

*«С. Н. Богоявленский.
К 100-летию со дня рождения»;
«П. А. Вульффиус. Судьба.
Творчество. Память»;
«Памяти М. С. Друскина»;
«Памяти Г. Т. Филенко.
К 100-летию со дня рождения»*

«Героическое поколение музыковедов»¹ — выражение Ивана Хлебарова как нельзя лучше характеризует ученых, столетние юбилеи которых Санкт-Петербургская консерватория отметила накануне собственного 150-летия². Михаил Семенович Друскин, Сергей Николаевич Богоявленский, Павел Александрович Вульффиус, Галина Тихоновна Филенко: им, родившимся в начале XX века, было суждено пережить и деятельно осмыслить перемены, постигшие мировое искусство и культуру родной страны. Сейчас трудно даже представить, насколько тяжелым было то время для ученых, исследующих западную культуру. Но, невзирая на препятствия, они создали труды, которые помогали будущим поколениям постигать историю музыки; их ученики представляют кафедру истории зарубежной музыки сегодня. Память о героическом поколении жива.

Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Ред.-сост.: Н. И. Дегтярева, Н. А. Брагинская. СПб. : СПбГК, 2006. – 346 с., ил.

Первым вышел в свет сборник, посвященный Сергею Николаевичу Богоявленскому. За темно-красным переплетом с серебристым тиснением

¹ Хлебаров И. Воспоминания // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. Кн. I. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост.: Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева; подгот. материалов: Л. О. Адэр, О. Н. Чумикова. СПб., 2009. С. 171.

² Рецензию на сборники к 100-летию Г. Г. Тигранова, А. Н. Дмитриева, Е. М. Орловой см. на с. 122, рецензию на сборник к 100-летию А. Н. Должанского — на с. 128.

скрывается гораздо больше информации, чем можно было предположить, судя по небольшому на вид тому. Текст расположен на страницах очень плотно — будто в память об аккуратном, «бисерном» почерке самого Богоявленского. Сразу за вступительным «Словом об Учителе» Р.Г. Лаула следуют статьи учеников Богоявленского, его младших коллег и совсем молодых исследователей — учеников его учеников. Именно научные публикации составляют основную часть сборника. Все они непосредственно связаны с интересами Богоявленского.

Глубинный анализ музыкального языка и стилистики, приоткрывающие своеобразие и силу двух оперных шедевров, содержит статья Е. А. Ручьевской³, одной из первых учениц Богоявленского. «Перехватывающая» линию оперного Чайковского, Э. С. Барутчева направляет ее в русло музыкальной критики и в «полемических заметках»⁴ встает на защиту «духа оперы», выражая горячее негодование по поводу амузыкальности современных оперных режиссеров.

Статья Л. Г. Данько⁵, в которой автор исследует природу комического в исторической перспективе оперного жанра, напрямую связана с одной из главных научных тем Богоявленского — творчеством Верди, и в частности с его шекспировскими операми; Верди посвящена и статья А. К. Кенигсберг⁶. Итальянскую тему — ключевую для исследователя, автора книги об итальянской музыке⁷, — продолжают работы молодых музыковедов. Это основательный очерк Е. А. Андрияш о творчестве А. Казеллы⁸ и небольшое исследование М. В. Белорусовой⁹ с публикацией писем Малипьеро и Берга.

Большое внимание Богоявленский уделял также австро-немецким композиторам. Бывшие студенты с восторгом вспоминают его лекции о Малере и Р. Штраусе: об этом пишет и Р. Г. Лаул, и профессор Рижской академии музыки В. Б. Линденберга. Неслучайно поэтому в научный раздел вошла статья, в которой А. В. Горн сравнивает выбор и интерпретацию текстов из «Волшебного рога мальчика» в творчестве Малера, Штрауса, Шёнберга, Веберна и Хиндемита.

Богоявленского интересовали композиторы нововенской школы, и этот интерес не ослабило сложившееся у него критическое отношение

³ Ручьевская Е. А. «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского.

⁴ Барутчева Э. С. Модест Чайковский и авторское право оперного либреттиста.

⁵ Данько Л. Г. От «Фальстафа» Верди до «Джанни Скикки» Пуччини.

⁶ Кенигсберг А. К. Вагнер и Верди: некоторые параллели.

⁷ Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века. Л., 1986.

⁸ Андрияш Е. А. Черты «окончательного стиля» Альфредо Казеллы.

⁹ Белорусова М. В. Бузони и Берг — корреспонденты Малипьеро.

к додекафонному методу. Нововенцам посвящены работы учеников Богоявленского: Р. Г. Лаул написал первую в СССР диссертацию о композиционной технике Шёнберга, Д. Д. Воробьев — о творческом методе Берга. Статья Лаула, включенная в сборник, предлагает неожиданную и изобретательную интерпретацию тематического развития в I части Второй симфонии Бородина с позиций серийной техники. В статье Воробьева о «Лулу» Берга реконструирована история работы над оперой, раскрыты причины, по которым вдова композитора в течение многих лет не давала согласия на завершение рукописи, убедительно доказана необходимость исполнения оперы в законченном варианте. С немецким музыкальным театром связано исследование одной из последних учениц Богоявленского М. Г. Малкиель, в котором на примере школьной оперы «Говорящий „Да“» К. Вайля — Б. Брехта раскрывается феномен жанра поучительной пьесы в эпическом театре.

