



Л. Казанцева
**МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ПОРТРЕТ**

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЙ ЦЕНТР «КОНСЕРВАТОРИЯ»

Л. П. Казанцева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ

Научно-творческий центр
«КОНСЕРВАТОРИЯ»

Москва
1995

ББК 85.315

К 14

Рецензент:

кандидат искусствоведения, доцент Н. Н. Калиниченко

К 14

ISBN 5-86419-017-9

Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. —

М.: НТЦ “Консерватория”, 1995. — 124 с., нот.

Читателю предлагается путешествие по “залам” своеобразной музыкальной “галереи”. Разобраться в особенностях музыкального портрета помогают параллели с портретами изобразительными и литературными. Последняя глава рассказывает об автопортрете.

Научно-популярное издание адресовано любителям музыки и профессионалам.

Спонсоры издания: малое предприятие “Сатурн”, предприятие “Астраханьгазпром”

К 4905000000-002

8 л 6 (03)-94

Без объявл.

ISBN 5-86419-017-9

© Л. П. Казанцева

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальный портрет... Не правда ли, непривычное сочетание слов? Ведь музыка — это царство звуков, в которое нас ведет слух. Портрет же — изображение видимое или — у хорошего писателя, например, — почти зримое. И все же — и мы в этом дальше убедимся — он существует в музыке самых разных композиторов.

Портрет распространен чрезвычайно широко, и прежде всего в искусстве — живописи, графике, скульптуре. Изобразительный и литературный портреты существуют и как компонент большого произведения (скажем, жанровой или исторической картины, романа), и как самостоятельный жанр. Кинематограф узаконил экранный портрет в художественном фильме, мультипликационном, документалистике.

Некоторых художников портрет захватывает настолько, что они, словно "забывая" о своей "цеховой принадлежности", вторгаются на территорию других искусств. Замечательные рисунки, в том числе и собственные профили, украсили собою страницы рукописей Пушкина, будто иллюстрируя его поэтические строки. Графические эскизы знакомых людей любил делать Тургенев. Превосходные графические портреты известных современников Юрий Анненков дополнил не менее выразительными их литературными описаниями. Разрабатывая жанр видеомы — визуальной коллажной композиции из букв, предметов, фотографий и т. д., — Андрей Вознесенский компоновал творческие портреты О. Уайльда, С. Есенина, В. Маяковского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, С. Прокофьева, Л. Бернштейна.

Портрету в искусстве придается большое значение. Так, Гегель даже считал, что "прогресс живописи начиная с ее несовершенных опытов заключается в том, чтобы доработаться до **портрета**"¹. Столь высокая оценка портрета не покажется преувеличенной, если знать о том, что хороший портрет способен дать подлинное, глубокое, а не просто видимое представление о человеке. Это его свойство было понятно В. Белинскому, утверждавшему, что "на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими

чертами вывел наружу все, что таится внутри того человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека" ². Сила воздействия портрета порой столь велика, что в состоянии откорректировать наши представления о человеке, пускай даже самые правдивые. Не об этом ли написал как-то Ю.Тынянову М.Горький: "Грибоедов — замечателен, хотя я не ожидал встретить его таким. Но вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет" ³?

Портрет давно перерос рамки искусства. Грани между искусством и наукой стирают удивительные изваяния М.М.Герасимова, основанные на антропологической реконструкции черепа. Не чужаются портрета и науки: лингвистика (речевой портрет), право (словесный портрет) социология (социологический портрет) психология ("образ Я", "Я-концепция"), криминалистика ("фоторобот") и т.д.

Но что же, в сравнении с "сородичами", представляет собой портрет музыкальный?

Ответить на этот вопрос непросто. Для этого надо вслушиваться в хорошо знакомую музыку, например, фрагменты из "Ромео и Джульетты" Сергея Прокофьева. Для этого придется задуматься над тем, что же отличает именно портретный музыкальный образ, как "изображается" человек в музыке, чем он родственен и, наоборот, несхож с портретами в других видах искусства, и прежде всего пластическим и литературным. Иными словами, нам предстоит своего рода небольшое исследование. Впрочем "исследование" скорее будет напоминать путешествие в приятном обществе, ведь окружать нас будут люди — знакомые и не очень, жившие когда-то давно — и наши современники, реально существующие (или жившие) и — выдуманные.

Всех этих людей объединяет одно — они запечатлены музыкой. Нетрудно было даже составить своеобразную "антологию" или "галерею" музыкальных портретов, наподобие тех "портретных" комнат, которые были столь любезны знатым аристократам XVIII-XIX веков. Итак, познакомимся с гипотетической "экспозицией" поближе.

Глава I

ЧТО ТАКОЕ ПОРТРЕТ В МУЗЫКЕ?

Прежде всего попробуем разобраться, что же такое портрет в музыке и каковы его особенности. Чтобы понять это, обратимся к изобразительному искусству и художественной литературе, где не только значительно раньше сложились традиции самого портретного жанра, но и серьезно изучена его теория и история.

В многочисленной литературе о портрете представления о нем сформулированы хотя и несколько по-разному, но достаточно близко. Лишь в некоторых случаях "портрет" метафорически связывают с образами животных, ландшафта, архитектуры, интерьера, литературно-художественного произведения и т. д.⁴ Несомненно преобладает точка зрения, что "главная задача портретиста все-таки заключается в том, чтобы увсочевить, донести до потомков, пусть в той или иной мере окрашенный творческим "я" художника, но все же правдивый, неискаженный образ реального человека, современника ли, или давно ушедшего из жизни (исторический портрет)"⁵.

Бесспорно, **изображение человека** — основная примета портрета. Отличающий истинный портрет от, допустим, зарисовки природы, жанровой сценки, повествования и т.д. в изобразительном искусстве и художественной литературе, этот признак должен помочь и в музыке отграничить портрет от пейзажа, танцевальной пьесы и других образно-художественных пластов. Должен... Но всегда ли помогает на самом деле?

К сожалению, ответить на этот вопрос положительно нам вряд ли удастся. Помешают почти неизбежные ассоциации музыкальных картин природы с душевными состояниями человека. Собственно это особенность не только музыкальных пейзажей. Ею обладает и пейзаж живописный. "Буря над Толедо" Эль Греко в восприятии Сергея Эйзенштейна "дышит" автопортретностью. Здесь природа перекомпонована по "образу и подобию" автора, "по нормам и ритмам того, что бушевало внутри него". "Человек ушел за рамки картины лишь как **видимость**, с тем, чтобы с небывалой силой и размахом целиком остаться **внутри** картины". Продолжая размышлять о пейзаже, Эйзенштейн говорит, что Эль Греко и Ван Гог"... **суть** персонажи собственных картин. Их картины — их внутренние автопортреты"⁶. Его слова перекликаются с мыслью автора

монографии о Ван Гоге Жака Мериса о том, что художник "больше стремился приобщить природу к себе, чем себя — к ней. Произведение искусства — это, если угодно, Ван Гог плюс природа, а не природа плюс Ван Гог" ⁷. Они подтверждаются и самонаблюдением Ван Гога: "Я чувствую экспрессию и, так сказать, душу во всей природе, например в деревьях. Ряды ветел напоминают мне тогда процессию стариков из богадельни. В молодой пшенице есть для меня что-то невыразимо чистое, нежное, нечто пробуждающее такое же чувство, как, например, лицо спящего младенца. Затоптанная трава у дороги выглядит столь же усталой и запыленной, как обитатели трущоб" ⁸.

Сильным личностным началом, а не откровенной звуко-подражательной иллюстративностью, привлекателен и музыкальный пейзаж. Эмоциональное состояние человека, прочувствованное через созвучное ему состояние природы, стало подлинной темой Шестой симфонии Бетховена, на титульном листе которой автор начертал: "Пасторальная симфония, или воспоминания о сельской жизни. Более выражение настроения, чем звуковая живопись". Отдаляются от жанрового пейзажного первоимпульса ноктюрны Шопена, инструментальные и вокальные баркаролы, природные ландшафты Листа из цикла "Годы странствий", а также "Мельник и ручей" и "Форель" Шуберта, "Весенние воды" и "Сирень" Рахманинова.

То же происходит и в сфере танцевальной музыки. Если менуэты Гайдна, массовые танцевальные сцены в операх и балетах вполне отвечают жанрово-бытовому предназначению, то мазурки, вальсы, полонезы Шопена часто "забывают" о нем, переключая на сферу чувств лирического героя. Сообразуясь с ней, мазурки Скрябина поэтичны и утонченны, как и "Гавот", "Мюзетт", "Менуэт" и "Жига" из фортепианной сюиты ор. 22 Шенберга, напоминающие соответствующие старинные танцы лишь метрикой и штрихами. Эволюция пассакалии и чаканы, прослеженная от XVI века до "Пассакалии" из "Воццека" Берга, пассакалий Шостаковича и басса-остинатных композиций Шедрина, демонстрирует процесс расширения образно-содержательного поля некогда песенно-танцевальных жанров, усиления в них философского и психологического начал.

Как мы все более и более убеждаемся, весьма затруднительно говорить о человеке как теме только портретного опуса, ибо в музыке любого жанра и любой тематики более или менее явна человеческая сущность. Очевидно, потому музыку

нередко называют самым "очеловеченным" видом искусства. И даже если здесь допущено чрезмерное преувеличение, остается немало поводов к тому, чтобы "присутствие человека" считать не надежным признаком портрета, а всеобщим свойством музыки, да и других искусств.

А как быть с изображением массы людей? Конечно, и в литературе, и в живописи, и даже — значительно реже — скульптуре ("Граждане Кале" Родена, памятник "Тысячелетие России" в Новгороде) существуют групповые портреты. Но возможны ли они в музыке, и что можно расценивать как музыкальный групповой портрет? В музыке нередко воплощения человеческих сообществ, но означает ли это, что, скажем, в батальной сцене "Сеча при Керженце" из "Китежа" Римским-Корсаковым "нарисованы" групповые портреты татар и русичей? Вправе ли именоваться портретами характеристики тевтонских рыцарей и русского народа в "Александре Невском" Прокофьева, половецкого войска и русской рати — в "Ярославне" Тищенко? Задуман ли как серия индивидуальных и групповых портретов (воины-защитники, бояре, славная русская женщина Ярославна) Пролог "Князя Игоря" Бородина?

Как мы видим, казавшийся поначалу отчетливым, критерий "изображения человека" на самом деле весьма расплывчат. Поэтому столь важно уточнение, сделанное крупным исследователем живописного портрета Л.С.Зингером в приведенном ранее его высказывании: портрет увековечивает образ **"реального человека"**, *"портрет — изображение (образ) человека, существующего или существовавшего в реальной действительности, созданное с целью запечатлеть именно этого человека"* ⁹. О том, что портрет призван воссоздать совершенно определенную личность, пишет и литературовед В.С.Барахов: "Литературный портрет — это художественная целостная характеристика конкретного реального человека в форме мемуарного очерка, создающего представление о его индивидуально-неповторимом, живом облике, о его характере" ¹⁰. Портрет, как принято считать в искусствоведении и литературоведении, — художественный образ, крепко связанный с реальностью, создающийся на основе жизненных реалий, а не художественного вымысла. Стало быть, портрету присуща документальность. Этим портрет отличается от других художественных воплощений человека.

Подобную точку зрения нетрудно распознать у Льва Толстого, возражавшего против злоупотребления термином "портрет" и утверждавшего, что Андрей Болконский — не

портрет ¹¹. Действительно, Андрей Болконский не списан "с натуры". Он — образ собирательный, какими обычно бывают персонажи романов, повестей, рассказов. Собственно же литературный портрет обитает в более документально достоверных жанрах мемуаристики и литературной критики.

Музыка также не чужда запечатления конкретного человека. Так, например, известный немецкий психолог Макс Вертгеймер (1880-1943) "любил проигрывать на фортепиано небольшие музыкальные пьесы, характеризующие присутствующих людей, а затем просил своих помощников определить их. Число угадываний значительно превышало уровень случайности" ¹². Этот любопытный опыт свидетельствует о том, что музыкальное произведение может быть связано с реальной личностью, как моделью, не менее прочно, чем живописное, скульптурное, литературное. Однако следует учесть, что, как явствует из описания, играемые музыкальные пьесы не были изначально сочинены как портреты присутствующих, а лишь точно подобраны. Впрочем, ежели демонстрировавшиеся опусы и были специально задуманы и осуществлены как "звуковые отражения" отдельных личностей, встает вопрос об их художественной стороне. И он немаловажен, ибо портрет не уподобляется копии — в нем создается художественный образ. Так или иначе, упомянутый психологический эксперимент доказывает лишь некую потенциальную возможность музыкально-художественного запечатления человека.

Ни для кого не секрет, что музыкальное искусство на самом деле подъезжает такой возможностью. Из жизни пришли в "Карнавал" Шумана Шопен, Паганини, Кьярина, реальные люди стали прообразами "Райка" Мусоргского и "Антиформалистического райка" Шостаковича. И хотя эти "действующие лица" полностью отвечают критерию реальности, мы не имеем права забывать о том, что музыка в целом не склонна к чрезмерной иллюстративности. Поэтому вряд ли в музыке они — норма. Более абстрагированный, музыкальный язык лепит образы и более опосредованные. Вот и в портретировании критерий реальности, думается, в силу специфики музыки, должен быть смягчен. Вымышленные персонажи должны занять среди моделей свое законное место.

Объективности ради заметим, что степень документальной достоверности портрета в изобразительных искусствах несколько преувеличивается искусствоведами. Художественная практика говорит о другом: дистанция между прототипом и

портретом варьируется. Бесспорно, сокращается она в тех случаях, когда портрет непосредственно пишется "с натуры" (если, разумеется, мастер не стремится преднамеренно избежать сходства с оригиналом, как это сделал Микельанджело в фигурах братьев Лоренцо и Джулиано Медичи, работая над капеллой Медичи). Но вот насколько отвечает задаче портретирования "с целью запечатления именно этого человека" создание неизвестным наумбургским мастером середины XIII века статуй маркграфа Эккехарда и его супруги Уты — более чем через столетие после их смерти? Реалистичность скульптур вызывает подозрения в том, что фигуры высокородных особ, очевидно, слеплены с совершенно других людей.

А сколько живописных портретов выполнены с одного человека, но тем не менее подразумевают изображение другого, не переставая при этом быть портретами! Оставив в стороне портреты-аллегории, представляющие конкретного человека с немалой долей фантазии как мифологический или библейский персонаж (Флора, Сусанна, Андромеда, Даная Рембрандта похожи на спутниц жизни художника; жена Рубенса, Елена Фоурмен, на его картинах — Диана, Венера, Грация, Андромеда, Магдалина, Вирсавия, Сусанна, Ваханка; флорентийская красавица Симонетта Веспуччи увековечена Боттичелли в "Мадонне с гранатом", "Весне", "Рождении Венеры", "Марсе и Венере" и на других полотнах), напомним о смелом "одушевлении" и индивидуализации ликов, канонизированных церковью. Так, Иоанн в "Четырех апостолах" Альбрехта Дюрера "списан" с немецкого гуманиста, идейного вождя Реформации, страстного проповедника Филиппа Меланхтона, Леонардо да Винчи писал в "Тайной вечере" с живых людей не только апостолов, но и Христа, а Мазаччо изобразил в виде апостола ... себя. Так какой же человек запечатлен здесь: современник художника (а может даже сам мастер?) или тот, кого портрет собой олицетворяет? Многослойная полифоничность художественного образа не дает на этот вопрос прямого ответа.

Не правда ли, человек, представленный не сам по себе, не как таковой, а в чьей-то роли, замещающий собою кого-то другого или, наоборот, замещенный кем-то другим, — предмет портретирования, который с большой натяжкой можно назвать "правдивым, неискаженным образом реального человека", "целостной характеристикой конкретного реального человека"? Традиционные определения портрета еще меньше

соответствуют условным изображениям человека в некоторых течениях изобразительного искусства XX века¹³. Но коль скоро художник или скульптор, чьи портретные творения оцениваются, исходя из внешнего подобия, не строго придерживаются требования конкретности, быть может, последний необязателен в более условной музыке?

Думается, отбрасывать "конкретность" как признак портрета все же не совсем верно. В музыкальном портрете она есть, но только особая. Герой музыкального портрета — не некий человек вообще, не собирательный образ, а человек с чертами индивидуальной личности, независимо от того, существует (существовал) он в реальной жизни или нет. В этом смысле музыкальный портрет воплощает индивидуальную личность как вполне конкретную.

