn: 2658 3976

Журнал молодых ученых

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина (д-р филос. н., ординарный профессор НИУ ВШЭ)

и.о. главного редактора:

Морозов Даниил (Аспирантская школа по философии)

Редакция:

Нестеров Олег (Аспирантская школа по философии)

Шейнов Тихон (Магистерская программа «Философская антропология»)

Бирюков Арсений (Магистерская программа «Философия и история религии»)

Певницкий Дмитрий (Образовательная программа «Философия»)

Ашурова Элина (Образовательная программа «Философия»)

metamorphosis - journal.com

vk.com/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках научно – исследовательского проекта:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук

Учредитель:

РОО «Сообщество профессиональных социологов»

Журнал включен в Российский индекс научного цитирования

ISSN: 2658 – 3976

© МЕТАМОРФОЗИС 2022

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2022

Тема номера: Доктор Фауст: между музыкой и философией

Дорогие читатели! «Метаморфозис» – это эксперимент, это променад по культурам и интеллектуальным традициям, это постоянный поиск смыслов. Журнал не стоит на месте, а расширяет свои горизонты ради своих читателей и авторов. Данный выпуск не похож на другие – в нем журнал обращается не только к философии, но и к литературе, и самое главное – к музыке. Добро пожаловать на страницы Тома 6. №3 журнала «Метаморфозис» и приятного чтения!

Ядром номера стали статьи, подготовленные студентами разных гуманитарных направлений (культурология, социология, история искусств) НИУ ВШЭ в рамках исследовательского проекта «Музыкальная фаустиана», который проводился под руководством профессора Т.Ю. Сидориной в 2021-2022 учебном году; также в номере представлена статья стажера-исследователя Московской государственной консерватории. Текущий выпуск – результат культурно-философского исследования, направленного на выявление и анализ содержательного контекста, связи музыкальных произведений со знаменитой трагедией Иоганна Гёте «Фауст». В открывающей статье Михаил Фролов исследует воплощение фаустианских идей и образов в Сонате для фортепиано №1 Сергея Рахманинова, далее Александра Беспалькова анализирует концепт «фаустовской души» в опере «Фауст» Шарля Гуно, Издаг Мунгиева на примере Сонаты си минор рассматривает «фаустианство» в музыке Ференца Листа, Кирилл Афанасьев пишет о взаимосвязи Гёте и Густава Малера в контексте Восьмой симфонии. Помимо блока статей, посвященных «фаустиане», в номере представлена беседа Дарьи Умбиной и Н.В. Нивинской о наследии вокальной школы знаменитого русского певца А.Ф. Ведерникова, а также статья Евгении Солошенко о музее и частном коллекционировании в западноевропейских философских и художественных текстах 1920-1940-х гг.

Выражаем благодарность всем, кто принял участие в создании данного номера, а также нашим читателям за желание учиться и развиваться вместе с нами. Вдохновляйтесь и творите!

Редакция

С о д е р ж а н и е

- 6 *Михаил Фролов*
В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение
- 28 *Александра Беспалькова*
Одиночество фаустовской души в опере Гуно
- 36 *Издаг Мунгиева*
Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор
- 46 *Кирилл Афанасьев*
Малер и Гёте: 8 симфония – опыт преемственности
- 60 *Дарья Умбина*
Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф. Ведерникове (беседу вела Д. М. Умбина, февраль 2022 года)
- 77 *Евгения Солошенко*
Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.
- 88 *Рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы*

«Музыкальная фаустиана»

В этом разделе представлены итоги исследовательской работы студентов ряда образовательных программ НИУ ВШЭ в проекте «Музыкальная культура России и Европы»

Руководитель проекта д-р филос.н., профессор Т.Ю. Сидорина

Центральный вопрос проекта: отражение знаковых событий европейской и российской истории и литературы в музыкальной культуре, выявление содержательных, идейных, эстетических оснований музыкального произведения. Проект направлен на поиск, изучение, анализ культурологических индикаторов социальной реальности. Философия, социальные науки используют различные инструменты для исследования социальной реальности, в том числе способы музыкальной выразительности.

В ходе исследования мы обращаемся к музыкальному тексту как отражению событий, происходящих в жизни людей, событий, изменивших ход исторического развития, социальных изменений. Вопрос о том, как в симфонической, инструментальной музыке может быть представлена острая индивидуальная или социальная проблема, какие эстетические приемы использует автор произведения для достижения своего замысла. Задача исследования – поиск исторических, культурных событий, которые были отражены в музыкальных произведениях русских и европейских композиторов.

В 2021-2022 уч.г. (на втором этапе проведения проекта) исследовались произведения европейских и русских композиторов, посвященные философской драме Иоганна Вольфганга фон Гёте «Фауст» в их соотнесенности с морфологией культуры Освальда Шпенглера.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Михаил Фролов (образовательная программа «Социология»)

Аннотация

В данной статье обсуждается Соната для фортепиано №1, ор. 28 Сергея Рахманинова. Произведение рассматривается как фаустианское, проводится деконструкция музыкальной составляющей Сонаты, производится анализ того, как композитор средствами музыкального письма добивается воплощения фаустианских образов и идей. Мы приходим к выводу, что фаустианская двойственность, внутренние сомнения и противопоставление им позитивного начала демонстрируются во многом благодаря работе с формой, драматургией музыки и структурной продуманности произведения.

Ключевые слова: Фауст, Гёте, Рахманинов, фаустиана, соната ре-минор, опус 28.

Введение

Старинная легенда о чернокнижнике Фаусте уже несколько столетий имеет огромное влияние на мировую культуру – особенно ее инкарнация в одноименной трагедии Иоганна Вольфганга фон Гёте. Образы истории о Фаусте находят множество отражений в искусстве, в том числе и в музыке, включая ряд известных сочинений вроде оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Фауст-симфонии в трех характерных картинах» Ф. Листа и т. д., а также множество менее популярных работ.

В 1844 году в России впервые был издан перевод гётевского «Фауста», выполненный М. Воронченко¹, и образ именно этого Фауста в основном проник в русскую культуру и повлиял на нее. Перевод иноязычного текста, как известно, может исказить исходную семантику, изменяя поле потенциальных интерпретаций реципиентами – точно так же происходит и с трагедией Гёте при переводе на русский язык: например, в русском переводе персонажи Фауста и Мефистофеля получают больше положительных номинаций, а следовательно, с большей вероятностью могут быть восприняты читателем в положительном ключе, чем в

¹ *Степанова А.А.* Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С 176.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

оригинале². Это происходит благодаря задействованию переводчиком ресурсов родного языка, в частности, из-за того, что понятие «душа» – одна из «констант» русской культуры, которое содержит позитивные коннотации³.

Русское искусство реализовывало особые интерпретации фаустовской культуры, в первую очередь, в литературе. Сюда входит и не самое популярное, но напрямую обращающееся к Гёте и иначе его переосмысливающее стихотворение А.С. Пушкина «Сцена из Фауста», в котором основа фаустовского конфликта имеет начало в бездеятельности, отсутствии стремлений и скуке, в отличие от гётевской трактовки, основанной на жажде познания и деятельностных порывах⁴.

На протяжении XX века многие авторы акцентировали и актуализировали различные аспекты оригинального произведения. В частности, некоторые произведения делали акцент на сотериологических, то есть основанных на идее божественного спасения, аспектах трагедии Гёте: например, драма 1918 года А.В. Луначарского «Фауст и город» о Фаусте, который, помогая горожанам, оставляет после себя светлую память и умирает, обретая спасение души; роман Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны»; драма И.Л. Сельвинского «Читая Фауста»; рассказ И.И. Варшавского «Поездка в Пенфилд»⁵.

В XX веке были созданы и произведения, которые работают с фаустианскими образами, но не фаустовскими персонажами напрямую, например, «Жизнь Клима Самгина» Горького. Фаустиана в творчестве авторов XX века преломлялась в различных ракурсах: от серьезного переосмысления идей оригинального текста, до комической травестики, то и дело пересекаясь с культурой XX века, так или иначе дегероизируя образ самого Фауста и пересматривая просветительскую концепцию человека⁶.

В русской академической музыке, особенно в XX в., легенда о Фаусте тоже нашла свое отражение: например, в Советском Союзе были созданы такие значимые произведения, как

² Семочко С.В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 78.

³ Там же. С. 79.

⁴ Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С. 177.

⁵ Бортнюк О.А. Сотериологические альтернативы в русской фаустиане // В мире научных открытий. 2008. № 11.3(47). С. 344–351.

⁶ Рубцова Е.В. Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований (научный журнал). 2015. № 11. С. 502.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

«История доктора Иоганна Фауста» (известная как «Фауст-кантата») Альфреда Шнитке 1983 года, или вокальный цикл «Три сцены из «Фауста» Александра Локшина 1980 года (ему же принадлежит цикл «Песенки Маргариты» 1973 года). В музыке XIX и начала XX веков в России, однако, фаустиана не снискала столь большого интереса: мы можем говорить, лишь о некоторых произведениях, посвященных фаустиане, зачастую не столь крупных и значимых, например, «Песнь Маргариты» Глинки, или музыкально-характеристическая картина «Фауст» А. Рубинштейна⁷.

Тем не менее в начале XX века было создано не самое известное, но весьма интересное сочинение – Первая фортепианная соната С.В. Рахманинова, которая представляет особый интерес как важная работа для творчества композитора и русской музыки. Это произведение примечательно, в частности, тем, что, в отличие от многих других фаустианских произведений, для раскрытия образов и драматургии оно использует не симфонические, вокальные или сценические средства выразительности, а исключительно фортепианные, то есть задействует сольный инструмент, пусть и весьма богатый в своих возможностях, но все же ограниченный.

В этой статье мы рассмотрим, каким образом Рахманинов использует средства музыкальной выразительности и эстетические возможности фортепиано, чтобы раскрыть художественные образы, черпаемые из трагедии Гёте, каким образом он выстраивает драматургию, основанную на идеях оригинального произведения и как использует для этого логику музыкальных структур.

Однако, прежде чем перейти к анализу музыкального произведения, следует сказать несколько слов об исследователях, посвятивших свое внимание изучению фаустианы в культуре и искусстве. Одним из самых значимых авторов в этой связи является Освальд Шпенглер – немецкий философ, в своем значимом труде «Закат Европы», введший понятие «фаустовской культуры». Под этим он подразумевает «тип энергичной, императивной, динамичной, высокоинтеллектуальной культуры»⁸, культуру «победителей и первооткрывателей»⁹, «чьим основным устремлением является устремление к бесконечной экспансии в любом ее проявлении; культура воли – деятельное, преодолевающее бытие как

⁷ *Зенкин К.В.* С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

⁸ *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998. С. 535.

⁹ Там же. С. 506.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

главная ценность»¹⁰. Фаустовская культура яснее всего выражается в фаустовской душе – типе личности, который характеризуется волей к порыву в беспредельное, преображению пространства вокруг себя, вечным познанием и волей к власти, тоской по прошлому и традициям, контрастом рассудочности и романтичности¹¹, динамичностью, изменчивостью, чувственностью¹². По мысли Шпенглера, именно в гётевском Фаусте кристаллизуются черты «фаустовской души», в котором присутствует трагизм, являющийся важной чертой характера, «делающего эпоху»¹³.

Идеи Шпенглера оказали значительное влияние на многих исследователей фаустианы в различных академических областях. В отечественной исследовательской литературе выделяются такие авторы, как Г.В. Якушева, А.А. Степанова, Г.Г. Ишимбаева и др. Фаустиане в музыкальной культуре тоже уделялось внимание: например, статьи Денисова¹⁴, Рыжкина¹⁵, Новоселовой¹⁶, зарубежные работы¹⁷.

Теме фаустианского в музыке Рахманинова со стороны исследователей уделялось не очень много внимания: в работах о жизни и творчестве фаустиана в связи с Первой сонатой вскользь затрагивалась у Ю. Келдыша¹⁸, Р.Г. Шитиковой¹⁹, Ю.В. Москалец, более подробно тема освещалась у К.В. Зенкина²⁰. Именно на эти работы мы главным образом будем опираться при анализе произведения.

При рассмотрении сочинения стоит в первую очередь обратить внимание на период его создания. Первая соната была написана в первой половине 1907 года, после завершения черновика Второй симфонии²¹. Первая редакция Сонаты была закончена 14 мая, вторая

¹⁰ Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С. 35.

¹¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998. С. 159.

¹² Там же. С. 577.

¹³ Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. С. 33.

¹⁴ Денисов А. Отражения «Фауста» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 24–31.

¹⁵ Рыжкин И. Музыкальная «фаустиана» XX века // Музыкальная академия. 1990. № 1. С. 97–102.

¹⁶ Новоселова Е. В диалоге с Фаустом // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 75–81.

¹⁷ См., например: Corder F. The Faust Legend, and Its Musical Treatment by Composers. VI. // The Musical Times and Singing Class Circular. 1886. Т. 27. № 520. С. 324–327.

«FAUST IN MUSIC»: The Faust-Theme in Dramatic Music. A Study of the Operas, Music-Dramas and Cantatas in the Faust-Theme // 1916.

¹⁸ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.

¹⁹ Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 166–172.

²⁰ Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

²¹ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 320.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

– осенью того же года. Годом ранее Густав Малер написал свою Восьмую симфонию, вторая часть которой была тоже посвящена Фаусту. Обращение Малера и Рахманинова к Гёте, по мнению В. Зенкина, закономерно ввиду тесной связи самой романтической музыки с литературным искусством²².

Однако, что более важно, так это социально-политический контекст того времени. В России в этот период происходили революционные события, связанные с недовольством широких масс общественно-политической ситуацией в стране и эскалировавшие после «Кровавого воскресенья». Меньше чем через месяц после окончания написания сонаты произошел Третьеиюньский переворот – значимое событие тех лет, досрочный роспуск II Государственной Думы.

Рахманинов не мог не вовлечься в происходившие события, ввиду их масштаба и общественной значимости. В частности, он в числе почти 100 других музыкантов подписывал заявление в газету «Наши дни»: «Мы – не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане...»²³. Рахманинов также выражал поддержку Римскому-Корсакову после его увольнения из Петербургской консерватории и Танееву в связи с его уходом из Московской. В это время в консерваториях зарождалось широкое протестное движение, добивавшееся введения выборной должности директора, и, в сущности, своей протестной деятельностью желавшее присоединиться к всеобщему протестному движению в стране²⁴. В период революционных событий особенно популярна стала песня «Дубинушка», превратившаяся в своеобразный символ протестных движений, к материалу которой в своем творчестве обращались некоторые русские композиторы – в том числе и Рахманинов, имевший намерения написать обработку песни²⁵.

Однако впоследствии отношение Рахманинова к революции стало куда более настороженным – уже в 1906 году в письмах друзьям он давал понять, что не разделяет всеобщего энтузиазма и разве что сочувствует участи политических заключенных и солидарен

²² Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

²³ Рахманинов С.В. и др. Письмо в газету «Наши дни», 16.I.1905 [Электронный ресурс]. URL: <http://senar.ru/letters/257> (дата обращения: 25.01.2022).

²⁴ Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 28.

²⁵ Там же. С. 29–30.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

с требованиями об их амнистии²⁶. Сам по себе он не разделял массового воодушевления как в отношении революционных политических событий, так и в отношении искусства²⁷.

Музыкальная интерпретация

Основная задача работы – содержательная деконструкция музыкального текста Первой сонаты Рахманинова. Для ее решения необходимо сперва обратиться к программности произведения, которая, на первый взгляд, неочевидна, так как название произведения служит лишь индикацией жанра, тональности, номера и опуса и тем самым не дает никаких намеков на литературную подоплеку своего художественного содержания. Однако произведение программно как в целом, так и в отдельных частях, о чем свидетельствует само признание Рахманинова одному из первых исполнителей сонаты, пианисту К.Н. Игумнову: «1-я часть соответствует Фаусту, 2-я – Гретхен, 3-я – полет на Брокен и Мефистофель»²⁸, и его признание в письме Н.С. Морозову: «Это три контрастирующих типа из одного мирового литературного произведения. Конечно, программы преподано никакой не будет, хоть мне и начинает приходиться в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее»²⁹. Более того, эта соната исполнялась автором с подзаголовком «Фауст» на афишах концертов³⁰, что свидетельствует о том, что в какой-то момент Рахманинов все же решился раскрыть программу произведения; однако затем в нотных публикациях этот подзаголовок нигде не фигурирует. Пусть литературный источник содержания первой сонаты весьма конкретен, автор сам утверждал, что «Фауст» – это скорее не программа, а «руководящая идея»: «Основное содержание сонаты – это «фаустовские» сомнения, внутренняя раздвоенность и борьба, сопряженные с мучительными поисками истины»³¹. В этом смысле содержание произведения является, возможно, не столько фаустовским, сколько фаустианским, то есть

²⁶ Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 30.

²⁷ Там же. С. 34.

²⁸ Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976. С. 384.

²⁹ Антипов В. Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, 2008. С. 3–11.

³⁰ Там же.

³¹ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 321.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

относящимся к тематике Фауста не напрямую, а посредством задеирования архетипических образов и сюжетики³². В этом русле мы и будем рассматривать Сонату в дальнейшем.

Отдельный момент, который стоит упомянуть, – это то, что изначально произведение должно было стать симфоническим³³, и это можно проследить в масштабности музыки, которая звучит в итоговой версии сочинения.

Еще одна важная деталь, касающаяся контекста сонаты, – то, что она, судя по всему, во многом отсылает к Фауст-симфонии Листа, еще одному знаменитому фаустианскому произведению. По мнению некоторых исследователей, это очевидно поскольку концептуально части сонаты перекликаются с частями симфонии Листа, в которой первая часть называется «Фауст», вторая – «Гретхен», а третья – «Мефистофель»³⁴. «Фауст-симфония» – отдельный объект исследования, которому было посвящено немало работ, однако в этой работе мы не будем останавливаться на музыке Листа и сосредоточимся на Сонате Рахманинова.

Соната состоит из трех частей: I. Allegro Moderato, II. Lento, III. Allegro molto; условно говоря, «Фауст», «Гретхен» и «Полет на Брокен и Мефистофель» соответственно.

Первая часть написана в сонатной форме, однако, забегая вперед, стоит сказать, что это не совсем так – реприза здесь не повторяет главную и побочную партии в полном объеме, как это происходит в более классических трактовках жанра. Главная партия начинается в ре-миноре с квинт в басу и громких аккордов – по выражению Келдыша, «главная партия первой части производит такое впечатление, точно композитор ищет и с трудом нащупывает какую-то опору»³⁵.

³² Рубцова Е.В. Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований (научный журнал). 2015. № 11. С. 499.

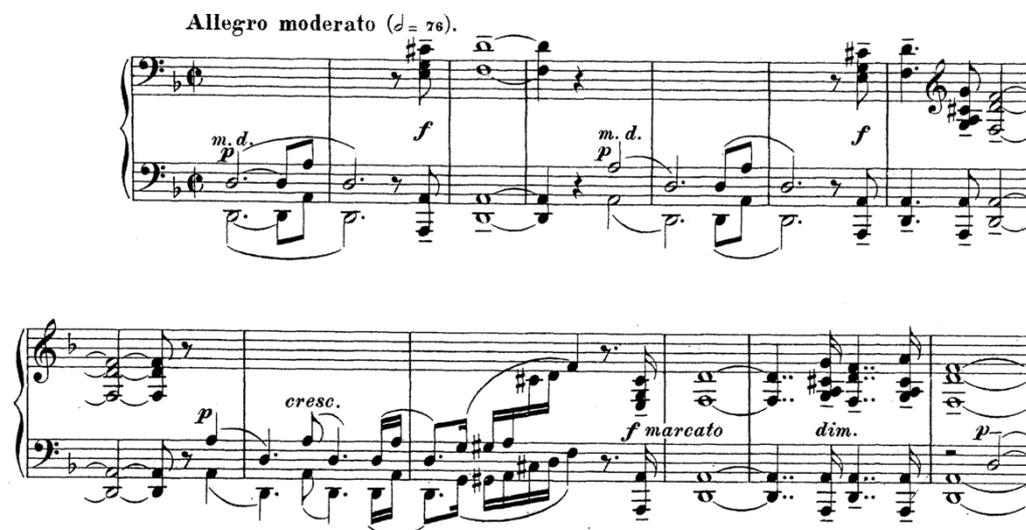
³³ Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976. С. 385.

