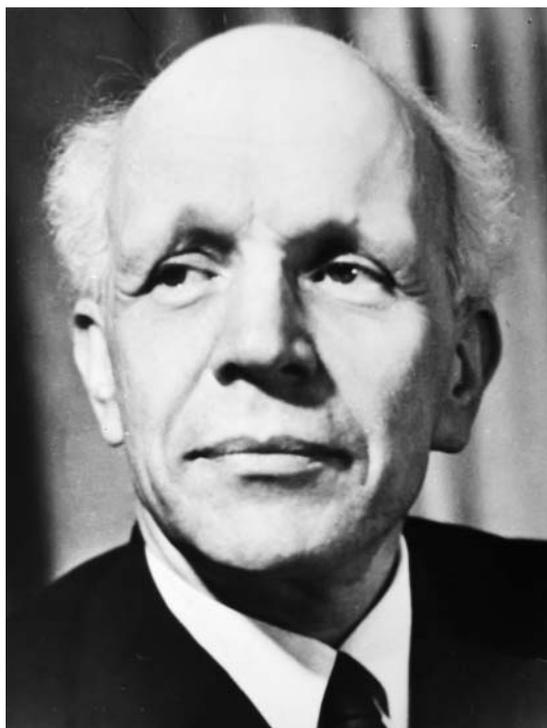


Павел Александрович Вульфius (1908–1977)



В 1930 году окончил Высшие курсы искусств при Институте истории искусств по журнально-критическому уклону. В 1927–1930 годах сотрудник журнала «Жизнь искусства». В 1930–1937 годах — член Общества друзей камерной музыки, автор передач для музыкального радиовещания. Выступал как лектор. В 1936–1938 годах и с 1956-го — преподаватель Ленинградской консерватории, в 1962–1968 годах — заведующий кафедрой истории музыки, с 1967 года — профессор.

Канд. дисс.: Франц Шуберт и его песни (1937).

Книги: Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». К проблеме романтизма и реализма в музыке XIX века. — М.: Музыка, 1970.

Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: На материале инструментальных ансамблей. — М.: Музыка, 1974.

Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт. Песни. Камерно-инструментальные ансамбли Шуберта // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. — М.: Музыка, 1975. — С. 36–215.

Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфiusа; предисл. Е. М. Орловой; общ. ред. О. И. Соколовой. — М., 1979.

Статьи. Воспоминания. Публицистика / Сост., ред. и примеч. В. Лапина и И. Федосеева. — Л.: Музыка, 1980.

Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества / Под ред. Е. М. Орловой. — М.: Музыка, 1983.

Виктор ЛАПИН

П. А. Вульфius — историк

Известна замечательная мысль Б. Н. Путилова о том, что историку традиционной народной культуры необходимо знать гораздо больше, чем может предложить ему в данный момент наука.

Эта загадочная формулировка одного из самых авторитетных отечественных фольклористов последней четверти прошлого столетия долго (если не постоянно) тревожила меня, ученика Павла Александровича Вульфiusа, поскольку практически все мои научные интересы так или иначе связаны с историей русской музыкальной культуры в широком смысле. И только сейчас, занимаясь материалами к юбилейному сборнику я, кажется, начинаю кое-что понимать в этой загадке.

Исходные рассуждения могут показаться весьма простыми и, вероятно, общеизвестными. По моему представлению, основанному как на собственном опыте, так и на обдумывании научно-творческого пути П. А. Вульфiusа, историк должен руководствоваться тремя отправными позициями (они же — цели и задачи исследования):

1) подробное *детально-аналитическое* представление об избранном материале или объекте исследования;

2) столь же детализированное и многомерное видение объекта в *ближайшем стилевом контексте* (в творчестве композитора или в локальной фольклорной традиции);

3) целостное видение предмета исследования в *максимально широком культурно-историческом контексте* (стиль эпохи и жанровые связи, историческая эволюция и перспективы развития жанра, региональный и, в пределе, общенациональный контекст фольклорной традиции и т. д.).

Отсюда следует, что ремесло историка музыкальной культуры должно быть, прежде всего, *универсальным*. Иначе говоря, историк — это и источниковед, и аналитик, и концептуалист. Именно таким историком-универсалом и был П. А. Вульфius.

Однако все перечисленное вовсе не означает именно такой последовательности в работе. Тут многое зависит от опыта, общей культуры и кругозора исследователя. Вот что писал по этому поводу Павел Александрович в своих «Автобиографических заметках» (1977 года):

«Осенью 1933 года открылась аспирантура при Государственной академии искусствоведения <...>. Моим руководителем вновь оказался Р. И. Грубер, у которого я кончал в свое время Курсы (1930 г[од]).