Придерживаясь мнения о том, что человек, запечатлеваемый музыкой, наделен чертами конкретной личности, мы можем точнее очертить область портретирования. За ее пределами оказываются те творения, где угадывается (домысливается?) некое весьма общее "человеческое начало". Его порой именуют лирическим героем. "Рассеянный", "разлитый" по произведению (например, той же "Пасторальной симфонии" Бетховена), он привносит собой животворящую силу человеческого духа, но сам не "локализуется" в "действующее лицо".

Уже упоминавшиеся большие общности людей в опере, оперетте, балете также остаются за пределами сферы портретирования по сходной причине — монолитная людская масса нерасчленима на индивидуумы. А ведь художественный групповой портрет — единение личностей или, как метко сказал советский художественный критик Я.А.Тугенхольд, "сумма индивидуальностей". Семейные фотографии, фотопортреты школьного класса, студенческой группы дороги нам возможностью узнать знакомые лица — каждое в отдельности, сколько бы их там ни было. Поэтому в музыкально-театральных произведениях к групповым портретам приблизятся скорее ансамбли (Квартет из "Риголетто" Верди, дуэтная сцена Третьей картины "Евгения Онегина" Чайковского), чем массовые сцены.

Музыкально-театральное произведение, в котором, помимо общественных сил, действуют отдельные персонажи, ставит перед нами еще один вопрос: а не дает ли это обстоятельство нам право рассматривать, скажем, всю оперу, как грандиозный групповой портрет?

Чтобы разобраться в этом вопросе, напомним еще об одной особенности портрета — изображение человека в нем становится **центральной темой** произведения. Таковая вполне способна определить замысел инструментальной или вокальной пьесы. Но приходится ли центр тяжести оперы на характеристику персонажей? Не правда ли, такое предположение далеко от задач жанра? Даже при том, что отдельные разновидности оперы (например, статичная опера-серия, перерождающаяся в "концерт в костюмах"), вроде бы напоминают галерею портретов, свести смысл оперы к групповому портрету невозможно. Она подчинена развитию сюжетной линии, и действующие лица вовлекаются в движение интриги. Отдельные портретные зарисовки персонажей включаются в ход событий, но не переносят на себя главный содержательный акцент целого ¹⁴. Сказанное закономерно и для инструментального произведения, например, "Карнавала" Шумана. Серия портретов в нем отодвигается, оттесняется более важным, концептуальным планом произведения, провозглашающим эстетическое *credo* композитора.

Теперь, когда мы сопоставили общие признаки портрета и некоторые специфически музыкальные его черты, попробуем сформулировать, что же такое портрет в музыке. **Музыкальным портретом можно считать музыкально-художественный образ конкретной личности, как реально существующей (существовавшей), так и вымышленной, ставшей центральной темой произведения или его крупной относительно самостоятельной части** ¹⁵. Оговорим, что к сфере музыкального портрета мы относим и такие случаи, когда воздействие музыки подкрепляется словом (оперная ария). Разумеется, чем значимее художественная роль слова в его синтезе с музыкой (романс), тем больше основания для превращения "музыкального портрета" в "литературно-музыкальный".

Иногда композитор помогает нам понять его портретный замысел и прибегает к программному заголовку, тем самым не только указывая на художественное своеобразие произведения, но и уточняя скрытый в нем прототип. Особенно ценна такая "надпись" в роли программы-посвящения. Чаще всего посвящения адресуются музыкантам, и "надпись" делается не только из желания высказать адресату уважение и почитание — она программирует портретирование коллеги. Многие посвящения появились как отклик на смерть известного музыканта, как непосредственная эмоциональная реакция на это событие, его осмысление.

Пьесы-посвящения чрезвычайно распространены в музыке. Особенно много их создано в XX столетии, где мемориальная тема переживает пору своего расцвета. Посвящения одному и тому же музыканту даже объединяются в серии, своего рода коллекции портретов. Так, сборник "Hommage à Bach" объединил фортепианные пьесы А.Русселя, А.Казеллы (Ричеркар), Ф.Пуленка (Вальс-импровизация), Ф.Малипьеро (Воображаемые прелюдии и фуга). В сборнике "Hommage à Albert Roussel" содержатся посвященные Русселю вокальные и фортепианные пьесы К.Бека, М.Деляжа, Ж.Ибера, Д.Мийо, А.Онегера, Ф.Пуленка, А.Тансмана и А.Эре. В сборник эпиграфных высказываний о Д.Шостаковиче вошли также 13 пьес советских и зарубежных композиторов, откликнувшихся на тяжелую потерю. Восемь российских композиторов во главе с С.Губайдулиной посвятили памяти выдающегося итальянского авангардиста Л.Ноно пьесы, объединенные дирижером М.Пекарским в композицию "Волшебный дар синьора Луиджи".

В пьесах-посвящениях крайне уместны и даже желательны монограммы, в которых шифруются фамилия или имя музыканта. Обычно монограмма составляется при помощи латинских букв, обозначающих соответствующие звуки. Широко бытуют монограммы BACH (Бах) и DSCN (Д.Шостакович), введенные самими композиторами, а позже повторившиеся в массе преподнесенных им "музыкальных приношений" и пьесах их памяти. Существуют и более редкие, изобретаемые "по случаю": GADE (Гаде) в фортепианной пьесе Шумана "Северная песня", называемой еще "Н.Гаде", из "Альбома для юности", посвященной датскому композитору Нильсу Гаде, HAYDN (Гайдн) в Менуэте на имя "Гайдн" Равеля для фортепиано, В - la - F (Беляев) в Квартете на эту тему, сочиненном Римским-Корсаковым, Лядовым, Бородиным и Глазуновым и посвященном известному меценату М.П.Беляеву, Bela Bartok в "Прелюдии и фуге" для виолончели и фортепиано современного финского композитора Э.Раутавары, (P)a(ul) H(in)de(mit)h во Втором квартете Прокофьева, Alfred Sch (Альфред Шнитке) в собственном "Жизнеописании", В (Борис Тищенко) в Пятой симфонии Тищенко и другие. Монограммы конкретизируют, уточняют образ, но в то же время способны возвыситься до знаков, репрезентирующих все творчество композитора.

Коль скоро модель такого музыкального портрета — человек творческий, музыкант, то и творчество — самая яркая грань, характеризующая его. Мало кому удастся начертать

убедительный творческий портрет без того, чтобы не окунуться в индивидуальный музыкальный стиль портретируемого. Музыкальный стиль не просто указывает на музыканта, как это делают изображения смычка, скрипки, раскрытой партии, клавиатуры в картине Пикассо "Три музыканта". Стиль обозначает конкретного человека. Точно воспроизвести музыкальный стиль — значит заручиться успехом в "достоверном" представлении творца.

Блестящим портретистом показал себя некогда популярный, а ныне малоизвестный композитор Зигфрид Окс. В основу написанной в 1858 году "Народной песни" для фортепиано, которую он назвал "музыкальной шуткой", положена непритязательная немецкая песенка "Прилетела птица". Вслед за ее изложением следуют вариации, о которых автор сообщает: "Мы старались в каждой вариации мотива передать дух композитора, обозначенного в заголовке каждого номера, как будто бы она была им самим написана" ¹⁶. Это действительно удается Оксу. Благодаря точному воспроизведению стилевых атрибутов, мы без труда узнаем Баха (в тяжеловатой поступи простонародного провинциального танца слышатся отголоски менуэтов из "Нотной тетради Анны Магдалены Бах"), Гайдна — по легкой непринужденной танцевальности и прозрачной ясной фактуре с так называемыми "альбертиевыми басами", изящную грацию лирики Моцарта, мужественную сосредоточенность Бетховена, мастерски смоделированную "Песню без слов" Мендельсона, блестящий восторженный вальс И.Штрауса, страстную бравурную арию Верди, нежную лирику Гуно. Венчается ряд стилизаций подлинным кульминационным разворотом, мощным охватом образного диапазона музыки Вагнера: имитация парящих флажолетов струнных (напоминание начала "Лоэнгрина") постепенно перерастает в экстатический апофеоз, ассоциирующийся с темой пилигримов из "Тангейзера" (Пример 1).

В XX веке ту же идею повторил немецкий композитор Карл Пильней в оркестровых "Эскападах уличной песенки", вознаграждая слушателя с чувством юмора мастерским пародированием не только классиков, но и Пуччини, Р.Штрауса, Шенберга.

А вот Сергею Слонимскому в фортепианной Сюите в форме вариаций "Три грации" (Боттичелли, Роден, Пикассо) полистилистика послужила для более сложной цели. Естественно искать здесь портреты корифеев изобразительного

искусства, названных в заголовке. Причем портреты именно творческие. Но как передать средствами музыки специфику пластических образов, воспринимаемых визуально? Согласимся, задача эта не из легких. Как правило, стоя перед ней, композитор стремится уловить общее настроение живописного полотна или скульптуры и передать этот "дух", настрой¹⁷. Слонимский же выбирает в ее решении свой путь — находит точки соприкосновения между принципами стилистики музыки и существующего одновременно с ней изобразительного искусства.

Можно ли сказать, что Слонимский "переводит" на язык звуков стилистику Боттичелли, Родена и Пикассо, что им схватываются ключевые особенности художественного мышления названных мастеров искусств? Вряд ли. Более того, не всегда возможны прямые аналогии. Брутальная экспрессивность жестких звучностей третьей пьесы, конечно, сопоставима с экспансивными линиями и колоритом картин Пикассо, а вот два других "портрета" значительно более условны: "ленточное" скольжение септаккордов и "струения" невесомых арпеджио второй пьесы — музыкальная "версия" скорее не Родена и его поэтичных скульптур, а крупного пласта изобразительного искусства — импрессионизма. Точно так же и в начальной пьесе, стилизующей бытовую европейскую музыку добарочного периода с модальностью ее аккордики и прозрачностью фактуры; перед нами не боттичеллиевская буйная жажда красоты, а упоение ею, символизирующее искусство Возрождения в целом.

Так что же за необычные портреты "рисует" Слонимский? Правильнее всего признать, что произведение Слонимского выходит за рамки собственно портретирования. Прибегнув к "чужой" стилистике, композитор лепит образы не личностей, обозначенных в программе, и даже не их музыкальных аналогов. Он создаст символы — музыкальные символы прекрасного, рожденные разными эпохами — в далеком прошлом, на излете XIX века, в наши дни. Абрис этих символов очерчивается именами титанов живописи и зодчества. Окончательный смысловой акцент ставит четвертая часть цикла, в которой смешиваются признаки ранее "чистых" и дифференцированных стилей. Тем самым смысловая доминанта опуска перемещается в область эстетической концепции, утверждающей многообразие и вечность прекрасного. "Истинное и прекрасное одинаково во все времена и у всех

народов", — просятся высокие слова Вольтера, словно выражающие главную мысль сочинения.

Как мы видим, программный заголовок и особая забота о стилистике помогают воплощению портретного замысла. Вместе с тем понятно, что для портретной "палитры" только этих средств явно недостаточно. Они указывают на модель, называют ее, но портрет "глядит" глубже — в душу человека. "Как взять человека-это главное", — говорил В. Серов¹⁸. Наверняка должны быть убедительные способы запечатления и самого человека. Они на самом деле есть, и искать их следует в первую очередь в специфике портретного художественного образа. В том, как, каким предстает человек в музыкальном портрете.

Из опыта других видов искусства мы знаем, насколько важен для портрета внешний облик модели. Разумеется, для портретиста он интересен не сам по себе, не как цель, а как средство — возможность заглянуть в глубины личности. Давно известно, что внешность человека связана с его психикой, его внутренним миром. На основе этих взаимосвязей психологи, врачи, да и просто люди с развитой наблюдательностью и необходимыми познаниями "считывают" информацию о психических свойствах человека по радужной оболочке глаза ("глаза — зеркало души", "окно души", "врата души"), чертам лица, руке, походке, манерам, излюбленной позе и т.д.

Более всего о человеке может рассказать его лицо. В.Г.Белинский не без основания полагал, что "лицо — душа человека"; как говорил русский философ В.В.Розанов, "это как бы навигаторская карта...". Лицо — "сюжет" книги "личность". Не случайно изменение лица порой означает превращение в другого человека. Эта взаимосвязанность внешнего и внутреннего дала толчок художественной фантазии писателей — В.Гюго в "Человеке, который смеется", М.Фришу в "Назову себя Гантенбайн". Именно уродование лица кажется герою романа Д.Оруэлла "1984" окончательным разрушением личности. Маска, скрывающая лицо, — право на иной "имидж", иной характер, иную ценностную систему, иное поведение.

Насколько внешний облик способен стать "адекватным" музыкальному портрету, а точнее, автопортрету, показывают следующие примеры. Перу Ромена Роллана, большого поклонника музы Бетховена, принадлежит словесный портрет трибуна, бескомпромиссного борца, составленный по воспоминаниям очевидцев: "Он был невысокий, коренастый, могучего, почти атлетического сложения. Лицо широкое... Лоб

мощный, шишковатый. Волосы, необычайно густые и черные, казалось, не знали гребня: они торчали во все стороны — "змеи Медузы". Глаза его пылали изумительной, поражающей всех силой. ...Нос у него был короткий, обрубленный, широкий — отсюда это сходство с обликом льва. ... В минуты вдохновения, которое осеняло его поистине неожиданно, иной раз даже на улице, лицо его преображалось...; Мускулы лица напрягались, вены вздувались, неистовый взор становился подлинно грозным, губы дрожали, он был похож на мага, которого побороли демоны, им самим вызванные" ¹⁹. Вряд ли кто из познакомившихся с этим словесным описанием усомнится: перед нами Бетховен. Таков он на более чем сорока скульптурных портретах благоговевшего перед ним, да и вообще перед неординарной личностью героя, А.Бурделя. Таков он и в своем творчестве.

А вот каким запомнился Р.Роллану тридцатилетний Игорь Стравинский: "... он небольшого роста, слабый на вид, с желтым, худым и усталым лицом, с узким лысеющим лбом, редкими волосами, с прищуренными за стеклами пенсне глазами, мясистым носом и толстыми губами. Его лицо непропорционально длинно по отношению ко лбу. Он умен и очень прост в обращении" ²⁰. Не правда ли, трудно уловить здесь какую-либо связь облика с уже созданными Стравинским "русскими" балетами, с тем, что будет им написано позже, да и с музыкой Стравинского в целом?

Какие же выводы вытекают из этих противоречивых фактов? Проще всего было бы констатировать, что творчество Бетховена автопортретно, а Стравинский пишет "объективно", отстраненно, потому-то и его зримый облик не вошел в художественный мир его опусов. Однако ряд произведений других композиторов, чья автопортретность несомненна, так как объявлена в названиях, "страдают" тем же "недостатком" — мы "чувствуем" в них автора, но не "видим" его. Это и не удивительно: к конкретным зрительным ассоциациям не особенно располагает язык музыки. Но и полностью отбросить такую возможность было бы опрометчиво — автопортрет Бетховена ведь вполне "зрим". Стало быть, правильное всего было бы сказать так: скорее всего внешне, физические параметры личности лишь отчасти могут найти отражение в автопортретировании композитора, но лишь косвенно, опосредованно, и в той степени, в которой они гармонируют с психическими свойствами личности.

"Взять" человека можно и через его поступки, деятельность. О том, какую обширную информацию они содержат, афористично сказал Гегель: "Человек есть не что иное, как ряд его поступков". Емкий литературный портрет непременно пользуется этим средством — вереница эпизодов, в которых человек так или иначе действует и тем раскрывает себя, складывается в набранный из отдельных слагаемых его целостный облик.

Не лишен такой возможности и пластический портрет, при всей ограниченности в нем протяженной во времени событийности. Известная статика живописного портрета преодолевается дополнительными атрибутами, указывающими на деятельность персонажа. На парадном холсте Д.Левицкого "Екатерина Вторая — законодательница" рядом с императрицей изображена Фемида с весами правосудия, намекая на ее мудрые законодательные акты; виднеющийся вдали корабль ассоциируется с военными победами государства Российского и его главы. Той же цели служат поверженные немецкие знамена на выполненном К.Васильевым монументальном портрете маршала Г.К.Жукова. Другой персонаж Левицкого — П.А.Демидов, опираясь на садовую лейку и рукой указывая на комнатные растения, изобличает свою страсть к садоводству; столь же символично изображение на заднике Воспитательного дома — одним из его основателей как раз и был Демидов. Неспроста и И.Репин пишет крупнейшего мецената и коллекционера П.М.Третьякова в зале своей галереи.