³⁴ Там же.

³⁵ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 321.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Первая часть, экспозиция, первой построение главной партии



После этого следуют «вопросительные» аккорды, «выражающие чувство мучительного, напряженного ожидания», как описывает это Келдыш, сменяющимися резкими и быстрыми пассажами шестнадцатыми.

Второе построение главной партии следует в более быстром темпе, с напряженной напевной мелодией в правой руке и быстрыми арпеджио в левой. Нарастание громкости и фактурной плотности придает музыке «страстную драматическую взволнованность»³⁶, перетекая в связующую партию, построенную на сходном мелодико-гармоническом материале.

Как пишет Зенкин, тема Фауста полна «самых благородных порывов»: «Его тема, которая открывает сонату, отличается волевой импульсивностью и устойчивостью (ее мотивы постоянно упираются в тонику)», в отличие от образа Фауста у Листа, у которого прослеживаются неустойчивости и диссонантность³⁷. На мой взгляд, «поиска опоры», о котором писал Келдыш, здесь несколько больше, чем устойчивости, однако можно согласиться, что действительно подходят гётевские слова «В начале было дело», упоминающиеся в третьей сцене первой части³⁸.

³⁶ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 322.

³⁷ Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

³⁸ Гёте И.В. Фауст. М.: Издательство «АСТ», 2016. С. 51.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Что касается побочной партии, то Келдыш и Зенкин характеризуют ее как «образ веры», противопоставляющийся образам смятения и сомнений (тогда как у Листа этим положительным началом были героика и любовь)^{39,40} – она построена на многократном повторении звука *ре* и его секундных опеваниях (*до* и *ми-бемоль*), окруженная быстрыми арпеджио шестнадцатыми нотами в правой руке и восьмыми триолями в левой. Вместе со статичностью мелодии в первом построении побочной партии гармоническая составляющая движется и развивается.

Первая часть, побочная партия

Во втором построении мелодия переносится на октаву выше, и фактура правой руки становится аккордовой, тогда как левая продолжает играть секстольные и триольные арпеджио. Вместе с этим диапазон мелодической линии становится шире, ее контур устремляется вверх, она доходит до *фа*, затем до *соль* и выше, до *ми-бемоль*, пока не переходит в заключительную партию. Она звучит несколько более беспокойно, как бы продолжает мелодическую линию побочной партии, но в более быстром темпе, более мелкими длительностями и с большей интонационной подвижностью, секвенционно уходя в более низкий регистр и затем сменяясь басовыми пассажами, которые, все замедляясь и повышаясь, переходят в разработку.

³⁹ Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

⁴⁰ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 322.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Характеристика побочной партии как «образа веры» в целом релевантна, учитывая, что константы творчества Рахманинова во многом основаны на идее веры в бога, что исходит из его личной глубокой религиозности⁴¹. Это перекликается с тем, что мелодия побочной партии, как утверждают некоторые исследователи, напоминает знаменное пение^{42,43,44} – древнерусское богослужбное песнопение.

Характер разработки первой части беспокойный и бурный, в фактуре задействованы быстрые триольные и секстольные восходящие и нисходящие пассажи. Она построена в основном на использовании главной и побочной партий и начинается с проведения первого построения главной партии, после которого играется нисходящая мелодия в правой руке и в левой – триольный басовый пассаж (его можно было услышать несколькими тактами ранее в конце заключительной партии).

После этого дважды проводится тема заключительной партии (в разных тональностях), затем вступает тема из побочной партии в правой руке – примечательно, что в левой руке это сопровождается басом в пунктирном ритме, который, с одной стороны, обыгрывает малосекундную интонацию побочной партии (*до – ре-бемоль – до*), как бы отсылая к «вопросительным» аккордам самого начала главной партии, с другой – квинтовый мотив главной (*соль – до*), играя их поочередно, таким образом, сочетая образ душевных сомнений и порывов и образ веры не только «горизонтально», но и «вертикально»:

⁴¹ Чупахина Т.И. Духовные константы в творчестве С.В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 36.

⁴² Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

⁴³ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 322.

⁴⁴ Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 169.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Первая часть, разработка, побочная партия

12

Tempo I.

pp

mf

dim.

pp

mf

dim.

Poco più mosso.

p

cresc.

mf

dim.

p

cresc.

mf

dim.

Più mosso.

dim.

p

cresc.

Фактура затем становится все более плотной, полнозвучной, используется больше аккордовой текстуры и сменяется построением, звучащим, как кульминация, – на двойном *forte*, с твердо звучащими басами и высокими секстольными аккордами в правой руке.

Однако далее музыка замедляется и приходит к теме побочной партии, которая на этот раз звучит в ре-бемоль мажоре, вскоре плавно модулируя в ре-минор, главную тональность.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Становится более беспокойной, прерывается резкими аккордами из самого начала главной партии, переходя в ее «вопросительные» интонации.

Затем тема «веры» проводится еще раз, на октаву выше (как это было в экспозиции), динамика нарастает, и из этой темы вырастает настоящая кульминация.

Эта кульминация перетекает в мажорный аккорд, играется построение, замыкающее разработку (с использованием мотива заключительной партии), и начинается реприза. Этот драматургический ход похож на прием ложной репризы, с помощью которого Рахманинов как бы обманывает ожидания слушателя – сперва создает ощущение, что драматургия произведения пришла к репризе, но затем эту репризу «обрывает», продолжая развивать материал. Вместе с тем это может символизировать сомнения и душевную неопределенность фаустианского героя: образ веры сначала утверждается, он найден, но затем снова потерян, герой снова погружается в смятенное состояние.

Реприза построена не совсем традиционным способом (повторением как главной, так и побочной партий), а состоит только из побочной, притом в сокращенном варианте, в котором мелодия не выходит за рамки секундного диапазона и остается в своей наиболее статичной и медитативной инкарнации. Однако, что примечательно, побочная партия дана в ре-мажоре, тогда как в экспозиции она была в миноре (что, в целом, является распространенной практикой для сонатной формы):

Заканчивается реприза изначальным квинтовым мотивом, но сыгранном на двойном *piano* и в верхнем регистре, из-за чего в данном звуковом контексте она звучит светлее и умиротвореннее.

Рахманинов, таким образом, в первой части изображает внутреннюю душевную двойственность, вводя два основных образа: фаустианских сомнений и веры, сталкивая их в разработке, сопоставляя и противопоставляя их не только «горизонтально», в разные промежутки времени, но и «вертикально», то есть заставляя звучать одновременно. Помимо того, благодаря приему ложной репризы он изображает скорую утрату достигнутого идеала и погружения в состояние «мучительных сомнений». Благодаря сокращенной репризе Рахманинов демонстрирует наиболее четкое и непоколебимое утверждение идеала, разрешающее фаустианские сомнения и преодолевающее мучительную двойственность характера.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

После первой части, фактурно очень насыщенной и местами несколько громоздкой, следует вторая часть, несколько более легкая и спокойная, хотя и тоже насыщенная в фактурном и гармоническом отношении. Она начинается с триольных терций, становящихся то квартами, то квинтами, то снова терциями и т. д. Затем идет главная тема. Она, как и вторая часть Фауст-симфонии Листа, соответствует образу Гретхен, однако, в отличии от Листа или, например, песни «Гретхен за прялкой» Шуберта, здесь нет звукоизобразительных элементов, отсылающих как атрибутам образа – как, например, ритмическая имитация прялки у Листа и Шуберта, – и, как пишет Келдыш, связь второй части сонаты с Гретхен в целом условная⁴⁵. Пожалуй, стоит с этим согласиться и отметить, что «условность» этой части, в сущности, и является проявлением «руководящей идеи» произведения.

Вторая часть монотематична, построена на едином тематическом материале, в основе которого лежит нисходящая секунда, а также на квинтовом мотиве из главной партии первой части, играемом в разных ритмических вариациях:

Вторая часть, тема Гретхен



Примечательно, что этот секундный мотив впервые появляется еще в первой части, в переходном между кульминацией и репризой построении (ми, ре, ре в левой руке):

⁴⁵ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 323.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Первая часть, переход между кульминацией и репризой



Генезис тематического материала второй части, таким образом, лежит в материале первой (к этому еще даже может отсылать тот факт, что за секундной попевкой следует скачок на квинту вверх). Этим Рахманинов даже не столько объединяет образ Гретхен с образом Фауста, но скорее представляет их стороной одной медали; Гретхен является вторым «Я» Фауста, по выражению Зенкина⁴⁶.

Однако нисходящий секундный мотив в своем зародыше можно проследить еще раньше в первой части – в проведении видоизмененной побочной партии в разработке (*ми-бемоль, ре, ре* в правой руке; см. выше – 12–13 и 15–16 такты из отрывка):

В этом фрагменте, конечно, эта попевка более напряженная, так как ее конституирует малая секунда, а не большая, как в начале второй части. Однако ритмически она хорошо распознается. Это можно интерпретировать как связь идеи веры и образа «вечной женственности», ассоциируемого с персонажем Маргариты, учитывая, что несколько видоизмененное «зерно» ее темы появляется именно при проведении видоизмененной темы «веры».

Вторая часть построена в трехчастной в форме. В первой части, после экспонирования основной темы, происходит ее развитие, уплотнение фактуры и мотивное насыщение в разных

⁴⁶ Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

голосах. В среднем разделе эмоционально музыка становится более беспокойной, драматически напряженной, что проявляется и в динамическом нарастании, и в ускорении аккомпанирующих фигураций, и в усложнении гармонии и тонального плана – смены мажора минором, частых модуляциях⁴⁷. В ней получает еще большее развитие изначальная тема, играемая в правой руке поверх квинтольных и секстольных фигураций в левой, которая затем переходит в каденцию, задерживающуюся на последней ноте.

Третий раздел становится более размеренным и спокойным, но остается напряженным. После построения, внешне похожего на вступление части (где основной секунднй мотив на время перепоручается левой руке), следует реприза темы с ее развитием.

В коде основной секунднй мотив секвенционно спускается вниз, украшенный трелями.

В последних нескольких тактах этот мотив проводится в басу, с уже ярко выраженным малосекундной интонацией, как это было еще в разработке первой части. Этим музыка, с одной стороны, как будто «возвращается» в эмоционально неустойчивую и порывистую сферу первой части, отсылая к разработке, но с другой стороны, когда заканчивается тихим фамажорным аккордом, не создавая никакого ощущения смятения и приходя к логическому разрешению.

Можно сказать, что во второй части Сонаты Рахманинов продолжает развивать идею двойственности, показывая теперь, что Гретхен и Фауст – два аспекта одной и той же личности. В каком-то смысле можно сказать, что образ Маргариты тесно связан с образом веры, и, возможно, является продолжением того позитивного начала, противопоставляемого фаустианским сомнениям. В этом плане идейно музыка снова перекликается с Фауст-симфонией Листа, где образ Маргариты тоже был позитивным началом, однако здесь, помимо прочего, он вытекает из образа Фауста.

Третья часть, финал, не менее насыщенная, чем первая, и не менее драматически напряженная, активно использует материал двух предыдущих частей, но также вводит и новые тематические элементы. Однако мы не будем рассматривать ее подробно и становимся, на наш взгляд, на самых важных моментах.

Третья часть начинается со «скачущей» темы в быстром темпе. Несколько позже звучит тема, интонационные начала которой, судя по всему, коренятся в восходящем басовом

⁴⁷ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 324.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

пассаже, встречающемся в конце экспозиции первой части (см. выше) и в григорианском напеве *Dies irae* («День гнева»).

Третья часть, *Dies Irae*



Затем следует другая тема, схожая по характеру, тоже «скачущая» и, помимо того, использующая квинтовый мотив первой части. Вскоре вводится еще одна тема, контрастирующая кантиленностью мелодии и залигованными арпеджио.

Помимо новых тем, третья часть тоже активно использует тематический материал предыдущих двух – при переходе от первого раздела к середине звучит секундный мотив из темы Гретхен. К ней примыкают «вопросительные» аккорды из главной партии первой части.

Стоит, на наш взгляд, вернуться к теме, инспирированной *Dies irae*, и рассмотреть ее несколько подробнее, так как она является одной из наиболее важных в третьей части. *Dies irae* – это григорианский напев, повествующий о наступлении Судного дня, когда каждая душа должна будет предстать перед Божьим судом. В западной академической музыке (и на самом деле не только академической) *Dies irae* имеет длительную историю и очень сильно семантически нагружена: как правило, композиторы используют ее для создания ассоциации с чем-то зловещим, дьявольским, роковым – и делают это музыканты очень разных направлений (см., например пятую часть Фантастической симфонии Гектора Берлиоза, аранжировка которой также звучала во вступительных сценах фильма «Сияние» Стэнли Кубрика; или, например, песню *Mухоматosis* группы Radiohead). В третьей части Сонаты тоже прослеживается эта семантика: *Dies irae* – воплощение мифистофелевского, дьявольского.

Однако эта тема здесь не звучит так зловеще – в первый раз она появляется в стаккатном пунктирном ритме, «скачущая», как и первая тема части. Это, в свою очередь, может быть

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

символом ироничности и скепсиса, присущего гетевскому Мефистофелю⁴⁸, вместе с патетикой его образа, прослеживающейся в третьей части.

Помимо того, Мефистофель сам по себе не является центральным образом третьей части, что отражается в задуманном композитором подзаголовком: «Полет на Брокен и Мефистофель» и, продолжая цитировать Зенкина, именно «полет» здесь играет более весомую роль: «стихия движения, порыв, вихрь, который привлекал Рахманинова совсем не изобразительной стороной, а скорее, как продолжение и усиление все того же фаустовского драматического порыва, который звучал с самого начала сонаты»⁴⁹. И именно «полет» наиболее отчетливо звучит в кульминации (точнее, в одной из кульминационных точек), когда снова появляется тема, основанная на *Dies Irae* – но в верхнем регистре, на двойном *forte*.

Кроме того, стоит сказать, что семантика *Dies irae* эсхатологична, направлена на осмысление грядущего, рока. Музыка Рахманинова, как утверждают некоторые исследователи, вовсе не романтична, а именно что эсхатологична, направлена в будущее, пытается осмыслить фатум^{50,51}. Однако мне кажется, что в случае с Первой сонатой, эта эсхатология несколько иная – она скорее не о фатуме и роке, а о субъективном устремлении куда-то в будущее. Конечно, возможно, в третьей части и отражаются «апокалиптические настроения» российского общества начала XX в., как считает Москалец⁵², все же, на мой взгляд, эта эсхатологичность – скорее индивидуальный взгляд в будущее, мало связанный с апокалиптическими предчувствиями.

Кульминационная тема *Dies irae* затем становится более приземленной, более «стаккатной» и «скачущей» и приходит в еще одну кульминацию – теперь уже по-настоящему громкую и масштабную. Заканчивается соната массивными аккордами, напоминающими о теме «веры», как бы утверждая образ позитивного начала, хотя звучит этот фрагмент далеко не медитативно и умиротворенно, как было изначально.

⁴⁸ Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 37.

⁵¹ Чупахина Т.И. Духовные константы в творчестве С.В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 39.

⁵² Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. М., 2004. С. 21.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Действительно, довольно трудно однозначно интерпретировать концовку третьей части – Зенкин предлагает такую трактовку: «Идеал провозглашен и духовно торжествует, но этот мир «во зле лежит» и здесь, на земле, судьба этого идеала трагична»⁵³. Мне кажется, такая интерпретация вполне уместна, но отмечу также, что, амбивалентность финала сонаты – это, возможно, не то, что следует расшифровывать, а скорее это еще одна художественно-идейная черта всего произведения, воплощающая в себе двойственность и неопределенность фаустианского, еще одно воплощение «руководящей идеи», только на более абстрактном уровне.

Таким образом, можно было бы сказать, что у Рахманинова Мефистофель – это тоже одна из сторон Фауста (как и у Листа), однако они связаны скорее общей, схематичной образностью. Наверное, Фауст и Мефистофель здесь именно что связаны, тогда как Гретхен – прямое продолжение Фауста, учитывая, что в плане тематического материала вторая часть практически полностью построена на материале первой, тогда как третья вводит немало новых тематических элементов. При всем при этом третья часть – это, скорее, не про мефистофелевское, а про фаустовское, порывное, деятельное, то фаустовское, что есть в образе Мефистофеля. То же фаустовское, но в немного другой окраске.

Заключение

Итак, главным по значимости в проведенном анализе для нас стало обоснование тезиса о том, что в произведении Рахманинова – Фауст, Гретхен и Мефистофель – в сущности, три стороны одной и той же личности, а вера – то вечное позитивное начало, которое противостоит фаустианским сомнениям и способно избавить личность от них. И в этом смысле соната, пожалуй, глубоко сотериологична, устремлена к идее духовного спасения через обретение веры.

С.В. Рахманинов воплощает в музыке идеи, основанные на масштабном литературном произведении, что демонстрирует симфонический размах изначального замысла. Как мы увидели, композитор широко задействует возможности фортепианного письма для воплощения замысла: это и очень широкий звуковысотный диапазон (наличие как глубоких, местами рокочущих басов, так и очень высоких звуков, где-то лирически-нежных и возвышенных), и фактурное разнообразие (сочетание очень плотных, многослойных и

⁵³ Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

насыщенных мест с «прозрачными» и «легкими»), и активное задействование виртуозных пассажей, и различная мелизматика, на подобию трелей и форшлагов и т. д.

Пожалуй, наиболее важная черта произведения, которая больше всего «работает» на раскрытие художественных образов, – это структурная сложность сонаты. Рахманинов использует множество композиционных приемов и техник – некоторые из них пришлось опустить в этой статье, чтобы не загромождать и так подробный анализ (например, краткое проведение одной из мелодических линий в каноне в разработке первой и в третьей частях). Композитор использует сквозной тематизм, фактически весь основной тематический материал строит на нескольких мотивах из первой части, трансформирует одни мелодии в другие, видоизменяет их, чтобы отразить изменение образов и душевных состояний (так называемое тематическое «оборотничество»⁵⁴), нетипично трактует форму сонатного *allegro*, использует работу с формой и музыкальную драматургию для воплощения противопоставления и изменения образов. В этом смысле произведение, как и Вторая соната Рахманинова, действительно лирико-эпическое и лирико-драматическое, как утверждает Шитикова⁵⁵.

Более того, можно сказать, что даже на метауровне это произведение фаустианское: оно, с одной стороны, структурно весьма сложное, многослойное, глубоко продуманное – не побоюсь сказать, умное, и с другой – крайне эмоциональное и во многом апеллирующее к чувственному восприятию слушателя. Возможно, это и есть контраст рассудочности и романтичности, характерный для «фаустовской души».

⁵⁴ Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 34.

⁵⁵ Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 167.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Библиография

Гёте И.В. Фауст. М.: Издательство «АСТ», 2016.

Антипов В. Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, 2008. С. 3–11.

Бортнюк О.А. Сотериологические альтернативы в русской фаустиане // В мире научных открытий. 2008. № 11.3(47). С. 344–351.

Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1976.

Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская революция // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 27–41.

Денисов А. Отражения «Фауста» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 24–31.

Зенкин К.В. С.В. Рахманинов и фаустовская тема // Израиль XXI. Музыкальный Журнал. 2011. № 1 (25).

Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.

Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. М., 2004.

Новоселова Е. В диалоге с Фаустом // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 75–81.

Рахманинов С.В. и др. Письмо в газету «Наши дни», 16.I.1905 [Электронный ресурс]. URL: <http://senar.ru/letters/257> (дата обращения: 25.01.2022).

Рубцова Е.В. Фауст в русской поэзии и прозе XX века // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований (научный журнал). 2015. № 11. С. 499–503.

Рыжкин И. Музыкальная «фаустиана» XX века // Музыкальная академия. 1990. № 1. С. 97–102.

Семочко С.В. Особенности межкультурной адаптации немецкого концепта «Фауст» в русском художественном дискурсе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 77–82.

Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры: «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013.

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

Степанова А.А. Особенности восприятия фаустовской темы в русском культурном сознании.

Пушкинский Фауст // Русское слово в мультикультурном пространстве. 2018. С. 175–180.