С первых же занятий определилась тема, связанная с историей австро-немецкой песни. Первоначально предполагалось, что диссертация будет посвящена Г. Вольфу. Однако в процессе работы (а начал я ее с изучения вокально-инструментального наследия Баха) проявилась насущная необходимость решить

до Вольфа проблему песенного творчества Шуберта. Так я пришел к основной теме моей научной деятельности, которую, в сущности, не исчерпал и до сего дня, поскольку продолжаю работать над уже завершенной монографией¹ об этом удивительном композиторе».

В таком выборе темы и определении проблематики диссертационного исследования очевидна роль учителя Павла Александровича — крупнейшего отечественного историка всеобщей музыкальной культуры Р. И. Грубера. Но ведь и ученик давал для этого основания. Дом профессора-историка А. Г. Вульфуса, три языка домашнего общения, классическое гимназическое образование в лучшей в Петербурге Петришуле² (при лютеранской церкви Петра и Павла), фундаментальная историко-гуманитарная и искусствоведческая библиотека отца на всех европейских языках и, наконец, Высшие курсы искусствоведения университетского типа при Российском институте истории искусств (РИИИ), на которых преподавали ведущие искусствоведы и историки искусств тогдашнего Петербурга–Ленинграда. Остается добавить, конечно, неукротимый дух и тягу музыковеда-историка, которую не могли истребить 18 лет тюрьмы, лагерей, ссылки и каторги сталинского ГУЛАГа³, которые прошел П. А. Вульфус до своего возвращения в 1956 году в Ленинград и в Ленинградскую консерваторию.

Начав со скромной должности лаборанта и читая курс русского фольклора, затем курсы истории зарубежной, русской и советской музыки, Павел Александрович всегда оставался, прежде всего, историком музыкальной культуры. Он по каждому курсу оставил свой заметный и весомый вклад историка-универсала. (Это хорошо видно по темам многочисленных и весьма разнообразных дипломных работ, которыми руководил П. А. Вульфус).

Но вернусь к загадке, с которой начал. Как-то осенью, еще во времена своей фольклористической юности, я встретил Б. Н. Путилова и в ответ на его вопрос посетовал, что в этом году у меня еще ничего не вышло из публикаций. Он успокаивающе отреагировал, потом подумал и сказал, что далеко не все и не всегда в фольклоре нужно и можно объяснить *причинно-следственными связями*, всегда и неизбежно должна оставаться некая *загадка, тайна фольклор-*

ного творчества. (Он имел в виду одну из моих ранних статей о бытовании русских песен у вепсов, которая входила в состав сборника, отданного ему на рецензирование. Статья была написана по теме дипломной работы, которую я защищал под руководством П. А. Вульфуса).

Я вспомнил об этой реплике сейчас, вновь просматривая заметку Павла Александровича «От автора» в его монографии о Шуберте. Позволю себе привести несколько довольно пространных цитат из этих страничек, написанных Вульфусом после завершения всей монографии:

«Творчество каждого большого художника представляет собой загадку со многими неизвестными. И разгадать ее до конца искусствоведению не дано. И не только потому, что ученые в этой области не владеют столь совершенными методами исследования, как это имеет место в точных науках, но в значительной степени и потому, что предмет искусствоведения — художественные произведения — образуют необычайно сложную систему соотношения объективных и субъективных факторов, сопротивляющуюся ее расчленению на слагаемые, а, следовательно, быть проверенному во всех деталях научному обоснованию. Для постижения художественного замысла недостаточно «раззять гармонию как труп», как это пытался сделать пушкинский Сальери, надо суметь уловить его (замысла) душу, а это значит постараться приблизиться к тому целостному воспроизведению явлений окружающего мира, которое составляет существо образного мышления, отличительную особенность искусства.

<...> Сохранить в критическом отклике некую долю образной наглядности представляется не только желательным, но и обязательным. Именно это имел в виду Б. В. Асафьев, когда рекомендовал не столько *доказывать* отстаиваемые музыковедом положения, сколько *убеждать читателя* в их правомочности.

<...> Вдумчивые, одаренные искусствоведы оставляют след, который далеко не во всем перекрывается последующими изысканиями. Уточняются факты, растет технологическая оснащенность, множатся ракурсы рассмотрения предмета исследования, но остаются неповторимые черты одухотворенности, творческого своеобразия, обусловленные индивидуальными задатками, *личностью критика или ученого*⁴.

¹ Как известно, монография была опубликована в 1983 году благодаря, прежде всего, бескорыстной и подвижнической работе другого нашего юбиляра, Е. М. Орловой.