Вполне понятно стремление художника преодолеть застылость "остановленного мгновения" и показать на полотне человека действующего. Так задуманы групповые портреты Рембрандта. Конечно, та или иная деятельность пока только обозначена в его "Ночном дозоре" и "Уроке анатомии доктора Тульпа". Она необходима автору скорее для подчеркивания цеховой принадлежности портретируемых²¹. Поистине "действуют" персонажи более позднего времени: Лев Толстой увиден Н.Ге сосредоточенно работающим над рукописью; И.Шишкин у И.Крамского с зонтом и этюдником на плече внимательно всматривается в природный ландшафт и обдумывает очередной замысел, а у Г.Мясоедова оценивающе разглядывает законченный пейзаж; вдохновенный момент музицирования К.Игумнова на рояле "схватил" П.Корин; словно продолжают жить своей обычной жизнью деятели культуры на полотнах М.Нестерова.

Действие, поступок передаются и музыкальным портретом, а точнее — музыкально-словесным. Красноречиво может пове-
2 Музыкальный портрет

дать о событиях и участии в них персонажа оперная ария. А вот сама по себе музыка довольно скованна в воплощении этой стороны личности. По крайней мере, явно не здесь таится сущность музыкального портрета.

Вспомним, что литературное описание человека обладает неоспоримым преимуществом в воплощении его мысли. К мысли, сформулированной в высказывании, постоянно апеллирует литературный портрет. Она ценна для писателя тем, что "если в живописном, изобразительном портрете основное внимание художника обращено на выражение лица человека как средоточия его внутреннего мира, то в портрете словесном этим "лицом" является мысль, прямое высказывание, непосредственно выявляющее духовную сущность человека, его мировоззрение" ²².

Высказывание, передающее мысль, не редкость и в сфере музыки. Разумеется, на выручку музыке часто приходит слово, и их союз рождает яркие монологи-портреты — Князя Игоря, Бориса Годунова, Татьяны, Розины, Кармен. Воплощение мысли также подвластно музыке, обходящейся без слова. В длительный процесс размышления, обдумывания вовлекают слушателя многие опусы Баха ²³. Правда, придется их оставить в стороне: развертывающийся процесс "испытания" идеи вряд ли подлежит истолкованию как средство портретирования, так как не связывается с конкретной личностью. Он длится как размышление вообще.

В музыкальном произведении мысль может предстать и как некий тезис, сентенция. Однако следует с большой осторожностью рассматривать принадлежность таких опусов к портретам. Программные для композитора или подразумеваемого лирического героя высказывания (такие, как "Я схвачу судьбу за глотку!" у Бетховена, "Хочу правды" у Даргомыжского), даже при их довольно органичной связанности с музыкальной тканью, обладают настолько большой силой обобщения, что концентрируют в себе эстетико-философскую концепцию произведения, опять-таки, далеко уходя за пределы портретирования.

Становится ясным, что многие существенные для пластического и литературного портретов параметры личности — такие как внешний облик человека, его поступки и действия, высказываемые им мысли — в музыке либо почти невоплотимы, либо по своей значимости второстепенны. А это заставляет искать специфические музыкальные способы "подачи" человека.

Уже говорилось о том, что внешнее проявление человека в портрете важно не само по себе, а в его взаимосвязи с внутренним миром. Литературовед В. Барахов даже считает, что цель литературного портрета заключается в том, чтобы "раскрыть единство изображаемой им личности, запечатлеть соответствие, гармонию внешнего и внутреннего в человеке" ²⁴. Думается, однако, что гармония — скорее тот идеал, к которому стремятся литераторы и художники, что как всякий идеал, она не всегда достижима. Не об этом ли свидетельствует история живописного портрета, подарившая нам и полотно Ван Дейка, тщательно выписывавшего малейшие подробности внешнего облика модели, вплоть до замысловатого плетения кружев и эффектного блеска дорогих тканей, и удивительные портреты Валентина Серова, по словам В.Я. Брюсова, подобно ясновидцу "подсматривавшего души" ²⁵. Не в дисгармонии ли остановленного во времени, конкретно начертанного видимого изображения и — угадываемого, беспредельного, непознанного богатства душевного бытия человека кроется не разгаданная до сих пор тайна "Джоконды" Леонардо?

Как же ожидать гармонии внешнего и внутреннего от музыки, которой внешнее проявление человека дается с трудом? Логично предполагать в ней перевес внутренних свойств личности, достойных портретирования. Так и оказывается: музыкальное портретирование основывается на воспроизведении, в первую очередь, того, что составляет суть внутреннего мира личности.

Многие поклонники музыки особо ценят в ней ее эмоциональное воздействие. "Музыка — стенография чувств", сказал однажды Л. Толстой. Ему вторит композитор А. Серов: "Служить правде чувства — вот высшее назначение музыки". Видный советский педагог В.А. Сухомлинский также полагал, что "музыка — это язык чувств". Отдавая себе отчет в том, что афористически лапидарные высказывания авторитетов несколько преувеличивают и даже абсолютизируют эмоциональное начало музыки, мы, тем не менее, не будем отрицать: наиболее впечатляет слушателя именно эмоциональная сторона музыки.

Невозможно себе вообразить, что музыкальный портрет в состоянии обойтись без эмоции. Наоборот, эмоция в нем — не только беспроектное средство воздействия на слушателя, но и способ "обрисовки" портретируемого. Воссоздание личности преимущественно через свойственный ей эмоциональный строй правомерно условно называть портретом-эмоцией.

Хотя эмоция — сильно действующее средство музыки и к тому же мощная линза, направленная на самораскрытие личности, она не всеобъемлюща. Это, безусловно, довольно емкая, о многом говорящая, но все же лишь одна грань человека. Музыка же, как и другие искусства, как литература, стремится постичь свой прообраз и как целый комплекс внутренних личностных свойств, как характер. Отсюда следующая разновидность музыкального портрета — **портрет-характер**.

Было бы ошибкой думать, будто внутренние свойства личности, порой скрытые от глаз окружающих, самодовлеют в музыкальном портрете, напрочь вытесняя все остальное. Доказательство тому — существование в музыке целых повествований о личности, воспроизводящих эпизоды ее жизни. Такой способ портретирования будем именовать **портретом-жизнеописанием, портретом-биографией**.

Теперь, когда мы в общих чертах выяснили, что же такое портрет в музыке и каковы его основные особенности, попробуем "рассмотреть" его поближе. Для этого отправимся в "галерею" музыкального портрета, в которой собраны портреты во всем их многообразии — и стилевом, и видовом. Пройдем по ее залам, взглянемся в запечатленные на "полотнах" "лица".

Глава 2

Портрет-эмоция (Франсуа Куперен)

Итак, переступим порог первого зала галереи портрета. Мы попадаем в окружение множества людей. У каждого из них свое настроение, свой нрав, свой характер. Кого тут только нет! Здесь полная достоинства "Величественная", торжественно-значительная "Сумрачная", непоседливая "Резвушка", горделивая "Амазонка", игриво-легкомысленная "Галантная", серьезно-спокойная "Привлекательная", трогательная "Рассеянная". Пышным благоуханием очаровывает этот "цветник", возделанный трудом заботливого "садовника" — Франсуа Куперена.

Хотя в первом зале собрано множество портретов-эмоций разных авторов, разных эпох и национальных культур, совершенно особое место в нем по праву заняла коллекция, принадлежащая перу Куперена. Попытки портретирования через воссоздание эмоции, предпринимавшиеся задолго до него, равно как и великолепные экспонаты, появившиеся в более позднее время, не могут затмить славу мастера, по сути ставшего основоположником музыкального портрета, в чьем творчестве жанр пережил первую кульминацию своей истории. Вот почему следовало бы пристальнее взглядеться в начертанные мастером лица, отсвечивающие богатой эмоциональной жизнью, вникнуть в то редкостное завоевание, о котором позволяет судить наследие Куперена, — в индивидуальный стиль портретирования.

...Современник Баха, ярчайший представитель французской династии музыкантов, Куперен Великий (1668-1733) всю жизнь провел в Париже. Будучи блестящим композитором и исполнителем, он вошел в историю музыки прежде всего как автор превосходных клавесинных пьес, созданных в период с последнего десятилетия XVII века по первую треть XVIII века. Около 250 филигранно отточенных миниатюр собраны в 27 так называемых "ordres" — "последованиях", "рядах", "наборах", а они, в свою очередь, объединены в четыре сборника, изданных самим композитором в 1713-1730 годах.

Среди пьес, многие из которых носят программные заголовки, явно выделяются музыкальные портреты. Учитывая их поистине грандиозное количество и несомненное совершенство, с которым они написаны, не будет пре-

увеличением сказать, что именно портрету отданы симпатии композитора.

Особый интерес Куперена к портрету неудивителен. Он вполне естествен для человека, пытливого познающего мир, человека, которому, как пишет Я.И. Мильштейн, "было свойственно необыкновенно живое, острое восприятие окружающего мира. Множество знаний он схватывал на лету, по своему ассимилировал их и пользовался ими с успехом. Он обладал проницательностью, начитанностью, обладал и быстротой мысли, фантазией, смелостью суждений. Словом, он был не столько вооружен рассудочно-сухой ученостью, сколько художественной интуицией, тактом, вкусом, воображением" ²⁶.

Вспомним и о том, что Франция того времени, в которое жил Куперен, была свидетелем мощного расцвета литературы и изящных искусств, связанного с плеядой и по сей день блестящих имен, таких, как Лафонтен, Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, Люлли, Ватто, Пуссен. Многие лучшие литераторы, художники, музыканты, а также ученые были приближены к королевскому двору. Взлет культуры оказался во многом предопределенным взаимодействием разных видов искусства. Так, оперы Люлли, бывшего не только именитым музыкантом, но и танцором, комедийным актером, следовали традиции больших пятиактных трагедий Корнеля и Расина. Если же обратиться к портретности, то тоже нетрудно заметить общие для искусств того времени тенденции: Лафонтену в баснях удаются меткие характеристики человеческих типов, и как созвучны они типажам мольеровской комедии ²⁷!

В особой приверженности Куперена к портрету сыграло также свою роль то, что он долгие годы служил при дворе французского короля. Здесь необычайно любимыми были драматические и музыкальные спектакли, балы, маскарады, собирающие пеструю толпу масок, порою довольно изобретательных и даже экзотических. Словно оттуда — со сцены, из мира персонажей-масок — пришли в музыку "Диана", "Герпсихора", "Амазонка", "Амфибия", "Китайцы".

Будучи придворным музыкантом — сперва органистом, а затем клавесинистом, обучая членов королевской семьи музыке, сочиняя музыку для королевских концертов и для церкви, выступая как органист и клавесинист, — Куперен хорошо узнал жизнь французского двора, которая не только определила особенности его собственного творчества, но и по существу стала одной из тем последнего. Об этом откровенно сказал сам композитор в предисловии к первому сборнику

своих клавесинных пьес: "При сочинении всех этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства, так что названия пьес соответствуют моим намерениям. ... Однако среди этих названий есть такие, которые могут показаться в некотором роде лестными для меня. Я считаю нужным предупредить, что пьесы с такими названиями являются своего рода портретами, которые в моем исполнении находили довольно похожими, и что эти лестные названия относятся скорее к очаровательным оригиналам, чем к их изображениям" ²⁸.

Разумеется, было бы неверным думать, что творчество Куперена замкнуто в стенах королевского дворца. "Маленькие истряные мельницы", "Сады в цвету", "Испуганная коноплянка", "Будильник" и многие другие выводят нас на городские улицы и площади, на просторы деревенских полей, в леса и парки, в мастерские ремесленников. Мир вокруг себя пытается озвучить композитор, который, как известный писатель его времени Лабрюйер, занял, по выражению Сент-Бенви, "угловое место в первой ложе на великом спектакле человеческой жизни, на грандиозной комедии своего времени" ²⁹.

Возможно, некоторые пьесы были заказаны Куперену именитыми особами. Но даже если муза Куперена не ждала вдохновения извне, многие портреты правомерно расценивать как принятые в то время посвящения. Традиция посвящения произведений людям, патронировавшим композитора, да и просто окружавшим его, уже известна в это время в творчестве Баха (шесть Бранденбургских концертов посвящены маркграфу Христиану Людвигу Бранденбургскому, "Нотная тетрадь Анны Мигдалены Бах" написана для жены), прослеживается она и значительно позже — у Гайдна, посвятившего "русские" квартеты 1781 года наследнику русского престола великому князю Павлу, Моцарта (чья Haffner-симфония посвящена зальцбургскому семейству Хафнеров, а шесть квартетов — Гайдну), Бетховена, снабдившего посвящениями почти все фортепианные сонаты. Казалось бы, сюда вписываются "Несравненные грации, или Ла Конти" (пьеса-посвящение дочери Людовика XIV, принцессе де Конти, которую Куперен обучал музыке), "Принцесса Мари" (написана в честь Марии Лешинской, невесты Людовика XV), "Принцесса де Шабей, или Муза Монако" (в честь малолетней дочери принца Монако Антуана I Гримальди), "Принцесса де Санс", "Сверкающая, или Ла Бонтан" (в честь жены первого камердинера короля

Бонтана), "Ла Нуантель" (в честь жены хранителя королевской казны). Однако понадобится существенное уточнение: посвящение Куперена — не отвлеченная или даже формальная надпись на титульном листе. Связанное с конкретным человеком, оно определяет образный строй произведения, то есть становится программой опуса.

На некоторых портретах, написанных явно не по заказу, а по собственному желанию, запечатлены люди, близкие Куперену, люди его круга. Это "Ла Гарнье" (посвящение жене Габриэля Гарнье, одного из органистов королевской церкви, с которым Куперен был близок), "Ла Маринет", (написанная в честь дочери друга композитора Жана-Батиста Маре), "Великолепная, или Форкре" (супруга композитора Антуана Форкре, еще одного друга Куперена). Среди "моделей" есть и родственники самого Куперена: "Ла Круйи, или Ла Куперинет" (посвящена младшей из двух дочерей композитора, Маргарите-Антуанетте, в 1730 году унаследовавшей от отца звание придворной клавесинистки), "Сестра Моника", "Ла Куперен" (имеется в виду жена композитора)³⁰.

Что же характерно для портрета Куперена?

Пожалуй, самое удивительное в нем то, что составляет сущность любого портрета — живописного, скульптурного, литературного — "изображение" человека. Без сомнения, имена, вынесенные в заголовки пьес — "Нанет", "Манон", "Бабет", "Анжелика", "Ла Берсан", "Ла Каstellен", "Ла Винье", "Ла Сесиль", "Ла Вовре", "Ла Монфламбер", — принадлежали конкретным людям. Но если живописец, скульптор, литератор средствами своих искусств запечатлевают внешний облик человека, по которому мы его и узнаем (или догадываемся: так этот человек выглядел), то как же поступает музыкант Куперен?

В предыдущей главе мы уже выяснили, что наиболее естественный способ воссоздать человеческую личность в музыке — передать эмоцию. Именно она и привлекает Куперена. Его Манон весела и беззаботна; торжественно-величавой предстает в парадном портрет Антонина; более лиричными тонами окрашен облик Мими.

О том, насколько важна для Куперена именно эмоция, можно судить по тому, как в наименования пьес настойчиво проникают уточняющие эпитеты: "Сверкающая, или Ла Бонтан", "Нежная Жаннет", "Несравненные грации, или Ла Контти". Скорее на поиск нужной эмоции, нежели на программирование задуманного темпа, направлены и авторские

ремарки. В нотном тексте встречается множество указаний типа "нежно", "наивно", "грациозно", "живо", "легко", "благородно", "торжественно", "значительно" с их всевозможными вариантами: "очень нежно", "немного более нежно" и т.д. Эти ремарки по существу очерчивают диапазон присущих купереновским персонажам эмоций, прямо скажем, не особенно большой. Да и на самих эмоциях лежит печать эскизности, непринужденности, отнюдь не располагающей к глубоким переживаниям.

Словно понимая неполноту, плоскостность изображения человека, охарактеризованного всего одной-единственной эмоцией, Куперен, как наблюдательный художник, испытывает необходимость в более многосторонней обрисовке "модели". Отсюда нередкая потребность в контрасте. Поскольку обновлению обычно подвержен только лад, а остальные приметы тематизма остаются неизменными, амплитуда контрастирования не выходит за пределы сопоставления разных оттенков единой эмоции. Она нюансирована как темная — светлая, яркая — приглушенная³¹.

Куперена однако занимает не тщательная разработка эмоции, а лишь обозначение состояния. Об этом, например, свидетельствует то, как им поданы групповые портреты. Группу характеризует либо одна обобщенная эмоция, в которой не выделяются сколько-нибудь существенные нюансы (благородной грацией пронизана пьеса "Малый траур, или Три вдовушки", сдержанно-печальны "Старые сеньоры"), либо два разных состояния, как в двойных портретах "Сестры-близнецы" и "Молодые сеньоры", где сопоставляются мажорные и минорные оттенки эмоции, в "Прованских матросах", сперва радостно шествующих, а затем беззаботно танцующих. Нетрудно догадаться, что Куперен не намерен персонифицировать группу, видеть в ней разные личности. Ему важнее передать единую эмоцию, становящуюся в данном случае довольно условной, почти не связанной с конкретными людьми.