Чупахина Т.И. Духовные константы в творчестве С. В. Рахманинова // Вестник Омского университета. 2009. № 4. С. 34–40.

Шитикова Р.Г. Сонаты С.В. Рахманинова как феномен музыкальной лирико-эпической драмы // Университетский Научный Журнал. 2015. № 11. С. 166–172.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998.

Corder F. The Faust Legend, and Its Musical Treatment by Composers. VI. // The Musical Times and Singing Class Circular. 1886. Т. 27. № 520. С. 324–327.

Faust in Music: The Faust-Theme in Dramatic Music; a Study of the Operas, Music-Dramas and Cantatas in the Faust-Theme. Volume One. Cornell University Library, 1916.

Приложение. Аудио-сопровождение

Название: Соната для фортепиано №1. Op. 28

Исполнитель: Александр Канторов

Композитор: С. В. Рахманинов

Год: 1921.

Ссылка: (доступно, 10.04.2022):

https://drive.google.com/file/d/1fE4Hs0rDkGk5iQ85qUZcXGxF_Pvslfqv/view

В начале была квинта: первая соната С.В. Рахманинова для фортепиано как фаустианское произведение

In the beginning was the fifth: Rachmaninov's piano sonata NO. 1 as a faustian work

Mikhail Frolov (Bachelor's program in sociology)

Abstract:

In the given article Sergei Rachmaninoff's Piano Sonata No. 1 in D-minor, Op. 28 is discussed. The composition is considered as Faustianian, Sonata's musical content is deconstructed, an analysis of how the composer achieves the embodiment of Faustianian images and by through means of musical writing is analyzed. The article's author infers that Fastianian duality, inner doubts and their opposition with positive foundation are demonstrated mostly by work with form, musical dramaturgy, and structural thoughtfulness of the composition.

Keywords:

Faust, Goethe, Rachmaninoff, Faustian, sonata in D-minor, opus 28.

Одиночество фаустовской души в опере Гуно

Александра Беспалькова. (Магистерская программа «Социально-экономическое и политическое развитие современной Азии»).

Аннотация

Музыкальное наследие Шарля Гуно предоставило возможность музыкантам по всему миру создавать собственные шедевры, вдохновляясь гением композитора. Однако среди многочисленных произведений наибольший интерес представляет опера «Фауст» (1859), поскольку она может служить источником для размышлений о европейской культуре. В данной работе рассматривается концепт «фаустовской души», который получил новое философское значение в знаменитом произведении Освальда Шпенглера «Закат Европы» (1918). Целью работы является определение фаустовской души в музыкальном искусстве Европы второй половины XIX века. Анализ оперного произведения «Фауст» поможет достичь цели, и подтвердить гипотезу работы: лирическая линия Фауста и Маргариты в опере Шарля Гуно раскрывает истинное представление фаустовско-европейской души музыкальной культуры второй половины XIX века.

Ключевые слова: опера «Фауст», «Фаустовская душа», «Европейская культура», «Лирическая опера».

Лирическая опера в музыкальной культуре Западной Европы и «Фауст» Шарля Гуно

Европейская музыкальная культура прошла длинный путь развития и трансформаций, прежде чем стать доминирующей по всему миру. Однако среди них наибольший вес имеет европейская музыкальная теория, которая составляет основу для изучения и распространения музыкального искусства. Наибольшего развития европейская музыкальная культура достигла в период с XVII по начало XX века. Так, значительную роль в становлении своеобразия европейской музыкальной культуры сыграл жанр оперы.

«Переворот в музыкальном искусстве произошел с созданием первой оперы «Дафна» (1597), которая была написана Якопом Перри»¹. Винченцо Галилей был один из первых итальянских музыкантов, который видел будущее музыки в оперном жанре. Также музыкант был против подчинения музыки церкви и поддерживал юных композиторов в создании музыкальных произведений нового образца. Под его покровительством в рамках сообщества

¹ Галацкая В.С., Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран. В 7 т. Т. 5. М.: Музыка, 1972. С. 23.

флорентийской камераты было создано множество новых музыкальных произведений, которые в дальнейшем получили большое развитие и широкое признание в высших кругах общества.

Первый музыкальный образец оперного искусства создан в рамках итальянского драматического театра. Для привлечения публики необходимо было использовать театральные приемы, которые вызывали яркие эмоции и чувственные переживания зрителей. По этой причине первые образцы оперного жанра были наполнены театральными действиями. «К концу XVII века сложились два основных оперных жанра: опера-серия и опера-буффа»². Опера-серия отличалась тяжестью оперного сюжета, который в основном был посвящен серьезным темам войны, революций, восстаний и т.д. Музыкальное строение этих опер нагромождалось большим количеством актов, инструментальных номеров и речитативов. Главная отличительная черта оперы-буффа от оперы серия – комедийность и легкость понимания. Опера-буффа редко затрагивала политические темы. Даже при проявлении важных исторических фрагментов, действие оперы напоминало больше сатиру и высмеивание остросоциальных тем определенного исторического периода.

Для нас большой интерес представляет лирическая опера, которая сложилась значительно позже других оперных жанров, и появилась в результате слияния оперы-серия и оперы-буффа. Если опера-серия и опера-буффа больше относятся к итальянской и немецкой музыкальным культурам, то лирическая опера характерна для Франции. Французское оперное искусство получило популярность намного позже, чем в других странах Европы. Во Франции опера-серия и опера-буффа стали активно представляться публике только к концу XVIII века. Опера-серия получила широкое распространение благодаря политическим изменениям во время Великой Французской Революции. «Ярким примером может служить опера «Гугеноты» Дж. Мейербера в 5 д. по роману П. Мериме «Хроника времен Карла IX» (1836)»³. Постановки оперы-буффа стали преобладать во Франции только к середине XIX века.

Премьера оперы Фауст состоялась в 1859 году на сцене Лирического театра в Париже, над либретто оперы работали Ж. Барбье и М. Карре. Иоганн Вольфганг фон Гёте в своем произведении затронул философскую составляющую души человека, которая является главной темой произведения. На протяжении долгого времени человек не мог помыслить себя как индивидуальность и отдельная часть от целого общества. Фауст Гёте не смог смириться с

² Конен В.Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. С. 71.

³ Друсскин М.С. Французская музыка второй половины XIX века. М.: Изд-во «Искусство», 1938. С. 45.

тем, что прожил всю свою жизнь ради учений, которые так и не смогли раскрыть ему смысла жизни. Герой произведения захотел прожить жизнь заново, чтобы познать новые элементы жизни, которые он упустил из-за занятий наукой. То есть, по произведению Гёте можно понять, что душа главного героя раскололась на две части: земная часть, которая жаждет земных радостей, и высокоморальная часть души, которая стремится, пройдя мир искушений, познать вечную суть существования. На протяжении всего произведения Гёте фаустовская душа терзается между земным и небесным, между раем и адом; в то время как Фауст в музыкальном произведении Шарля Гуно, проходя тот же путь, предстает в образе лирического героя.

Гуно старался сделать меньший акцент на философских характеристиках Фауста, а именно, Гуно старался убрать элемент раздвоения души Фауста. В опере раздвоение небесного и земного показано с помощью взаимоотношения Фауста и Маргариты. Гуно пытался выразить личностные переживания людей, их интимную жизнь через любовную трагедию между Фаустом и Маргаритой. Гуно написал оперу по мотивам первой части произведения Гёте, которая заканчивается смертью Маргариты, поэтому акцент на главных персонажах сместился. В опере Гуно главным героем стала Маргарита, которая не взывала к Мефистофелю и не просила Бога даровать ей иной путь жизни. Маргарита, как и обычный человек, заключена в социально-общественный строй, который придерживается своих норм и правил. На пути Маргариты встречается Фауст, который в образе человека представляется для нее мотивом искушения. Маргарита на протяжении всей оперы проходит тяжелый путь трансформации от юной, невинной девушки, которая только начала понимать жизнь и познавать этот мир, к отчаянной и сбившейся с пути героине, которая смогла спасти свою душу и вознестись на небеса с помощью осознания смысла жизни и своих ошибок в последний момент. Именно по этой причине Гуно обратил основной фокус творческой мысли на образ Маргариты, а не на Фауста. Третьим персонажем в опере стал Мефистофель (в произведении Гёте Мефистофелю уделяется большая роль и даже раскрыт образ дьявола). Гёте показывает его мысли и эмоции в споре с Богом, когда Мефистофель проявляет уверенность в своей победе, в самом конце, когда Мефистофель выражает гнев от проигрыша сделки. Шарль Гуно не дает определенных характеристик персонажу Мефистофеля. В опере этот персонаж служит для связки главных героев Фауста и Маргариты, что лишней раз демонстрирует, что линия Маргариты является главной в опере, а философский путь Фауста представлен на втором плане.

Анализ музыкального произведения: интерпретация раздвоенности фаустовской души

В опере «Фауст» собрано большое количество музыкальных элементов, таких как, сольные номера, речитативы, ансамбли, хоры, балет, инструментальные эпизоды, а также арии, каватины, ариозо, дуэты, куплеты и терцеты. Для нас наибольший интерес представляют основные драматические точки оперы: дуэт Фауста и Мефистофеля из пролога оперы, куплеты Мефистофеля, которые представлены в первом действии, ария с жемчугом Маргариты во втором акте, финальное трио Фауста, Мефистофеля и Маргариты. В дуэте Фауст призывает Мефистофеля и начинается развитие образа Фауста, затем в куплетах Мефистофеля показывается роль героя в опере и основной лейтмотив персонажа. В арии с жемчугом происходит раскрытие и трансформация образа Маргариты, и в финальном трио сталкиваются образы главных героев, приводя оперу к кульминации всего сюжета.

Дуэт Фауста и Мефистофеля начинается с доминантовой функции Ре минора, тем самым показывая неуверенность Фауста, который взывает к Мефистофелю. Фауст все еще не верит, что дьявол действительно может прийти к нему, но о твердой намеренности Фауста указывает быстрый темп *аллегро аджитато*, который характеризует персонажа Фауста.



Партия Фауста занимает большую часть дуэта, так как композитору необходимо раскрыть образ главного героя и показать его мысли, намерения, чувства. После того, как мысль героя доходит до смыслового завершения, вступает Мефистофель со словами: «А вот и я!». Тональность переходит в Ми бемоль мажор, и первая музыкальная фраза проведена в гармонической доминанте основной тональности в Си мажоре, которая указывает на смещение фокуса в сторону образа Мефистофеля. Со вступлением Мефистофеля меняется темп на *модерато*, демонстрирующий уверенность и плавность образа дьявола.

Moderato. (♩ = 80) **MÉPHIS.**

Moderato. 8-7, **Me voici!** **D'où vient fa sur-**

Дуэт заканчивается в Ля бемоль мажоре утвердительным аккордом с утроением тонической ноты, тем самым показывая договоренность между Фаустом и Мефистофелем.

После дуэта наступает показ образа Мефистофеля, точнее демонстрация предназначения и роли Мефистофеля в опере. Куплеты Мефистофеля – самые яркие элементы оперы. Сейчас нередко можно услышать отдельное исполнение этих куплетов в консерваториях по всему миру. Также эти куплеты используются современными музыкантами в качестве элементов произведения.

STROPHES.

Allegro maestoso. (♩ = 92)

Музыкальное произведение начинается с оркестрового вступления в очень быстром темпе, тем самым нагнетая обстановку пришествием дьявола. После 8-ми тактовой инструментальной фразы вступает вокальная партия Мефистофеля:

1^{re} Strophe.

MÉPHIS Le veau d'or _____ est toujours de bout! On en - cen - se Sa puis -

2^{de} Strophe.

Le veau d'or _____ est vainqueur des dieux! Dans sa gloi - re Dé - ri -

Она начинается с протяжных нот и затем ускоряется и соединяется с хором, который создает ощущение хаоса. Хор, представленный обычным народом, сначала сторонится Мефистофеля, но затем поддерживает его и попадает под влияние дьявола. Хор поддерживает слова Мефистофеля «Сатана там правит бал» и «Люди гибнут за металл». Куплеты заканчиваются в основной тональности произведения и закрепляют за Мефистофелем образ дьявольской силы, которая настроена на победу в сделке.

На протяжении всего второго действия превалирует образ Маргариты, которая сначала предстает в наивном образе в балладе о фульском короле, затем развивается в арии с жемчугом. Большой интерес привлекает ария, так как в ней Маргарита поддается искушению и изменяет своему первоначальному образу.



Ария написана в тональности До диез минор, который неизменно сохраняется на протяжении всей арии, показывая внутренние изменения Маргариты. Мысли и действия Маргариты меняются, но ее душа подобна неизменности тональности, остается такой же чистой и верной Богу.

Партия Маргариты начинается с протяжных нот, Маргарита не верит, что может поддаться искушению драгоценностей. Но со временем она начинает оправдываться, тогда ритм арии ускоряется. Таким приемом Гуно показывает яркость и скорость необдуманных поступков Маргариты. Гуно в своем композиторском мастерстве превзошел все ожидания слушателей, когда добавил предвещающие беду секундовой интонации в басу. Именно эти интонации служат внутренним голосом Маргариты, который дает героине понять, что ее действия опасны и приведут к искуплению. Ария заканчивается аккордами с секундами в басу в более медленном темпе, и это показывает, что обратного пути уже нет.



Развязка и кульминация оперы происходят в финальном трио Маргариты, Фауста и Мефистофеля. Сцена начинается в церкви, в которой молитва Маргариты сменяется дуэтом между Маргаритой и Фаустом. Дуэт Маргариты и Фауста ставит конечную точку в развитии образов героев: его первая часть продолжает тему любви дуэта из второй части и служит неким воспоминанием возлюбленных. «Затем из дуэта образуется трио со вступлением Мефистофеля. Последние слова Маргариты: «Смотри, ты весь обрызган кровью! Я тебя

Одиночество фаустовской души в опере Гуно

боюсь», выражены в музыке уменьшенными септаккордами в тремоло»⁴. Это действие показывает силу духа Маргариты, а отказ Фаусту в бегстве способствует очищению ее души. Бог решает вознести ее душу на небеса. Видя это, Мефистофель с гневом произносит: «Спаслась!». На этих словах завершается терцет.

The image shows a musical score for a scene from the opera Faust. It consists of four staves. The top staff is for the Soprano (M), the second for the Alto (F), and the third for the Bass (MÉPHIS.). The piano accompaniment is on the bottom two staves. The lyrics are: Soprano: 'tu me fais hor-reur!'; Alto: 'Ah!'; Bass: 'Ju-gé-e!'. The piano part has a tremolo effect marked 'fff'.

Заключение

Лирический сюжет оперы показывает любовную драму Маргариты и Фауста. Для зрителей XIX века опера носила характер любовных переживаний. О философском смысле оперы стали говорить только спустя долгое время. В произведении Гёте Фауст был олицетворением общества. В произведении Гуно Фауст – личность, которая следует по-своему индивидуальному пути. Главным героем оперы является Маргарита, которая не планировала и не знала своей судьбы. Через персонажей мы видим символическое развитие европейского общества XV–XIX веков: человек начинает отделяться от других, понимает, что он свободен, но боится своей свободы. Любовная драма Шарля Гуно отражает историю фаустовской души в понимании Шпенглера. На протяжении всей оперы происходит противостояние морали и души, Маргариты и Фауста, и в конце, когда мораль становится не нужна, душа остается одинокой и умирает. Одиночество европейской души не находит новой эпохи творчества, она умирает в индустриальных революциях и информационно-технологическом прогрессе.

⁴ Друскин М.С. Французская музыка второй половины XIX века. М.: Изд-во «Искусство», 1938. С. 45.

Одиночество фаустовской души в опере Гуно

Библиография

- Галацкая В.С., Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран. В 7 т. Т. 5. М.: Музыка, 1972.
- Друскин М.С. Французская музыка второй половины XIX века. М.: Изд-во «Искусство», 1938.
- Конен В.Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975.
- Степанова А.А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера: опыт художественной рефлексии в литературе модернизма. СПб.: Вестник Санкт-Петербургского университета, 2013.
- Хохловкина А. Жорж Бизе. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954.
- Шпенглер О. Закат Европы. М.: Изд-во: «Наука», 1993.
- Huebner S. The operas of Charles Gounod. Oxford: Clarendon, 1990.

Приложение. Аудио-сопровождение

Ссылка (доступно, 10.04.2022):

<https://drive.google.com/drive/folders/1blfeuwpHndSaST3PolOOMRUPaBwYuiu>

Loneliness of the Faustian soul within the framework of the development of the genre of lyrical opera.

Aleksandra Bespalkova. Faculty of World Economy and World Politics. Master's program "Socio-economic and political development of modern Asia".

Abstract

The musical heritage of Charles Gounod has provided an opportunity for musicians around the world to create their own masterpieces, inspired by the genius of the composer. However, among the numerous works of the composer, the most interesting is the opera Faust (1859), which is a source for reflection on European culture. This paper discusses the concept of "Faustian soul", which received a new philosophical meaning in the famous work of Oswald Spengler "The Decline of Europe" (1918). The aim of the work is to define the Faustian soul in the musical art of Europe in the second half of the 19th century. Analysis of the opera "Faust" helps to achieve the goal and confirm the hypothesis of the work: the lyrical line of Faust and Marguerite in the opera by Charles Gounod reveals the true representation of the Faustian-European soul of the musical culture of the second half of the 19th century.

Key words: opera "Faust", "Faustian soul", "European culture", "Lyric opera".

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

Издаг Мунгиева (Магистерская программа «Прикладная культурология»)

Аннотация

В данной статье автор обращается к одному из сочинений Ференца Листа – Сонате си минор для фортепиано как воплощению идей «Фауста» И.В. Гёте. В центре внимания автора статьи – содержательный анализ музыкального текста, акцент на образах и идеях, созвучных произведению Иоганна Вольфганга фон Гёте. Представлены вехи творческого пути Листа, проанализирован особенно важный, в контексте «фаустианства», веймарский период.

Ключевые слова: Гёте; Лист; воплощение фаустианства; романтизм; философия; литература; Веймарский период; соната си минор; музыкальный анализ; монотематизм.

Введение

Сочинение немецкого писателя, мыслителя, философа Иоганна Вольфганга фон Гёте оказало влияние на все сферы культурной и духовной жизни Западной Европы, включая музыку. Интерес музыкантов-романтиков к «Фаусту» возник неспроста, ведь центральные идеи Гёте, изложенные в его произведении, совершенно точно описывают дух эпохи романтизма, с ее непрекращающимися поисками идеалов, стремлением к свободе, борьбой с творческой неудовлетворенностью, внутренними волнениями героев.

Автор данной статьи задалась целью проследить и проанализировать видение и чувство «фаустовских» мотивов венгерским композитором Ференцем Листом на примере Сонаты си минор для фортепиано. В процессе чтения мы познакомимся с основными и важными этапами творческого пути Листа; далее будет представлен обзор произведений, написанных в веймарский период творчества композитора, вдохновленных гётевским «Фаустом»¹, в завершение статьи последует подробный музыкально-теоретический разбор сонаты.

Вехи творческого пути Ференца Листа

Блестящий пианист и дирижер, объездивший и покоривший весь мир; гениальный композитор, оставивший после себя десятки бессмертных произведений, исполняемых на

¹ В рамках этой статьи автор остановит свое внимание на Веймарском периоде в творческом пути Листа.

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

лучших концертных площадках; талантливый музыкальный критик, написавший как ряд статей, так и известный труд о своем польском коллеге Фредерике Шопене. Он был «жаден и чуток ко всему новому, свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного», – так о нем отзывался русский композитор Александр Бородин².

Мировоззрение и творчество Листа складывается под воздействием идей А. Сен-Симона, христианских мотивов Ф. Ламенне и французских философов XVIII столетия. Не обошлось и без влияния французского романтизма, в частности, Лист проникся общением с В. Гюго, О. Бальзаком и Г. Гейне.

С 1835 года начинается важный этап в творчестве Листа, известный как «годы странствий». В этот период Лист активно гастролирует, и европейская публика тепло встречает композитора. Надо сказать, что и российских слушателей Лист не оставил без своего внимания, трижды посетив страну с концертами. Между тем он знакомится с русскими музыкантами, с которыми завязывается теплая дружба. Однако, самыми триумфальными поездками были на родную землю – в Венгрию.