² Петришуле — St. Petri-Schule — школа Св. Петра, Главное немецкое училище или бывшая средняя школа № 222 Центрального р-на Санкт-Петербурга.

³ ГУЛАГ — Главное управление исправительно-трудовых лагерей, трудовых поселений и мест заключения — подразделение НКВД (МВД) СССР, осуществлявшее руководство системой исправительно-трудовых лагерей в 1934–1960 годах, важнейший орган системы политических репрессий СССР.

⁴ *Вульфус П. А.* Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества / Под ред. Е. М. Орловой. — М.: Музыка, 1983.

П. А. Вульфius — педагог

Человек трагической и, вместе с тем, светлой, по-своему, счастливой судьбы, Павел Александрович воспитал около 30 прямых учеников, многие из которых стали кандидатами, а четверо — докторами искусствоведения. Увы, Учителю так и не довелось быть свидетелем их успешных защит, соперничать их творческому росту в качестве профессиональных музыковедов-лекторов, музыкальных редакторов, ученых, педагогов. А сколько замечательных музыкантов, представителей самых разных специальностей считали и до сих пор считают его своим наставником, «всего лишь» прослушав курс его лекций! Вспоминается несколько эпизодов, на мой взгляд, весьма характерных. Так, в далекие шестидесятые годы замечательный педагог Вера Николаевна Александрова после окончания великолепной лекции о творчестве Ф. Шуберта, только что прочитанной ею для студентов исполнительских специальностей в 47-м классе, неожиданно произносит: «По всем интересующим вас вопросам, связанным с творчеством Шуберта, рекомендую обратиться к профессору Вульфiusу, главному специалисту в этой области». Рассказываю об этом Учителю — он сдержанно улыбается: «Вера Николаевна училась у меня еще в тридцатые годы, до моего ареста».

...На банкете по случаю юбилея Евгения Светланова виновник торжества неожиданно провозглашает тост в память одного из своих учителей — Павла Александровича Вульфiusа. Что именно имел в виду великий дирижер — остается загадкой и по сей день.

Были и забавные случаи. На набережной канала Грибоедова неподалеку от Львиного мостика встречаем известного всей стране артиста, который радостно устремляется навстречу. Происходит следующий диалог:

«— Павел Александрович, дорогой, здравствуйте!
— Добрый день! (*Называя собеседника по имени*).
— Павел Александрович, поздравьте меня, мне вчера дали Народного!
— От души поздравляю! (*Опять ласковое уменьшительное имя*).
— А помните, как вы мне на экзамене по истории зарубежной музыки «тройку» поставили?
— Я то помню, хорошо, что Вы не забываете!»

Лекции Павла Александровича — учебные или публичные перед концертами — отличались строгой академической продуманностью, но в них всегда находилось место для импровизации. Однажды перед вступительным словом к концерту в Малом зале имени Глазунова он обнаружил в отпечатанной программе совершенно невероятную опечатку, которая привела его в какой-то лихорадочный восторг. Уже завершая свою краткую и как всегда увлекательную лекцию, он, наконец, поднял злополучную программку и с убийственной торжественностью произнес: «Что же касается японского композитора Изю ту, то его следует читать как немецкого композитора Щютца! Его великолепный Magnificat и прозвучит в финале нашего концерта!».

Индивидуальное общение Павла Александровича с учениками было исключительно многообразным — мы вместе ходили на концерты и в театры, общались с ним и дома, и в студенческом общежитии, и на многочисленных прогулках, включая загородные. От него исходил абсолютно необъяснимый свой притягательный свет, его по-настоящему любили — не могу вспомнить, чтобы хоть кто-то отозвался о нем нехорошо. Учеников и друзей этого удивительного человека — людей разных характеров, темпераментов, профессиональных интересов — по-настоящему сближает и даже делает в чем-то похожими друг на друга Светлая Память о дорогом Учителе.

Леонид ГАККЕЛЬ

О Павле Александровиче Вульфiusе

Павел Александрович Вульфius скончался в возрасте 69-ти лет, следовательно, теперь я старше его, и наступила пора воспоминаний; согласно русской мемуарной традиции, константный срок для воспоминаний — 30 лет, вот они как раз и прошли.

Несколько неизбежных слов личного характера. О Павле Александровиче я услышал задолго до того, как познакомился с ним воочию, ибо мой семейный круг был кругом петербургской интеллигенции, и об Александре Германовиче Вульфiusе, отце Павла Александровича, знали старшие в моей семье. Знали, почитали его как выдающегося историка, вообще очень высоко ценили людской круг Петроградского-Ленинградского университета и могли бы повторить слова, сказанные М. В. Юдиной о тогдашней гумани-

тарной интеллигенции: «Как не любить, не ценить людей бескорыстных, убежденных, знающих, жертвенных?...»¹.