Эмоция как таковая, довольно условно соотносящаяся с портретируемым, выдает себя и в немногочисленных национально индивидуализированных портретах. Впрочем, вынесенное в заголовок название становится едва ли не единственным указанием на соответствующую национальную культуру (особенно показательны в этом отношении "Китайцы", ничем не обнаруживающие ожидаемый нами восточный колорит). В портретах этой группы — "Флорентинка", "Испан-

ка", "Баска", а также в третьей, "полонезной" части "Принцессы Мари", уточняющей польское происхождение Марии Лешинской, — Куперен последователен в обращении к песенно-танцевальной жанровости, хотя ее точная атрибуция весьма затруднительна. Скорее всего, композитор довольствовался условным, масочным этнографизмом, более ориентированным на бытовую среду и бытовую музыку, нежели на абстрактную галантную интонационную сферу.

Жанрово-бытовое начало сильно в клавесинных пьесах Куперена, и это говорит о том, что, будучи придворным музыкантом, он хорошо представлял себе и жизнь простых людей, сознавал или инстинктивно ощущал в звуковой стихии быта питательную среду любой музыки. В его сюиты танец вторгается и сам по себе (гавот, менуэт, ригодон, паспье, куранта, жига, мюзет, тамбурин, аллеманда), и опосредованный иными художественными задачами, например, портретированием.

Танцевальность вовсе не скрывается композитором. Пожалуй, она афишируется, порой даже заявляется как второс, вспомогательное название пьесы: "Единственная" (сарабанда), "Изысканная" (аллеманда), "Величественная" (сарабанда), "Скорбная" (сарабанда), "Интимная" (куранта), "Милордина" (жига). Во многих портретах несложно распознать метры танца — характерные метры и ритмические фигуры, гомофонно-гармоническую основу фактуры, четкие квадратные структуры, симметричные, респризно замкнутые формы. Особо значима у Куперена повторность, причем не только традиционное респризирование, а, например, игривые повторы мотивов ("Принцесса де Шабей, или Муза Монако", "Сестра Моника"), часто встречающиеся повторы фраз, заключающих пьесу или ее крупную часть. Так сказывается влияние припевности — важного структурного принципа песенно-танцевальной музыки.

В ряде портретных миниатюр столь явно воссоздаются звуковые приметы бытовой ситуации, что отнести пьесу к одной образной сфере уже невозможно. Речь идет о подражании равномерному стуку, непрерывном неугасающем *repetuum mobile* в пьесе "Тик-так-ток, или Молотобойцы", воспроизведении ритма труда в "Жнецах" и "Пряхе". Благодаря откровенной иллюстративности, портретирование здесь по существу ставится под сомнение.

Не без гордости Куперен сообщает, что его портреты "находили довольно похожими". И удавались они композитору

скорее всего потому, что он умел схватить не просто какую-то эмоцию, а — характерную для модели. Эмоция эта своеобразна — она лишь обозначена, названа, указана. Вместе с тем крупно, знаково поданная эмоция — как раз та, которая для данного человека показательна. Это эмоция, репрезентирующая ее обладателя, ибо она не особенно детализирована и нюансирована. Мы, например, не в состоянии судить о ее эволюции, о смене настроений оригинала, о том, что застали портретируемого, допустим, в несвойственном ему настроении. Избегая сиюминутного, преходящего, Куперен запечатлевает довольно общий эмоциональный тонус. Тип эмоции порою инспирируется известной танцевальной формулой. Тем самым композитором создается образ не индивидуально неповторимый, а — собирательный. Вот почему некоторые портреты разных людей удивительно похожи друг на друга ("Нежная Фаншон" и "Вкрадчивая", "Величественная" и "Скорбная"). Вот почему условны и абстрактны некоторые "подписи" под портретами ("Единственная", "Любимая", "Недоступная"). Вот почему самое точное указание на модель еще не служит залогом прочной связи портрета с портретируемым.

Сказанное во многом показательное для одной из лучших портретных зарисовок Куперена — музыкального изображения мадемуазель Менету, открывающего VII ordre.

Пьеса дышит спокойствием и благородством. От ее прозрачной полифонизированной ткани исходит светлая умиротворенность (Пример 2). Под стать основному эмоциональному тону пьесы и избранная композитором тональность Соль мажор, трактуемая музыкальной эстетикой того времени как приемлемая для тихого радостного настроения. Радость в куперовских соль-мажорных миниатюрах, однако, то открыто, живо пульсирует, как в "Бурбонской", "Манон", "Ла Сезиль" (написана в честь жены Никола Сезиля, приближенного короля), то приглушается, мягко лучится, подобно "Ла Менету", "Очаровательнице", "Цветущей, или Нежной Нанетте".

Характерно, что звуковой поток пьесы неторопливо течет в среднем и нижнем регистрах. Однако при этом композитор отнюдь не перегружает их чрезмерным массивом звучности, оставаясь в пределах ясного легкого трехголосия. Вместе с тем оно обретает известную плотность, "овеществленность" и, приближаясь к регистру разговорной речи, сообщает музыкальной интонации большую проникновенность. Заметим, что смещение тематизма в средний и нижний регистры и избегание

более привычного для клавишных инструментов захвата верхнего — не уникальный случай в музыкальном наследии Куперена. Тот же принцип он использовал и для запечатления прекрасных созданий в "Ла Гарнье", "Обольстительнице", "Интимной", "Анжелике", "Очаровательнице", "Ла Каstellен". Поэтому закономерным кажется предположение о приверженности композитора к семантическому толкованию регистров, о его вере в большую выразительность, искренность, правдивость звучностей, приближенных к человеческой речи.

Пьеса логично выстроена, олицетворяя собой красоту формы. Четыре проведения рефрена чередуются с тремя куплетами, все более разрастающимися и отдаляющимися от первоначальной темы. Первый и особенно второй куплеты придают музыкальному образу изысканность, поскольку насыщаются довольно быстро сменяющимися отклонениями, более дробными и прихотливо рифмованными мотивами, а также такими пикантными деталями как неожиданные мажорно-минорные "сбивы" и даже лишь слегка сглаженные переченья.

Иной гранью отвечает последний, самый крупный куплет. В нем тематизм обновлен, упрощен и интонационно (общие формы движения), и фактурно (двуголосие). Однако на его основе оказывается возможной игра с материалом — смена гармоний, близкая к перегармонизации одного звука, переключки регистров. Так к характеристике персонажа, не чуждого, как выясняется, и ласковой улыбки, присоединяется новый штрих.

Постепенно вырисовывается музыкальный портрет мадемуазель Менету — нежной грациозной девушки, не лишенной утонченности и изящества, обладательницы спокойного нрава и чувства юмора. Конечно, о том, насколько портрет достоверен, могли бы судить современники самой девушки. Мы же остаемся лишь свидетелями того, какой ее видел и знал Куперен.

Нужно сказать, что изображена девушка в традициях камерного творчества. Композитора явно подкупала душевная красота героини. Этим купереновский портрет отличается от парадного живописного изображения мадемуазель Менету за клавесином, на котором она предстает торжественной, облаченной в дорогие праздничные одежды, в тщательно украшенном интерьере. Ее руки не играют — они лишь положены на клавиатуру. Она старательно и терпеливо позирует. Без сомнения, этот парадный портрет столь же далек от музыкального варианта, как различны изображения самого

Куперена — respectable дворянина на полотне французского художника Буиса (Bouys) и увлеченного творчеством музыканта, запечатленного Ашилем-Дезире Лефевром (?). Учитывая то, что описанный нами метод свойствен и другим портретным миниатюрам Куперена, можно говорить о том, что он обусловлен не только камерным жанром (в отличие от парадного), но и стилем композитора.

Портрет Куперена менее всего напоминает копию. И не только потому, что оригинал подается им обобщенно. Отдалает этот портрет от объективной копии еще одно обстоятельство: Куперен чужд беспристрастного "копирования" модели, его портрет несет на себе печать идеализации. Слушая музыку Куперена, замечаешь, что эмоции у него лишены своего крайнего проявления. Радостная приподнятость, игривость и озорство никогда не перерастают в буйное веселье, а меланхолия, светлая печаль отнюдь не гипертрофируются в мрачную подавленность. "Резвушка" не столько стремительна и непоседлива, сколько грациозна и благородна; "Сумрачная" скорее величаво-торжественна, нежели драматично-напряженна. Эмоции не просто строго дозированы — этого требовал нарождающийся классицизм, провозгласивший гармонию рационального и эмоционального. И не только следуют разрабатывающемуся эстетикой XVI-XVII веков принципу единства в многообразии. Они явно приглушены, облагорожены, ограничены рамками "хорошего тона", "благопристойности".

Проще всего было бы эту особенность портрета Куперена объяснить этикетностью придворного искусства, которому служил композитор, искусства, скрывающего истинные чувства за приятной светской маской. Да и трудно быть искренним там, где процветает тот, кто "скрытен и непроницаем, умеет таить недоброжелательство, улыбаться врагам, держать в узде свой нрав, прятать страсти, думать одно, а говорить другое и поступать наперекор собственным чувствам" ³².

И все же корни идеализации залегают намного глубже — в том особом видении и отражении мира, которым отмечена эпоха поклонения галантности, изысканности, красоте. Не случайно в это время французский философ Рене Декарт уделяет особое внимание обоснованию категории прекрасного как результату **"прямого чувственного контакта человека с внешним миром"** ³³. В трактате о страстях он пишет: "Мы называем красивы и некрасивым то, что нам в таком виде представляется нашим внешним чувством, главным образом

зрением, которое важнее всех других" ³⁴. Очень точно эту черту времени подметил в рассуждениях о писателях и ученых Лабрюйер: "Они облагораживают искусство и расширяют его пределы, если последние оказываются стеснительными для высокого и прекрасного, идут одни, без спутников, и всегда вперед, в гору, уверенные в себе, поощряемые пользой, которую приносит отступление от правил" ³⁵. Назначение искусства того времени — представлять вещи "такими, какими они должны быть", а его предмет — это "высокие деяния", как декларировал поэт и теоретик классицизма Жан Шапелен. Становится понятным здесь и Куперен, живущий в мире, населенном "Изысканной", "Нежной и пикантной", "Сладострастной".

Куперен склонен видеть вокруг себя пленительную красоту. Может быть, культ идеального и стал причиной того, что подавляющее большинство его портретов — женские, ведь издавна женщина олицетворяет прекрасное. Восхваляя "дам приятных во всех отношениях" и "просто приятных дам", Куперен нигде не изменяет своему чувству прекрасного. В парадных портретах ему удается избежать искуса фальшивого блеска и чопорности, которая "всего лишь утрирует черты благонравия" ³⁶. Как чуткий художник, он воспевае истинную красоту женщин, у которых "величавость проста и естественна, ибо зависит она не от поступи и движений, а от свойств души, и как бы свидетельствует о высоком происхождении этих женщин. Их очарованию, сдержанному и непреходящему, сопутствуют тысячи достоинств, которые проглядывают сквозь все покровы скромности и видны всякому, у кого есть глаза" ³⁷.

Словно специально для превосходных изяшных портретов отшлифовалась особенная музыкальная интонация Куперена. Мягкие обтекаемые линии, округленные фразы, гибко лавирующая между полифонией и гомофонией фактура призваны помочь композитору запечатлеть располагающий к себе облик современника. Неторопливое, еще в традициях полифонического мышления, развертывание исходного мотивного ядра наполнено внутренним душевным покоем. Чрезмерное, казалось бы, обилие необычайно многообразной мелизматики, тщательно прокомментированной композитором в трактате "Искусство игры на клавесине", естественно входит в арсенал необходимых для "льстящего" портрета выразительных средств. Многие из найденного и опробованного предшественниками — Жаком Шамбоньером (1601-1672), Жаном д'Англебером (1628-

1691), Луи Купереном (1626-1661) — у Куперена Великого обретает подлинную гармонию с портретом.

Воспринимать окружающую жизнь для Куперена означает не только видеть ее облагороженной, соотнесенной с высокими эстетическими и этическими критериями собственной личности и общества. Он не может пройти также мимо того, что достойно улыбки и даже осмеяния. Такова "Летопись великой и древней менестрандии" из *ordre* XI, отзвук многолетней тяжбы Куперена и его товарищей с существовавшей с XIV века и отживающей свое корпорацией французских менестрелей и скоморохов. Как намеренно упрощается, примитивизируется палитра, живописующая лирников и нищих, жонглеров, гимнастов и шутов, калек на службе менестрандии. Да и сами "линии" и "краски" подбираются весьма однообразные. "Действующие лица" "Летописи", а также "Козлоногие сатиры", "Галантные старцы и старомодные казначей", "Арлекин" и некоторые другие "герои", словно продолжают галерею гротескных персонажей из серий Калло "Горбуны", "Нищие", "Танцы". Прототипами их могли стать также карлики и шуты, подвигающиеся при дворе. Конечно, юмор Куперена не достигает остроты сатирического осмеяния и тем более гротескового переосмысления ценностей. Скорее комическое у него — лишь легкий флер авторского отношения, и оно вовсе не призвано стать антиподом прекрасного. Наоборот, это то невинное "исключение", которое оттеняет собою всевластие "правила".

Наследие Куперена отнюдь не ограничивается клавишинными портретами. Тем не менее трудно отрешиться от мысли: портретирование ему настолько необходимо, что может быть расценено как свой, особый способ восприятия мира. Как иначе расценивать то, что Куперен присваивает портретные шловоки и другим своим произведениям. В 1690-е годы он написал сонаты для трио, названные "Астрея", "Ясновидящая", "Девственница", "Великолепная", и одну сонату для квартета "Султанша". Сходные — портретные — названия он дал частям одного из инструментальных концертов: "Веселый нрав", "Грации".

Размышляя о важности портрета для творчества Куперена, не следует забывать, что портретирование — знамение времени. Поэтому составленная композитором антология допускает параллель, например, с программным для эпохи литературным произведением Жана де Лабрюйера. Эта параллель проведена Я.И.Мильштейном, заметившим, что "в сущности, пьесы

Куперена, это своего рода "Характеры", или Нравы нынешнего века", воссозданные музыкальными средствами" ³⁸. Действительно, оба автора не только собрали свои наблюдения о характерах, лицах, социальных типах эпохи, продемонстрировав остроту видения и глубину мышления. Их сочинения к тому же весьма похоже скомпонованы: книга Лабрюйера (1688) состоит из 16 глав аналогично *ordres* Куперена, портреты же чередуются с философскими рассуждениями (в книге) или музыкальными зарисовками природы, городского и сельского быта и т.д.

Художественные идеи, на которые чутко откликнулся Куперен, были широко распространены в музыке. Царивший на королевской сцене Жан-Батист Люлли (1632-1687) сумел создать не только яркие солные характеристики оперных персонажей, но и настолько индивидуализированные музыкальные портреты балетных фавнов, пастухов, поселян, циклопов, тритонов, что ему самому, выручая не поспевающих за его находками балетмейстеров, приходилось ставить танцевальные сцены. Многое из показательного для Куперена встречается в музыке Жана Филиппа Рамо (1683-1764), о чем свидетельствуют уже названия его сочинений для клавирина ("Равнодушная", "Радостная", "Шаловливая", "Назойливая", "Фанфаринетта", "Цыганка", "Крестьянка", "Солонские проstackи") и ансамбля ("Ливри", "Застенчивая"), а также у других последователей славного мэтра — Жана Франсуа Дандрие (1682-1738), Франсуа Даженкура (1684-1758), Жака Дюфли (1715-1789).

Портрет Куперена примечателен. Он сочетает в себе меткое воспроизведение эмоции и известную условность, при которой эмоция скорее обозначается композитором, а не переживается ее обладателем. Эмоция эта пока обобщенна, лишь условно она связана с моделью. Не стоит искать в ней стремления к психологизму, самовыражению автора. Задача купереновского портрета проста и безыскусна — познание окружающего мира, человеческого социума, утверждение совершенства и красоты человека. И все же "лстящий" портрет Куперена — целая эпоха в истории музыкального портретирования. Как абсолютно искренние, произнесенные без тени кокетства или ложного самомнения, воспринимаются сегодня его слова: "Никогда не полагал, что моим пьесам суждено бессмертие, однако с тех пор как некоторые известные поэты оказали мне честь, подражая им, в будущем, возможно, мои пьесы разделят славу, которой поначалу они были обязаны лишь этим

очаровательным пародиям" ³⁹. Время подтвердило прозорливость Художника.