Свой завершающий концерт Лист дает на Украине в 1847 году, после чего решает переместиться в более спокойное место, дабы сосредоточиться исключительно на сочинении музыки. Выбор Листа пал на немецкий город Веймар, где особенно чтут Баха, Шиллера и, конечно, Гёте.

Веймарский период и сочинение Сонаты си минор

Веймарский период приходится на 1848-1861 годы. Это время «сосредоточенности мысли», как выражался сам Лист; время, когда композитор предается творческому пылу, сочиняет, завершает начатые задумки. Необходимо отметить, что наиболее играемые произведения композитора, которые часто можно услышать на больших мировых сценах, Лист написал именно в этот важный период.

Соната си минор, написанная в веймарский период, – одно из самых грандиозных произведений романтической фортепианной музыки, поскольку вбирает все основные проблемы и вопросы, актуальные для искусства того времени. В качестве примера можно привести борьбу противоречий, которая происходит в сознании художника и тем самым разъедает его. Лист сам был тем самым истинным романтиком, чью душу терзали вечные

² *Лист Ф. Шопен.* Изд-во.: Государственное музыкальное издательство, 1956.

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

сомнения, неудовлетворенность: он был недоволен своей судьбой, не был столь счастлив своему успеху несмотря на то, что покори́л мир своим талантом. Выражением всех основных идей романтического искусства Лист считал поэму «Фауст», в которой главный персонаж постоянно пребывал в смятении, находясь между греховным и святым или (или адом и раем – Мефистофелем и Маргаритой). В процессе прослушивания сонаты си минор (которая дана в Приложении к статье), слушатель будет часто сталкиваться с этими резкими контрастами.



Стоит сказать, как Лист видел своих героев. Фауст в его творчестве предстает является искателем истины, который сражается за свободу; он отважен и силен духом, желает познать все законы бытия. Мефистофеля же мучает скепсис, он находится в сомнениях, что поедает его творческое начало и сдерживает благородные порывы. Можно заметить, что у Листа эти герои в некоторой степени имеют свою художественную окраску, несколько отличающуюся от задумки Гёте. Маргарита же в своей поэтичности, напротив, наиболее близка к гётевскому образу.

Сонату си минор музыковеды по праву считают автобиографичной. Об этом в своей книге пишет и Виктор Цуккерман: «Есть много оснований считать, что соната автобиографична. Друзья композитора – Луи Келлер и Петер Корнелиус находили в сонате самое верное

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

отражение духовной и эмоциональной жизни композитора, отождествляли героя сонаты с ее автором»³. Стоит отметить, что спутница жизни Листа, Каролина Витгенштейн, называла его Фаустом.

Все сравнения композитора с главным героем Гёте неспроста. Лист отчасти является олицетворением характеристики Фауста, уже данной выше. В душе композитора шла непрерывная борьба, поиски идеала; в целом, жизнь была полна как разочарований, так и побед. Однако в Листе не угасала вера в прогрессивность, в светлое будущее, в признание искусства как основной составляющей жизни каждого человека. Казалось бы, похожая характеристика была дана Фаусту. Несмотря на черты автобиографичности в сонате, важно отметить, что это не просто музыкальное описание внутренних волнений автора, а, скорее, повествование о жизни людей периода романтизма.

Соната посвящена другу и коллеге Ференца Листа Роберту Шуману, который, в свою очередь, тоже посвятил композитору свою Фантазию для фортепиано до мажор.

Дебютное исполнение листовского монументального сочинения совпало с выходом первого рояля фабрики Bechstein. Ганс фон Бюлов – немецкий дирижер и блестящий пианист – отважился впервые исполнить произведение на новом инструменте.

В чем же состояло новаторство Листа и почему соната имеет такой резонанс? В первую очередь, слушатель впервые прикасается к столь развернутой романтической сонате, имеющей и философский подтекст, которая поистине станет образцом фортепианной романтической музыки. Здесь Лист обращается к вводимому романтиками музыкальному замыслу – использует принцип монотематизма⁴ и отдает предпочтение одночастной форме, отходя от привычной для всех классической сонатной.

Содержательный анализ музыкального произведения

Прежде чем перейти к анализу самого произведения, отметим, в какое время была написана Соната ми минор. Это была эпоха серьезных социальных движений, время революций, что не могло не повлиять на Листа. Он впитал в себя все страдания, коллизии своего поколения, которое пережило и спады, и подъемы, воплотив это в своей музыке.

³ Цуккерман В. Соната си минор. М.: «Музыка», 1984. С. 8-9.

⁴ Монотематизм – от греч. *monos* – один, *единный* и *tema* – то, что положено в основу. Этот принцип основан на трансформации группы тем.

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

Итак, тема, с которой начинается вступление к сонате, предстает как образец высшей силы или ее можно охарактеризовать, как тему судьбы. Этот мотив будет не так часто звучать на протяжении всей сонаты, и появится в самых переломных для развития моментах. Тема состоит из двух элементов, где первый – это расположенные в нижнем регистре октавы, которые звучат очень остро, сухо, словно призывая слушателя к тишине и сосредоточению перед прослушиванием. Второй элемент прозвучит два раза; первый раз услышим нисходящую фригийскую гамму, во второй – венгерскую, которая прозвучит еще более мрачно, нежели первый элемент:



Главная партия тоже распадается на два элемента. Первый – звучит напряженно, словно речитатив, в котором слышны острые возгласы. Чувствуется декламационность в сочетании с эмоциональной накаленностью в исполнении Цимермана⁵. Это Фаустовское начало со всей ему присущей неудовлетворенностью, смятенностью и мятежными порывами.

Второй мотив главной партии крайне зловещий, острый, гротескный, будто отсылающий нас к теме вступления своей небольшой схожестью. Здесь музыка выступает как что-то явно мефистофельское:

⁵ Автор статьи выбрала интерпретацию Кристиана Цимермана в качестве примера исполнения сонаты си минор.

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

113 Allegro energico Соната n-тои, главная партия

The image displays a page of musical notation for the first system of Liszt's Sonata in A minor, Op. 101, first movement. The score is in 2/4 time and features a complex texture with multiple voices. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Allegro energico'. The second system includes a 'f marcato' section with a triplet of eighth notes. The third system continues the 'f marcato' section with a triplet of eighth notes. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Побочная партия, вслед за главной, сочетает в себе две темы. Первая тема – крайне величественная, фанфарная, торжественная, словно воплощает в себе все прекрасное. Она полнозвучна и мощна в представленном исполнении:

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор



Вторая побочная партия – контрастна первой. Это образец прекрасного, воплощение чистой любви – образ Маргариты. Надо отметить, что, вслушиваясь в мелодию, можно заметить, что эта нежная тема становится трансформацией мепистофельской, которая ни ритмически, ни интонационно не была изменена Листом (это можно понять и по нотам). Она находится в самом верхнем голосе, и благодаря музыкально-выразительным средствам композитор превратил ее в совершенно неузнаваемую – это и есть принцип монотематизма:



Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

Далее вдохновляющая и созерцательная музыка второй темы резко сменяется аккордовыми ударами и октавами.

Заключительная партия очень активная и стремительная по своему звучанию. Она строится на мекфистофельской теме. Чувствуется ритм марша, это ощущение создается аккордовым изложением. Здесь основная тональность – си минор, что является отклонением от всех законов сонатной формы.

Разработка занимает большую часть сонаты и состоит из самостоятельных разделов.

Вступительный раздел звучит грозно, страшно. Она строится на проведении темы вступления и главной партии⁶. Во втором разделе звучит первая тема главной партии, потерявшая былую взволнованность речитатива. Далее она перетекает в раздел, где можно услышать обе темы главной партии.

Переходим к центральному разделу разработки. Он прозвучит в темпе *Andante sostenuto* (медленно и сдержано). Этот раздел можно назвать эпизодом в разработке или, как называют многие теоретики, «сонатой в сонате». Он представляет собой совершенно новую тему, ранее еще не звучавшую. Она по своему характеру напоминает побочную партию или тему Маргариты:



⁶ Фаустовской.

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си-минор



Фугато⁷ – заключительный раздел разработки. Раздел звучит в си-бемоль миноре. Характер музыки передает злую иронию. Звучат обе темы главной партии, при этом их контраст уже не слышен, он снят. Теперь они – нечто единое – сливаясь, образуют скерцо:



В репризе все темы, звучащие на протяжении сонаты, так или иначе будут трансформированы. Все развитие идет к кульминации произведения, по звучанию мощь которой превзойдет все предыдущие разделы. Кульминация – тема первой побочной партии – дается в коде, она подобна ярким по звучанию и размеренным по темпу ударам молота. Однако тема прерывается, что характерно для Листа. Звучит созерцательная мелодия в темпе Andante как знак сожаления о чем-то прекрасном, что не осуществилось в жизни.

Соната завершается проведением обеих тем главной партии. В «фаустовской» не слышны более порывы и стремления. Заканчивается произведение проведением темы вступления, которая, как тематический мостик, объединяет всю сонату, символизируя излюбленное ощущение всех романтиков – чувство безысходности.

⁷ Фугато (полифоническая музыкальная форма, родственная фуге).

Воплощение «фаустианства» в музыке Ференца Листа: на примере сонаты си минор

Библиография

Гете И. Фауст пер. с нем. Холодковского Н., 1878. М.: Детская литература, 1969.

Лист Ф. Шопен Изд-во.: Государственное музыкальное издательство, 1956.

Мильштейн Я. Ф. Лист М.: «Музыка», 1960,1970. Т.1-2.

Таурова Ф. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков). Учебное пособие. Баку, 2008.

Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М.: «Музыка», 1984.

Приложение. Аудио-сопровождение

Название: Соната для фортепиано Си Минор

Исполнитель: Крыстиан Цимерман

Композитор: Лист Ф.

Год: 1991.

Ссылка (доступно, 10.04.2022):

<https://drive.google.com/file/d/1Z-YaGC5pqOsHNVvN1eLMzUIv1U7J-ass/view>

The embodiment of "Faustianism" in the music of Franz Liszt: on the example of sonata in B minor

Izdag Mungieva (second-year student of the Master's program in Applied Cultural Studies, National Research University Higher School of Economics)

Abstract

In this article, the author refers to one of Franz Liszt's compositions – the Sonata in B Minor for Piano as an embodiment of the ideas of Goethe's Faust. The author focuses on a meaningful analysis of the musical text, an emphasis on images and ideas consonant with Goethe's work. The milestones of Liszt's creative path are presented, the Weimar period, especially important in the context of "Faustianism", is analyzed.

Keywords: Goethe; Liszt; the embodiment of Faustianism; romanticism; philosophy; literature; Weimar period; sonata in B minor; musical analysis; monothematism.

Малер и Гёте: 8 симфония – опыт преемственности

Кирилл Афанасьев (Образовательная программа «История искусства»)

Аннотация

В статье последовательно представлены биографические и социокультурные обстоятельства создания Густавом Малером Восьмой симфонии, рассмотрена текстологическая структура симфонии и взаимосвязь ее частей между собой, важность выбора гимна *Veni Creator Spiritus* как текстовой основы для первой части симфонии. Проанализировано отношение Иоганна Вольфганга фон Гёте и Густава Малера к религии, а также отношение Малера к фигуре самого Гёте и его трагедии «Фауст». Анализ выбора композитором заключительной части «Фауста» в качестве текста для второй части симфонии показал, насколько философским был подход Малера при выборе именно этого текста в качестве основы. Проведен разбор музыкальной структуры финала симфонии и сделан вывод о роли Восьмой симфонии Густава Малера в фаустиане эпохи романтизма.

Ключевые слова: Фаустиана, Малер, Гёте, Восьмая симфония, Фауст, *Veni Creator Spiritus*, романтизм, финал, музыка, религия.

Введение: фаустиана эпохи *fin de siècle*

«Я только что закончил мою Восьмую симфонию. Это – самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»¹, – так писал Густав Малер дирижеру Виллему Менгельбрегу в августе 1906 года. Композитор сам понимал, насколько «вселенского» масштаба получилось его новое произведение. Поистине, его Восьмая симфония стала кульминационным произведением не только его собственной творческой жизни, но и грандиозным финалом всего западноевропейского романтизма XIX века как системы мировоззрения. Малер сумел показать в ней единение христианского начала и текста «Фауста» Иоганна Вольфганга фон Гёте, венца эпохи Просвещения, объединив эти два столпа европейской культуры. Как никогда точно слово «симфония» отразило суть музыкального произведения: как по форме, так и по содержанию. XIX век стал настолько сложным и разнообразным с культурной и философской точки зрения, что поставить в нем

¹ *Густав Малер. Письма. Воспоминания.* М.: Музыка, 1968. С. 240.

точку удалось лишь в начале XX века. Но Густав Малер не просто поставил точку в фаустиане XIX века. Создав свою симфонию в парадигме романтизма, Малер сумел внести в нее веяние нового стиля и новой эпохи – модернизма начала века, сформировавшего весь век грядущий. Таким образом, завершая один культурный этап, композитор открыл двери чему-то радикально новому и только зарождающемуся.

«Fin de siècle» («конец века»), «Belle Époque» («Прекрасная эпоха»), «декаданс», «Серебряный век», – как только ни называли переходный этап между XIX и XX веками. Одним он кажется периодом «умирания» западноевропейской культуры (достаточно вспомнить «Закат Европы» Освальда Шпенглера), другим наоборот представляется периодом истинного расцвета культуры и искусства перед грядущими потрясениями XX века. В одном можно быть точно уверенными: это был кратковременный момент на сломе между двумя парадигмами, причем одна из которых безусловно наследовала другой, хотя и противопоставляла себя ей. В это время Европа представляла собой «пороховую бочку», с накопившимися в ней внутренними противоречиями. Кризис ценностей и морали, отсутствие видимых вариантов развития, многолетние претензии государств друг к другу, – все это в результате и привело к трагедиям первой половины века. Но несмотря на такое шаткое положение мира, в самом центре Европы, в Вене, концентрируется невероятное количество художников, музыкантов, писателей и прочих людей культуры и творчества, превративших столицу Австро-Венгрии в культурную столицу всего мира. Для понимания атмосферы, царившей там в нулевых годах XX века, достаточно перечислить хотя бы несколько живших в то время в Вене известных людей: Густав Климт, Эгон Шиле, Зигмунд Фрейд, Арнольд Шёнберг, и, конечно, Густав Малер.

Он родился 7 июля 1860 в маленькой богемской деревне (сейчас это территория Чехии) в небогатой еврейской семье. Малер, с раннего возраста проявлявший незаурядные способности в музыке, в 1875 году поступил в Венскую консерваторию. Здесь под влиянием Рихарда Вагнера, Иоганнеса Брамса и Антона Брукнера формировался музыкальный стиль юного Густава. Затем, начав дирижерскую карьеру и параллельно создавая собственные произведения, Малер путешествует по Европе, живя то в Лейпциге, то в Будапеште, то в Гамбурге. Первую симфонию (только начиная формировать свой особый симфонический

стиль) он создает в 1884-1888 гг., и впервые исполняет ее в 1889 году в Будапеште. Увы, публика не смогла сразу оценить новизну и необычность малеровского симфонизма. Однако со временем талант Малера становится очевиден для большинства музыкальных критиков того времени, и в 1897 году композитор занимает должность директора Венской придворной оперы – центра музыкальной жизни Европы. За «венский» период своей жизни Малер создал Четвертую, Пятую, Шестую, Седьмую и Восьмую симфонии. К написанию Восьмой он приступил летом 1906 года, по своему обыкновению уехав из Вены в Майернигг, в свою резиденцию на юге Австрии.

Премьера состоялась 12 сентября 1910 года в Мюнхене. Помимо многочисленной публики в зале присутствовали Рихард Штраус, Камиль Сен-Санс, Антон Веберн, Томас Манн, Стефан Цвейг, Огюст Роден, Леопольд Стоковский. Публика восприняла симфонию с таким воодушевлением, какого ранее не вызывало ни одно произведение композитора.

Анализ структуры симфонии

Формально структура симфонии достаточно проста: она состоит из двух неравноценных частей (причем вторая часть почти в два раза больше первой). Обе части сопровождаются практически непрерывными партиями двух смешанных и одного детского хоров, причем во второй появляются еще и восемь сольных партий, соответствующих персонажам из финала «Фауста» Иоганна Вольфганга фон Гёте. Использование вокальных партий – явление не характерное для симфонической формы. Лишь немногие композиторы (например, Людвиг ван Бетховен в своей Девятой симфонии или Ференц Лист в «Фауст-симфонии») решались ввести (обычно в заключительную часть своих произведений) партии для голоса. Малер успешно экспериментировал с использованием хора уже в своих Второй и Третьей симфониях, но лишь в Восьмой впервые вокальная партия присутствует на протяжении всего сочинения.

Первая часть представляет собой положенный на музыку текст католического гимна *Veni Creator Spiritus*. Этот текст был создан в IX веке немецким богословом Рабаном Мавром. К началу XI века появляется анонимная мелодия хорала, созданного на слова гимна. Многие композиторы, в том числе и Иоганн Себастьян Бах (BWV 631) обрабатывали эту мелодию. Позже композиторы начали совершать обратное – брать текст и сочинять для него

собственную музыку. Так, например, поступали Гектор Берлиоз в своем мотете и Густав Малер в Восьмой симфонии.

Текст гимна состоит из семи четверостиший и обращен к Богу. Само название, данное гимну по его первой строке, в переводе с латыни означает «Приди, Дух животворящий». На протяжении всего возвышенно-приподнятого текста Богу возносится хвала и просьбы о помощи и спасении. В богослужебной практике гимн исполняется на праздник Пятидесятницы, а также при различных торжественных мероприятиях (коронации, рукоположении, конфирмации, при избрании нового папы кардиналами и т.д.).

Обратимся теперь ко второй части симфонии. Текстовой основой для нее послужил финал трагедии «Фауст». Это отрывок, действие которого, по авторской ремарке, совершается в «Горных ущельях, лесу, скалах, пустыне». В нем происходит вознесение бессмертной души Фауста на небеса, закольцовывая произведение, ведь начинается оно с «Пролога на небесах». В этом финальном отрезке происходит постепенное вертикальное движение, сюжетно поднимаясь от земли к небу, от отшельников к хору блаженных младенцев и ангелов. Наконец вступает и Mater Gloriosa, вечное женственное начало, зовя за собой душу Фауста.

Первая часть «Фауста», законченная Гёте в 1806 году, полностью принадлежит традициям эпохи Просвещения – точнее, «веймарскому классицизму» (его родоначальниками были Гёте и Шиллер). Вторая часть, финал которой как раз и был использован Малером в его симфонии, создавалась писателем до самой смерти и была опубликована уже после нее, в 1832 году. За почти тридцать с лишним лет между двумя частями трагедии в Европе успел развиваться романтизм. Поэтому неудивительно, что финальные строки «Фауста», начинавшегося в парадигме эпохи Просвещения, проникнуты духом романтизма.

Так почему же Густав Малер в своей Восьмой симфонии соединяет в единое целое христианский гимн и финал трагедии Гёте? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо оценить отношение Малера и Гёте к религии, а также отношение самого композитора к писателю и его творчеству.