Непосредственное знакомство произошло тогда, когда Павел Александрович Вульфius вернулся в Ленинградскую консерваторию. Вот одно из первых ярких воспоминаний о нем: Павел Александрович выступает на заседании Ученого совета (сейчас не могу сообразить, как я там оказалась, будучи еще молодым человеком). Он говорит о том, что слово сказанное, на его взгляд, ценнее слова написанного. Я потом не раз предавался рассуждениям на эту тему. Так или иначе библиография Павла Александровича, с которой мы познакомились благодаря мемориальному сборнику, подготовленному И. С. Федосеевым и В. А. Лапиным, насчитывает 49 названий. Весьма немного!

¹ Юдина М. В. Немного о людях Ленинграда // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М., 1978. — С. 217.

Павел Александрович подарил мне свою книгу «Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта»; у меня она пропала после пожара в квартире, и эта пропажа особенно драматична, поскольку Павел Александрович украсил книгу дарственной надписью. Я сейчас не уверен, что правильно передам эту надпись: «Такому-то», — там было несколько приятных слов, — «с надеждой на то, что вы не будете не согласны с тем, что в книге написано». Поразительная авторская толерантность! У Павла Александровича не сказано: «с надеждой на то, что вы целиком согласитесь с написанным» (он, кстати, вполне мог на это рассчитывать). А сказано именно так: «не будете не согласны...».

Павел Александрович скончался в сентябре 1977 года. Для консерватории это были плохие времена, поскольку ректорат как раз тогда попал в руки недобросовестных и некомпетентных людей; у меня лично началась едва ли не самая трудная полоса консерваторской биографии. Павел Александрович ушел именно в этот момент, что нельзя было не воспринять как печальное знамение. Уходят всегда те, кто проявляет способность к сопротивлению. Причем уходят именно тогда, когда эта способность особенно важна, и когда особенно важно присутствие подобных людей. Сказанное касается как микромира (все же иначе не назовешь мир консерватории), так и макромира: когда Жорес или Неруда в своих странах уходили в первые дни национальной катастрофы, это было выражением той связи вещей, о которой я говорю.

Важнейшее личное переживание, связанное с Павлом Александровичем, настигло меня в пространстве нашего конференц-зала. В. С. Федосеева, выступавшая на поминальном собрании, прочла едва ли не последнее письмо Павла Александровича (1977), в котором оказалось упоминание о моей книге «Фортепианная музыка XX века»², подвергавшейся идеологической цензуре в те времена, да и позже тоже. Это упоминание было для меня неоценимой жизненной поддержкой. Было и осталось.

В 1895 году Вл. С. Соловьёв написал в некрологе, посвященном попечителю Петербургского учебного округа Дмитриеву: некоторых людей «нужно ценить не столько по тому, что они сделали, сколько по тому, кем они были». Думаю, что Павел Александрович притягивает наши воспоминания и наши рассуждения именно потому, что необыкновенно ценным оказалось то, кем он был. Он был идеалистом — к тому же, идеалистом, выросшим в петроградские 1920-е годы, когда вера в нашу судьбу, в будущее нашего города, в российское будущее достигла высшей точки. Я едва ли решился бы утверждать нечто подобное от своего имени, но об этом говорила Н. Я. Мандельштам. Кстати, другая великая женщина, близкая приятельница Мандельштамов, — вы, конечно, догадываетесь, что речь идет об А. А. Ахматовой, — она всегда вспоминала об этом времени, согласно свидетельству Исайи Берлина, с чувством глубокого отвращения. Кто прав — не нам судить. Я думаю, что Павел Александрович тоже был человеком 1920-х годов. Он верил, что все будет именно так, как должно быть в соответствии с утопической картиной обновленного человеческого бытия.

При этом Павел Александрович не был человеком мятежным — наподобие Марии Вениаминовны Юдиной. Для него высокой ценностью являлась соразмерность людей и событий. Он был легитимным человеком. Я думаю, что в этом состоят причины некоторого конфликта с М. В. Юдиной, которую Павел Александрович высоко почитал. К тому же, Вульфийус обладал одним достоинством, которое чем дальше, тем больше становится реликтовой редкостью: он знал свое место, и вследствие этого никогда не преувеличивал значение людей своей профессии и, тем более, свое собственное значение.