Как вспоминает Р. Г. Лаул, Богоявленский говорил: «Настоящий историк музыки должен владеть материалом всей истории музыки, быть готовым читать лекции не только в своем выбранном амплуа, а на самые разные темы» (с. 19). Ученый был убежден в неразрывной взаимосвязи всех европейских культур и в этом ключе воспринимал творчество Глинки. Неожиданную параллель между двумя русскими европейцами — Глинкой и Стравинским — в их подходе к цитированию популярных напевов («Камаринская» и «Вдоль по Питерской» в «Петрушке») проводит В. В. Смирнов¹⁰. Завершает научный раздел, возвращая читателя в «оперное русло», статья Н. И. Дегтяревой об опере Шрекера «Отмеченные»: автор выявляет определяющие черты музыкального модерна в убедительных параллелях с произведениями живописи и литературы и одновременно раскрывает феномен «тотального театра» Шрекера.

Раздел «Материалы и документы» трагически мал по объему. Обширный домашний архив Богоявленского, включавший рукописи научных статей, дневники, переписку (с Нейгаузом, Гауком, Лодий, Оссовским, Кушнаревым, Евлаховым, Грубером, Тюлиным, Должанским, Штейнбергом) не сохранился. Можно только догадываться, какой богатый материал содержали эти документы. Тем большую ценность приобретает статья Н. А. Брагинской, которая по крупицам воссоздала биографию музыковеда на основе официальных документов из петербургских архивов. Брагинская создает подробную реконструкцию роковых событий конца 1940-х годов и публикует стенограммы собраний в консерватории с непостижимыми ныне формулировками. Выясняются детали работы

¹⁰ Смирнов В. В. «Музыка кучеров»? Глинка — Стравинский.

Богоявленского в Театральном институте: уже подсчет учебных часов говорит об огромной научной и административной нагрузке, которая легла на плечи музыковеда в учебном заведении, где работу пришлось начинать практически с нуля.

В воспоминаниях коллег по консерватории — В. А. Чернушенко, А. Д. Мнацаканяна, А. П. Никитина, — а также коллег по Театральному институту вырисовывается образ блестящего профессионала, артистичного лектора, светлого и доброго человека, который, обладая незаурядными организаторскими способностями, умел создать условия для дружной и комфортной работы коллектива. Авторы воспоминаний пишут также о скромности Сергея Николаевича. «Не шумный, не карьерный, незаметный в толпе... совершенно не стремящийся обратить на себя внимание человек», — пишет о нем В. А. Чернушенко (с. 286), назвавший свои воспоминания «Дон-Кихот музыки». А название статьи И. Г. Райскина цитирует ироничные слова Богоявленского, которые он произнес при известии о том, что московское издательство приступило к публикации римских сюит Респиги: «Ну, наконец-то Третий Рим снизошел до римской трилогии!» (с. 327). Особый интерес представляют воспоминания учеников профессора — В. В. Смирнова, Б. С. Казачкова, В. Б. Линденберги. И. С. Федосеев, руководителем которого на последних курсах аспирантуры стала супруга Богоявленского Г. Т. Филенко, колоритно описывает, как проходили занятия в этом «странном», по выражению П. А. Вульфуса, доме.

Завершает сборник Приложение с досадно лаконичным перечнем опубликованных исследований Богоявленского и намного превышающим его списком дипломных работ и кандидатских диссертаций, написанных под его руководством. Причина тому — не только жестокие последствия «борьбы с космополитизмом», развернувшейся в консерватории в 1949 году и вынудившей заведующего кафедрой всеобщей истории музыки на шестнадцать лет покинуть родные стены, но и в особом складе личности ученого, в предрасположенности к устному слову. Как отмечает В. В. Смирнов, «именно лекции были для него самой органичной формой научного творчества» (с. 299). «Продуманного, прочувствованного, открытого им было несравненно больше, нежели доведенного до стадии печатного текста», — говорила Е. А. Ручьевская¹¹.

¹¹ Цит. по: Брагинская Н. А. Материалы к биографии С. Н. Богоявленского (Из петербургских архивов). С. 274.

Павел Александрович Вульфius. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Сост.: В. А. Лапин, И. С. Федосеев. СПб.: СПбГК, 2008. – 325 с., ил.

Первым посвящением П. А. Вульфiusу стало собрание его работ, изданное вскоре после безвременной кончины ученого¹². В сборнике 2008 года основное внимание уделено жизненному и творческому пути Вульфiusа, настолько же трагическому, насколько и светлому. Часть статей публикуется не в первый раз, однако драматургия сборника придает им иную смысловую окраску. Очерк «Мужество романтика» принадлежит М. Ш. Бонфельду, которого уже нет в живых. Один из первых студентов Вульфiusа, Бонфельд создает обстоятельный портрет учителя, показывая научную новизну его взглядов. В «Автобиографических заметках» Вульфiusа раскрыты купюры, сделанные в сборнике 1980 года по цензурным соображениям. События, скупо изложенные самим героем, дополнены подробным исследованием Е. Н. Груздевой, в котором освещаются юные годы Вульфiusа и судьба его семьи.

Пронзительная статья В. А. Лапина, посвященная самым драматичным поворотам судьбы музыковеда, была впервые опубликована в 2000 году¹³. История, восстановленная по сохранившимся заявлениям ссыльного ученого и ходатайству за него Шостаковича, погружает читателей в «дело Вульфiusа», а по мере чтения сборника, от статьи к статье заполняются белые пятна, выясняются все новые, неизвестные ранее подробности. И прежде всего — благодаря публикации А. Б. Павлова-Арбенина и Н. А. Брагинской¹⁴, основанной на архивных материалах. К статье прилагаются красноречивые в своей лаконичности документы — ходатайства, анкеты арестованного, протокол допроса. Долгие годы эти материалы из различных российских архивов оставались недоступными — для их сбора потребовался не один год напряженных поисков.