Отношение Гёте к религии

Гёте, как многие люди эпохи Просвещения, относился к религии скептически, даже с некоторой насмешкой. Чего стоит один «Пролог на небесах» из самого начала «Фауста». В

нем Господь и Мефистофель ведут диалог на равных, пародируя подобный разговор из начала библейской книги Иова. Основным отличием является степень дозволенности для сил зла в Библии и в «Фаусте». Если в Библии на просьбу сатаны отдать ему Иова Господь говорит: «<...> вот, он в руке твоей, только душу его сбереги» (Иов 2:6), то в «Фаусте» на аналогичную просьбу Мефистофеля Господь отвечает: «Тебе позволено: иди и завладей его душой <...>». (Здесь и далее приводятся переводы «Фауста» Н.А. Холодковского). Еще более издевательски звучит реплика Мефистофеля в конце пролога: «Охотно старика я вижу иногда <...>». Сделав отступление, можно упомянуть о письме Малера Анне-Мильденбург от 26 июня 1896 года, в котором он цитирует этот отрывок: «В ближайшие дни совершу небольшую прогулку в Ишль, где я уже несколько лет постоянно встречаюсь с Брамсом. Здесь я поистине могу сказать заодно с Фаустом: “Я рад порой увидеть старика!”»². Но вернемся к анализу отношения Гёте к религии. Теперь обратимся к финалу «Фауста». В нем Гёте «настаивает», что несмотря на позволение Мефистофелю завладеть душой Фауста, тем не менее, бессмертная человеческая душа способна пройти такое испытание. И вот уже хор ангелов возглашает: «Дух благородный зла избег, сподобился спасенья; кто жил трудясь, стремясь весь век, – достоин искупленья». Работая над «Фаустом» на протяжении 60-ти лет, Гёте преодолел путь от насмешника христианства эпохи Просвещения, до его апологета эпохи Романтизма. Пения, молитвы и хоры последней сцены соответствуют традиционным церковным гимнам и секвенциям. Но уж слишком мистически они представлены, звуча из уст мифологических персонажей, таких как Doctor Marianus или Magna peccatrix (Великая грешница). Судя по всему, Гёте обладал верой в Бога, но относился недоверчиво к официальной религии, видя ее пороки. Интересно также в этом контексте отметить сборник стихотворений Гёте «Западно-восточный диван», вышедший в 1819 году. Он был написан под впечатлением от прочитанного писателем Корана, что свидетельствует о попытке Гёте отыскать истинного Бога в неевропейской культуре. Учитывая, что на момент издания сборника писателю исполнилось 70 лет, можно почти с уверенностью сказать, что Гёте практически всю жизнь занимался «богоискательством», оно не покидало его и было очень важной составляющей личности немецкого мыслителя.

² Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 180.

Отношения Густава Малера с религией были не менее специфичны. Еврей по рождению, он был вынужден обратиться в католицизм, чтобы иметь возможность занять пост директора Венской придворной оперы. Оставаясь на протяжении всей жизни ищущим агностиком, он не раз обращался к христианской теме и до Восьмой симфонии. Так, его Вторая симфония полностью посвящена теме Воскресения, а финал Третьей симфонии – рассказу мальчика о Рае (на основе «Волшебного рога мальчика»). Возможно, именно в музыке выразилось «богоискательство» композитора. В начале 1909 года в письме к Бруно Вальтеру сам Малер формулирует это так: «Странно! Когда я слушаю музыку, даже дирижируя, то слышу совершенно определенные ответы на мои вопросы; все становится для меня ясным и несомненным. Или, вернее, я чувствую, что это вовсе даже и не вопросы»³. Он пытался через свое творчество найти истину и прикоснуться к ней. Восьмая симфония своим содержанием подтверждает это. На момент 1906 года Малер занимает почетную должность, он счастлив в браке, в жизни еще не наступили потрясения. Написав Восьмую симфонию, он написал собственный *Veni Creator Spiritus*, свой вариант торжественного восхваления, практически моцартовский *Sanctus* («Свят, свят, свят»).

Влияние Гёте на Густава Малера

Каково же отношение Малера к наследию Гёте? Важно отметить глубочайший интерес композитора к самой фигуре писателя. Так, из письма Малера к Адели Маркус от августа 1908 года мы узнаем: «Я читал, как делаю почти каждое лето, Эккермана и нашел там место, где Гете сам берет слово по поводу той загадки, которая занимала Вас в те дни»⁴. Иоганн Петер Эккерман – это друг и секретарь Гёте, после его смерти опубликовавший «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823 – 1832». Из этого труда можно узнать биографические подробности жизни немецкого мыслителя, а также его ответы на различные вопросы Эккермана. Для Малера эта книга стала своего рода настольной, он постоянно перечитывал ее и находил нечто новое. Так, 10 июля 1894 года он пишет Арнольду Берлинеру: «Только что прочел я, дорогой Берлинер, у Эккермана следующие слова Гете, которые должен сообщить

³ *Густав Малер. Письма. Воспоминания.* М.: Музыка, 1968. С. 271.

⁴ Там же. С. 266.

Вам, дабы напомнить о тогдашнем нашем ночном экскурсе в эстетику»⁵. О живом интересе Малера с раннего возраста к фигуре Гёте свидетельствует его письмо Фридриху Лёру от 20 июля 1884 года: «У меня теперь есть желание (и, к сожалению, время) проглотить хорошую порцию литературы о Гёте, чтобы разноцветные лучи соединились для меня в ясный белый цвет»⁶. Видя в Гёте образец для подражания, идеального человека эпохи Просвещения, Малер, помимо получения интеллектуального и художественного наслаждения от книг Гете, воспринимал его глубоко творчески. С годами Малер все более и более проникался пониманием тех философских воззрений писателя, конечным воплощением которых стали вторая часть и финал «Фауста». Из произведений самой жизни Гёте (по «Разговорам...» Эккермана) Малер очевидно находил для себя какие-то ответы и осмысления того стихийного взгляда на мир, который был присущ как самому композитору, так и его музыкальному симфонизму. Гармоничность и, соответственно, гармонизация, которые так свойственны творчеству Гёте, помогли Малеру увязать противоречивую хаотичность восприятия и мятущийся дух в единую и целостную картину неисчерпаемого мира. Ницшеанский «сверхчеловек» (Übermensch) для достижения и подтверждения своей сверхчеловеческой природы должен отречься от простых человеческих чувств, например, от христианского сострадания. Так, критикуя Шопенгауэра в «Антихристе», Ницше пишет, что путем сострадания наносится ущерб самой жизни. То есть, по Ницше, проявляя жалость, мы опустошаемся. «Просвещенческий» человек у Гёте, наоборот, имеет право на полноту чувств и эмоций и обладает возможностью стремления к завершённости и целостности мира. Несомненно, близкий к этому подход разделял в своей жизни и в своем творчестве Густав Малер.

Философская образность заключительной сцены «Фауста», а в особенности стиха *Alles Vergängliche*, очень волновала Малера. Сохранилось ценное для исследователей творчества композитора письмо из Тоблаха (итальянского города Доббиако) к своей жене от июня 1909 года⁷. В нем он комментирует толкование последних стихов «Фауста» Альмой Малер. Композитор отмечает, что толкование произведений искусства – это совершенно особое дело.

⁵ Там же. С. 146.

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Там же. С. 272-274.

«В них рациональное <...> – почти всегда не основное, но, скорее, лишь покров, окутывающий их подлинный облик». Говоря о «Фаусте», Малер отмечает, что «его создание заняло целую долгую жизнь, и камни, из которых он сложен, не одинаковы и часто остаются сырым материалом». «Все только сравнение, символ по отношению к чему-то, что, будучи воплощенным, может лишь приблизительно выразить требуемое. Конечно, описать можно лишь преходящее, а то, что мы чувствуем, угадываем, но чего никогда не достигаем <...>, то непреходящее, что пребывает за всеми явлениями, – именно оно неопишимо. Это – то, что с мистической силой влечет нас, что каждое творение <...> с безусловной уверенностью ощущает как центр своего бытия, то, что Гёте здесь – снова с помощью сравнения – называет вечно женственным, подразумевая именно покоящееся, цель, противоположную вечной тяге, стремлению, движению к этой цели, то есть вечно мужскому. Ты совершенно права, характеризуя это как власть любви». В этом отрывке возникает очень важное понятие, целая философская концепция, скрывающаяся за словами о «вечной женственности» (*Ewig-Weibliche* в гётевском оригинале финала «Фауста»). Это образ, обозначающий «трансцендентную силу, любовно поднимающую человека в область вечной творческой жизни»⁸ особенно стал популярен в эпоху *fin de siècle*, в русской философской мысли вообще положив начало софиологии, как учению о Божественной Мудрости. Для самого же Гёте прообразами «вечной женственности» являлись Богородица и Беатриче из «Божественной комедии» Данте Алигьери. «Для того чтобы изобразить это, Гёте сам применяет здесь бесконечную лестницу символов – чем ближе к концу, тем отчетливее: Фауст, страстно ищущий Елену; <...>, вплоть до *mater gloriosa*, которая является олицетворением вечно женственного», – пишет всё в том же письме Малер. Трактую Гёте, он также говорит: «Вечно женственное влечет нас – мы достигли его – мы покоимся – мы владеем тем, к чему на земле могли лишь тянуться, стремиться. Христос называет это «вечным блаженством», и я должен был воспользоваться этим прекрасным и вполне достаточным мифологическим представлением, самым адекватным из всех, какие доступны человечеству в нашу эпоху».

По этому письму Малера видно, насколько глубоко анализировал композитор авторский текст Гёте, и насколько важным для него является коренное понимание того, о чем говорит

⁸ Махов А.Е. Вечная женственность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. 2001. С. 119.

мыслитель. Придавая такое серьезное значение последней сцене «Фауста», Малер с тщательностью подошел к ее проработке в финале своей симфонии.

Анализируя музыкальный текст Восьмой симфонии Густава Малера, остановимся на рассмотрении именно этого финального отрывка, начинающегося сопрано *Mater gloriosa* (*Komm! Komm! Hebe dich zu höheren Sphären!*), после которого вступает тенор *Doctor Marianus* (*Blicket auf, blicket auf*) и заканчивает все *Chorus mysticus* (*Alles Vergängliche*). Но прежде обратим внимание на схему интонационной фабулы Восьмой симфонии (рис. 1). Она наглядно показывает, в каком тесном взаимодействии находятся между собой как части симфонии (устраивая, например, «переключку» между начальной темой «*veni creator spiritus*» и самым финалом симфонии), так и темы симфонии внутри каждой из её частей (например, связь темы «*Mater gloriosa*» с тем же финалом). Такое переплетение иногда тончайших интонаций внутри симфонии свидетельствует об исключительной продуманности малеровской формы, ее внутренней наполненности и целостности.

Возвращаясь к анализу финала симфонии, начнем с партии сопрано *Mater gloriosa*. «За мной! За мной! В возвышенные сферы последуй! Полн любви и веры, пойдет он вслед, узнав тебя!», обращаясь к Гретхен и говоря о Фаусте, произносит Богоматерь. Это очень короткий отрывок, всего лишь со 172 по 176 цифры (28 тактов). Но именно в нем звучит «тихая кульминация»⁹ всей симфонии: си-бемоль сопрано на пианиссимо (рис. 2). Это ключевой момент, момент «разрешения» на вхождение в Рай, данное самой Богоматерью. В этом месте ставится точка в развитии всего сюжета «Фауста»: Бог принимает его душу, утверждая победу человека над злом.

После такого завершения «человеческой» части истории начинается перемещение в пространство неподвластное человеческому разуму. Вторя гимну *veni creator spiritus*, своим ликованием *Doctor Marianus* невероятно лирично – как в авторском тексте Гёте, так и музыкальном тексте симфонии – призывает к поклонению Богоматери: «Каясь, нежные душой, взор к ней устремите». Малер создает простой, но удивительно нежный и в то же время катарсический мотив на словах «*Alle reuig Zarten*» (рис. 3, рис. 4). Этим ставится вторая точка

⁹ Девуцкий В.Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 104.

в «Фаусте». Восторженное преклонение перед величием момента перехода из одного мира в другой – это отражение и гётевской, и малеровской интерпретаций религиозного вдохновения.

Наконец, происходит сам момент вхождения в Рай, сопровождаемый таинственным и глубоко философским текстом в исполнении *Chorus mysticus*. «Лишь символ – все брэнное, что в мире сменяется; стремленье смиренное лишь здесь исполняется; чему нет названия, что вне описания, – как сущность конечная лишь здесь происходит, и женственность вечная сюда нас возводит». Перед этим в небольшом отрывке с 199 по середину 202 цифры (*Langsam*) Малер живописует инструментальными партиями органа, челесты, и арф звуковую картину Рая, как бы приоткрывая для слушателя завесу тайны и мистицизма. Сам хорал *Alles Vergänglichliche* начинается с нежнейшего затаенного пиано-пианиссимо, постепенно нарастая и ширясь, приходя к грандиознейшему *tutti* всех вокальных и инструментальных партий на слова о «вечной женственности» для того, чтобы затем внезапно оборваться и дать вступить четверем трубам и трем тромбонам (рис. 5), которые по авторской драматургии должны располагаться отдельно от всего оркестра. Это исключительное соответствие музыки тексту и самому духу сцены показывает иррациональность и непознаваемость Небесных сфер, «невещественность» ангельских труб, торжественно звучащих в них. Все человеческое отброшено и забыто, в этом сияющем триумфе остается только чистая душа перед величием Бога. Этим ставится последняя и главная точка в «Фаусте» Иоганна Вольфганга Гёте и в Восьмой симфонии Густава Малера.

«Основное тут – гётевский взгляд, что всякая любовь есть зачатие, творение, что существует и физическое, и духовное зачатие и что именно последнее является результатом «эроса». В заключительной сцене «Фауста» ты уже видела это в символическом выражении»,¹⁰ – так Малер писал своей жене Альме из Мюнхена в июне 1910 года, уже занимаясь подготовкой премьеры Восьмой симфонии. Благодаря сохранившимся письмам видно, насколько глубоко рефлексировал композитор о том, что составляло его творческую жизнь и насколько тонко он чувствовал тот материал, на основе которого создавалась симфония. Густав Малер, благодаря своему грандиозному таланту и тонко чувствующей ищущей душе,

¹⁰ Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 290.

смог уловить «то непреходящее, что пребывает за всеми явлениями»¹¹. Более того, он смог это не только уловить, но и облечь в выдающуюся музыкальную форму.

Заключение: опыт преемственности

Сложный символизм финала «Фауста» не стал препятствием для малеровского гения. Проникнув в самую его суть, создав собственную интерпретацию «вечной женственности», Малер тем самым стал прямым наследником гётевской традиции, но не в литературной сфере, а во всеобъемлющей культурной парадигме. Австриец, родившийся через сто с лишним лет после немецкого мыслителя, сумел перетрактовать его труд и на давно известном материале создать уникальное произведение искусства и образец западноевропейского выражения мысли.

Гёте завершил эпоху Просвещения своим «Фаустом», но при этом связал его с расцветающим романтизмом. Малера тоже часто называют «мостом», но уже между романтизмом и модернизмом начала XX века. Восьмая симфония Густава Малера стала грандиозным финалом всей западноевропейской фаустианы, в то же время открыв путь к новым осмыслениям темы «Фауста» композиторами XX века.

Библиография

Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 580 с.

Малер Г. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. статья, примеч. И. Барсовой. М.: Музыка, 1968. 635 с.

Девуцкий В.Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 97-107.

Махов А.Е. Вечная женственность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. 2001. С. 119-121.

Danuser H. Mahler, Gustav // Neue Deutsche Biographie. 1987. Bd. 15. S. 683-687.

¹¹ *Густав Малер.* Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 272-274.

Приложение 1.

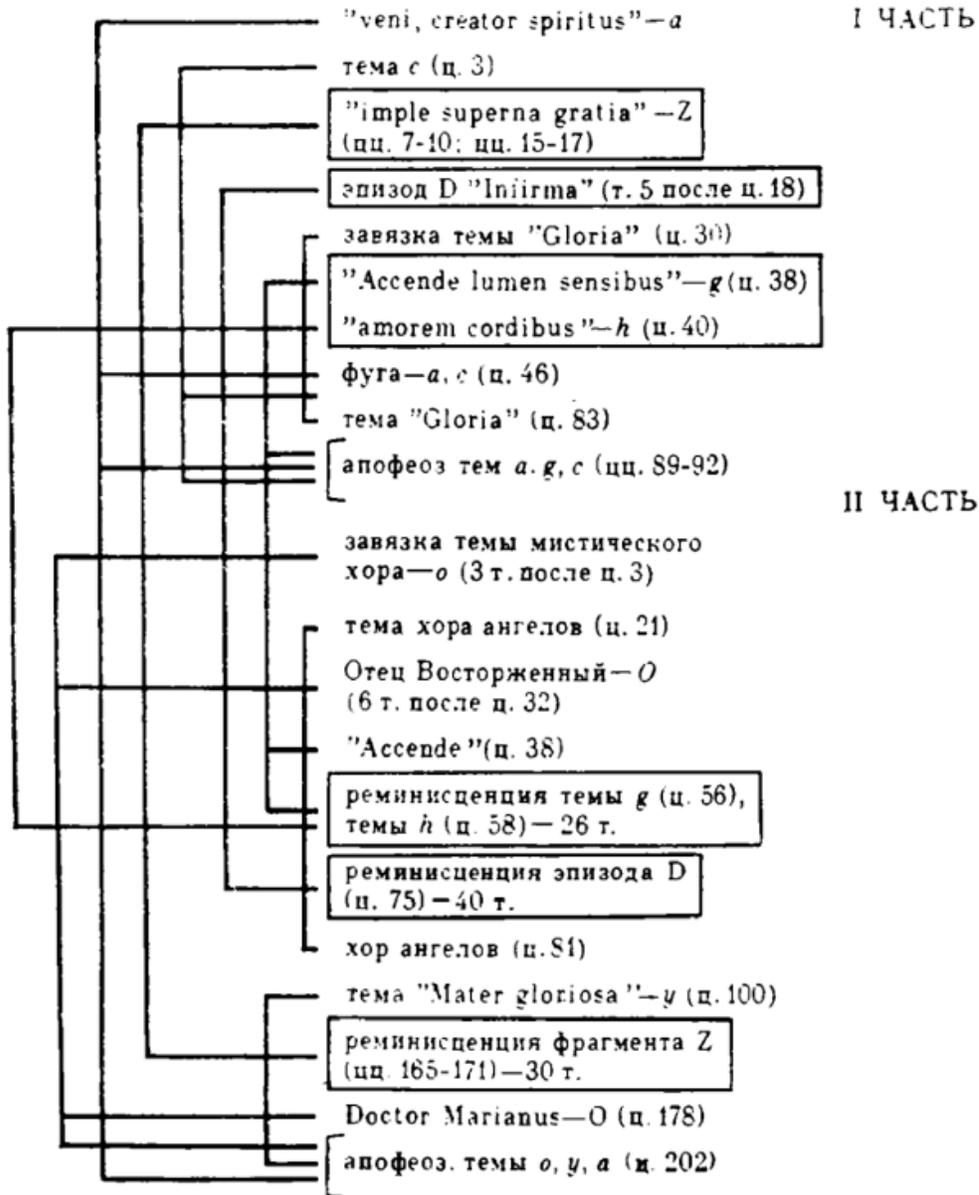


Рисунок 1.

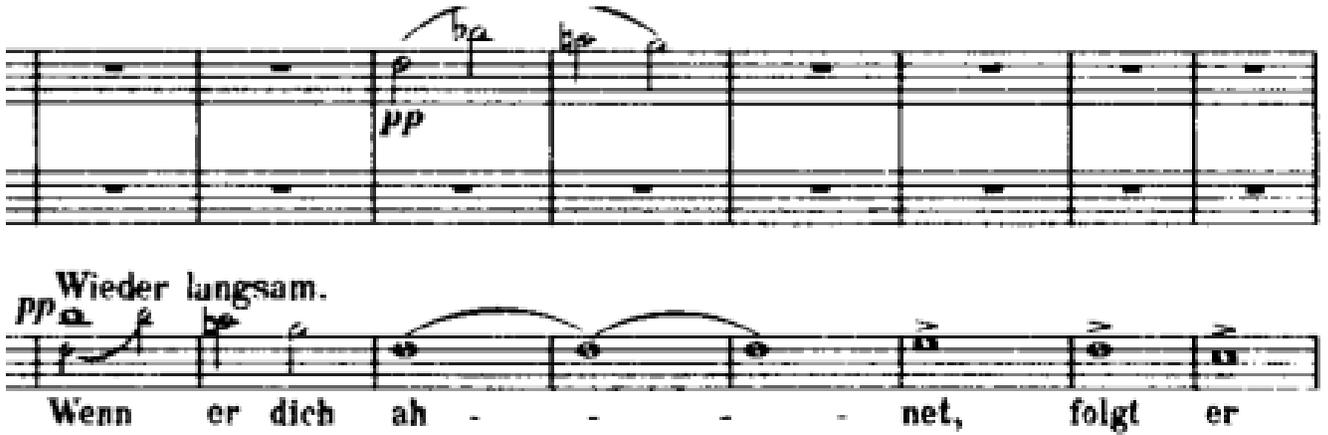


Рисунок 2.