... Отчетливо видимая нить протянулась через целых два столетия от *ordre* Куперена к фортепианному циклу его соотечественника Жана Франсе (род. 1912) "Пять портретов юных девушек" (1936). Каждая героиня представлена своей эмоцией, правда, "выписанной" интонацией XX века. В первой пьесе, "Капризной", прихотлив рисунок мелодии, нечетко структурирована тема, необычен размер 5/8, в котором постепенно преодолевается регулярность сильных и слабых долей, изменчива фактура с преобладанием контрапункта двух хроматических линий, игриво сухое стаккато с эпизодическими короткими лигами (Пример 3). Ностальгична "Нежная". Ее простые песенные интонации, остигатные ритмические формулы, мягкие созвучия модальной гармонии, повторяемость каждой двутактовой фразы и куплетная форма ассоциируются с архаичным танцем (Пример 4). "Жеманная" перекликается с "Капризной", но "перепады" динамики, регистров, ритмических рисунков в ней большие (Пример 5). Ровными монотонными переливами фигураций обрисована "Задумчивая" (Пример 6). Наконец, экспрессивные скерцозно-танцевальные (а в середине джазовые) интонации знакомят нас с современной, энергичной, чуждой сентиментальности "Современной" (Пример 7).

Обращает на себя внимание то, что цикл Франсе значительно более монолитен, чем *ordre* Куперена. Опыт эволюции сюиты не остался им незамеченным. Общая композиция цикла напоминает рондо с чередованием быстрых и медленных частей (*Vivo* — *Andantino* — *Allegretto* — *Andantino* — *Allegretto*), жанровых и лирических. Последняя пьеса финальна не только по своему местоположению, но и по своей сущности: более крупные, чем в предыдущих пьесах, масштабы, более сложное (контрастное) построение, заключающая ее реминисценция начальной пьесы недвусмысленно завершают все произведение. Решая проблему композиционной целостности цикла, автор достигает и еще одного — концепционного — результата, неведомого во времена Куперена: пять портретов объединяются в один собирательный женский образ. И следование принципу "единство в многообразии", похоже, в XX веке становится определяющим не только в портрете-эмоции ("Трех портретах" для альты и фортепиано голландца Хенри Делнооза), но и в портрете-Музыкальный портрет

характере, портрете-жизнеописании, решенных как в циклической, так и в одночастной форме.

Для XX века произведение Франсе примечательно еще и тем, что оно вступает в диалог с портретами французских клавесинистов, импрессионистическими зарисовками Дебюсси ("Задумчивая" "родственна" "Девушке с волосами цвета льна") и Равеля (на это указывает утонченный импрессионистический пианизм пьес), а также поисками французских композиторов первых десятилетий нашего века в сферах музыкальной интонации, ритмики, ладотональности и гармонии (Жоливе, Пуленка и других). Так, цикл Франсе оказывается в необычайно насыщенном пространстве культуры, в которое и вовлекает слушателя.

Тенденция к обогащению портрета многослойными ассоциациями, в игре которых раскрывается истинный облик персонажа, не менее явна в "Силузгах" Эдисона Денисова для флейты, двух фортепиано и ударных (1969). Ни один из пяти женских портретов невозможно распознать без дешифровки мотивов из классической музыки. В "Донне Анне" мелькают фрагменты музыкальной характеристики героини моцартовского "Дон Жуана". В ажурно алеаторической ткани "Людмилы" в свободном порядке следуют интонационные "кванты" "авторской" музыки и глинкинской арии (Пример 8). "Лиза" написана "по мотивам" арии "Ах, истомилась я горем" из "Пиковой дамы" Чайковского (Пример 9), "Лорелея" — одноименной песни Листа. Интонационные истоки "Марии" — в "Воццеке" Берга.

Любопытно, что заимствованный материал отнюдь не обязательно гармонирует с "авторским". Да и реально ли достичь единства лирических напевных мелодий и "рваной" додекафонной пуантилистической музыкальной мысли? Различные стилевые плоскости сообщают образу и свои смысловые акценты. Портрет приобретает многоракурсность, многослойность. Тем самым образ усложняется, "переступая" границы портрета-эмоции и вторгаясь в область портрета-характера. Чтобы разобраться в этом — ином — типе портрета, поспешим туда, где собрана антология музыкальных характеров.

Глава 3

Портрет-характер

Безусловно, и сама эмоция, и то, как она проявляет себя, могут немало рассказать о человеке. И вместе с тем они — лишь "силуэт", не проработанный в деталях эскиз, схватывающий первое впечатление об оригинале. Неприятательный "набросок" способен превратиться в тщательно выполненную "картину" с обстоятельно прорисованным героем. На ней прототип предстает как многогранная личность со множеством свойств. Помимо присущего ему строя чувств мы узнаем психический склад человека, особенности его поведения, общественного самовыражения. "Настоящий подлинный портрет, — сказал как-то А.В.Луначарский, — начинается только там, где он синтезирует целого человека в характернейших его особенностях и в широкие типы" ⁴⁰. Этот, более емкий тип портрета — портрет-характер.

Портрет-характер в большей мере обязан своим существованием театру. Именно там разрабатывались характеры. Именно там сложилась их типология. Типажи, найденные и узаконенные в театре, постепенно заполняют и оперную сцену ⁴¹.

Давшие жизнь музыкальному портрету, театральные типажи продолжают жить параллельно с ним как **маски**. Маска издавна знакома человеку, сперва — как изображение лица умершего. Посмертная маска, призванная хранить память о человеке, запечатлевала его обобщенный облик, не посягая на охват внутренней душевной жизни, без чего немислим настоящий портрет.

Любая маска — посмертная, ритуальная, сказочно-мифологическая, карнавальная, театральная — не приемлет мира богатой и изменчивой душевной жизни человека, ибо ее задача — обобщить представление о человеке и выразить его в виде некоей формулы, схемы и тем самым обозначить не индивидуум, а — тип. "Маска — не просто кусок раскрашенной бумаги или папье-маше, а определенная **модель, тип поведения...**", — пишет И.С.Кон. — "Маска выступает как приспособительный механизм, облегчающий индивиду адаптацию к определенной позиции или ситуации" ⁴².

Маска получила большое распространение в театре. Ее традицию хранили театры древней Греции, Индии, Индонезии,

Кореи, Японии, бродячие скоморохи Древней Руси. Ее обязанность — не столько представить человека, к чему обычно стремится портрет, сколько скрыть его индивидуальность за изображением некоего типа эмоции (скорбь, гнев, веселье и т.д.) или характера (герой, льстец, наивная девушка, благородный отец, "злой гений" и т.д.). По сути, таковой же она остается и в пору своего расцвета в европейском театре XVII-XVIII веков, в частности, в опере-буффа. Впрочем, здесь уже заметно желание преодолеть неизбежные штампы театра масок. Кочующие из одной мольеровской комедии в другую, столь похожие друг на друга слуги (в отличие от индивидуализированных господ), у Бомарше становятся своеобразными личностями; их изменившийся статус был тонко уловлен Моцартом в опере "Свадьба Фигаро" по комедии Бомарше. Театр эпохи Просвещения не стал завершающей вехой в истории театральной маски. Последняя и ныне продолжает жизнь на сцене, например, опереточной. В расхожих амплу героя-любownika, субретки, комика мы и сейчас узнаем канонизированные в театре персонажи.

Прочно прижившиеся в драматическом и музыкальном театре, маски проникли — как это ни покажется странным — и в музыку инструментальную⁴³. Как и театральную, собственно музыкальную маску отличают обобщенность, схематизация черт характера, избегание нюансов, многоплановости. Чтобы уяснить сущность маски, прибегнем к сравнению ряда произведений, изображающих фантастический персонаж — Бабу-Ягу.

Казалось бы, нереальность этого сказочного персонажа в целом не противоречит возможности портретирования (вспомним: мы согласились с тем, что в качестве прототипа правомерен и вымышленный персонаж). Тем не менее музыкальные образы Бабы-Яги далеки от портретов. Так, в пьесе "Избушка на курьих ножках" ("Баба-Яга") из фортепианного цикла "Картинки с выставки" Мусоргский изобразил ее злобной и устрашающей. Баба-Яга двигается суетливо, неуклюже и тяжеломерно. Почти что зрительные ассоциации вызывает ее "полет в ступе". Следуя традиции народных сказаний, Мусоргский создает образ "нечистой силы" (Пример 10).

Не смог обойтись без этого популярного в русских сказках персонажа и Чайковский в своем "Детском альбоме". Впрочем, его представление о Бабе-Яге удивительно совпадает с видением Мусоргского: она полна тех же злых чар и кипучей

энергии. Только может быть не столь страшна она, как взрослому, так и ребенку (Пример 11).

Ту же Бабу-Ягу невозможно не узнать и в одноименной симфонической картинке к русской народной сказке большого ценителя русской фантазии Лядова. И здесь слышны злобные возгласы, царят тревога и недобрые предчувствия, "виден" полет Бабы-Яги. Но "изображена" "героиня" словно на тщательно колорированном живописном полотне, в отличие от более скупых, преимущественно графических зарисовок Мусоргского и Чайковского (Пример 12).

Думается, нисколько не удивительно то, что три очень разных композитора в данном случае оказались едва ли не единомышленниками. Они даже пользовались сходными выразительными средствами — "колючими" интонациями, диссонантными аккордами, механистическими остинато, резкими перепадами динамики, регистровыми контрастами, быстрым темпом, приемами звукоизобразительности. Этот феномен станет понятным, если учесть, что запечатления одного и того же прототипа всегда обнаруживают сходство, независимо от субъективных отношений художников к модели, своеобразия их стилей и других различий. Показательно здесь другое: все три музыкальных образа злобной волшебной силы — типичные маски. Фантастический персонаж подан в них схематично, условно, однопланово. Формульная одномерность, "плоскостность" отличает эти безжизненные музыкальные маски, а также глинкавских Черномора, Наину, Гориславу, Русалочку Даргомыжского, Кашея из "Кашея бессмертного" Римского-Корсакова от разносторонних, многоплановых, а потому "живых" портретов-характеров сказочных существ в операх Римского-Корсакова — Кашеевны, Снегурочки, Волховы.

Обобщая стержневые черты характера, маска тем самым объединяет индивидуумов — носителей сходных черт, обнаруживая близость между людьми. Пересекающиеся в одной точке, человеческие характеры оказываются выделенными из людской массы. Этот срез общества и метит собою маска.

В музыке в большом ходу маски, за которыми стоят национальные человеческие сообщества. Маски, очерчивающие типы национальных характеров, — "венгерский танец", "испанский танец", "неаполитанский танец", "мазурка" в "Лебедином озере" Чайковского, песни варяжского, индийского и веденского гостей в "Садко" Римского-Корсакова. Подобные художественные образы мы встречаем в "Венгерских рапсодиях" и "Испанской рапсодии" Листа, "Итальянском каприччио"

Чайковского, "Испанском каприччио" Римского-Корсакова, "Цыганском каприччио" Рахманинова и других сочинениях с аналогичными названиями.

Невозможно не заметить, что приведенные примеры основаны на одном и том же принципе — стилизации. И это понятно: стилизация требует умения уловить и передать главное, основное, показательное. Но все же воздержимся от соблазна считать, что любая стилизация предопределяет образ-маску. Маска вполне обходится и без стилизации, в чем убеждают не только пьесы под названием "Баба-Яга", но и "Пьеро", "Арлекин", "Кокетка", "Панталон и Коломбина" из "Карнавала", Шумана, а также многое другое. К слову, круг художественных возможностей стилизации довольно широк. Ей подвластны и образы-символы (напомним о "Сюите в форме вариаций" С.Слонимского), и образы-портреты (названные в Первой главе вариации-стилизации З.Окса и К.Пильнея, остроумная пьеса "Моц-Арт" А.Шнитке для двух скрипок, некоторые сочинения мемориальной тематики). Конечно, стилизаций Окса и Пильнея не так уж далеки от масок, как и "Шопен" и "Паганини" из шумановского "Карнавала". Кстати, последние мы даже готовы были бы воспринять как предначертанные программой маски, мелькнувшие в карнавальном суете. Однако же, находясь на грани портрета и маски, модели композиторских стилей так окончательно в маски и не превращаются, ведь за каждой такой стилизацией — конкретная творческая личность, обладающая не только своим творческим стилем, но и внутренним миром.

Чтобы портрет-характер был узан слушателем, он должен воспроизводить определенные, существенные для прототипа личностные свойства, то есть стремиться к конкретизации. Как же конкретизировать портретный персонаж?

Одно из таких, широко распространенных в музыке, средств — моделирование **двигательной пластики** героя. Об эмоциональных, волевых и других чертах личности мы судим по ее темпоритму и жестике. Благодаря "изображению" особенностей движения появились порывистая Киарина Шумана, изо дня в день монотонно водящий пером по пергаменту летописец Пимен В "Борисе Годунове" Мусоргского, неугомонный Меркуцио и рассудительный патер Лоренцо Прокофьева, залихватски марширующий Солдат Стравинского.

Портрет-характер, основанный на воспроизведении движения, близко соприкасается, с одной стороны, с маской,

слиться с которой ему все же мешает индивидуализированная эмоция, эмоция данного человека. С другой же стороны, пластика как сфера фокусирования целостной личности приближает портрет к жанровой сцене, и провести между ними водораздел бывает очень непросто. Какой, например, образной сфере — портретной или жанровой — принадлежат "Дельфийские танцовщицы" и "Ундина" Дебюсси, "Бедный сиротка", "Смелый наездник", "Веселый крестьянин, возвращающийся с работы", "Маленький утренний путник", "Всадник" из "Альбома для юношества" Шумана? Скорее всего, однозначного ответа на этот вопрос нет, и художественные образы названных пьес двойственны. Какое из начал в них перевесит — покажет исполнительская интерпретация.

Портрет-характер воздействует на нас, вызывая яркие ассоциации. Их возбуждает не только узнаваемая слушателем двигательная пластика. Добиться обстоятельной обрисовки портрета-характера помогает также воспроизведение особенностей речи. Конечно, речь — уже не собственно музыкальное средство портретирования, а синтетическое, объединяющее музыку и слово. Но значение слова в этом единстве необычное. В сравнении с его смысловой стороной, гораздо более важной оказывается манера его произнесения. Без умолку тараторит, суетливо повторяя одни и те же фразы, прокофьевская Болтунья — за все хватающаяся, но вряд ли доводящая до конца хоть какое-нибудь из своих многочисленных дел, девочка (Пример 13). Преувеличенно радуется незаслуженной, словно вот-вот готовой упорхнуть и едва удерживаемой победе, глинкавский Фарлаф (Пример 14). Благодаря выразительной речевой интонации, в некоторых романах Даргомыжского мы почти видим их персонажи: тугодума Мельника и его лукавую ворчащую жену (Пример 15), с грустью вспоминающего о достойно прожитой жизни старого солдата (Пример 16), "маленького человека" Титулярного советника и горделивую дочь генерала (Пример 17), преисполненного собственным ничтожеством мелкого чиновника (Пример 18). Рельефны речевые характеристики в "Борисе Годунове" Мусоргского.

По пути усиления речевой характерности действующих лиц пошел в опере "Мертвые души" Р.Щедрин. Незабываемые гоголевские персонажи переживают второе рождение в ариях-портретах (так они и обозначены в партитуре самим композитором). Медоточиво-любезный Манилов ("...черты лица его не были лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару..."⁴⁴) "нашел себя" в

приторно-сладких интонациях sentimentalного романса. Назойливо бубнит упрямая ворчливая Коробочка, "одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожай, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов" ⁴⁵. Бесшабашный хвастливый жизнелюб Ноздрев ("... здоровье, казалось, так и прыскало с лица его" ⁴⁶) "позволяет себе" размашистые, остро ритмованные скачки. Неуклюже резкие броски из одного регистра в другой, многочисленные неожиданные ритмические "срывы", бессвязная манера звукоизвлечения *portamento* и пение, как сказано в ремарке партитуры, "немного в нос" будто иллюстрируют данную Чичиковым одному из персонажей — Собакевичу — характеристику: "медведь! совершенный медведь!" ⁴⁷. Из речевой интонации Плюшкина, кажется, выхолощено все сколько-нибудь одухотворенное, человеческое (Пример 19).

Выразительность характеристики человека, "схваченного" в манере его "говорения", настолько велика, что оказывается возможной и в музыке инструментальной. Экспрессивные речитативы в органных и клавирных фантазиях Баха, в симфонической музыке Шостаковича приоткрывают драматическое мироощущение человека. Какого именно — об этом мы поговорим позже. А пока отметим для себя интонацию, темподинамику, речевую артикуляцию, не обязательно связанные со смыслом слова, как вполне нормативные средства собственно музыкального портретирования.