Поиски им своего места — они тоже дорогого стоят. Вспомните: сразу после школы — Высшие курсы искусствознания, затем обучение игре на контрабасе, занятия композицией в Центральном музыкальном техникуме у П. Б. Рязанова, затем аспирантура в Академии искусствознания. Согласитесь, что это траектория, не имеющая подобий. При этом в Академии, как Вульфийус специально отмечает, царили безумные нравы. Педагоги делали буквально все, что хотели. Не было ни сетки часов, ни расписания, — ничего! Можно было импровизировать с утра до вечера. И то очевидное обстоятельство, что на Павла Александровича подобные нравы не оказали никакого воздействия, говорит о его внутренней дисциплине и ясном — уже тогда — ощущении самого себя и своего места.

Добавлю, что речь может идти также и о «понимании относительности личных заслуг» (слова П. А. Вульфийуса). Вот характерный сюжет, который я назову по именам его участников — «Асафьев–Вульфийус–Грубер».

Павел Александрович, в отличие от многих из нас, не считал Б. В. Асафьева божеством. Отнюдь! И, кстати говоря, Павлу Александровичу претило то, что и должно было претить людям его типа в таком человеке, как Асафьев. Борис Владимирович был витиеват и в своих научных трудах и в своих жизненных поступках. В научном плане все это настраивало Вульфийуса в высшей степени критически. И профессиональная полемика с Р. И. Грубером по поводу некоторых асафьевских позиций завершилась удивительным образом. Роман Ильич согласился с тем, что говорил Вульфийус. И дальше — со слов Павла Александровича: «...Расценивать данный факт, как выигрыш в споре с учителем, или же как поощрение в безнаказанном опровержении авторитетов, мне, к счастью, не пришло в голову». Я бы сказал, что во всей этой цепи слов самое главное слово — «безнаказанном». Безнаказанность была для Вульфийуса величайшим грехом. Платить надо за все, в том числе и за полемику. Сегодня это может и должно восприниматься как один из важнейших уроков Вульфийуса: за все надо платить живым творческим капиталом. А мы весьма часто даже и не предполагаем расплачиваться за то, что мы делаем и за то, что мы говорим.

Другой сюжет — тягчайший. «Война застала меня вне Ленинграда» — пишет Вульфийус в 1958 году. И — в другом месте: «К сожалению, укрепить наметившиеся творческие связи с Христофором Степановичем [Кушнарёвым] мне не удалось. Общение наше прервалось на целых 18 лет». «Мне не удалось» — гнетущие слова. Впечатление такое, что Павел Александрович

² Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. — Л., 1976.

вич хотел общения, но были обстоятельства, которые этому мешали. Да помилуйте! С 30-летнего до 48-летнего возраста Вульфийус пробыл в лагере. Вся сердцевина жизни была вырвана. Это и называется: «не удалось». Это и называется: «вне Ленинграда». Но тут есть очень важные мотивы, в обсуждение которых я не хотел бы и не вправе углубляться. Лагерный опыт или опыт отчуждения принадлежит, если воспользоваться словами Ханны Арендт, к самым глубоким и к самым безвыходным переживаниям человека. И поразительно, что у Вульфийуса нашлась какая-то возможность человеческого выхода внутри лагерного пространства (он занимался «общественной работой», что-то организовывал). Это дает нам возможность говорить о Павле Александровиче как о личности, как о петербургском идеалисте, пребывающем на самом высоком уровне, на который человек вообще способен.

И еще один сюжет, о котором я уже упомянул: Юдина. В 1960-х годах Вульфийус был весьма строг к Марии Вениаминовне. Ему не нравился ее перевод книги Ф. Вейнгартнера о симфониях Бетховена, он не принимал мелодраматических элементов (возможно, кажущихся) в общении Юдиной с И. Ф. Стравинским, как вообще не одобрял покушений на внутреннюю неприкосновенность человека. Павел Александрович демонстрировал некую жизненную дисциплину, которую я бы назвал советской. Именно здесь, в советском мире, надо было обладать огромной выдержкой, чтобы не стать добычей зла. Мне кажется, что Вульфийус этой выдержкой обладал в очень большой степени. Можно сказать, что «советизмы» такого рода были частью жизненной химии Павла Александровича, они в очень благородных пропорциях смешивались с его исконными человеческими свойствами.

Еще несколько слов. «Быть настоящим педагогом и не быть настоящим человеком невозможно». Это сказано Павлом Александровичем о Х. С. Кушнарёве и выглядит прописной истиной. Но даже эту пропись Вульфийус бесподобно конкретизирует, а именно: «Бороться за авторское право в педагогике абсурдно. Авторское право педагога должно обеспечиваться высоким этическим уровнем педагогического и слушательского коллективов (*весь словарь советский — Л. Г.*) и наличием требовательного общественного мнения, не допускающего присвоение чужих мыслей, высказанных устно». Здесь Павел Александрович возвраща-

ется к своей тезе о ценности сказанного слова и о том, что сказанное слово вполне может стоять на равных со словом, запечатленным письменно. Но только при условии — повторю — требовательного общественного мнения и при наличии высокого уровня не только педагога-лектора, но и его аудитории.