Завершает тему статья директора Музея истории калийной промышленности города Соликамска Р. Г. Серебренниковой, в которой рядом с историей о судьбе петербургского интеллигента встают истории других музыкантов, заброшенных судьбой в соликамский Клуб горняков.

¹² Вульфius П. А. Статьи. Воспоминания. Публицистика / Сост., ред. и примеч. В. Лапина и И. Федосеева. Л., 1980.

¹³ Лапин В. А. «Мы, нижеподписавшиеся...» // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2000. С. 409–417.

¹⁴ «...По материалам архивного дела № П-13893 арестованного П. А. Вульфiusа». Публикация А. Б. Павлова-Арбенина и Н. А. Брагинской, вступительная статья и комментарии Н. А. Брагинской.

Факты обнаруживаются неожиданные: в Соликамске Вульфийус не только руководил самодеятельным хором и классом фортепиано, который стал основой местной музыкальной школы, но участвовал в постановке спектаклей драматического коллектива под руководством ленинградской актрисы Н. М. Жеромской, а также в создании джазового ансамбля: «В течение одного вечера он играет на сцене, а в перерывах — в фойе, в составе джазового коллектива» (с. 284).

А разве может быть что-либо более трогательное, чем воспоминания ныне восьмидесятипятилетних участниц хора, которым руководил Вульфийус! «Очень грамотный был человек, очень культурный, со всеми, даже с детьми, разговаривал только на „вы“. Чтобы принять в хор, всех прослушивал и очень много с каждым из нас занимался» (с. 282). Мороз по коже пробегает, когда представляешь, что вскоре любимого всеми хормейстера подвергнут повторному аресту и ссылке в Красноярский край, где ему придется работать на лесозаготовке.

В обзоре личного архива Вульфийуса, сделанном Н. Л. Энтелис, особого внимания заслуживают материалы довоенных лет. В первую очередь, стенограммы научных заседаний в Институте истории искусств и суровый, но в целом положительный отзыв Асафьева на диссертацию аспиранта Вульфийуса. Энтелис реконструирует обсуждение доклада Вульфийуса «Франц Шуберт и его песни». В дискуссии, вызванной большим вниманием музыковеда к не самой популярной песне из мюллеровского цикла («Пауза»), П. А. смело возражает оппонентам: «...А если слушатель не дорос до того, чтобы раскрыть значение „Паузы“, то наше дело показать слушателю, что существенно, а не плестись в хвосте» (с. 95). Позже свою позицию Вульфийус пояснит в словах, обладающих огромной вдохновляющей силой, словах, которые возводят науку к искусству:

...Если принять во внимание, что любое подлинно художественное произведение допускает расхождения в толковании, что в определенных рамках не наносит ущерба его смыслу, то становится очевидным, что варибельность взглядов не всегда может служить основанием для упреков в адрес искусствоведов. Наоборот, именно она-то и открывает простор художественному домыслу, нередко позволяя вернее очертить образное содержание, чем это доступно чисто теоретическим наблюдениям. <...>
...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 неповторимыми черты одухотворенности, творче-

ского своеобразия, обусловленные индивидуальными задатками, личностью критика или ученого (с. 118).

Свое музыковедческое кредо Вульфийус сформулировал в самом конце жизни — в предисловии к своему главному труду, изданной посмертно книге о Шуберте¹⁵. В сборнике этот текст открывает второй раздел («Творчество»)¹⁶. Необыкновенно чуткое отношение Вульфийуса, знатка немецкого языка, к поэтическому тексту песен Шуберта вдохновило Б. А. Каца на статью об эссе Цветаевой, в которой она сравнивает «Лесного царя» Гете с переводом этого стихотворения Жуковским. В статье А. К. Кенигсберг песни Шуберта на тексты Вальтера Скотта представлены как ранний образец чисто музыкального, а не сюжетного принципа циклизации, который в дальнейшем будет применяться Шуманом, Вольфом и Малером. В круг интересов Вульфийуса входила и немецкая музыка XVIII века, в частности — творчество К. Ф. Э. Баха. Лирической оратории Баха в контексте развития этого жанра в Германии посвящена работа А. Н. Кулешовой¹⁷.

Первоначально темой диссертации Вульфийуса было творчество Гуго Вольфа, и только в процессе работы песни Шуберта «из промежуточного звена превратились в цель» (с. 287). К творчеству Вольфа ученый вернулся в 1960 году¹⁸, а незадолго до смерти сообщал И. И. Земцовскому о своем намерении после Шуберта «заняться вплотную Вольфом» (с. 295). В работе ученика Вульфийуса В. П. Коннова содержится полемика с австрийским музыковедом Г. Броше о взаимоотношениях Вольфа и Брукнера. Коннов показывает глубокое художественное родство творчества композиторов в русле «эпической традиции» австро-немецкой музыки. Масштабное исследование А. В. Епишина посвящено эволюции трио-сонаты; эту тему ему предложил Вульфийус. Статья Е. Е. Васильевой о Новоиерусалимской школе русских песнетворцев перекидывает мост к следующему разделу сборника: работа выросла из консерваторского диплома, написанного под руководством Вульфийуса.

Воспоминания студентов наполнены исключительной теплотой. Обаяние личности Вульфийуса действовало безотказно, да и сам П. А. очень любил студентов, недаром «все студенты и аспиранты-музыковеды, спе-

¹⁵ Вульфийус П. А. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983.