Рисунок 3.



Рисунок 4.

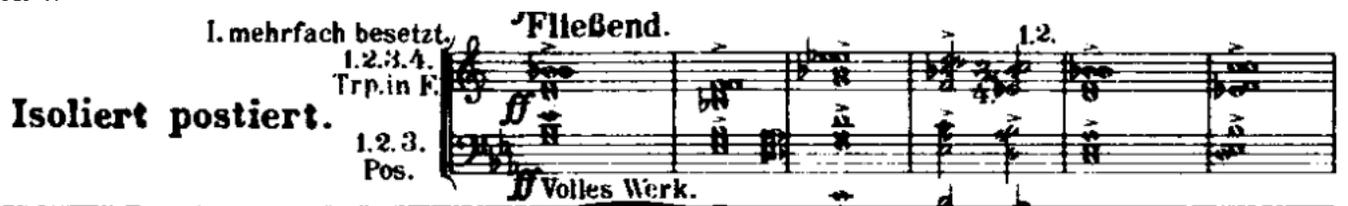


Рисунок 5.

Приложение 2. Аудио-сопровождение

Ссылка (доступно, 10.04.2022):

<https://drive.google.com/folderview?id=1G1N4Y2aVeabMRpsZduXLBnkcUodNqWu9>

Mahler and Goethe: The Eighth Symphony is an experience of continuity.

Kirill Afanasyev (Bachelor's Programme 'History of Art')

Abstract

This study presents the biographical and socio-cultural circumstances of Gustav Mahler's creation of the Eighth Symphony, the textual structure of the symphony and the relationship of its parts to each other, as well as the importance of choosing the hymn *Veni Creator Spiritus* as a textual basis for the first part of the symphony. The author analyzes the attitude of Johann Wolfgang Goethe and Gustav Mahler to religion, as well as Mahler's attitude to the figure of Goethe himself and his tragedy "Faust". The analysis of the composer's choice of the final movement of *Faust* as the text for the second movement of the symphony showed how philosophical Mahler's approach was when choosing this particular text as the basis. In addition, the analysis of the musical structure of the finale of the symphony was carried out and a conclusion was made about the role of Gustav Mahler's Eighth Symphony in the Faustian of the Romantic era.

Keywords: Faustiana, Mahler, Goethe, Eighth symphony, Faust, *Veni Creator Spiritus*, romanticism, finale, music, religion

Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф. Ведерникове (беседу вела Д.М. Умбина, февраль 2022 года)

*Дарья Умбина (ассистент-стажер МГК имени П. И. Чайковского по специальности
Искусство вокального исполнительства, Казахстан)*

Аннотация

Вокальное искусство передавалось от учителя ученику «из уст в уста», и во всех мировых культурах оно относится к нематериальному наследию. В России история певческой культуры насчитывает не одно тысячелетие. Начиная с XVIII в., русская вокальная школа обогатилась благодаря привнесению западноевропейского оперного искусства. Одним из ярчайших представителей русской вокальной школы в XX в. стал бас Александр Ведерников. Благодаря анализу, контролю за звуковедением, работе над образом он не только явил пример творческого долголетия, но и сумел создать собственную вокальную школу: сформулировал принципы вокальной техники, предложил упражнения, передал это знание ученикам, продолжившим педагогическую практику. Уточнить эти сведения в интервью согласилась Надежда Нивинская. Текст интервью представляет фиксацию наследия вокальной школы Ведерникова.

Ключевые слова: Александр Ведерников, вокальная школа, оперное пение, Надежда Нивинская, постановка голоса

Автору данной статьи, сопрано, солистке Иркутского музыкального театра имени Н.М. Загурского, ассистент-стажеру МГК имени П.И. Чайковского однажды посчастливилось получить несколько уроков вокала у прославленного русского баса Александра Филипповича Ведерникова (рис. 1). Это знакомство не только подарило ключ к тайнам мира оперного искусства, но и определило эстетические предпочтения и понимание основ вокальной методики певицы. Ее первое знакомство с вокальной школой Александра Филипповича Ведерникова произошло еще в Казахстане, в классе Сергея Владимировича Бреусова, последователя великого баса.

Вокальную школу Ведыерникова отличает синтетический подход к становлению певца. Постановка голоса неразрывно связана с драматической работой над ролью или художественным образом музыкального произведения. Александр Филиппович Ведыерников (Рис. 2) – тот выдающийся певец мирового уровня, который на своем опыте и благодаря многолетнему наблюдению за работой коллег сумел сформулировать собственные положения в понимании вокального искусства. Несмотря на то, что вокальные трактаты стали появляться более двухсот лет назад, разногласия в подходах к преподаванию вокала не прекращаются и в настоящее время. Это обусловлено как сложностью устройства такого природного музыкального инструмента, как человеческий голос, так и его управлением через ощущения.

Однако если биографические книги об А.Ф. Ведыерникове хорошо известны¹⁻⁵, то методических трудов по его вокальной школе практически нет. Можно назвать лишь интервью, которое дал выдающийся певец в 2018 году,⁶ и его видео мастер-класс, в котором изложены основные положения и приведены базовые упражнения для постановки голоса⁷. Эффективность подхода Ведыерникова доказывается как собственным творческим сценическим долголетием, так и успехом его учеников. Назовем, например, такие имена, как Сергей Борисович Москальков и Надежда Владимировна Нивинская. У Н.В. Нивинской остались яркие воспоминания об обучении у мастера. Она любезно согласилась поделиться ими в интервью для того, чтобы весь накопленный А.Ф. Ведыерниковым объем знаний служил следующим поколениям.



Рис. 1. Александр Филиппович Ведыерников (в центре), Надежда Владимировна Нивинская (справа), Дарья Умбина (слева).
Фото: Д. Умбиной



Рис. 2. Народный артист СССР
Александр Ведерников (бас)

Фото: Олег Булдаков / Фотохроника ТАСС
(<https://tass.ru/encyclopedia/person/vedernikov-aleksandr-filippovich>)

– **Надежда Владимировна, каким был Ведерников как педагог?**

– Главное достоинство Александра Филипповича как педагога в том, что он сам был практикующим певцом и до самой своей смерти он пел правильно. Достоинство в том, что он не только знал теорию, т. е. мог объяснить, как работает аппарат вокалиста при правильном звукоизвлечении, но и умел это показать. Кроме того, он очень хорошо слышал ученика: получается ли у него или нет выполнить поставленные требования, вокальные задачи. Он никогда не пропускал неправильных звуков. Он

их все очень хорошо слышал, выделял и указывал на ошибки. Работал Ведерников всегда очень терпеливо, вдумчиво, внимательно и неспешно. Голос никогда не повышал, никогда не раздражался. Несмотря на преклонный возраст (я начала с ним заниматься, когда ему уже было больше 80 лет) его самоотдача на уроках была чрезвычайно высокой. Было видно, что от всей души ему хочется помочь, научить, передать знания, сделать так, чтобы ученик их усвоил.

– **На что в работе над постановкой голоса Александр Филиппович больше всего обращал внимания?**

– Первым требованием к ученику было проявление осознанности. Он говорил, что заниматься с учеником следует таким образом, чтобы тот понимал в каждую минуту, что от него требуется, к какому это должно привести результату и как этого добиться. Это осознание должно быть настолько полным, чтобы впоследствии ученик сам смог передавать знание в наиболее полном объеме. От ученика требовалось не просто формальное повторение, а именно осознание работы мышц и хрящей, составляющих гортань, и мышц глотки,

диафрагмальных мышц, мышц пресса, которые отвечают за поддержку воздушного столба во время пения.

– **Мне запомнилось, что Александр Филиппович был требователен к удерживанию постоянной концентрации внимания...**

– Действительно, Ведерников подчеркивал важность высокой концентрации внимания на уроке, чтобы не только педагог следил за звуком, но и сам ученик внимательно слушал и следил за ним, постоянно соотнося свои внутренние ощущения с тем, что говорит педагог. На уроках Александр Филиппович говорил: «Звук диктует». Все элементы вокальной школы, все элементы звукоизвлечения, правильность их выполнения мы определяем по воспроизводимому звуку. Он охарактеризовывал этот звук, на что должен ориентироваться ученик. Например, уподоблял звук голоса звуковой колонне. Действительно, из-за физиологических процессов во время пения извлекаемый звук или собственный голос воспринимается певцом, когда он поет в резонансной, акустической манере не как нечто плоское в районе горла, а как вертикальный резонирующий столб, основание которого стоит на диафрагме, в том месте, где рождается наше дыхание, наш стесненный выдох, а вершина находится в головных резонаторах.

– **Какая атмосфера преобладала на уроках?**

– Он очень оптимистично занимался. Например, мои уроки и даже неудачные заканчивались всегда одним и тем же его постулатом: «Дитяtko, у тебя все получится». Даже когда я понимала, что у меня ничего не получается, вот это «Дитяtko, у тебя все получится» очень меня вдохновляло и заставляло двигаться дальше. Потому что мне было непросто, мне приходилось не только ставить голос, но и переделывать неправильную постановку, к тому же еще и основательно запетую в театре на репертуаре в процессе работы.

– **Надежда Владимировна, можете ли Вы вспомнить какие-то самые яркие впечатления об Александре Филипповиче как о мастере?**

Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф. Ведерникове

– Расскажу о двух ярких профессиональных впечатлениях. Первое: Совершенно другой уровень отношения к музыкальному материалу. Ведерников был художественным руководителем театра «Русская опера» и в этом же театре он дебютировал в возрасте 82 лет



Рис. 3. Александр Ведерников в роли Солопия Черевика в опере М.П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», 2011 г.

Фото с сайта театра «Русская опера» (<https://web.archive.org/web/20160420022857/http://www.rus-opera.ru/index.php/ru/2010-05-17-09-19-23/2010-05-17-09-36-02/9-2010-05-17-08-23-14>)

в совершенно новой для него партии Солопия Черевика в опере «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского (Рис. 3). Когда наступила первая сценическая репетиция, мы, молодые артисты, пришли кто с мало выученной партией, кто вообще едва-едва в ноты заглянул, а Александр Филиппович пришел со сделанной ролью. Он встал к роялю и перед всем составом театра, не смущаясь, пропел наизусть всю свою партию. И это был уже практически готовый спектакль. Понимаете, на первой сценической репетиции он уже сыграл спектакль! Роль у него была уже осмысленна, подготовлена, краски и интонации все найдены⁸. Вот такой высочайший уровень был отношения к профессии, подготовки к работе. Мы, конечно, все были ошарашены и никогда более мне с подобным встретиться не довелось.

– **А второе...**

– Меня поражала его работоспособность. В то время постановки проходили в сжатые сроки, нам приходилось репетировать много часов в день. Александр Филиппович, 82-летний человек, работал вместе с нами весь полный репетиционный цикл. Пропевая на всех репетициях свою роль, он всегда репетировал в голос. Он никогда не репетировал в полголоса. И позволяла ему так делать и не уставать, не терять голос его манера пения. Когда на голосовые связки как таковые идет минимальное воздействие, а поется, как говорил И.С. Козловский, процентами. Ведерников владел искусством акустического пения, поэтому он всегда был в голосе, всегда звучал⁹. У него всегда была отменнейшая дикция, потому что она была встроена в этот вокальный столб. И он репетировал наравне с молодыми певцами.

– **Можете ли Вы сказать, что Александр Филиппович повлиял на Вас как на певицу?**

– Он совершенно перевернул мое представление о пении. Благодаря Александру Филипповичу Ведерникову я научилась петь по-настоящему, т. е. владеть голосом, разными тембральными и динамическими красками. Он совершил в моем сознании мощный переворот: побудил меня трудиться и относиться к вокалу очень серьезно. Это еще одна из его особенностей: Ведерников очень не любил «кое-каков». Он сам всегда делал все как следует и требовал от учеников не «кое-как», «как-нибудь», «лишь бы», а на максимальной отдаче. Александр Филиппович реформатировал мою судьбу, благодаря нему я могу сказать, что моя миссия, предназначение как певицы, а теперь ещё и как педагога, исполнилась, стала возможной. Это, конечно, только благодаря соприкосновению с такой величиной, с личностью такого масштаба, как Ведерников.

– **У Александра Филипповича был бас, сложно ли было Вам, сопрано, понимать его на уроках?**

– У Ведерникова, действительно, был большой зычный голос. Когда он пел, «дрожали стены», хотя он никогда не форсировал звук. У него по природе был большой оперный голос. Сначала я не понимала, как мне сопрано, можно снять с его большого голоса, приспособиться. Он мне говорил: «Слушай не голос, а технологию», и подробно рассказывал о технологии, при этом требовал очень внимательного и сосредоточенного состояния, осмысленности на уроке.

– Отличало ли что-то принципиально Александра Филипповича от других Ваших педагогов по вокалу?

– У него было требование выстраивания акустической колонны, пение воздухом. Ведерников считал, что она лучше всего выстраивается на гудящей гласной «у». И, действительно, уже потом в своей педагогической работе я явно слышала, что гласную «у» можно спеть только с расслабленной открытой глоткой, а не на жесткости, не на связках. Тогда она будет звучать как «у», резонировать и гудеть. Несомненно, Ведерников заимствовал этот прием у Дж. Барра, педагога Центра усовершенствования певцов при театре «Ла Скала», у которого стажировался Ведерников, а потом они много лет дружили и переписывались. Барра указывает, что следует петь как будто гудеть, резонировать, как гудит тяга в камине¹⁰⁻¹⁴.

– Какие упражнения давал А.Ф. Ведерников?

– Все упражнения были нацелены на постановку голоса, на развитие голоса, формирование голоса, как он называл, в акустической манере, т. е. согласно школе акустического пения.

– Что такое школа акустического пения?

– Акустическое пение – это когда певец использует данные ему от природы резонаторы грудные и головные. Грудные резонаторы – это нижняя часть под связками, трахея, бронхи. Головные резонаторы – это гайморовые пазухи, лобная воздухоносная полость. Собственно, не только полости резонируют, но кости, хрящи резонируют тоже. Упражнения Ведерникова были посвящены тому, чтобы помочь ученику поставить голос на опору.

– Как же понимал Александр Филиппович что такое опора?

– Понятие опора (по Александру Филипповичу) – это стеснение воздуха в легких. Ведерников объяснял, что мы поем не просто выдохом, но стесненным выдохом, это и есть опора.

– Что самое главное в акустической школе пения?

– Создать акустический столб с резонансом в головных резонаторах, т. е. озвучивать и грудь, и голову.

– Какую видел задачу Ведерников, если ученик этим не владел?

– Поделюсь своим опытом. До встречи с Александром Филипповичем я пела «жестко», т. е. опиралась на связки. На первом занятии я спела арию Линды из оперы «Линда ди Шамуни» Г. Доницетти. Мне казалось, что прилично спела, потому что взяла все верхние ноты и т. п. Но Ведерников мне сказал: «Дитяtko, ну, что ж, не хуже, чем другие». На мой вопрос: «Что надо сделать, чтобы быть лучше чем другие?» Он ответил: «Понимаешь ли, все неправильно, надо все переделывать, потому что ты опираешься на связки, а надо опираться на воздух в легких, то есть надо петь на опоре».

– И Вы доверились его мнению? Вам стало понятно, о чем Александр Филиппович говорил?

– Я поверила ему, потому что и сама ощущала, что то место, которое отвечает за опору, мне как бы и не требовалось, т. е. у меня не было потребности что-то стеснять, облакачиваться и т. д. Поэтому я ему поверила и у нас началась работа по переформатированию моего звучания.

– Какие были требования?

– Все требования Александр Филиппович описал в своем мастер-классе. Ученик должен своему голосу создать акустическую колонну, для этого нужно голос как бы поставить на грудь. Он вообще область солнечного сплетения, грудь, называл певческим органом или центром управления голосом. И действительно, когда я научилась этому –подключать грудные резонаторами, открывать глотку, вставить на опору, резонировать – то почувствовала, что управление голосом идет от груди.

– Ведерников помогал ощутить опору?

– Он говорил: «Куда ты берешь воздух? Предпочтительно – низ легких, тогда заходит как бы больший объем, на дольше хватает. Куда ты набрал воздух, в этом же месте ты облакачиваешься, как бы стесняя воздух, в этом же месте ты поешь, с этой же точки ты поешь». У него были разные способы приведения ученика к этому состоянию: поставить на опору, открыть ему звук, открыть глотку. Одним из основополагающих приемов было использование малороссийской мягкой согласной «гх». Такая специфическая «гх» как раз включает подсвязочное пространство. Когда я начала преподавать, Александр Филиппович

спрашивал меня: «Как ты ставишь на грудь? Какими приемами ты ставишь на грудь, чтобы ученик прошел в певческий орган и начал оттуда действовать?» И еще раз напоминал, что в этом очень помогает мягкая согласная «гх».

– **В своей педагогической деятельности Вы придерживались методики Ведерникова?**

– Да, конечно. Уже как педагог, я отталкивалась от его упражнений, его постулатов, его теоретических базовых основ. Для создания акустической колонны, которая возникает при правильном пении, у ученика должно быть не зажатое горло, а открытое, открытая глотка. Она позволит соединить грудные и головные резонаторы и создать озвученный воздушный столб, который основанием стоит в точке опоры, где ты взял начал стеснять воздух, а верхним краем упирается в головные резонаторы, в темечко, в верхнюю половину головы. Кстати, старые итальянские педагоги так и говорили: ищи грудь в голове, а в груди ищи голову. Классическое пение – это головной вокал, т. е. озвучивается голова. Но парадокс в том, что чтобы озвучить голову, обязательно надо включить подсвязочное пространство, соединиться с грудью. Когда поешь натуральным грудным голосом, не надо отяжелять звук и рычать, а надо петь, резонируя в головных резонаторах.

– **Какие из упражнений Ведерникова Вы применяли в работе со своими учениками?**

– Например, упражнение «мги-гэ-га-го-гу». Оно поется через мягкую «гх», так мы открываем грудь, образовываем воздушную колонну. Упражнение «вот, я говорю». В нем появляется ощущение, как будто мы облакотились.

– **Можно Вас попросить уточнить, что это за упражнение «вот, я говорю»?**

– Сначала Ведерников просил поговорить как бы на опоре, а потом также запеть.

– **Какие еще упражнения Вы могли бы назвать?**

– Упражнение «мги-и-и-и» первое «мги», для того чтобы открыть грудь и дальше все пассажи петь в акустической манере, в акустической колонне. Ради этой акустической колонны Ведерников просил еще, в частности меня, ради поиска резонанса, превращать гласную «и» в умляут немецкую. Следующее упражнение – «Хи-хи-хи-хи-ху-ху-ху» – нацелено на размыкание связок, чтобы открыть глотку, чтобы ученик ощутил точку в груди, насколько глубоко звук погружается.

– **Как следует выполнять упражнение «гамма»?**

– Требовалось петь восходящую гамму на «И», чтобы между гласными не проскакивала согласная «гх», чтобы было натяжение дыханием. Действительно, когда не позволяешь проскакивать согласным между гласной, непрерывно поешь гласную, то тогда звукоизвлечение непрерывно связано с дыханием, с опорой. Выход на верхние ноты обязательно должен осуществляться в той же точке, где и все упражнение, т. е. нельзя перестраиваться.

– **Иными словами это упражнение способствует сглаженности регистров и развивает кантилену. Какие еще упражнения тренируют кантилену?**

– Упражнение «Tu sei tu» тренирует кантилену. Ведерников просил петь его с портаменто, четко артикулируя гласные без редукции. Здесь используется прием так называемой «отметки по-Ведерниковски».

– **Что это за прием?**

– У итальянцев он называется «punta» от глагола «Pungere» колоть. Ведерников называл это «отметочкой». Эта отметка нужна, как он говорил, для уточнения, что звук сформирован правильно, т. е. в нем есть натянутость связок и резонанс.

– **Скажите, пожалуйста, была ли у Ведерникова собственная терминология или он пользовался сложившейся, известной по методическим пособиям?**

– Такие слова как «глотка», «гортань», «натянутые связки» он не говорил на занятиях. Ведерников использовал: «певческий орган», «стеснение воздуха», «акустическая колонна», «коробочка» как результат правильного пения. По поводу «натяжения связок» он говорил: «Подтяни горлышко». Потому что на самом деле это зависит от работы надгортанника.