Последнее. Нужно ли сегодня вообще говорить о том, о чем я здесь говорю? 62-летний Михаил Алексеевич Кузмин в своем замечательном Дневнике 1934 года написал: «Память, а не воспоминания. Воспоминания всегда как-то сопряжены с сожалением и мешают жить, останавливая жизненный темп и пульс, которые теперь нужнее, чем когда-либо». Тут как раз сказывается возрастная разница между Кузминым и вашим покорным слугой. В 62 еще можно так рассуждать, а в 72 — уже нет. В 72, мне кажется, ценность воспоминаний непропорционально растет. Тридцать один год Павла Александровича уже нет на свете. На такой временной дистанции оригинал теряется и только наша ностальгия может помочь нам восстановить этот оригинал (мысль Ж. Бодрийяра). Именно ностальгия! Пусть она будет окрашена как угодно, но у нас нет других возможностей вернуть себе память об ушедших, вернуть оригинал.

А вот глубоко русская максима, принадлежащая выдающемуся ученому-гуманитарию В. Н. Топорову: «Рефлекс памяти вызывает воспоминания, но совесть туманит их». Туманит — как? В чем? Во-первых, она помогает совершить отбор из того бытийного разнообразия, которое вам предоставила ваша судьба. И, второе, она способствует идеализации того, что вы пережили, и того, чем вы были. Такая идеализация предполагает поддержание морали, и, возможно, именно это имел в виду Топоров. Совесть туманит. Так пусть она и туманит, и продолжает туманить, и тогда воспоминания будут жить. Недаром А. А. Ухтомский назвал совесть физиологическим органом восприятия. Совесть помогает отбирать. И вот здесь подчеркну: Ухтомский — петербуржец, как и Вульфийус, как и большинство тех, кого я упоминал (пусть они петербуржцы не по рождению, но по воспитанию). Таким образом, людской круг замыкается. И сохранить если не сам этот круг, то хотя бы память о нем в той мере, в какой память о людях заменяет самих людей — это единственное, чего мне хочется.

Работа П. А. Вульфуса над проблемой немецкой романтической песни

Проблема истории немецкой романтической песни была одной из главных линий научной работы Павла Александровича Вульфуса. Может быть, даже самой главной, если исходить из замыслов, доведенных до публикаций. Среди них, конечно, выделяется в первую очередь монументальная монография «Франц Шуберт», изданная в серии «Классики мировой музыкальной культуры», а также ряд других работ, посвященных песням Шуберта и Вольфа, вошедших в золотой фонд советской музыкальной историографии. Эта линия действительно была главной, но далеко не единственной. Осмелюсь утверждать, что спектр научных интересов Павла Александровича был едва ли не универсальным, однако завершению целого ряда тем, помимо известных реалий его тернистого жизненного пути, воспрепятствовали два важных обстоятельства. Во-первых, весьма часто Павел Александрович сам «отодвигал» свою личную творческую инициативу «в тень» признанных шедевров мировой и отечественной музыкальной историографии, как, к примеру, это имело место с проблемами творчества Моцарта, которые Павел Александрович всегда раскрывал «с оглядкой» на авторитет Германа Аберта. Его моцартовская монография¹ была любимой книгой П. А. Вульфуса. Во-вторых, целый спектр направлений научной мысли Павла Александровича конечным результатом имел не научные публикации, а консерваторские лекции, которые всегда производили на студентов однозначное впечатление: профессор Вульфус — подлинный и крупный специалист именно в теме данной лекции. Только тематика удивительным образом менялась с каждым семестром! Он в равной степени владел ключевыми проблемами и западноевропейской музыкальной медиэвистики (в особенности эпохи Возрождения), и венской классики, и музыкального романтизма, а в отдельных отступлениях от тематического плана, заинтересованными слушателями которых нам, студентам, довелось быть, — и XX века. Среди приоритетов его обширных научных интересов выделялась, в первую очередь, баховская тема. Глубочайшее и подлинно аутентичное понимание Павлом Александровичем сложнейших проблем баховедения находило весьма характерный отклик у признанного мэтра отечественной музыкальной науки и, позволю себе напомнить, признанного авторитета именно в этой области Михаила Семеновича Друскина, имевшего обыкновение на лекциях по музыкальной историографии, подходя к раскрытию какой-либо сложной или неоднозначно решаемой в науке проблемы баховедения, начинать с характерной вводной фразы: «Не знаю, как смотрит на эту проблему Павел Александрович Вульфус, но...». Добавлю в этой связи, что глубочайшее взаимное уважение, включавшее признание как ученых заслуг, так и возможности несовпадения подходов к общей области научных и педагогических интересов можно подтвердить всем известным примером: книги Михаила Семеновича «Клавирная музыка»² и «Пассионы и