¹⁶ Вульфийус П. А. Художник и искусствовед, или Загадка художника и возможности искусствоведа. Название статьи принадлежит В. А. Лапину.

¹⁷ Кулешова А. Н. «Воскресение и Вознесение Иисуса» — лирическая оратория К. Ф. Э. Баха.

¹⁸ Вульфийус П. А. Гуго Вольф. К столетию со дня рождения // Советская музыка. 1960. № 4.

циализирующиеся в классе Вульфюса, очень быстро становились и его друзьями, друзьями дома»¹⁹. Учащиеся стремились попасть в класс Вульфюса, поскольку были уверены, что он будет драться «за музыку и за нас» (с. 233). В. А. Фрумкин рассказывает о любопытной странице деятельности Вульфюса — его участии в телепередаче «Турнир СК», где ученый с удовольствием выступал в качестве судьи «Коллегии справедливости».

Целая коллекция цитат в воспоминаниях Епишина красноречиво свидетельствует об остроумии и живости лекций Вульфюса. О научной корректности П. А. говорит эпизод, когда он употребил в своей статье термин «интонационный тезис» со ссылкой на Земцовского, который на тот момент был всего лишь студентом-заочником. Ученый стремился к общению со студентами, стремился развить у них способность мыслить самостоятельно, охотно приглашал для ведения семинаров аспирантов и молодых преподавателей. Три маленькие истории, описанные В. А. Гуревичем: о том, как Вульфюс мастерски рубил дрова (навык, полученный в ссылке); о том, как студент Гуревич понял, почему в классе профессор не играл (пальцы у него были отморожены), и о том, как однажды в сильный мороз Гуревич пришел в консерваторию в валенках, вызвав гнев директору П. А. Серебрякова, а Вульфюс за него вступился, — красноречивее многих жизнеописаний говорят о трагической судьбе Вульфюса и о его исключительных человеческих качествах.

Среди материалов, опубликованных в Приложении, — письмо И. И. Земцовскому, написанное Вульфюсом за три недели до смерти. В теплом, душевном послании ученый выражает восхищение книгой Земцовского о русской протяжной песне и посвящает коллегу в свои творческие планы. Жизнь ученого оборвалась неожиданно. Он оставил сравнительно немного опубликованных научных трудов. Остается сожалеть, что в сборнике не приводится список статей Вульфюса, а также дипломных работ и диссертаций, написанных под его руководством. Большой интерес представляют опубликованные впервые «Материалы к программе по истории зарубежной музыки для I курса композиторов», по которым студенты факультета обучаются и сегодня, а также «План курса музыкальной историографии».

Среди документов из фондов Музея калийной промышленности Соликамска обращает на себя внимание небольшая газетная заметка 1962 года, в которой говорится о начале юбилейного, 100-го учебного года в Ленинградской консерватории. Иллюстрирует материал фотография, на которой в кругу студентов-вокалистов (среди них — будущий солист Боль-

¹⁹ Федосеев И. С. Об учителе. С. 230.

шого театра Е. Нестеренко) запечатлен заведующий кафедрой истории музыки П. А. Вульфус.

Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. Кн. I. Статьи. Воспоминания; Кн. II. Из переписки / Ред.-сост.: Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева; подгот. материалов: Л. О. Адэр, О. Н. Чумикова. СПб.: СПбГК, «Аллегро», 2009. – 584 с., ил.; 428 с., ил.

Фундаментальность, присущая исследованиям Михаила Семеновича Друскина, отличает издание, посвященное его памяти: два тома объемом более 1000 страниц; они непосредственно связаны с работой Л. Г. Ковнацкой над публикацией семитомного собрания сочинений ученого. Насыщенность содержимого обусловила объем именного указателя в полторы тысячи персоналий. А оформлению двухтомника (художник — В. А. Помидор) свойственна та же безукоризненная эlegantность, что и герою собранных в нем материалов: темно-синий переплет, матово-серый форзац с воспроизведением автографов Друскина (кн. I) и его коллег, учеников и корреспондентов (кн. II).

«Современник всех эпох»²⁰ показан на страницах первого тома в «пяти профилях» (так озаглавлен первый раздел) — ученого, пианиста, публициста, педагога и наставника. Развернутую биографию Друскина, написанную Л. Г. Ковнацкой, дополняет отдельный сюжет о жизни музыковеда в годы войны²¹. Второй раздел книги составляют воспоминания близких Друскину людей. В созвездие имен входят и имена композиторов: Арво Пярта, Гии Канчели, Тиграна Мансуряна. На этих страницах Друскин предстает не только «явлением надличным»²², но и «явлением земным» — дома, в кругу друзей.

Поражает информативностью третий раздел тома, который вполне можно представить в качестве самостоятельного научного издания, охватывающего широкий спектр проблем в рамках различных искусствоведческих дисциплин — от текстологии и историографии до социологии и философии. Ничто так красноречиво не свидетельствует о широте и глубине взглядов ученого, как это многообразие, ведь многие из статей вдохновлены трудами М. С. и общением с ним. Какие неожиданные повороты получают идеи музыковеда, какая перспектива открывается

²⁰ Хлеббаров И. Воспоминания. Кн. I. С. 175.

²¹ Адэр Л. О. М. С. Друскин — годы эвакуации.

²² Климовицкий А. С. Воспоминания. С. 186.

за ними! Баховские исследования Друскина находят продолжение в работах авторитетных баховедов сегодняшнего дня — А. П. Милки, с его детективно-скрупулезным выяснением авторства надписи на последнем автографе Баха²³, и Т. В. Шабалиной, с описанием ее поразительной находки баховской рукописи в Пушкинском Доме²⁴. Пути и перспективы, открытые Друскиным в книге о Стравинском, исследует статья Р. И. Биркана о параллелях в творчестве Стравинского и Мандельштама²⁵.