– **Обращал ли Ведерников внимание на работу гортани?**

– Надо признать, что многие педагоги говорят: «Опусти гортань или ниже гортань». Но Александр Филиппович не требовал как можно ниже держать гортань. Наоборот, он говорил, что переопущения гортань приводит к расширению звука, а не к его собранности, фокусированности. По моим наблюдениям, открывается глотка по ширине и по длине, тогда как гортань находится в достаточно высоком, подтянутом положении. Задача гортани –

собрать звук. Именно об этом говорил Александр Филиппович. Оперные певцы используют этот прием, а также широкую удлиненную глотку для создания особого синтеза резонансных частот, который позволяет перекрыть звучание целого оркестра. Третий элемент – пение воздухом, или дыхание, которое заставляет связки колебаться и резонирует в головных полостях при открытой глотке.

– **В педагогической практике Вы используете все упражнения Ведерникова?**

– В начале педагогической деятельности я использовала все упражнения. Позднее с начинающими певцами, например, упражнение «Tu sei tu» я полностью не пою, но только первую часть (квинту). Даже на таком скромном упражнении у начинающего певца много ошибок: не дособируется гласная «э», или же она дособируется, но нет резонанса. На каждом уроке необходимо отслушивать каждый звук с трех позиций: резонанс, слово и дыхание.

– **Есть ли у Вас собственные упражнения, которые бы продолжали методику Ведерникова?**

– Упражнение «гамма» я прошу петь на три гласные: «у», «э» и «и» в любой последовательности. Также использую следующее упражнение: когда находится резонанс на гласной «у», то потом в этом же резонансном положении следует пропеть последовательность гласных «у-э-и-о-у». В этом отражается преимущество Ведерникова маэстро Барра. Он соглашается с ним в том, что гласные «и», «э» проще встраиваются в резонанс, чем «о», «а». Последние требуют больше внимания, они нарывают уплотниться, присесть на связки. уйти с акустической колонны. Приближать их к акустической колонне надо через гласную «у». Это такое ноу-хау Барра и Ведерникова, теперь и наше.

– **В чем разница работы постановки голоса с начинающим певцом и певцом, который имеет опыт?**

– Если певец поет неправильно поставленным голосом, то переделывать труднее и дольше. Вокальное искусство основано на условных рефлексах, приобретенных навыках. Когда они уже выработаны, то переделывать бывает очень непросто: неправильные рефлексии должны угаснуть, а на их месте выработаться новые. Человек уже поющий, но поющий неправильно, как правило, уже измучен в психологическом смысле: может быть он уже терял

Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф. Ведерникове

голос, был с узлами на связках, поэтому он острее реагирует на замечания. Конечно, переделывать сложнее, чем ставить голос одаренному начинающему певцу.

– **Как же работать с начинающим певцом?**

– С начинающим певцом работа кропотливая. Голос не ставится за короткий период, потому что мышцы укрепляются постепенно, формирование навыков требует времени. Недаром в нашей системе обучения сначала 4 года училища, потом 5 лет в консерватории, а потом еще и обучение в театре и т. д.

– **Меняется ли голос и ощущения с возрастом? Как думал об этом Александр Филиппович?**

– Голос – это часть организма человека. Он зависит от общего состояния и меняется с возрастом. Александр Филиппович до самой смерти корректировал свой голос. Он говорил, что возраст вносит свои коррективы в звучание и надо уметь от них избавляться, если возникают какие-то сложности.

– **Есть ли отличие между женским и мужским вокалом? Что думал Ведерников по этому поводу?**

– Александр Филиппович не считал, что у мужчин и женщин должна быть разная постановка голоса. Хотя существует и противоположное мнение. И у мужчин, и у женщин есть легкие, гортань, резонаторы, но у них разнятся связки. Для технологии вокала, как полагал Ведерников и в этом я с ним полностью согласна, не имеет значения, какой у тебя тип голоса. При любом типе голоса ты должен петь на опоре, резонирующим столбом воздуха, у тебя должна быть четкая дикция, голос должен быть ярким, полетным. Вокальные дефекты у мужчин и женщин одинаковые, как правило, они связаны с жестким пением, опорой на связки.

– **Есть различие в дыхании?**

– По этому поводу ведутся споры, существует несколько точек зрения. Александр Филиппович по поводу вдоха говорил только, что можно вдохнуть поглубже. Он даже просил держать ту точку, где потом ты будешь облакачиваться. Плечи при этом не поднимаются. Более важным Ведерников считал выдох.

– **В чем состоит искусство выдоха?**

– В том, что выдох, на котором ты поешь, не свободный, а сдерживаемый. В этом и заключается сущность опоры. Следует стеснять воздух в легких для того, чтобы подавать его не сразу большой порцией, быстро, а постепенно, понемногу, чтобы его хватало на длинные фразы. И в этом состоит искусство дыхания: умение распределить выдох на фразу. Знать законы, что если у тебя заканчивается дыхание, то ты усиливаешь опору и тогда дыхание удлиняется. В этом и заключается вся суть акустической школы: чтобы дыхание свободно проходило через тебя, ты свободно продыхиваешь, снимаешь звук со связок, и он свободно через озвученные резонаторы выходит в зал. Если ты не контролируешь дыхание, то нет и искусства пения.

– **Находите ли Вы, что во взглядах Александра Филипповича и маэстро Барра, которому он безусловно доверял, есть отличия?**

– Александр Филиппович упоминал как-то, что Барра, будучи сам тенором и воспитывая знаменитых теноров, говорил ему, что тенора поют по горизонтали, т. е. они поют не по вертикали с гудением, а отражением звука в маске. Ведерников подробно это не пояснял. Но вот, например, Л. Паворотти говорил, что он не пел в маску, не посылал звук в голову, но пел опорой и горлом. Иными словами, он говорил о натяжении связок, о высокой певческой форманте. Действительно, тенора и наши: Лемешев, Козловский, и зарубежные: Гедда, Крауз, поют натяжением.

– **Александр Филиппович упоминал об этом натяжении связок?**

– Про натяжение связок Ведерников говорил, что оно должно быть в звуке, как бы плотностью смыкания. Здесь кажется скрывается противоречие, потому что Ведерников говорит, что связки не плотно смыкаются, через них идет воздух, а с другой стороны, получается плотность смыкания. На самом деле противоречия нет. Должна быть такая манера, чтобы воздух проходил через связки спокойно, как бы не скованный, не сжатый горлом. Александр Филиппович в отличие от других педагогов говорит, что связки как бы работают в разомкнутом режиме, т. е. с минимальным напряжением во время пения. С другой стороны, они не должны быть, как тряпки, как бы несмыкающие связки, но в натянутом состоянии.

Натягивает связки надгортанник, тогда происходит фокусировка звука, усиливается звуковая яркость, металличность голоса — это дополнительные децибелы. Басам и баритонам Вередерников, когда хотел вызвать слово, эмиссию, натяжение, фокусировку звука, говорил: «Пойте как тенора, не ширьте звук, легче тенором».

– **Подготовка оперной партии с певцом: как работал Ведерников?**

– По каждой роли у Александра Филипповича была тетрадь. В нее он выписывал текст своей партии. Сначала он очень внимательно и вдумчиво работал с текстом, выделял главное слово во фразе или смысл, который хотел подчеркнуть. Затем начиналось впевание, он пропевал всю партию на звук «у», так же, как и Карузо. Еще Александр Филиппович говорил, что вокалист мыслит фразами. Нельзя высокую ноту проверять отдельно, вне фразы. По верхней ноте можно судить о мастерстве ученика, по тому, как он спускается, какого качества у него ноты после верхней. Он просил мыслить фразами и в упражнениях.

– **Говорил ли что-нибудь Александр Филиппович об отличиях при подготовке оперного и камерного репертуара?**

– Технологических отличий нет. В камерной музыке проявляется одаренность певца. Она высвечивает талант, потому что за краткие мгновения надо выразить все, что заложил композитор, произвести впечатление на слушателей. Тогда как в опере роль растянута во времени. Ведерников говорил, что владение звуком дает возможности певцу использовать разные тембровые краски, а какие краски будет использовать певец, это уже остается на усмотрение его эстетического чувства, его дарования.

– **Из того, что он говорил, на что Вы считаете важным обращать внимание?**

– Ведерников все время призывал стремиться петь *mezzo voce*. При *mezzo voce* ученик получает возможность хорошо себя слышать и оценивать, получает возможность отслеживать звук. Позднее я нашла подтверждение в высказываниях Тоти даль Монте: она говорила, что работу над верхними нотами надо начинать на *mezzo voce*. У нас принято, сначала учиться петь громко, а потом уже на *piano*. Но и колоратурное сопрано Тоти даль Монте, и бас Ведерников, а между ними примерно 50 лет, утверждали, что резонанс нельзя найти на силовой манере, т. е. чем дальше ты от силовой подачи, тем ближе ты к воздуху.

Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф. Ведерникове

– **Имеет ли значение в каких акустических условиях поет певец?**

– Ведерников говорил, что в комнате нужно петь, как в комнате, в Большом зале – как в большом, а в Малом зале – как в малом. Однажды он пел на новой площадке театра Геликон-опера. После спектакля к нему подошли и спросили: «Александр Филиппович, а как Вы так хорошо звучали в такой плохой акустике?». На что Ведерников ответил: «Мне не важно какая акустика, я своей акустикой пою».

Библиография

Александр Ведерников: Певец, артист, художник / Сост. А.А. Золотов. М.: Музыка, 1985.

Ведерников А.Ф. Чтоб душа не оскудела: (заметки певца) / вступ. ст. В. Крупина; лит. запись Т.И. Маршковой. М.: Советская Россия, 1989.

Ведерников А.Ф., Золотов А.А. Знаки жизни. Неизвестный Свиридов = Traces of a life. The unknown Sviridov: к 100-летию со дня рождения композитора Георгия Свиридова / пер. на англ. Н. Никитина. М.: Центр книги Рудомино, 2014.

Золотов А.А. Русский певец Александр Ведерников // Советская музыка. 1969. №10. С. 55-61.

Книга о Свиридове: размышления, высказывания, статьи, заметки / Сост. А.А. Золотов; предисл. А. Сохора. М.: Советский композитор, 1983.

Ведерников А.Ф., Виноградов Л. Александр Ведерников: Я всегда пел то, что мне нравилось: [последнее интервью певца] // Правмир. 09.01.2018. (<https://www.pravmir.ru/aleksandr-vedernikov-ya-vsegda-pel-to-chto-mne-nravilos/>). Дата обращения: 02.09.2021.

Мастер-класс по пению народного артиста СССР, Лауреата Государственной премии СССР, Солиста Государственного Академического Большого театра России Александра Филипповича Ведерникова. 26.11.2011. (<https://www.youtube.com/watch?v=DyjJFAUdfbo&t=3540s>). Дата обращения: 18.12.2020.

В театре «Русская Опера» поет А.Ф. Ведерников. 06.02.2010. (<https://www.youtube.com/watch?v=km6xRYYVbGU>). Дата обращения: 25.02.2022.

Театр «Русская Опера». М.П. Мусоргский «Сорочинская ярмарка». 06.02.2010. (<https://www.youtube.com/watch?v=jr4pmAH10a8>). Дата обращения: 20.02.2022.

Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф.

Ведерникове

Дмитриев Л.Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» // Вопросы вокальной педагогики: Вып. 5 / Общ. ред. Л.Б. Дмитриева. М.: Музыка, 1976.

Дмитриев Л.Б. Основы вокальной педагогики. М.: Музыка, 1963.

Лушин Б.М. На уроках маэстро Дж. Барра // Вопросы вокальной педагогики: Вып. 6 / Общ. ред. Л.Б. Дмитриева. Л.: Музыка, 1982.

Морозов В.П. Искусство резонансного пения: основы резонансной теории и техники. М.: Московская консерватория, 2002.

Морозов В.П. Резонансная техника пения и речи: методики мастеров: сольное, хоровое пение, сценическая речь. М.: Изд-во «Когито-Центр», 2013.

Приложение. Аудио-сопровождение

Ссылка: (доступно, 10.04.2022):

<https://www.youtube.com/watch?v=DyjJFAUdfbo&t=3540s> — мастер класс Ведерникова.

<https://www.youtube.com/watch?v=km6xRYYVbGU> — в театре «Русская Опера» поет Ведерников

<https://www.youtube.com/watch?v=jr4pmAHI0a8>

<https://www.youtube.com/watch?v=cKMma501CtA>

<https://www.youtube.com/watch?v=x90p8azcro0>– Ведерников записи арий(молодой возраст)

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

https://www.youtube.com/watch?v=WicN8_k-Ayw&t=41s

A vocal school as cultural heritage: Nadejda Nivinskaya about Alevander Vedernikov (Interview by Darya Umbina, February 2022)

Darya Umbina (post-graduate student of Moscow State Conservatory, program: The Art of Music and Theatre, Kazahstan)

Вокальная школа как культурное наследие: Н.В. Нивинская об А.Ф. Водерникове

Abstract

Vocal art was transmitted orally and therefore in all cultures it belongs to the intangible heritage. In Russia, the history of singing culture has more than one millennium. Since the 18th century, the Russian vocal school has been enriched by the introduction of European opera. Russian bass Alexander Vedernikov became one of the brightest representatives of Russian vocal school in the twentieth century. Thanks to analysis, control over sound, work on the role, he not only set an example of creative longevity, but also managed to create his own vocal school, that is, formulated the basic principles of vocal technique, offered exercises and passed this knowledge to his students. Nadejda Nivinskaya agreed to clarify this information.

Key words: Alexander Vedernokov, vocal school, opera singing, Nadejda Nivinskaya, vocal training

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

Евгения Солошенко (аспирантская школа по культурологии)

Аннотация

В настоящей обзорной статье проведен анализ ряда текстов западноевропейской философской и художественной мысли межвоенного двадцатилетия (1920–1940 гг.) о музее, процессе музеефикации и частном коллекционировании.

Ключевые слова: Музей, музеефикация, частная коллекция, Вальтер Беньямин.

С момента своего появления новоевропейский музей находился в поле зрения научной и художественной критики. Одной из причин ненавистного отношения модернизма к музею служило непринятие институтов памяти, представленных как «мертвый багаж», «балласт» на пути обновления и развития. Авангардистские движения XX века (футуризм, дадаизм, сюрреализм) ратовали за сближение искусства с реальностью вплоть до их полного слияния. В период межвоенного двадцатилетия метафора музея как «кладбища искусств» получает дальнейшее развитие.

В «Проблеме музеев» (1923) французский философ и поэт П. Валери описывает полученное им тягостное впечатление от музейной экспозиции Лувра. В музее он чувствует себя стесненным («чья-то рука отбирает у меня трость, а надпись воспрещает мне курить»), утомленным («удручающее ощущение великого количества великих мастеров»), потерянным («скоро я перестаню уже сознавать, что привело меня сюда»), должному восприятию препятствует избыточность экспонатов: «сборище творений», которые перебивают, «пожирают друг друга».¹ Для Валери накопленные музеем богатства лишь обедняют современника, делая его поверхностным человеком. У писателя вызывает отторжение осознание того, что смерть художников или коллекционеров обогащает музейную коллекцию, а приобретенные музеем художественные творения вынуждены выполнять нравоучительные и информаторские функции.

¹Валери П. Проблема музеев // Об искусстве / пер. с фр. А. Эфроса; под ред. М.В. Козовой. М.: Искусство, 1976. С. 260-264.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

Современная исследовательница А. Дуччи высказывает предположение, что французский публичный музей 1920-1930-х гг. выступает для философа олицетворением кризиса европейской цивилизации. По мнению Дуччи, кризис связан с трансформацией фундаментальных понятий пространства и времени в результате военных действий и в свете новых научных теорий. Валери описывает послевоенную Европу как размытое пространство мертвых видений². То же определение дано музею, идущему в XX веке по пути постепенного «размывания» пространственно-временных границ и беспорядочного накопления. По мнению Валери, Живопись и Скульптура оторваны от своей матери, Архитектуры. В первоначальном контексте был соблюден принцип иерархии искусств, музей же образует «какофонию жанров» (портрет, марина, кухня и апофеоз), демонстрируя безразличие к разделению «высоких» и «низких». Таким образом, в визуальной метафоре музея воплощена гибель западной цивилизации.

Эссе П. Валери интерпретирует Т. Адорно. С точки зрения немецкого социолога, искусство, никак не реагирующее на общественные процессы, подвержено деградации в подделку или украшение. «Искусство, оторванное от общества, в котором ему нет больше места, превращается в овеществленное культурное достояние, обретающее форму застывшей предметности»³. В музее, по мнению немецкого теоретика, к французскому писателю приходит понимание того, что *l'art pour l'art* не избежать подобного вырождения и овеществления, отсюда его протест⁴.

По Адорно, противоположного взгляда на музей, идущего также через осмысливание искусства, придерживается французский писатель модернист Марсель Пруст. В отличие от профессионала-Валери, Пруст – созерцатель, смотрящий на искусство «непрофессиональным» восторженным взглядом, с подозрительной почтительностью, на должном расстоянии. Пруст полагает, и эту мысль подхватывает и развивает Адорно в сторону критики аутентичного исполнительства, что между произведением искусства и его

²*Ducci A.* The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. P. 29–45.

³*Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 25.

⁴*Адорно Т.* Музей Валери-Пруста // Художественный журнал, 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения: 01.04.2019).

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

реципиентом должна присутствовать дистанция⁵, которая, как резюмирует Адорно, и позволяет наслаждение. В том случае, если музей стремится воссоздать внешний антураж (например, экспонировать барочную живопись в искусственно сконструированном интерьере «под барочную эпоху»), то здесь музей, по мысли философов, совершает фатальную ошибку. В начале XX в. известный музейный деятель В. фон Боде в организации экспозиции применяет метод «стилизированных комнат», подразумевающий объединение в одном зале предметов различного рода, принадлежащих к одному времени. В соответствии с тематикой зала («египетские», «вавилонские», «греческие», «китайские», «готические» и т. д.) музей изготавливает стилизованное экспозиционное оборудование. По мнению писателя, искусство требует «обнаженного» музейного зала, где, в отрыве от контекста и авторских притязаний, протекает подлинная «посмертная жизнь» произведения⁶.

В «Смерти соборов» М. Пруст опасается прекращения католических богослужений во французских соборах и приспособления последних под «музеи, лектории или казино»⁷. С его точки зрения, как только соборы перестанут отвечать цели их создания, они лишатся жизни, поэтому писателю не столь важно дальнейшее «перепрофилирование помещений». Как говорилось нами ранее, музейные залы по Прусту – единственное верное место для экспонирования произведений искусства. Однако в том случае, если произведения искусства (скульптура) создаются для определенного собора, их перемещение в другие места станет для поэта эстетическим кощунством⁸. Пруст не отрицает значимость религиозной функции искусства, но, в первую очередь, перемещение скульптуры противоречит его эстетическому восприятию. Автор опирается на понятие «живые музеи», поющие, расписанные, полные скульптур, отмечая, что музеефицированному собору ощутимо недостает жизни, тепла и подлинности (сильное подражательное начало, бутафорское, маскарадное).

⁵Пруст М. Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1976. С.365 – 367.

⁶Пруст М. Указ. соч. С. 342.

⁷Пруст М. Смерть соборов // Пруст М. Памяти убитых церквей. М.: Ad Marginem, 2017. С.154.

⁸Пруст М. Памяти убитых церквей // Пруст М. Указ. соч. С. 52.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

Прусту ближе эстетизированное созерцание гибели в духе Д. Рескина (автор избирает жанр путеводителя по «местам памяти» Рескина)⁹. Процесс естественного разрушения памятника под воздействием времени неизбежен и (подобно увяданию природы) не лишен своего очарования: «эта средневековая весна, столь надолго затянувшаяся, не вечна <...> несколько каменных роз перед [Амьенским] собором, как в торжественный праздник Тела Господня, уже облетели под ветром столетий»¹⁰.