Возможно, читатель заметил, что речевой компонент портрета не так уж независим от двигательного-жестикультивного, от, как называл их Б.Асафьев, "немых интонаций". Более того, подчас как раз их совокупностью достигается должный результат. Не случайно исповедь Старого капрала пронизана маршевой ритмоформулой, угодливая речь Червяка органично сочетается с приземленно-бытовой ритмоинтонацией — персонаж подобрастен не только в мыслях, но и поступках. Социальные акценты — величая независимость и благополучие контрастируют униженности и обездоленности — в двойном портрете Мусоргского "Два еврея, богатый и бедный" из "Картинок с выставки" поставлены одновременно и речевыми, и жестикультивными свойствами интонации (Пример 20) ⁴⁸. Понятно, что союз пластических и речевых свойств личности делает образ более рельефным и убедительным.

Разумеется, слово как таковое отнюдь не гарантирует создание портрета-характера. Способен ли на это, например, речитатив, в котором слово "перевешивает" музыку? Ему по силам помочь нам проникнуть в сокровенные глубины человеческой души и постичь самые тайные думы, но вылепится ли из отдельных штрихов целостный портрет? При всей выразительности, характерности речевой интонации — вряд ли. Оно и понятно: стоит ли ожидать портретной завершенности от прихотливо-изменчивого течения эмоции или мысли? Заметно большей склонностью к портретированию обладает ария, сочетающая речевой рельеф интонации и необходимую завершенность. Однако ария столь многообразна, что однозначно утверждать или отрицать ее портретные возможности затруднительно. Безусловно, они есть, и вполне очевидные — в ариях (ариозо, ариеттах) Антониды и Сусанина, Руслана и Людмилы, Онегина, Снегурочки, Кутузова, Виолетты, Розины и многих других действующих лиц классических опер. Но ария была таковой не всегда.

Вспомним: в опере XVII-XVIII веков идет процесс типизации, то есть отбора наиболее типичного — для того или иного оперного жанра (оперы-серия, лирической трагедии, оперы-буффа, французской классической оперы), для присущих данному жанру художественных образов (скорбно-трагических, возвышенно-героических, нежно-чувственных, комических) и даже для "интонационных словарей". Шлифовались и типы арий: ламенто, бравурная, лирико-элегическая, патетическая, буффонная, героическая, мести. Жесткая закрепленность за каждым типом оперы и ее составными элементами музыкально-языковых средств вызвала к жизни миграцию оперных фрагментов из одного произведения в другое. "На этом принципе, — вновь обратимся к капитальному труду В.Д.Конен, — всецело держалась практика итальянских опер *pasticcio*"⁴⁹, составленных из фрагментов ранее написанных сочинений.

Круг эмоций оперных арий этого времени невелик и целиком подчинен задачам жанра. В арии менее всего раскрывается индивидуальное чувство человека. Это — тип эмоции, состояния человека вообще, это — маска⁵⁰. "Индивидуализация жанра, а не индивидуализация образа лежит в основе оперной музыки XVII — первой половины XVIII столетия", — пишет В.Д.Конен⁵¹. Лишь во второй половине XVIII века оперная ария начинает проявлять интерес к

конкретному человеку, являя нам образцы портретов-эмоций и портретов-характеров.

Столь же критично, дифференцированно следует подходить к оценке портретного потенциала арий кантатно-ораториальных произведений, пассионов. Солисты в этих опусах порой поименованы: Симон, Лукас и Ханна во "Временах года" Гайдна, персонажи библейской легенды в "Самсоне и Далиле" Генделя. При этом они не перестают быть весьма условными "персонажами", призванными участвовать в становлении сюжета⁵². А сколько чудесных сольных фрагментов написано для совершенно абстрактных, "безымянных" солистов и носят названия арий Сопрано, Меццо-сопрано, Тенора, Баритона, Баса (назовем в этой связи пассионы и "Магнификат" Баха, "Мессию" Генделя, "Москву" Чайковского, "Весну" и "Колокола" Рахманинова, "Александра Невского" Прокофьева, "Деревянную Русь" Свиридова)! Вот здесь-то и становится понятна тенденция к укрупненной, многозначительной, обобщенной подаче художественного образа, тенденция — напомним — отдаляющая от портрета. Тем самым приоритет в воплощении конкретного человека остается за арией оперной.

В оперном и балетном (а иногда и кантатно-ораториальном) произведении есть еще один компонент, характеризующий действующее лицо. Это то, что обычно называют "образом", "партией", "характеристикой", постепенно складывающейся из всех музыкально-сценических самовыражений персонажа. Для нас, разумеется, важно: резонно ли воспринимать характеристику действующего лица как его портрет?

Если бы характеристика преследовала цель портретирования, то такой портрет был бы довольно странным. Прежде всего, он был бы сильно растянут во времени — возможно, настолько, сколько длится спектакль. Фактически, он создавался бы, прорисовывался на наших глазах. Зритель каждого спектакля становился бы очевидцем процесса создания портрета из мельчайших штрихов.

Временное развертывание характеристики персонажа можно понять: в музыкально-сценическом, а еще более — в музыкальном произведении сильна временная координата. Но эта специфика музыкального театра и "чистой" музыки не отменяет того, без чего не может существовать портрет — законченности, завершенности, отграниченности. Портрет — и мы говорили об этом — тема целостного произведения или его крупной относительно самостоятельной части, именно при этих

условиях достигается завершенность. Характеристика же не охватывает всего произведения, но и не становится относительно самостоятельной частью целого. (Отметим: последнее справедливо относительно арии, которая, в силу известной самодостаточности, вполне может быть изъята из контекста и при этом не потерять своей художественно-образной портретной сути.)

Окончательно проясняет вопрос то обстоятельство, что спектакль строится по законам драмы, действия. Персонажи включаются в ход событий. Развертывание интриги заставляет действующих лиц меняться, и порой довольно сильно. Татьяна Ларина в конце оперы — не та мечтательная девушка, которая, "дика, печальна, молчалива", упивается чтением романов в родительской усадьбе. А как меняются вердиевская Виолетта, глинкинская Людмила, прокофьевская Джульетта! Сколь многопланов Борис Годунов Мусоргского! Согласимся, что тщательно проработанный "образ", реагирующий на изменяющиеся обстоятельства, своей мобильностью, обилием нюансов, повышенной степенью конкретизации превосходит портрет, и еще более — маску. Характеристику в этом ракурсе можно рассматривать как своего рода антипод маске, что, однако, не мешает им уживаться в пределах одной партитуры, одной сцены. Так, маски Ратмира и Гориславы в "Руслане и Людмиле" Глинки сочетаются с характеристикой Людмилы, маски Тибальда и Меркуцио в "Ромео и Джульетте" Прокофьева — с характеристиками главных действующих лиц.

Динамично развивающийся "образ" явно не вмещается в достаточно определенные границы портрета, он взламывает их и вырывается наружу, в бесконечность. Характеристика, стало быть, оказывается шире, "больше", чем портрет с его запечатлением героя в данное время. Она вбирает в себя один или ряд портретов действующего лица и запечатлевает динамику его сценического "поведения". Поэтому ариозо Снегурочки, сцена письма Татьяны, "Джульетта-девочка" должны быть осознаны нами как портреты, вписанные в характеристики соответствующих персонажей.

Следует ли понимать вышесказанное как невозможность причислить все сценическое произведение к портрету главного персонажа? Проще всего было бы считать портретирование слишком "мелкой" для оперы или балета художественной задачей. И то: станем ли мы сводить "Аиду", "Риголетто", "Кармен", "Евгения Онегина", "Катерину Измайлову", "Жизель" к "живописанию" главного действующего лица? Нет, нам ясно,

что это было бы чересчур вольным, "облегченным" толкованием сложного многопланового сценического произведения. От такого соблазна нас удержала бы сама идея театра как драматической коллизии, которая предопределяет поэтапное раскрытие взаимодействующих друг с другом персонажей. И все же портрет как тема большого синтетического художественного произведения — вещь, правда, редкая, но возможная. Рискнем назвать несколько таких исключений: монооперы "Человеческий голос" Франсиса Пуленка, "Ожидание" Арнольда Шенберга, "Нежность" Виталия Губаренко, опера-дуэт "Бедные люди" Глеба Седельникова (двойной портрет). Остановимся чуть подробнее на "Человеческом голосе" Пуленка, подразумевая, что многое в нем типологично для оперы-портрета.

Опера написана в 1958 году по одноименной монодраме Жана Кокто, друга и единомышленника композитора. Немаловажно для портрета то, что в опере одно действующее лицо. Тщательная прорисовка сценического облика героини, мельчайших нюансов эмоций, ею переживаемых, образовали "стержень" оперы и обусловили ее жанр — лирическая трагедия.

Как и во всякой опере, здесь есть драматическое действие — женщина разговаривает по телефону с покинувшим ее возлюбленным, разговор прерывается; судя по репликам героини, в него вклиниваются посторонняя дама, телефонистка, слуга Жозеф. Но все это — не развертывание драматической интриги, а поводы показать многообразие эмоциональных реакций и психологических состояний героини и в сущности — раскрыть личность. Фактически, оперу составляет гигантски разросшийся монолог героини. Жанрово-драматургическим прототипом его можно считать сцену письма из "Евгения Онегина" Чайковского.

Приведенные ранее примеры подсказывают нам: сам по себе жанр музыкально-театрального произведения, включающего как персонафицированное название, в которое внесено имя главного персонажа, так и драматический компонент, еще не свидетельствуют о портретном намерении композитора или отсутствии такового. Эта мысль столь же справедлива касательно симфонической музыки. "Гамлет" (Чайковского и Листа), "Манфред" (Чайковского и Шумана) и другие подобные именные названия еще ничего не говорят об их портретном замысле. Он — сложнее, масштабнее. Портретное, как может поначалу показаться, название на самом деле способно лишь ставить смысловой акцент в

развороте драматического сюжета в музыкально-театральном произведении или вводить в мир философских сущностей и концепций в симфонических, вокально-симфонических опусах. Не осознать этого — значит исказить, снизить художественное воздействие произведения, довольствоваться лишь его поверхностным содержательным слоем. В таком произведении, перерастающем рамки портрета, названное в заголовке имя апеллирует к неординарной личности-символу, давая повод развертыванию и утверждению концепции. Тем самым художник, как говорил выдающийся искусствовед Б.Р.Виппер, "не портрет вот этого лица пишет, он синтезирует свое понятие о мире и живущем, он переводит язык вещей на язык четвертого измерения, он выражает свое настроение по поводу случайного предмета" ⁵³.

Поскольку портрет-характер дает более объемную, многостороннюю зарисовку человека, чем портрет-эмоция, встает вопрос о том, насколько правдиво запечатлен человек, действительно ли он таков, каким его изобразил композитор. Разумеется, выдуманные прототипы поднимают его не так остро, как реально живущие или жившие люди. И все же.

Правдивость портрета — проблема давняя, существующая, очевидно, столько, сколько и сам портрет. Замечено, что портрет — не копирование модели, что автор обязательно привносит свое "видение", свое понимание модели, что автор обязательно передает свое отношение к ней. Иными словами, портрет предполагает также звуковое "овеществление" самого автора. Об этом верно сказал художник и искусствовед А.А.Сидоров: "В портрете всегда — сплав индивидуальности модели и художника... Всегда больше то одного, то другого, мыслимо даже установить "шкалу" портретов, в которых художника меньше, нежели подавляющей значительности модели, и, наоборот, где портретность модели не важна совершенно перед творческим взносом художника" ⁵⁴. О том же сплаве объективного и субъективного в портрете свидетельствует литератор, различающий в структуре литературного портрета "два персонажа: тот, о ком пишут, и тот, кто пишет", "в обоих случаях имеешь дело с личностями" ⁵⁵.

Художники-реалисты, преклоняясь перед правдой жизни, приглушали свое "Я". К довольно объективным следовало бы отнести многие из названных ранее портретов-характеров. Другие творцы, наоборот, склонны преувеличивать то, что они привносят в портрет. Этой эстетической позиции придерживался известный французский художник Поль Гоген:

"Модели — для нас, художников, — это только типографские литеры, которые помогают нам выразить себя" ⁵⁶. С ним солидарен английский писатель Оскар Уайльд: "Всякий портрет, написанный с любовью, — это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал" ⁵⁷. Сходное наблюдение сделал крупный русский театральный деятель первой половины XX века Н.Н.Евреинов, позировавший двум десяткам художников, среди которых были И.Репин, М.Добужинский, Ю.Анненков: "... один одарил меня *своей* страстью и верхней губой, другой дал мне *свой* хаотичный румянец, третий — *свой* остроконечный нос, четвертый свой детски картофельный нос, пятый — *свой* большой рот, шестой (лысый) уменьшил мне шевелюру, седьмой снабдил меня *своим* фасоном черепной коробки, восьмой *своей* широкоплечей грузностью и пр." ⁵⁸.

Даже если мы отбросим явные преувеличения, вряд ли кто станет оспаривать мысль о том, что личностное отношение автора не может так или иначе не запечатлеться на творимом им произведении искусства. При всем желании художнику не удастся безоглядно перенести в свой опус увиденное им. Но если это так, портрет, сколь он ни правдив, не лишен и известной субъективности, "тенденциозности". Отнюдь не праздню фантазировал философ Б.Христиансен, когда писал: "Если бы какое-нибудь чудо оживило несколько портретов одного человека разных художников, это были бы совершенно различные личности, и ни одна из них, вероятно, не совпала бы с моделью. У каждой был бы свой темперамент и своя душевная жизнь" ⁵⁹.

"Необъективность" портретного изображения была известна еще Древнему миру. Так, у Аристотеля мы читаем: портретисты, "делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми" ⁶⁰. Эти слова удивительно созвучны творениям скульпторов Древней Греции и Древнего Рима, воспевающих гармонию и совершенство человека. Идеализацию в портрете допускал и известный ученый, знаток искусства Г.Э.Лессинг. Концепция идеализирующего портрета запечатлелась и у Гегеля, считавшего, что портрет — средство "улучшения" по сравнению с "несовершенной" природой, он "не только может, но и должен льстить" ⁶¹. Эстетическая формула Гегеля перекликается с льстящими портретами Ван Дейка, Бернини, Мурильо, Риго, Ларжильера. Ее же утверждают изысканные музыкальные гравюры прекрасных дам Куперена.

Если, как выяснилось, возможен один уклон от объективности, логично предположить вероятность и другого. "Одно и то же лицо, — полагал С.Г.Короленко, — может быть отражено в зеркале плоском, или вогнутом, или выпуклом" ⁶². Действительно, еще одна — обличающая, высмеивающая прототип — крайность также встречается в портрете. Например, у фантазмагоричного Иеронима Босха, саркастического Салтыкова-Щедрина, в галерее провинциалов, с тонким юмором выписанной Гоголем, в сатирическом "паноптикуме" Зошенко. Известный французский художник Жан Энгр даже утверждал, что в основе портрета лежит карикатура с ее преувеличениями ⁶³. А кому не знаком жанр дружеского шаржа — графического или поэтического!

Старается не отстать от других искусств в сфере колического и музыка. Фарлаф Глинки, Титулярный советник и Червяк Даргомыжского, "герои" "Райка" Мусоргского и "Антиформалистического райка" Шостаковича не уступают в убедительности своим живописным "собратьям".

...В музыкальной галерее портрета невозможно пройти мимо удивительного диптиха венгерского композитора Белы Бартока. Оркестровый цикл "Два портрета" op.5 (1908) — одно из лучших сочинений молодого музыканта. На обоих "полотнах" изображена юная талантливая скрипачка, соученица Бартока по Музыкальной академии, Штефи Гейер. Достоверно судить об этом позволяет положенный в основу обеих частей ее лейтмотив, начертанный самим Бартоком в письме к Штефи, а далее использованный в первой миниатюре из "Десяти легких пьес" для фортепиано и некоторых других сочинениях. "Узнать" прототип помогает и тот факт, что музыка всей первой части взята из Анданте Скрипичного концерта Бартока, рукопись которого была подарена исполнительнице, но пролежала в архиве Штефи Гейер полвека после разрыва с автором.

Портреты возлюбленной Бартока очень необычны. На них сильна печать субъективного видения, видения сквозь разные "фильтры". Так, первый портрет озаглавлен: "Идеал". Все средства в нем подчинены образу возвышенному, одухотворенному. Лирически проникновенна напевная мелодия у скрипки, бесконечно длятся контрапункты струнных. Романтическим флером окутан образ той, что вдохновила художника (Пример 21).