В сборнике отражены многие актуальные проблемы отечественного музыковедения. Он включает статьи, посвященные важнейшим открытиям последних лет: таким, как работа О. Г. Дигонской по атрибутированию рукописей Шостаковича из коллекции Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки²⁶, которая позволила внести немало уточнений в творческую биографию Шостаковича. В сборник вошла статья А. И. Климовицкого, связанная с его исследованием оркестровок «Песни о Блохе» Шостаковича в широком историческом контексте интерпретации гетевского текста композиторами начиная с Бетховена²⁷. «Встреча как метафора культурных контактов и пересечений, — пишет Климовицкий, — постоянная тема научного творчества, размышлений и бесед Михаила Семеновича Друскина» (кн. I, с. 356). В заключение автор подводит читателей к еще одной неожиданной «встрече» — текста «Песни о блохе» и творчества Н. М. Олейникова, который входил в круг общения братьев Друскиных.

Отправной точкой статьи И. А. Барсовой²⁸ послужило воспоминание о разговоре с Друскиным; в нем он обозначил три типа поведения, которые мог избрать человек в советском государстве. О третьем типе, который выбрал для себя брат Михаила Семеновича — Яков Семенович Друскин, Барсова говорит на примере судеб композитора Н. И. Сизова и писателя Я. Э. Голосовкера.

Какими бы отдаленными ни казались темы, затронутые в статьях сборника, во всех ощущается связь с научными интересами Друскина, во всех есть явные и подразумеваемые ссылки на один из пяти профилей, рельефно очерченных в первом разделе сборника. С портретом Друскина-пуб-

²³ Милка А. П. О надписи на последней странице автографа «Искусства фуги» И. С. Баха.

²⁴ Шабалина Т. В. Автограф И. С. Баха в Пушкинском доме.

²⁵ Биркан Р. И. Об одном стихотворении О. Мандельштама.

²⁶ Дигонская О. Г. О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича.

²⁷ Климовицкий А. И. Бетховен, Берлиоз, Гуно, Мусоргский, Стравинский, Шостакович: неожиданная встреча в погребке Ауэрбаха.

²⁸ Барсова И. А. Внутренняя эмиграция — одна из стратегий художественного творчества в советской стране.

лициста, выписанным в очерке Л. Г. Данько, перекликается критический обзор недавних постановок в Метрополитен-опера А. К. Кенигсберг. К теме Друскина-пианиста, которую подробно осветила Н. Ю. Катонина, отсылает исследование друскинской каденции к Коронационному концерту Моцарта (К 537), проведенное О. А. Скорбященской²⁹. Оперной драматургии посвящены статьи Е. В. Матросовой³⁰ и М. Р. Черкашиной-Губаренко³¹; опере Мартин-и-Солера «Федул с детьми» — текстологическое исследование М. Н. Щербаковой³². Историография, которой занимался Друскин (его авторский курс в Ленинградской консерватории стал впоследствии обязательной дисциплиной в музыкальных вузах), — предмет статей Е. М. Царевой³³ и М. П. Мищенко³⁴.

С музыкой XX века связана статья О. Л. Космы³⁵, а также наблюдения Л. О. Акопяна о композиторах-маргиналах³⁶, включающие емкую характеристику творчества Э. Вареза и Дж. Шельси. И. Хлеббаров рассматривает панораму музыки XX века, обобщая и дополняя периодизацию Друскина и развивая его идеи о различиях в эволюции культур³⁷. Проблеме оркестра в новой музыке посвящено эссе А. Г. Шнитке³⁸, написанное для машинописного сборника к 65-летию Друскина (1970).

Открывается же научный раздел сборника захватывающей дух философской «интродукцией» — статьей первого ученика Друскина Г. А. Орлова³⁹, которая также была написана для сборника 1970 года, а затем вошла в орловское «Древо музыки». В ней автор выявляет сущностные различия в характере культур разных эпох относительно категорий времени и пространства: классико-романтическое миропонимание, с его процессуальностью и прямой перспективой, — и «соборный» взгляд, господствующий в старой полифонии, подобный «обратной перспективе» в живописи, со множеством ракурсов, когда «время актуально только для наблюдателя, сама же конструкция — вневременна» (кн. I, с. 237).

²⁹ Скорбященская О. А. Жизнь как чистовик.

³⁰ Матросова Е. В. О вариационном развитии мифологической структуры в «Тристане и Изольде» Рихарда Вагнера.

³¹ Черкашина-Губаренко М. Р. Оперы Генделя в зеркале теории и практики современного театра.

³² Щербакова М. Н. Российский эпизод в биографии испанского композитора: Мартин-и-Солер в Петербурге.

³³ Царева Е. М. Брукнер в XX столетии. К истории восприятия.

³⁴ Мищенко М. П. О старых мифах и новых предрассудках моцартоведения.

³⁵ Косма О. Л. Сергей Прокофьев в Бухаресте — март 1931 года.

³⁶ Акопян Л. О. Композиторы вне истории: о великих маргиналах музыки XX века.

³⁷ Хлеббаров И. Проблема новых и развитых музыкальных культур XX века в концепции Друскина.

³⁸ Шнитке А. Г. Оркестр и «новая музыка».

³⁹ Орлов Г. А. Духовное пространство.