мессы И. С. Баха»³ всегда присутствовали в перечне обязательных вопросов экзамена, проводимого Павлом Александровичем на первом курсе, куда входила проблематика баховского творчества. Таковыми и были подлинные человеческие отношения между профессорами, у которых нам выпало счастье учиться в Ленинградской консерватории.

Проблемы бетховеноведения также принадлежали к числу наиболее приоритетных в области научных и педагогических интересов Павла Александровича. Отмечу в первую очередь, что бетховенский элемент был важнейшей составной частью психологии личности Павла Александровича, с ним в значительной степени было связано «мужество романтика» (афоризм М. Ш. Бонфельда), опиравшееся на внутренний «бетховенский стержень», позволивший ему выстоять в нечеловеческих жизненных испытаниях и вернуться к полноценной профессиональной деятельности. В своих трудах Павел Александрович выдвинул принципиально важное понимание творческого феномена Шуберта как симбиоза классических и романтических тенденций, исходя именно из бетховенского понимания классического элемента. Напомню, что его концепция была достойным ответом на вызов немецкого шубертоведения — книгу Вальтера Феттера «Классик Шуберт»⁴, в которой творчество Шуберта получило однозначное истолкование с позиций венского музыкального классицизма. Понимание принципов бетховенского симфонизма, раскрываемых Павлом Александровичем в лекционном курсе, было глубоко диалектичным, и не только в вопросах формы, логики музыкальной композиции и интонационно-тематических процессов. Оно включало необходимые параллели с диалектическими идеями немецкой классической философии, а также с типологически сходными проблемами словесности, нашедшими выражение в творчестве штурмеров, Гёте и Шиллера. Иначе говоря, его подходы к проблемам бетховенского симфонизма были не только адекватными Бетховену, как предмету музыкально-исторической науки, но также и контекстуальными, то есть включали необходимые элементы культурологического и философско-эстетического среза искусствоведческих проблем.

Роль и значение «бетховенского элемента» в творчестве последующих за «веком Бетховена» историко-стилевых эпох была проанализирована и определена Павлом Александровичем в контексте творчества композиторов, занимавших его воображение ничуть не менее, чем творчество Шуберта — это были Г. Вольф и Д. Д. Шостакович. Но Павел Александрович не оставил сколько-нибудь подробных фрагментов текста, посвященных собственно Бетховену. Думаю, что причинами были свойственные ему глубокий этицизм и личная скромность. Павел Александрович неоднократно говорил о том, что в наше время даже крупный ученый может в лучшем случае рассчитывать лишь на то, чтобы при жизни заложить свой небольшой кирпич в здание

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. — М.: Музыка, 1987.

² Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // Друскин М. С. Собрание сочинений в 7-ми томах / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Т. 1. — СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2007.

³ Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. — Л., 1976.

⁴ Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 1–2. — Lpz., 1953.

храма современной науки. Эта традиционно русская «философия общего дела», ставшая его жизненным принципом, находила свое выражение, между прочим, в том, что в вопросах бетховеноведения Павел Александрович адресовал своих студентов и аспирантов к трудам высоко ценимой им Надежды Сергеевны Николаевой, в ту пору (1960–1970-е годы) еще формировавшей свою, ставшую в наши дни столь влиятельной, научную школу и только начинавшей свое восхождение в зенит как звезда первой величины на московском научном небосклоне. Однако малоизвестные в Ленинграде в то время главы учебного пособия «Музыка Французской революции XVIII века», посвященные симфонизму Бетховена⁵, в особенности его симфоническому методу, уже тогда привлекли внимание Павла Александровича, отдававшего им предпочтение перед другими исследованиями бетховенского симфонизма и, видимо, не включавшего в тематику своих работ проблемы бетховеноведения именно потому, что они получили, с его точки зрения, завершенное претворение в работах Н. С. Николаевой.