Не только восторг — противоречивые чувства оставило в душе Бартока его юношеское увлечение. Об этом писал и сам композитор в письме к Штефи: "С некоторых пор я нахожусь в

таким странным состоянии, что бросаюсь от одной крайности к другой. Письмо от Вас, хотя бы одна строка, одно слово вызывает у меня ликование, другое же доводит почти до слез, причиняя боль" ⁶⁴. Эти слова похожи на программу оркестрового цикла. Душевный излом, издевка над самим собой и своей романтической мечтой царят во второй его части — "Урод" ⁶⁵. Опоэтизированный в предыдущей части, лейтмотив здесь окарикатурен, подобно тому, как искажен лейтмотив возлюбленной в финале "Фантастической симфонии" Берлиоза, "дьявольски" трансформирован лейтмотив в третьей, пародийной части "Фауст-симфонии" Листа (Пример 22).

Комические взвизгивания кларнета in Es и гобоя, вихревой вальсовый аккомпанемент, обилие навязчивых остинатных повторов приносят в с трудом узнаваемый облик боль и горечь автора. Он словно видит былой идеал в отсветах дьявольского торжества, обезображенным злыми потусторонними силами. Неспроста музыка второй части воспроизведена в последней, Четырнадцатой багатели из цикла ор.6. Названная "Моя возлюбленная танцует", она следует за пьесой №13 "Она мертва", в траурных интонациях которой прорисовывается все тот же лейтмотив Штефи Гейер.

Чтобы усилить художественное воздействие портрета-характера, композитор нередко прибегает к его обрамлению. Портрет словно помещается в "раму", укрупняется, выделяясь из "фона". В качестве фоновой в оперном и балетном спектакле используются бытовая обстановка, сценическая ситуация. Портрет вписывается в жанровую сцену, преследуя свои, не свойственные ей художественные задачи.

Фоновые условия для портрета создаются и в инструментальной музыке. Его контекст складывается из непортретных фрагментов. Таков принцип построения шумановского "Карнавала", "Картинок с выставки" Мусоргского. Вспомним, что непортретные пьесы сочетаются с портретами и в клавишных сюитах Куперена, Рамо и их последователей, однако они не всегда принимают на себя фоновые обязанности. Закрепить их мешала свободная, изменяющаяся по желанию исполнителя, последовательность пьес. Да и сами портреты-эмоции своими художественно выразительными средствами почти не отличались от пьес с другими программными заголовками и походили на зарисовки эмоций по другим — непортретным — поводам. Более индивидуализированный портрет-характер заставил ком-

позитора искать особые художественные средства и тем выделять его из другой музыки.

Отношения "фигуры" и "фона" в музыке многообразны. Не пытаясь их скрупулезно систематизировать, заметим лишь, что они тяготеют к двум полюсам. На одном из них — союз, тесный контакт, "взаимопонимание" "главного" и "второстепенного". "Фон" собору усиливает портрет-характер, подготавливает его, располагает к нему слушательское внимание. В таких условиях портрет возвышается, становится подлинной кульминационной точкой, магнитом, притягивающим слушателя. Умело подобрана "рама" портрета во второй картине "Евгения Онегина": сцена письма Татьяны в диалогах с няней окружена предчувствиями и отголосками главной эмоции душевного волнения героини.

Совсем иначе соотносятся "фигура" и "фон" при их контрасте. Они существуют не однонаправленно, а как бы независимо друг от друга. Портрет оттеняется окружающими его эпизодами. "Самостоятельность" "фона" заставляет сосредоточиться на "фигуре", ощутить ее самоценность. Заторможенность Кармен, осознание неумолимо надвигающейся трагедии находятся в явной дисгармонии с беззаботным шествием цыганок, окружающим портрет. Несовместимость "рельефа" и "фона", невозможность достижения между ними гармонии "играет" на выразительность портрета, усиливая его трагическую безысходность.

"Рассматривая" собрание воображаемого нами "зала" портретов-характеров, мы, очевидно, убедились, что в портрете-характере в целом, как в типе портрета, можно найти "изображение" более точное и более емкое, нежели в портрете-эмоции. Более точное потому, что в характере откладывается существенное, показательное для прототипа. В этом смысле черты характера не столь подвержены изменениям, не столь зависимы от настроения, а следовательно — более достоверны, чем эмоция. Более емкое, поскольку обнажает глубинные пласты личности, не отвергая, впрочем, и ее эмоционального состояния.

Музыкальное искусство однако не удовлетворялось тем, что сумело запечатлеть человеческую эмоцию и характер. Оно попыталось добиться большего — представить человека через его судьбу. Так появился еще один тип портрета — портрет-жизнеописание.

Глава 4

Портрет-жизнеописание

В этом зале невозможно отрешиться от мысли о том, что человек познается не только в "остановленном мгновении", но — и в его судьбе. Что такое жизнь человека, если не цепь ситуаций, событий, поступков, в которых человек раскрывает себя? Жизнь человека — временная "развертка" его личности. Но если это так, то почему нельзя "сжатую", "спрессованную" в относительно небольшом пространственно-временном отрезке жизнь считать портретом того, кому она принадлежит?

Искусство давно и однозначно — положительно — отвечает на этот вопрос. С давних времен хранится древняя традиция иконописи — окружение центрального изображения святого сценами из его жизни. Клейма, опоясывающие лик, последовательно сменяя друг друга, увековечивают славные деяния человека, за которые он канонизирован и почитаем церковью. Конечно, считать обрамленный складень портретом-жизнеописанием мы не можем, поскольку икона — это отнюдь не портрет, но сам принцип объединения в небольшом ограниченном пространстве биографических сведений о человеке от его рождения и до смерти симптоматичен⁶⁶.

Живопись знает и другие, собственно портретные средства того, как сконцентрировать жизнь человека. Одно из них — совмещение нескольких изображений одного и того же человека. Этот прием особенно распространен в творениях мастеров XVI-XVII веков и поначалу осваивался как игра с зеркалом (в "Венерах перед зеркалом" Веласкеса и Тициана "позируют" и сами модели, и их отражения), как совмещение фаса и профиля портретируемого ("Портрет ювелира с трех сторон" венецианца Лоренцо Лотто, тройной портрет кардинала Ришелье кисти Филиппа де Шампенья и Карла I (1635) — ван Дейка). Со временем художники стремятся в каждом из объединяемых изображений подчеркнуть какую-то грань личности. Пьеро делла Франческа оставил два портрета своего покровителя, урбинского герцога Федерико да Монтефельтро: один из них — погрудный профильный портрет на фоне нейтральной природы; на обороте же герцог в лавровом венке, преобразившийся в древнеримского триумфатора, восседает на колеснице. Так раскрылись две ипостаси одного человека: дипломат и полководец. Удачно

найденный прием использован мастером и в портрете жены герцога, Баттисты Сфорца.

Современная живопись развивает идею многократных изображений портретируемого, не только объединяя ракурсы в собирательное целостное представление о личности (в работе 1974 года С.В.Джяукштас написал философа В.В.Винцонаса смотрящим на зрителя из центра, слева — пишущим, справа — погруженным в мысли и отраженным в зеркале), но и запечатлевая человека в разные возрастные периоды. Автопортрет выдающегося армянского художника Мартироса Сарьяна (1942) так и назван: "Три возраста". На нем слева держит палитру молодой человек, зрелый художник справа сжимает кисть в руке, а из центра прямо на зрителя устремляет свой взор преклонного возраста мастер. Чуть раньше, в 1935 году, подобным образом Сарьян написал картину "Лусик Сарьян. Тройной портрет", воспроизведя три облика любимой жены (один из них — "портрет в портрете", то есть стоящий на столе ее портрет). Чем же примечательны эти полотна? Человек на них как бы проживает длинную жизнь. Изменяющее его время делает портрет более емким. Живопись, как искусство преимущественно пространственное, преодолевает временной барьер, завоевывает время и подчиняет его своим задачам.

Художники открыли еще один способ запечатления жизни человека — последование эпизодов его биографии. Ранее уже упоминались серии гравюр Хогарта. Сходный прием положен в основу графических циклов Бидструпа. Заставая главного героя в различные моменты его жизни, зритель составляет о нем целостное представление.

Наконец, в своего рода иллюстрированную биографию человека превращается его многократное портретирование. Из года в год рисовал Л.Толстого Репин, оставив нам "летопись" жизни великого писателя и мыслителя. Долгая жизнь Рембрандта "задокументирована" в его многочисленных автопортретах. Еще раньше жизнеописание освоено словесностью. Очевидно, один из древнейших дошедших до нас реликтов, — греческие мифы, среди которых особенно выделяются циклы о подвигах Геракла и путешествиях Одиссея на корабле "Арго". Вряд ли найдется народ, не сложивший эпических сказаний о подвигах и приключениях своих героев. Россияне в былинах воспели Илью Муромца, Добрыню Никитича, Василия Буслаева, Садко и других славных сынов земли русской. Культуры других народов хранят образы Давида Сасунского, Кер-Оглы, Рустама, Робин Гуда...

Литературное жизнеописание ценилось в античной культуре. Сейчас нам более известна "Жизнь двенадцати цезарей" римского историка и писателя I-II веков н.э. Гая Светония Транквилла. Но одновременно с ней появились "Сравнительные жизнеописания" Плутарха, сопоставившего 50 биографий греков и римлян, среди которых столь крупные фигуры как Александр Македонский, Цицерон, Перикл, Цезарь, Брут, Антоний и другие. Чуть раньше или позже авторами жизнеописаний стали также Корнелий Непот, Тацит, Аврелий Виктор. Римский принцесс Октавиан Август сам написал свою биографию.

Для изучения жизнеописания как вида литературного произведения небезынтересны ранние образцы отечественной литературы. Уже в летописном своде "Повесть временных лет" Нестора (1113) выделяется главный персонаж. Немало биографических сведений о наших предках содержат древнерусские летописи. Выдающуюся роль в становлении литературного портрета сыграло автобиографическое "Житие протопопа Аввакума" (1672-1675). Однако невозможно не отметить отличие древних документов русской культуры от свидетельств западных ученых. Именно как ученый ведет себя Светоний, стараясь быть объективным, не умалчивая о нелицеприятных фактах биографии портретируемого. Другое дело — "жития", призванные показать значительность деяний личности, подчеркнуть этический, философский, религиозный смысл прожитой неординарной личностью жизни. Об этом известный историк В.О.Ключевский сказал так: "Житие — не биография, а назидательный панегирик в рамках биографии, как и образ святого в житии — не портрет, а икона" ⁶⁷.

История литературы наполнена сочинениями, которые смело можно отнести к портретам. Это — мемуары, записки, художественные автобиографии. В литературе описание жизни получило широкое распространение, что объясняется, очевидно, повествовательной природой самой литературы. Напомним лишь некоторые образцы: "Литературные портреты" Ш.Сент-Бева, "Три Дюма" А.Моруа, "Силуэты писателей" Г. де Мопассана, "Строители мира" С.Цвейга, "Силуэты" А.Луначарского, "Наедине с осенью" К.Паустовского, "Современники" К.Чуковского. Особенно большой популярностью пользовался мемориальный портрет в советском искусстве 30-х годов. Вспоминают Горький — о Ленине и Л.Толстом, Цветаева — о Белом, Форш — о Горьком, а также Вс.Иванов. Федин, Леонов, Олеша и многие другие. О подъеме в биографической

литературе свидетельствует и то, что в это время начали выходить книги серии "Жизнь замечательных людей". Этот период совпал и с расцветом биографического фильма. На экраны страны выходят "Учитель" С.Герасимова, "Щорс" А.Довженко, трилогия М.Донского ("Детство Горького", "В людях", "Мои университеты"), "Валерий Чкалов" М.Калатозова, трилогия о Максиме Г.Козинцева.

В музыке жизнеописание известно, начиная, вероятно, с "Пятнадцати мистерий из жизни Марии" австрийского скрипача и композитора Генриха Игнаца Франца фон Бибера (1644-1704). Это сборник сонат для скрипки и баса, созданный в конце XVII века, где каждой сонате предпослана программа в виде гравюры с текстом из Библии. Затем портрет-жизнеописание возрождается в XIX и особенно — XX веках.

Охватывающий жизнь человека и сжимающий ее до размера художественного произведения, портрет прибегает к отбору биографических фактов. В ряд выстраиваются не любые эпизоды жизни, а те, которые характеризуют личность, раскрывают ее душевный и духовный мир. В "Дон Кихоте" Рихарда Штрауса (1897) после Интродукции, изображающей, по мнению автора, бесстрашного идальго за чтением романов, каждая из вариаций рисует какую-либо сцену одноименного романа Сервантеса: "Бой с ветряными мельницами", "Встреча со стадом баранов", "Разговор Дон Кихота с оруженосцем", "Дон Кихот и пилигримы", "Ночное бдение Дон Кихота", "Дульсинея Тобосская", "Воображаемый полет на деревянном коне", "Путешествие в зачарованной ладье", "Встреча с монахами", "Поединок с рыцарем Белой Луны". Несмотря на детализированное, звукоизобразительное описание и даже натуралистичность, все эпизоды характеризуют центрального героя, а его лейтмотив пронизывает все произведение. Изначально грациозный, по-рыцарски галантный, обуреваемый неукротимой фантазией и решимостью действовать, Дон Кихот, пережив ряд приключений, предстает человеком глубоко чувствующим, сознающим бесплодность стремлений к прекрасному идеалу.

А вот другой герой — Тиль Уленшпигель, известный в Западной Европе плут, насмешник и бунтарь, увековеченный в немецких и нидерландских легендах XIV века. В одноименной симфонической поэме Рихарда Штрауса (1895) он, словно персонаж балаганного представления, попадает в разные комические ситуации. В калейдоскопе "кадров" проносятся сцены, в которых Тиль верхом на лошади появляется среди

торговок и опрокидывает их посуду, где он глумится над церковью, произнося шутовскую проповедь, где без ожидаемой взаимности ухаживает за дамой, высмеивает средневековых ученых-схоластов, пытается отделаться шутками в суде и — погибает на виселице.

Отрезки жизненного пути могут выстраиваться в довольно длительный рассказ-повествование, в своего рода "биографию" героя. Коль скоро отдельные вехи конструируют биографию человека в пределах многочастного и даже одночастного произведения, подобно "Автобиографии" (1959) для струнного оркестра американского композитора Дэвида Эзрама и симфоническим поэмами Р.Штрауса, еще большие возможности открываются перед сюжетно-повествовательными сценическими жанрами. В основу либретто балета Эдисона Денисова "Исповедь" (1884) положен роман Альфреда де Мюссе "Исповедь сына века" о пылком, жаждущем счастья юноше. Романтический Октав не обретает его ни на светском балу-маскараде, ни среди простолоудинов в деревенском кабачке, ни в идиллических сценах с покинувшей блестящую светскую жизнь Бригиттой.

По драме Генрика Ибсена построен балет "Пер Гюнт" (1987) с музыкой Альфреда Шнитке, о котором композитор сказал в предисловии к исполнению в Москве: "Пер Гюнт" состоит из трех реальных сфер и четвертой, воображаемой. Первая сфера, первый круг — это Норвегия, второй круг — это внешний мир вне Норвегии, вся долгая жизнь Пера во всех ее периодах: в мире варьете, мюзик-холла, фильма и в доме сумасшедших, вся эта видимость жизни. Возвращение Пера Гюнта в Норвегию — это третий круг, и после этого идет то, на что Ибсен намекает и что мы пытаемся показать в балете — четвертый круг. В реальной жизни его нет, но для меня он имел большое значение"⁶⁸.

Судя по приведенным примерам, портрет-жизнеописание небезразличен к сюжетности. Этим он приближается к литературному повествованию о событиях, к драме. Приближается, но не отождествляется, ибо в портрете-жизнеописании все события фокусируются на центральной фигуре, которую в разных ситуациях и обрисовывают. Развертывание сюжета интересно лишь постольку, поскольку оно содержит предпосылки философско-психологического портретирования. В повествовании же и драме самодвижение сюжета, интрига увлекают персонажей в действие, выдвигаясь на первый план.

Почувствовать разницу между портретом и повествованием можно при сравнении оперы и симфонии немецкого композитора XX века Пауля Хиндемита, носящие одинаковые названия и написанные в одно время — "Художник Матис" (1934).

В собственноручно написанном оперном либретто Хиндемит обратился к событиям XVI века — Крестьянской войне в Германии в эпоху Реформации. В его основу положены подлинные исторические материалы, хотя порой свободно трактуемые Хиндемитом. Изобилующее мелкими подробностями и деталями (в которые мы не будем сейчас вдаваться), либретто рассказывает о полной драматизма жизни немецкого живописца Матиса Грюневальда, прославившего свое имя росписью Изенгеймского алтаря.