Статья Н. А. Герасимовой-Персидской⁴⁰ посвящена смене мировоззренческих парадигм на границе классико-романтического периода и новейшей музыки. Ее концепция строится на оппозиции «дискретность — континуальность», позволяющей рельефно обозначить отличия музыкальной культуры разных эпох.

В исследовании, также написанном для сборника к 65-летию Друскина, С. М. Сигитов, как бы в продолжение мысли Орлова, противопоставляет «оси последовательности» в музыке романтиков «ось одновременноности» современной музыки «как проявление „актуальной бесконечности“» (кн. I, с. 269). Автор утверждает, что содержательность эстетического слоя в музыке исчерпана романтизмом. После «уничтожения содержания посредством формы» (Выготский) классико-романтического периода современная музыка приходит к «уничтожению формы посредством содержания» (там же).

Таким образом, движение научной мысли в сборнике направлено от глобальных музыкально-философских тем к более частным. Символично завершающая первый том статья Е. С. Зинькевич о смене источников информации в век компьютерных технологий. В конце статьи звучит горькая нота сожаления об ушедшей культуре писем, дневников и рукописей: «...Небывалые технические достижения современности грозят не облегчить, но затруднить жизнь музы Клио, формируют предпосылки кризиса в ее научном ведомстве» (кн. I, с. 557). Тем самым, заключительная статья перекидывает мост ко второму тому, подчеркивая ценность содержащихся в нем писем, поздних плодов безвозвратно уходящей культуры. Друскин считал эпистолярное наследие важнейшим после непосредственного знакомства с музыкой источником постижения творческой сути композитора. Под его редакцией были изданы письма и лекции Веберна, подготовлены к изданию письма Шёнберга.

В еще большей степени, чем в воспоминаниях друзей, многогранная личность ученого раскрывается в его письмах. Деловые поводы определяют тон переписки с литературоведом А. Е. Парнисом и шведским музыковедом Э. Эмстеймером. За этими письмами встают подробности двух эпизодов довоенного периода биографии Друскина — участие восемнадцатилетнего музыканта в качестве композитора в постановке «Занге-зи» В. В. Хлебникова и работа в группе сотрудников фонограммархива во время подготовки собрания русских рабочих и революционных песен в 1930-е.

⁴⁰ Герасимова-Персидская Н. А. XXI век и «musica mundana».

В переписке с близким другом, И.И. Соллертинским, в кратких, насыщенных новостями сообщениях, со всей достоверностью обрисованы жизненные перипетии ленинградцев в годы войны. Не только биографии двух друзей, но судьбы десятков общих знакомых, видных деятелей отечественной культуры, мелькают в кратких строках этой переписки. Поражает насыщенность культурной жизни в эвакуации. Переписка обрывается с безвременной кончиной Соллертинского 11 февраля 1944 года.

Большой интерес представляет переписка с В.Дж. Конен, в том числе, благодаря особой драматургии взаимоотношений двух ученых. В 1955 году, в ходе совместной работы над учебником по истории зарубежной музыки, взаимное недовольство и повышенная требовательность друг к другу едва не привели к разрыву отношений. Однако конфликт «экспозиции» был преодолен, и профессиональное сотрудничество стало началом многолетней тесной дружбы. Образ Друскина-наставника возникает в письмах к болгарскому музыковеду Ивану Хлебарову («у него я учился воспринимать окружающий мир», — вспоминал Хлебаров (кн. II, с. 102).

Интерес к музыке XX века, равно как и энциклопедические знания сближали Друскина с Н.Л. Слонимским. Об их переписке известно немного, сохранилось же только три письма: Друскин горячо благодарит Слонимского за его «Музыку с 1900 года»⁴¹, Слонимский шлет восхищенный отзыв на книгу Друскина «О западноевропейской музыке XX века» (М., 1973). В последнем письме Друскин формулирует принципы курса по историографии, который он ввел в учебный план консерватории в 1972 году.

В сборник вошли фрагменты переписки Друскина с Ф.М. Гершковичем. Ученик Берга и Веберна, учитель Шнитке, Денисова и Губайдуллиной, человек с европейским образованием, Гершкович видел в Друскине родственную душу, в личной беседе с ним он мог откровенно делиться мыслями и планами; потому письма не очень пространны, большая их часть проникнута стремлением увидеться и поговорить лично: «Сообщить Вам что-нибудь при отсутствии возможности Вашей автоматической устной реакции — это чуть ли не хуже, чем разговаривать с самим собой. Человек жаждет эха!..» (кн. II, с. 171).

Это не означало, что их мнения совпадали. Так, на публикацию Друскиным «Диалогов» Стравинского Гершкович откликается следующим письмом:

⁴¹ *Slonimsky N. Music since 1900*. 4th ed. New York, 1971.

Книгу читаю. Читаю ее „mit gemischten Gefühlen“⁴². Мне досадно, что человек размеров Стравинского настолько беззаботно мелочен. Он пишет о своем творческом пути пером великого провинциального актера. Причем о музыке *по существу* он пишет не больше, чем об эпизо<д>и<к>ах. Но это не значит, что читаю книгу без интереса. Наоборот: мой интерес ничуть не меньше чувства большой к ней неприязни. Причем эта неприязнь *не* касается самого Стравинского, которому огромные его способности давали право и возможность избежать своей (ставшей впоследствии неминуемой) судьбы: быть Иоганном Христианом Бахом нашего века. И. Х. Баху и И. Ф. Стравинскому не попусту рукоплескали: нельзя было не восхищаться созданными ими искусственными цветами, которые умели увядать так же естественно, как и цветы настоящие (кн. II, с. 133).