Так или иначе, но все-таки именно проблемы жанра немецкой романтической песни остались главными в научном наследии Павла Александровича. Признавая это обстоятельство как факт музыкальной историографии и реконструируя в этой перспективе круг творческих интересов Павла Александровича как целое, хочется назвать его научный универсум своего рода «Неоконченной симфонией». Между тем, как и в случае Шуберта и Брукнера — авторов обеих знаменитых Неоконченных симфоний в истории австро-немецкой музыки — у Павла Александровича были достаточно четкие планы на «постшубертовский» период своей творческой деятельности. Ближайший среди них — создание главы «Пути развития немецкой романтической песни» для учебного пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века» (книга 2)⁶, членом авторского коллектива которой он состоял. Насколько мне известно, Павел Александрович проделал всю подготовительную работу к написанию главы о творчестве «младших богов немецкого песенного искусства» — эту броскую характеристику песен К. Лёве, Р. Франца, П. Корнелиуса, принадлежащую В. А. Васиной-Гроссман, он очень инициативно раскрыл в развернутой рецензии на ее книгу «Романтическая песня XIX века»⁷. В этой, в сущности, далеко вышедшей за рамки рецензии научной статье в афористически-тезисной форме было почти полностью раскрыто содержание задуманного им очерка о композиторах «второго эшелона» для «Музыки Австрии и Германии». Работа эта должна была иметь особую значимость. В сущности, Павел Александрович, когда он писал рецензию на труд Васиной-Гроссман, стоял на пороге научного открытия: он сжато и лаконично охарактеризовал вполне конкретные стилевые признаки того особого пласта в австро-немецкой музыке 1815–1848 годов, который в отечественной музыкальной историографии в наши дни обнимается историко-стилевым понятием «бидермайер», закрепившимся в русскоязычном научном обиходе благодаря научной инициативе Ал. В. Михайлова. Это — лишь один пример того нового, нетрадиционного, преодолевающего застарелые умозрительные шаб-

лоны подхода к проблемам классического наследия, который является магистральным руслом западноевропейской и отечественной музыкальной науки в наши дни.

В заключение мне хотелось бы поделиться тем, что я знаю о планах Павла Александровича на дальнюю перспективу его исследовательской работы. Он неоднократно делился со мной мыслями о том, над чем собирался работать уже после создания монографии о жизни и творчестве Гуго Вольфа. Монография о Вольфе фактически осталась его вторым главным, но, к сожалению, неосуществленным в полной мере замыслом, который он пронес через всю свою многотрудную жизнь (правда, отдельные работы малого формата все-таки дают представление об общей концепции творчества Вольфа, поскольку Павел Александрович обладал даром создавать работы малого масштаба, словно «в капле воды» отражавшие общую концепцию крупноформатного по жанру и листажу исследования). Однако следующий замысел мог бы быть, по всем признакам, еще более крупным трудом, ценным вкладом в теорию музыкальной интонации: им должна была стать книга о принципах претворения поведения в музыке. Будучи одной из черт стиля песен Г. Вольфа, проблема передачи поведения средствами музыкальной интонации у Павла Александровича имела тенденцию разрастания в отдельное исследование, материалом для которого должна была быть не только история романтической песни, но и моцартовская традиция мировой оперной драматургии. Всем, кто слушал лекции Павла Александровича по венскому музыкальному классицизму, памятен его анализ (обычно сопровождавшийся показом звукозаписи) музыки выхода Сюзанны из спальни Графини, с почти таинственной силой художественного откровения раскрывшей в простой гармонической каденции уникальные, сокрытые в таинственных глубинах языка музыки возможности для воплощения жеста, походки, манеры двигаться на сцене, передающих торжество человеческого достоинства Сюзанны над разъяренным и посрамленным Графом. Этот феномен, вытекающий из синкретической глубинной природы музыкальной интонации, точнее, из ее «не-вербального» компонента (в случае сочетания с поэтическим словом), близок явлению, в свое время обозначенному Б. В. Асафьевым как «интонация человеческого тела». Ресурсы его сценической выразительности почти исчерпывающим образом передает музыка Моцарта, и в этом качестве она осталась историческим прообразом той самой «интонационной наглядности», которую Павел Александрович выделял как характерное свойство стиля песен Гуго Вольфа. Претворение Вольфом этих специфических черт моцартовской интонации оказалось исторически опосредованным поиском его современников, которым Павел Александрович, как уже упоминалось, намеревался посвятить свои ближайшие творческие планы. Они, таким образом, были ясными и целеустремленными, с четкой логикой перспективных творческих замыслов. Но я не вправе строить догадки о том, каким мог бы быть финал его «Неоконченной симфонии», опасаясь излишне свободно интерпретировать идеи его неосуществленных замыслов.

⁵ Николаева Н. С. Симфоническое творчество, фортепианные сонаты, камерные ансамбли Бетховена // Музыка Французской революции XVIII века. — М., 1967; Николаева Н. С. Бетховен. Вып. 1. — М., 1971.

⁶ Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2. — М., 1990.

⁷ Васиной-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. — М., 1966.