Критика музея и процесса музеефикации представлена в трудах одного из ключевых мыслителей XX века М. Хайдеггера. В работе «Исток художественного творения» (1935) говорится, что в художественном творении истина обретает свое существование (в творении творится совершение истины, в творении нет и следа вещества). Камнем преткновения становится изъятие творения из присущего ему бытийного пространства. «Храм стоит на своем месте, и благодаря этому совершается истина»¹¹. Художественное творение пускается в суетный круговорот музейного мира с целью быть *выставленным* в музейных пространствах: оно «путешествует с выставки на выставку. Творения рассылаются повсюду, как вывозится уголь Рура, как вывозится лес Шварцвальда»¹². Творение оторвано от контекста и «выхолощено» настолько, что в музее мы имеем дело уже с предметами *былых творений*.

Хайдеггер видит принципиальную разницу между выставлением как расположением художественного творения (в музее творение выставлено) и выставлением-воздвижением в смысле освящения, восславления творения. Философ противопоставляет экспозиционную и культовую значимости творения, отдавая предпочтение последней¹³.

⁹ Избранный жанр путеводителя по достопримечательным местам сближает данную работу Пруста с «Обрами Италии» (1911/12, 1924) П.П. Муратова, видного представителя «русского ренессанса» начала XX века. Муратов в первые послереволюционные годы возглавляет подотдел центральных музеев Наркомпроса, участвует в реорганизации музеев Москвы и перераспределении музейных фондов⁹. Как искусствовед Муратов является последователем основоположника и главного идеолога английского эстетизма У. Пейтера, Муратову принадлежит перевод «Воображаемых портретов» (1887). В «Образах Италии» российский исследователь стоит на тех же позициях, что и Пруст, предпочитая посмертной музейной жизни *честное умирание* произведения искусства от времени, от рук природы.

¹⁰ Пруст М. Памяти убитых церквей // Памяти убитых церквей. С. 52.

¹¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008. С. 167.

¹² Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 85.

¹³ Скопин Д.А. Конец буржуазных апартаментов. Коммунальные квартиры и музеи в «Московском дневнике» // Философско-литературный журнал «Логос». 2018. №1. С. 132.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

В послевоенном произведении Хайдеггера, посвященном Сикстинской Мадонне, автор вновь обращается к данной проблематике. Хайдеггер не принимает той точки зрения, что Сикстинская мадонна «не привязана к одному храму и не требует, чтобы ее выставляли каким-то определенным образом»¹⁴. Для Хайдеггера Сикстинская мадонна как образ-окно неотделима от алтаря церкви в Пьяченце, единственного места «совершения образа». «Образ — это явление-свечение того времени-пространства, которое есть то место, где совершается таинство пресуществления»^{15 16}.

Год спустя после написания «Истока...» выходит в свет знаменитое сочинение В. Беньямина о произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости, где автор решается опровергнуть аргументацию М. Хайдеггера как исторически недостоверную. Беньямин указывает, что картина изначально создавалась с целью быть выставленной во время траурных торжеств на гробе папы Сикста в нише бокового предела собора святого Петра (этим объясняются деревянная планка на переднем плане картины и обрамленное портъерами небо). По Беньямину, выставленное на обозрение художественное творение реализует свою экспозиционную значимость, пришедшую на замену культовой значимости (быть просто в наличии, нежели быть выставляемым).

По мнению Беньямина, революцию в процессе вытеснения культовой функции искусства производит фотография. В «Краткой истории фотографии» (1929) автор говорит, что ранние портретные фотографии Д. Хилла, Д. Камерон, Надара еще обладали культовой ценностью, а именно служили культу памяти об умерших. Экспозиционная функция впервые пересиливает культовую там, где человек уходит с фотоснимка. Беньямин упоминает «безлюдную» уличную фотографию Э. Атже. Философ называет Атже предшественником сюрреалистической фотографии, первооткрывателем эстетики фрагмента. В его изображениях

¹⁴ Хайдеггер М. О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Издательство «Гнозис», 1993. С. 262–264.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Т.А. Шаповалова, анализируя проблему созерцания в философии М. Хайдеггера, задается вопросом: каким образом философ, лишенный возможности непосредственного созерцания таинства «пресуществления» образа Мадонны в интерьере церкви в Пьяченце, может его описывать. См.: Шаповалова Т. А. Мистерия взгляда: проблема созерцания в философии М. Хайдеггера // Известия Томского политехнического университета. 2011. Т. 319. № 6. С. 95.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

памятников и городской среды господствует фон и отсутствует «аура». В результате преобладание экспозиционной ценности над культовой вносит качественные изменения в природу произведения искусства (появление нового легко репродуцируемого искусства, утверждение объектов нехудожественного происхождения в качестве произведений искусства).

Феномен частного коллекционирования занимал Бенямина на протяжении всей трудовой жизни. Одной из первых попыток набросать характерный портрет собирателя стало эссе «Старые забытые детские книги» (1930)¹⁷. Более детально собирательный образ частного коллекционера и сам процесс коллекционирования представлены в знаковой работе «Я распаковываю свою библиотеку...» (1931)¹⁸, в которой автор стремится выявить суть процесса собирания книг, полностью не раскрывая «содержание» коллекции.

Среди характерных черт собирателя (книг) автор выделяет: взгляд физиогномиста, развитое тактическое чутье и особое отношение к вещам, несвязанное с их функциональной ценностью (полезность и пригодность). В собирателе парадоксальным образом органично сочетаются детскость со стариковством. Как правило, коллекционирование – увлечение детей и стариков: «алчность и старость всегда прекрасно ладят»¹⁹. Некоторые соображения о привязанности детей к собирательству высказаны в ранней работе философа 1924 г.: «Улица с односторонним движением», вышедшей в свет в 1928 г. На момент написания своеобразной «книжечки для друзей» единственному сыну философа Штефану (который тоже станет коллекционером) шел седьмой год. Наблюдая за увлечениями сына, мыслитель фиксирует открывшиеся ему особенности детского восприятия вещного мира. Автор замечает, что детей притягивают странные предметы, такие как «строительные отходы, мусор, скапливающийся во время шитья или уборки дома, работы в саду или в столярной мастерской»²⁰. Интересно, что подобный остаточный материал в большей степени пригоден для игры, «завершенный»

¹⁷ Айленд Х., Дженнингс М. У. Вальтер Бенямин: критическая жизнь / Пер. с англ. Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Анашвили и И. Чубарова. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. С. 148.

¹⁸ Бенямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 7–21.

¹⁹ Бенямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»] // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 81.

²⁰ Бенямин В. Улица с односторонним движением. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 19.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

образ готовой куклы ему уступает. По мнению философа, дети более остальных приближены к образу подлинного коллекционера, т. к. они даруют вещам второе рождение.

В итоге истинное предназначение собирателя состоит в возрождении, «спасении» вещей. Л.Н. Полубояринова проводит аналогию между беньяминовским коллекционером и гоголевским Плюшкиным²¹, построенную на идее «спасения» вещей. Вместе с тем механизм возрождения вещей отсылает нас к течению сюрреализма, которое обнаруживает революционную энергию в исчезающих, устаревших, вышедших из моды и употребления вещах²², и, возможно, к бодлеровскому старьевщику.

Одним из первых Беньямин исследует психологию (психопатологию) коллекционера. Философ замечает, что коллекционирование – счастье частного человека (касается лишь его одного), т. к. с каждой коллекционной вещью у коллекционера связано личное воспоминание. Собирательство спасительно: во время пребывания в советской Москве в 1926–1927 гг. философа охватывает «приступ» коллекционирования. Скупая в большом количестве на московских улицах елочные украшения, детские игрушки, второсортную сувенирную продукцию, Беньямин преодолевает окружающее отчуждение. Данные воспоминания публикуются в 1930 г. как «Московский дневник». Как апологет частного собирательства философ не рассматривает коллекционирование в аспекте невротического расстройства, упоминая лишь в «Пассажах», что коллекционирование, как любая другая сильная страсть, граничит с манией. Автор приводит в пример один из случаев необычного собирательства: коробка с надписью «Маленькие обрывки веревки, не пригодные ни на что»²³.

Беньямин анализирует частного собирателя на примере конкретной исторической личности – историка-марксиста, писателя и коллекционера Эдуарда Фукса (1870–1940). В исследовании Беньямина Фукс-коллекционер предстает личностью неординарной и,

²¹ Полубояринова Л.Н. Николай Гоголь и Вальтер Беньямин: к эстетике собирательства / Феномен Гоголя. Издательский дом Петрополис, 2011. С. 340. См. также: Погребняк А. А. Экономика и эстетика воспроизведения: от Вальтера Беньямина до Жана Бодрийера / Вестник Самарской гуманитарной академии, 2013. № 2 (14). С. 78–97.

²²Цит. по: Беньямин В. Сюрреализм. Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / Пер. с нем. И. Болдырева // Новое литературное обозрение, 2004. № 68 (3). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ben1.html> (дата обращения 12. 01. 2019).

²³Беньямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»]. С. 81.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920-1940-х годов.

очевидно, импонирует автору. Трижды первопроходец: 1) как редактор политического сатирического журнала Фукс одним из первых издает цветные иллюстрированные издания; 2) исследует презираемые, «апокрифические явления» культуры (массовое искусство, карикатура – первые публикации, иллюстрированные аутентичными изображениями); 3) в вопросе интерпретации искусства выступает с позиций психоанализа и материализма. Последнее утверждение служит для философа одним из объяснений увлечения Фукса коллекционированием. Кроме того, известным художникам коллекционер предпочитает безымянные творения. Фукс становится одним из первых, кто способствует расфетишизации известных имен художников.

Беньямин находит прообраз своего героя в художественной литературе, в одной из бальзаковских «человеческих комедий» в персонаже коллекционере Понсе. Эдуард Фукс представляет собой вполне подходящий пример коллекционера бальзаковского типа, только переросший своего персонажа и авторский замысел. Фукс – богатый человек, он чувствует себя хозяином на художественном рынке и выбрасывает лишь уникальный материал. Фукс чужд романтическим устремлениям, в коллекционировании его притягивает возможность обладания коллекцией и «раблезианская радость избытка»: *C'est le Monsieur qui mange tout Paris* [«Это господин, который поедает весь Париж»]²⁴. Неслучайно Фукс захвачен искусством карикатуры Оноре Домье: на протяжении всей трудовой жизни он исследует творчество художника, коллекционирует его работы, привозит в Германию. Вальтер Беньямин обнаруживает Фукса-коллекционера именно на литографиях Домье – «высокий, худощавый с пламенеющим взглядом», удовлетворяющий «низкое» желание обладания в почти маниакальной страсти коллекционирования²⁵.

В эссе, посвященном Э. Фукусу, представлен необычный метод коллекционирования, которого придерживались французские собиратели, писатели-натуралисты братья Гонкур. С Фуком их роднит устойчивая антипатия к музеям. Собиратели, формируя собственную коллекцию, ориентировались не столько на сами предметы, сколько на то, как они

²⁴ Беньямин В. Эдуард Фукс: коллекционер и историк. // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 55.

²⁵ Там же. С. 53.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

преобразуют окружение. В коллекции были ковры, фаянс и другие предметы, предназначенные для внутреннего пространства помещения. Беньямин замечает, что коллекционирование с ориентацией на преобразование интерьера нехарактерно для большинства великих собирателей, исходивших из предмета.

Феномен интерьера, громко заявивший о себе на рубеже веков в стиле модерн, окажет встречное влияние на феномен частного собирательства. Тема интерьера – одна из основных тем научного интереса немецкого мыслителя. В начале века интерьер претерпевает существенные видоизменения, например, с развитием торговли появляются крытые галереи – пассажи, интересующие философа как новое гибридное пространство, заключающее в себе улицу и интерьер (улица входит в дом). Интерьер становится прибежищем для искусства²⁶ и частной коллекции, а также «выражает» личность собирателя.

В итоге в данной обзорной статье мы на материале западноевропейских текстов межвоенного времени выделили ряд аспектов проблемы художественного музея как феномена культуры и частного собирательства как культурной практики.

Библиография

Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 4 (88). С. 23–32.

Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.

Айленд Х., Дженнингс М.У. Вальтер Беньямин: критическая жизнь / Пер. с англ. Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Анашвили и И. Чубарова. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. 720 с.

Ананьев В.Г., Фомкина М.И. Пространство художественных музеев в международных проектах 1920–1930-х гг.: теория практики в музеологической мысли межвоенного двадцатилетия // Человек, культура, образование. 2018. № 2 (28). С. 58–72.

Арендт Х. Вальтер Беньямин. 1892—1940 / Пер. с англ. Б. Дубина. М.: Grundrisse, 2014. 168 с.

²⁶ Беньямин В. Париж — столица XIX столетия. Озарение / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 161.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

Беззубова О.В. Музей и метафоры смерти и бессмертия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. 3. С. 25–29.

Бекметьев В.В. «Мусор истории»: спасение вещей как актуализация прошлого / В.В. Бекметьев // Культурная память и культурная идентичность: материалы Всероссийской научной конференции молодых ученых (XI Колосницынские чтения). Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2016. С. 27–31.

Беньямин В. Коллекционер [из конволюта «Н», «Пассажи»] // О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C press, 2018. С. 73–91.

Беньямин В. Краткая история фотографии / Пер. С.А. Ромашко. М.: Ad Marginem, 2013. 195 с.

Беньямин В. Московский дневник / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ad Marginem, 2012. 264 с.

Беньямин В. Париж — столица XIX столетия. Озарение / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 153–168.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарение / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.

Беньямин В. Сюрреализм. Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции / Пер. с нем. И. Болдырева // Новое литературное обозрение. 2004. № 68 (3). С. 5–16.

Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. с нем. И. Болдырева. М.: Ad Marginem, 2012. 136 с.

Беньямин В. Эдуард Фукс: коллекционер и историк. // О коллекционерах и коллекционировании / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: V-A-C press, 2018. С. 23–71.

Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку. Речь о коллекционировании // О коллекционерах и коллекционировании / Пер. с нем. Н. Бакши. М.: V-A-C press, 2018. С. 7–21.

Валери П. Проблема музеев // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 205–208.

Гадамер Г.-Г. Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» / Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 100–115.

Пруст М. Памяти убитых церквей. М.: Ad Marginem, 2017.

Музей и частное коллекционирование в западноевропейской философской и художественной мысли 1920–1940-х годов.

Пруст М. Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1976. 559 с.

Скопин Д.А. Конец буржуазных апартаментов. Коммунальные квартиры и музеи в «Московском дневнике» // Философско-литературный журнал «Логос», 2018. №1. С. 115–142.

Травников С.К. Роль произвольной памяти в диалектике сна и пробуждения Вальтера Бенямина (проект «Пассажи») // Артикульт. 2015. №3 (19). С. 29–34.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008. С. 76–238.

Хайдеггер М. О «Сикстинской мадонне» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Издательство «Гнозис», 1993. С. 262–264.

Ducci A. The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. Some Reflections on Paul Valéry's Writings // The Space of Crisis: Images and Ideas of Europe in the Age of Crisis: 1914-1945. Brussels: Peter Lang. 2013. P. 29–45.

Museum and private collecting in Western European philosophical and artistic thought in the 1920s-1940s.

Abstract

This overview article analyzes a number of texts of Western European philosophical and artistic thought of the interwar twenty years (1920–1940) about the museum, the process of museification and private collecting.

Key words: Museum, museification, private collecting, Walter Benjamin.

Оформление шапки статьи

Социальный проект А. Сен-Симона

Алексей Сорокин (Образовательная программа «Философия и история религии»)

Аннотация

100 слов

Ключевые слова: 10 слов

Перевод на английский:

Название....

Автор....

Аннотация....

Ключевые слова....

Библиография в конце статьи

Рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы

1. Оформление сноски

- Сноска ставится перед знаками препинания.

Пример: Главным источником, как писал драматург, был Аммиан Марцеллин¹⁰⁴.

2. После текста сноски ставится точка.

3. После номера страницы ставится точка.

4. Описание книги одного или нескольких авторов

Автор (ФИО). Заглавие книги. Город: Издательство, год издания.

Винокур Г.О. Введение в изучение филологических наук. М.: Изд-во «Лабиринт», 2000.

Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Соавторы перечисляются через запятую:

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс Универс, 1996.

- Между фамилией и инициалами – пробел(ы); ФИО автора *курсивом*
- Место издания указывается сокращенно, после сокращения ставится точка

М. (Москва)

СПб. (Санкт-Петербург)

Л. (Ленинград)

Другие города полностью

- При двойном (тройном) месте издания – через «;»

М.; Л.

Toronto; Amsterdam; New York

- Если дается название издательства, то после места издания ставится двоеточие; после названия издательства ставится запятая (**М.: Искусство, хххх.**) Если есть слово «Изд-во», то название – в кавычках, если нет, то без:

М.: Искусство, 1999.

М.: Изд-во «Искусство», 1999.

- Если названия не дается, то после места издания ставится запятая (**М., хххх.**)
- После указания года ставится точка.
- Указание конкретной страницы (с пробелом): **С. 000** или **С. 000-000.**

5. Для иноязычных книг:

- Фамилия, инициалы (как и для «кириллических» авторов)

Terras V. Reding Dostoevsky. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Montaigne M. de. Essais. Paris, 1907.

- Места (города) издания – полностью:

Toronto; Amsterdam; New York

- основные сокращения

Том (Т.) = Vol. (Volume) (англ.); T. (tom(e)) (англ., фр.); Bd (Band) (нем.)

Часть (Ч.) = Part (англ.); Partie (фр.); Teil (нем.)

Номер (№) – в русской библиографич. традиции записывается так же, но в англ. традиции No. 4

Страница (С.) = P. (page) (англ., фр.); S. (Seite)

6. Область заглавий и сведений об ответственности (кто подготовил, составил):

- Дается сразу после заглавия **через косую черту (/),** без другого знака препинания
- После косой черты с большой буквы
- Разные сведения даются через точку с запятой
- При перечислении **людей, готовивших издание,** после косой черты (/), **сначала** даются их инициалы, потом фамилия!
- Сокращения:

сост. – составитель

вступ. ст. – вступительная статья

предисл. – предисловие

подгот. текста – подготовка текста

ред. – редактор / под ред. – под редакцией

коммент. – комментарий

примеч. – примечания

пер. – перевод

7. Описание многотомников

- В общей части сводного библиографического описания многотомного издания приводят библиографические сведения, общие для всех или большинства томов, в спецификации – частные, относящиеся к отдельным томам.

- Нужно указать, сколько томов в издании. После заглавия двоеточие и с большой буквы (В 20 т.)

Зоценко М.М. Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Ю.В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986.

Каверин В. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1963 – 1966.

- Если ссылка на один из томов, то сначала описывается издание целиком, а потом конкретный том.

- Выходные данные в этом случае даются для конкретного тома.

Ильф И.А., Петров Е.П. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1961. С. 125-266.

8. Описание отдельного раздела из книги (статьи из сборника)

Автор. Название раздела (статьи) // Автор книги (сборника). Название книги (сборника).

Город: Издательство, год. Номера страниц, на которых помещен раздел (статья).

Гегель Г.В.Ф. Введение // Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 56-127.

9. Описание статьи из журнала

Автор. Название работы // Название журнала. Город: Издательство (если есть), год выпуска. Номер. Страницы, на которых размещена статья.

Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 134-148.

10. Описание электронного ресурса

- Нужно указать название интернет-ресурса и дату публикации, а после этого – гиперссылку в скобках

- Если опубликованный текст относится к интервью или к другим жанрам, кроме статьи (например, если это стихотворение), характер материала лучше пояснить в квадратных скобках.

Глухов А.А. Справедливость в классической политической философии [семинар] // YouTube. 23 октября (<https://www.youtube.com/watch?v=nQoH9pTKSuM>). Просмотров: 25.10.2018.

Дополнительные уточнения

1. Если используются кавычки:

- для русскоязычных работ «», внутренние кавычки “”

- для иностранных изданий “”, внутренние кавычки ”

2. Тире и дефис

2.1. Форма тире – «-»

2.2. Дефис ставится между цифрами, между частями слов: «-»

Иванов-Крамской

1998-1999

Научно-технический

Историко-философский

3.Фамилия и инициалы автора курсивом, Инициалы слитно

Иванов И.И.

4.Буква «ё» не используется, за исключением фамилий