Не разделял Гершкович и интереса Друскина к пассионам Баха⁴³:

...Желание передвигаться с уверенностью лоцмана в баховских пассионах проявляется во мне довольно вяло. Причина этому — двойная: 1) считаю, что надо ограничивать свое охотничье поле, музыкальными громадинами буду заниматься только в рамках Малера и Вагнера; 2) мне необходимо заниматься Бахом натуральным, тем Бахом, на котором нет парика (из конского волоса) используемых им текстов (кн. II, с. 135).

Но нередко письма свидетельствуют о полном согласии в восприятии музыки. Гораздо больший энтузиазм вызвала у Гершковича вторая книга Друскина о Бахе⁴⁴:

Вы мне «ситуировали» Баха. Вы косвенно подтвердили то, что я давно думаю: Johann Sebastian — это гений *в захолустье*. *Горящий* в захолустье. <...> Ибсена я не люблю, но одно его слово, узнанное мною в очень ранние годы, я помню: лишь одинокие велики! (кн. II, с. 158).

А по поводу выступления Владимира Горовица в Ленинграде в 1986 году Гершкович пишет:

⁴² Со смешанными чувствами (нем.)

⁴³ Друскин М. С. Пассионы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1972.

⁴⁴ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982.

Ваше письмо... изложило — в подробностях — мое впечатление от игры Горовица. Он — не тот, от кого можно требовать, чтобы он *исчезал* перед исполненным произведением. Произведение, какое бы оно ни было, — это лишь катализатор проявления *счастливого брака* пальцев Горовица с музыкальностью Горовица. С *огромной улыбкой* его музыкальности (кн. II, с. 163).

Совсем другим Друскин предстает в переписке со своим братом, философом Яковом Семеновичем Друскиным. Можно только удивляться неумному остроумию, которым искрятся письма братьев, — неоспоримому свидетельству молодости духа. Трудно поверить, что на момент переписки обоим Друскиным уже за семьдесят. Эти послания полны вольных цитат, литературных стилизаций и пародий. О работе здесь речь не заходит, за исключением пассажей вроде этого: «Я измарал здесь много страниц о склочности характера И. С. Ручейкова и о благородных людях, вполне добропорядочных, которым он, будучи в Лейпциге, чинил неприятности» (кн. II, с. 205).

Ровно половину второго тома составляет переписка с Генрихом Орловым, первым учеником Друскина. В подготовке к публикации принимал участие сам Орлов незадолго до своей смерти. Эти письма — драгоценная часть сборника, в них соединяется самое теплое, поистине родственное отношение, какое может связывать учителя с учеником, и полная серьезность в обсуждении высоких материй. На подобные дискуссии настраивала личность Орлова, которого интересовал «дух времен, человек, его духовность и существование, а не музыка сама по себе» (кн. II, с. 358). Переписка охватывает пятнадцать лет — с начала эмиграции Орлова (1976) до кончины Друскина. Многие страницы полны горечи от вынужденной разлуки, которую равно испытывали учитель и ученик.

Друскин делится идеями, которые имеют отношение к исследованиям Орлова. Так, ежедневно занимаясь клавирным Бахом, он разрабатывал два приема игры: «волна» (свободная артикуляция) и «равнина» (равномерная разъединенность): «...Таковы две главные временные категории, функции которых переменны в исполнительской организации пьесы. Одновременно это и пространственные категории, так как совмещаются разные плоскости звучания» (кн. II, с. 250). Письма разрастаются, не раз под пером исследователей рождается, по выражению Орлова, «вместо письма еще один мини-трактат» (кн. II, с. 277).

Друскин неоднократно писал о том, как не хватает ему того интенсивного общения, которое мог дать ему только Орлов. Пронзительно звучат слова Друскина: «Мне скучно без Вас, Генрих. Вы были для меня

и моим „я“, и моим „анти-я“... Я жажду интеллектуальных бесед, а в беседах — противодействия. Поэтому Ваше отсутствие невосполнимо» (кн. II, с. 316). Именно в этих письмах Друскин высказывается более открыто, чем где-либо; письма приобретают характер исповеди: «Мне кажется, что я прожил не ту жизнь, которая мне была предопределена. Будто надел правую перчатку на левую руку... Когда писал книги, казалось, что открываю в себе самом (а не только в том, что писал) нечто новое. Но мои изданные книги — для меня мертвые книги. Окаменелости духа. Не люблю в них заглядывать» (кн. II, с. 242).

По прочтении писем личность Друскина становится читателю ближе, и заключительный раздел воспринимается естественно, почти подомашнему. И назван он просто — «Фотоальбом». Однако при постоянном стремлении приблизить читателя к фигуре героя двухтомник «Памяти М. С. Друскина» в то же время как бы увеличивает дистанцию, позволяет еще яснее увидеть, на какую недостижимую высоту поднялся ученый, которого отличало гетеанское видение мира в гармоничной связи всего со всем. Ученый, обладавший высшей способностью «видеть — причем сразу — сложные вещи во всей их простоте» (кн. II, с. 154).

Памяти Галины Тихоновны Филенко (к 100-летию со дня рождения) / Ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб., 2011. – 238 с., ил.

Юбилей Галины Тихоновны Филенко пришелся на 2011 год. Можно только удивляться почтительной точности составителя и издателя сборника, первого выпускника Филенко В. В. Смирнова — ведь книга была подписана в печать в день рождения ученого, 27 июля. Миниатюрная книга в белом переплете, с прекрасным фотопортретом, который мог принадлежать киноактрисе 1930-х, по оформлению отличается от других сборников; так же особняком стояла сама Филенко, по воспоминаниям коллег — независимая и гордая. Как пишет М. Л. Герцман, «она никогда не плыла ни по течению, ни против него.... Филенко сама и была течением»⁴⁵.

Открывают издание архивные материалы из личного дела профессора. Уже автобиография многое говорит о личности музыковеда — подробная, точная до мельчайших фактов, написанная просто и с большим достоинством. Драгоценный документ — характеристика с рекомендацией к утверждению в должности доцента консерватории, которую дал молодому исследователю ее учитель А. В. Оссовский. Научный руководитель

⁴⁵ Герцман М. Л. Мейнстрим по имени ГТФ. С. 119.

высоко оценивает Филенко как историка, переводчицу, пианистку, «прирожденного педагога», в целом — «ярко талантливого музыканта, точно и глубоко чувствующего музыку» (с. 23). В характеристике Е. А. Ручьевской, написанной почти сорок лет спустя, с рекомендацией к получению «давно заслуженного» звания профессора, отмечены качества, о которых пишут все, кто вспоминает о Галине Тихоновне: «чувство профессиональной ответственности, требовательности к своим ученикам, жесткая нетерпимость к дилетантизму» (с. 25).

Второй раздел сборника представлен программной статьей Филенко «Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра». Эта работа завершает магистральную линию исследований музыковеда, демонстрируя блестящее владение крупной формой, способность стройно и изящно изложить обширный материал, насыщенный историческими фактами и музыкально-теоретическими наблюдениями, проникнутый глубоким знанием французской литературы.

В воспоминаниях, составивших третий раздел сборника — Т. С. Бершадской, знавшей Филенко на протяжении 65 лет, учеников Филенко Т. А. Зайцевой, Е. А. Серединской, М. Л. Герцмана, — возникает образ изящной женщины с балетной походкой, которая казалась «олицетворением самой Франции» (Т. Зайцева, с. 124). Но эта хрупкая женщина могла часами, без перерывов, читать лекции и так же без усталости проводить многочасовые экзамены. Т. С. Бершадская с огромной теплотой выражает благодарность Галине Тихоновне за «судьбоносную роль» в ее жизни, признаваясь, что даже когда они стали коллегами в консерватории, она «по-прежнему относилась к ней как к своей учительнице, а себя ощущала ее ученицей» (с. 99).

Подробный портрет Филенко-педагога представлен в воспоминаниях Е. А. Серединской. Неповторимые черты лекциям Филенко, пишет Серединская, придавало «умение по мельчайшим крупичкам собирать, анализировать, осмысливать факты». Это позволяло ей «...создавать... картины эпох, точные и живые, впечатляющие, прежде всего, своей правдивостью, как будто на наших глазах заработала некая „машина времени“. Верно подмеченная деталь создавала образ целого — недаром Г. Т. был так близок творческий метод импрессионистов!» (с. 108). Композитор В. А. Екимовский пишет о неопределимой помощи, которую оказала ему Филенко в работе над диссертацией о Мессиае. За ироничным тоном воспоминаний М. Л. Герцмана («Мейнстрим по имени ГТФ») скрывается восхищение лектором, ведь наряду со «зверскими» экзаменами запомнились и занятия:

...«Человеческий фермент», присутствовавший во всех ее рассказах (я нарочно избегаю термина «лекции»), особенно пленял меня — он и создавал удивительно доверительную атмосферу урока. ...Каждый ее рассказ непременно был подернут тончайшим флером иронии. Казалось, что композиторы, о которых шла речь, были ее добрыми, слегка чудаковатыми знакомыми (а то и друзьями), которые и НЕ МОГЛИ сочинять иную музыку, чем сочиняли! (с. 113–114).

В. В. Смирнов воссоздает не только пленительный образ Г. Т., но и атмосферу дома Богоявленского и Филенко, который был «одним из немногих „открытых“ домов в Ленинграде — Петербурге, то есть подобием творческой мастерской, или, если угодно, „салоном“» (с. 134), дома, в котором кроме множества студентов, бывали Оссовский, Богданов-Березовский, Арапов, Мравинский, Таранов, Цытович, Мнацаканян. Смирнов создает и портрет Филенко-ученого, характеризуя важнейшие исследования и обозначая основные направления ее деятельности, в которых она следовала принципам Оссовского: работа с эпистолярным наследием и изучение французской музыки XX века.

Очерки Т. А. Зайцевой и А. А. Гозенпуда в третьем разделе сборника посвящены русской музыке в ее связях с французской культурой. В исследовании Зайцевой дирижерская деятельность Балакирева рассматривается в связи с творчеством Берлиоза. Скрупулезно собранный документальный материал свидетельствует о близости двух музыкантов, о тесном заочном контакте. Тему русско-французских связей продолжает статья Гозенпуда о рецепции «Бориса Годунова» во Франции. К созданию этого исследования Г. Т. причастна самым непосредственным образом: она предоставила автору французские газеты из архива Оссовского. В заключительной статье сборника, названием которой послужила блоковская строка («Нам внятно все — и острый галльский смысл...»), В. В. Смирнов обозначает основные вехи истории изучения французской музыки в России.

*Verba docent, exempla trahunt*⁴⁶. Четыре сборника стали ценным вкладом в летопись консерватории. Самоотверженный труд блестящих ее представителей служит образцом преданности науке и родному учебному заведению. Не только всемирная история, реконструированная и осмысленная в трудах Друскина, Вульфуса, Богоявленского, Филенко, но и собствен-

⁴⁶ Слова назидают, примеры влекут (*лат.*)