Мы застаем Матиса за работой в монастыре святого Антония деревушки Изенгейм. Росписи створок алтаря, сделанные Матисом, воспевают Христа, Марию и святого Антония, исцеляющих больных. Художник изобразил себя в облике пронзенного стрелами святого Себастьяна, над которым парят ангелы. Прервав работу, Матис, движимый человеколюбием, спасает появившегося в монастыре вождя восставших крестьян Швальба. Он принимает решение, повернувшее всю его жизнь — присоединяется к повстанцам и, теряя близких людей, сам становится жертвой гонений. Так и не найдя себя среди не знающих пощады народных мстителей, Матис скитается в лесу. В бредовых видениях художник отождествляет себя со святым Антонием, подвергающимся раздирающим душу искушениям. Сложные социальные катаклизмы, приведшие в смутное время к разрыву творца с его покровителем и защитником — майнцским кардиналом — оборачиваются не только отлучением художника от творчества, но и гибелью.

В центре сюжета стоит художник, но опера — не только о его личной судьбе. Незаурядная творческая личность привлекла Хиндемита возможностью поставить совершенно иную творческую задачу — задуматься над взаимоотношениями личности и общества. Эта проблема особенно остро встала в Германии 30-х годов, в период нарождающегося нацизма, когда нацистская идеология превозносила немецкий народ как наделенный исключительностью, а стало быть — освобожденный от моральных запретов. Когда многим творцам, и самому Хиндемиту, приходилось соотносить свои моральные, политические, религиозные идеалы со все более и более

распространяющимся в Германии и Европе фашизмом и делать свой выбор, лепить свою судьбу. Матис и его жизнь стали поводом, исторической аналогией, материалом для осмысления реальностей нашего времени. Отсюда и жанр оперы — монументальная музыкальная драма.

Знаменательно, что не только главному персонажу, но и опере в целом пришлось испытать на себе всесокрушающую силу социального зла: готовящаяся к постановке в Берлинском государственном оперном театре Фуртвенглером, она была запрещена лично Гитлером. У дирижера возникла спасительная мысль: сделать симфонический вариант музыки, то есть одноименную симфонию. В ней тот же персонаж, тот же музыкальный материал, но теперь все подчинилось иной концепции. В трех частях симфонии, снабженных программными заголовками, словно оживают образы картин, созданных Матисом Грюневальдом для Изенгеймского алтаря — “Концерт ангелов”, “Положение во гроб”, “Искушение святого Антония”. Музыка передает общее психологическое состояние, общий колорит полотен, избегая канонической отрешенности и застылости. Поступательной, хотя и не бурлящей, не бьющей через край, энергией пронизана Первая часть, искренняя глубокая печаль разлита по Второй части, жизнеутверждающая идея победы человека над терзающими его дьявольскими силами превозглашается в Третьей части (эпизоды “искушений” перекликаются с соответствующими фрагментами оперы), самой динамичной, драматичной и “театральной”. Каждая из частей, таким образом, по-своему раскрывает идею самоутверждения человеческой личности, крепнущей в испытаниях и борьбе.

Можно говорить, что в симфонии запечатлелось и еще одно важное начало — возвышенный строй мыслей и эмоций, излучаемых живописью Матиса Грюневальда. Светлый общий колорит “запрограммирован” в деталях композиторской техники, таких как лишенные “надрыва” и экспрессии мелодические интонации, порой складывающиеся в архаичные хоральные и песенные мелодии; ясная, просветленная, будто наполненная воздухом фактура; отточенные контрапунктические линии; аскетичная гармония с воспаряющими мажорными кадансовыми оборотами, напоминающими баховские; четкая форма, распадающаяся на довольно завершенные разделы. Три части симфонии соединяются в торжественный гимн великому искусству и человеку-гуманисту, сотворившему его.

Сопоставление двух версий одной темы позволяет сделать вывод: сюжетно-биографическое начало в портрете-жизнеописании вполне приемлемо, но переоценивать его роль не следует. Биографическая последовательность событий призвана охарактеризовать стоящего в их эпицентре персонажа. По этой причине нередко потенциальная сюжетная линия рвется, причем эпизоды жизни героя настолько быстро переносят его из одной ситуации в другую, что это даже дало повод к констатации кинематографичности драматургии, о чем пишет А.Ивашкин в рецензии на постановку "Пер Гюнта" А.Шнитке⁶⁹. Тем самым биография практически превращается в ряд "срезов" или сменяющих друг друга "пунктиров" жизни.

Биографическое движение сюжета порой тормозится введением абстракций-обобщений. "Чувства, неизменные спутники человека", как сказано в программке балета "Исповедь" Э.Денисова, — Надежда, Печаль, Гордость, Ревность, Совесть — неотступно следуют за лирическим героем. (Подобный прием есть и в "Пер Гюнте" А.Шнитке.) Большие, даже чрезмерно разрастающиеся монологические сцены окруженного "неизменными" спутниками Октава ставят весомый акцент на обрисовке главного героя. Многократное и многоаспектное представление одной и той же личности перевешивает собою занимательность интриги. Так рождается монументальный сценический портрет. Этот путь естественно ведет к полному отказу портрета-жизнеописания от сюжетности, что достигнуто в симфонии С.Насидзе "Пиросмани".

Эпизоды, раскрывающие личность, складываются воедино, образуя объемный портрет, запечатлевающий личность в ее целостности. Объемность, многоаспектность портрета-жизнеописания выгодно отличают его от портрета-эмоции и портрета-характера, довольствующихся все же, пускай и существенными, но — гранями личности. При этом портрет-эмоция и портрет-характер могут включаться в состав портрета-жизнеописания как его составляющие. В балете "Пер Гюнт" А.Шнитке действуют символы различных черт характера героя — семь аспектов его личности: Душевность, Детскость, Полетность, Эротика, Смелость, Агрессия, Сомнение. Это не двойники, не отражения, а свойства личности, вместе или по отдельности сопровождающие героя на протяжении всей его жизни. В спектакле воплощена "идея нецельности, а по сути множественности Пер Гюнта — как символа внутренней разности греховного человеческого существа — и способы

"артикуляции" этой множественности, соответствия ей в самой жизни..." 70.

Особо примечателен Эпилог балета — длящийся около сорока минут дуэт главных героев. Исполняющийся и как самостоятельное оркестровое произведение, он переносит зрителя и слушателя в сферу грез героя, его видений, восприятий (а не самих событий), воспоминаний. Здесь запечатлевается духовный мир героя, мир нематериального, идеального, утонченного. Льется бесконечное "малеровско-брукнеровское Адажио". В утонченно-романтическую лирическую ткань, где царят самозабвенно поющие струнные, вплетаются ключевые мотивы балета. Замедленны — под стать оркестровой линии и чистым созвучиям введенного здесь хора — "ирреальные", "вневременные" пластические движения. "Это спиритуальный и метафизический центр всего произведения", — так трактует Эпилог постановщик спектакля в Гамбургской балетной труппе Джон Ноймайер. Первоначальная характеристика Пера, его странствования, во время которых он попадает в Америку, в мир мюзик-холлов и реву, метаморфоза героя после возвращения на родину — три "реальные" сферы дополняются "четвертым измерением" его бытия. Его жизнь исчерпана.

Неординарная личность нередко провоцирует художника на обобщение ее эстетических, нравственных, философских взглядов. Они укрупняют масштаб самой личности, но для портрета как типа художественного образа важно не перейти грань допустимой в нем обобщенности и не утратить должной конкретики. Снижение последней приближает портрет к образам другого рода. Покажем это на ряде примеров.

"Фантастическая симфония" Берлиоза (1830) имеет подзаголовок: "Эпизод из жизни артиста". Пять ее частей — экспликация человеческой судьбы. Из литературной программы симфонии, предпосланной композитором, мы узнаем, что вереница видений героя — пылкие страсти, вызванные воспоминанием о возлюбленной (Первая часть), встреча с нею на шумном балу (Вторая часть), тревожное одиночество героя, не находящего гармонии с покоем природы (Третья часть), шествие на казнь (Четвертая часть), дикий шабаш жутких фантастических теней, колдунов, чудовищ, собравшихся на похороны героя (Пятая часть).

Кто же лирический герой "Фантастической"? Как отмечает автор монографии о Берлиозе А.А.Хохловкина, композитор "создал редкий по "сходству" и выразительности "портрет" своего современника, юноши со смятенной душой, "молодого

человека" "погибшего поколения", нарисованный уверенной и твердой рукой" ⁷¹. Юный мечтатель порой кажется двойником автора и даже самим композитором — настолько проникновенен и искренен его портрет. Но для их отождествления все же нет достаточных аргументов ⁷². Этот человек вмещает общее не только для Берлиоза, но и для сверстников композитора — порыв бурлящей энергии и жестокое разочарование, но в то же время он обладает собственной индивидуальностью. В симфонии перелистываются страницы его жизни, складывающиеся в портрет-жизнеописание.

Много общего между "Фантастической" и симфонией "Гарольд в Италии" того же автора, написанной четырьмя годами позже. Вновь эпизоды жизни героя, поиска им самого себя венчаются нравственным крахом. Приведем лишь программные заголовки частей симфонии: "Гарольд в горах. Сцены печали, счастья и радости", "Шествие пилигримов, поющих вечернюю молитву", "Серенада горца из Абруццы его возлюбленной", "Оргия разбойников. Отголоски предшествующих частей".

Как и в "Фантастической", герой здесь — собирательный образ "сына века". Он совмещает черты поколения романтиков, их мучительные метания и невозможность обрести покой души. Он, пожалуй, содержит даже больше автобиографических черт. Так, французский биограф композитора, А.Бошо, пишет: "Гарольд в симфонии носит имя, заимствованное у Байрона, но имеет душу Берлиоза" ⁷³. Эту мысль продолжает А.Хохловкина: симфонию можно было бы назвать "Берлиоз в Италии" ⁷⁴. Но вновь перед нами конкретный человек со своей жизнью, мы видим окружающий мир через призму его восприятия.

Иная картина складывается в "Биографической симфонии" украинского композитора Андрея Штогаренко (1978). Творческая личность настолько объединена с жизнью общества, с идеей культурного строительства в стране, что изображение человека как тема произведения уступает место идее единства человека и коллектива. Человек оказывается лишь частью общества.

Пятая симфония петербуржца Бориса Тищенко (1976), посвященная памяти Д.Д.Шостаковича, также перерастает рамки портрета. Многое в ней указывает на личность Шостаковича: любимый им жанр симфонии, подзаголовок (Памяти Д.Д.Шостаковича), время создания (месяцы, следовавшие после смерти композитора), название Второй части ("Посвящение"),

использование монограммы Шостаковича DSCH, реминисценции шостаковических тем (из "Токкаты" Восьмой симфонии, из Десятой симфонии — в Третьей части, например), образные параллели с музыкой Шостаковича (стремительное скерцо, близкое аналогичным частям Восьмой и Десятой симфоний), некоторые приемы оркестровки, полифоническая неумолимость драматически-трагического становления, многочастная цикличность, непрерывное следование крупных частей. Безусловно, это приметы творческой мысли Мастера, Учителя (такovým и был для Тищенко Шостакович). Но в его личности Тищенко увидел большее — целую эпоху, ставшее истинным героем симфонии целое поколение, духовную ауру которого воплощал Шостакович и — через него — воссоздал Тищенко. Мучительные нравственные искания человечества, материализовавшиеся в облике одного из лучших его представителей, художника — вот что перевесило в произведении Тищенко.

Портрет-жизнеописание в музыке приобретает важное свойство, которое отсутствует или лишь намечается в портрете-эмоции и портрете-характере — он может передать динамику изменения человека, эволюцию личности.

Подобную эволюцию переживает один из униженных "маленьких", незаметных людей Петербурга титулярный советник Аксентий Иванович Поприщин, герой монооперы Юрия Буцко "Записки сумасшедшего" (1963) по одноименной повести Гоголя. В Первом действии о себе рассказывает вполне заурядный мелкий чиновник, единственная мечта которого — "выбиться в люди". Эта "одна, но пламенная страсть" постепенно разрушает личность. *Idée fixe* посещает героя в образах, символизирующих успех, образах, с которыми он себя отождествляет — "Будем и мы полковником", "Вдруг я вхожу в генеральском мундире", "И этот король — я!".

В опере неуклонно разворачивается процесс душевной деградации Поприщина. Еще в Первом действии заметны перепады в настроении героя. Впрочем, учитывая, что друг друга сменяют сделанные в разное время "записки", а не фазы связного сюжетного повествования, частые внезапные смены настроений пока не кажутся неестественными. Настораживает экзальтированность, проявляющаяся в скандировании отдельных интонаций ("необыкновенное приключение"), подчеркивании отдельных слов ("Наш директор, должно быть очень, очень, очень умный человек") и преувеличенности эмоциональных реакций (Поприщин остолбенело наблюдает,

"как она взглянула направо и налево"; "с огромным уважением, почти с любовью", как сказано в ремарке, он повествует: "Я перечинил ему все перья на столе"; со все усиливающимся восторгом воображает себе комнату генеральской дочери; самозабвенно-упоенно декламирует плохонькие "стишки", которые он "переписал"). Во Втором действии перепады в настроении становятся все более резкими, поступки и реакции — немотивированными.

Внутренние метаморфозы героя заметны при соотнесении его субъективного чувствования и окружающего мира. Поначалу объективный мир постоянно напоминает о себе — то раздастся бой часов (ц. 9), то ворвется уличная суета (ц. 15), то имитацией гармошечного наигрыша возвестит о себе балаганный театрик (ц. 45). Впоследствии же, во Втором действии, то, что обрисовывает обстановку, исчезает вовсе, и мы остаемся "один на один" с душой больного человека. Его мир сосредоточен теперь только на нем самом, на его больном, неконтролируемом, неподвластном сознанию воображении. Заставая героя на разных стадиях крушения личности, мы глубже воспринимаем образ в его целостности. Да, прав был французский писатель и критик Шарль Сент-Бев, писавший: "О человеке прошлой эпохи можно судить лишь тогда, когда есть возможность сравнить между собой два его портрета", юношеский и более позднего возраста, т.е. проследить изменения его характера, образа мыслей, его творчества ⁷⁵.

В качестве модели портрета-жизнеописания особенно часто встречается **творец**. Это естественно: творческая, неординарная личность — богатый материал для художественного осмысления ⁷⁶. Творческая личность становится темой портретов еще и потому, что, как писал Максим Горький Стефану Цвейгу, "...художник лучше чувствует художника, чем историк и критик" ⁷⁷.

Творец любопытен не столько как человек со своим характером, интересами и т.д., сколько как личность, смысл жизни которой — в искусстве. Он — не некое частное лицо, а — творческая личность. Иными словами, портрет Художника — прежде всего творческий портрет. "Зеркалом", отражающим творца, становится его творчество. В таком портрете важно воссоздать "дух", колорит музыки портретируемого, приметы излюбленных им жанров, художественных образов и т.д. Собственно же человек характеризуется опосредованно, через плоды своего труда. Творчество расценивается как определенная плоскость характеристики человека, как часть его

жизни, как существенная черта его личности. Груз творчества обогащает и самого человека. Разве в симфонии Хиндемита общий колорит возвышенной духовности росписей Матиса Грюневальда не ассоциируется нами с личностью их создателя? Разве в наплывах тем из "Кармен" в "Трио памяти Ж.Бизе" грузинского композитора Иосифа Барданашвили не отсвечивает лик самого Бизе?

А вот в одночастной симфонии "Пиросмани" (1977) современного грузинского композитора Сулхана Насидзе автор обошелся без "призмы" творчества. "Пиросманишвили — один из самых, если не самый любимый мой художник, — говорит композитор. — В его полотнах отразились незыблемые человеческие ценности, ему чужда суетность. Гимнически величавое искусство Пиросманишвили несказанно просто и естественно. Мне кажется, его величие — именно в сочетании простоты и возвышенности" ⁷⁸.

Тонко чувствуя художественный мир, созданный Пиросманишвили, композитор не старается воссоздать его музыкальный эквивалент, как это сделал, допустим, Хиндемит в "Художнике Матисе". Интересуясь творческой личностью, он запечатлевает выдающегося живописца-самоучку и социально-бытовую, духовную атмосферу, в которой тот жил. Художник с его тонкой духовной организацией оказывается наедине с равнодушным, пустым, избалованным легкими увеселениями миром. Так музыка, воссоздающая сомнения, переживания, страдания, тяжкие раздумья личности, "сталкивается" с отголосками музыкального быта, музыкальными "знаками" старого Тифлиса — бравурным маршем Печерского полка, блестящим вальсом из "Фаворитки" Доницетти, "стеклянными" звучаниями "музыкальной табакерки". Становится особенно остро ошутим трагизм одиночества непонятого творца.

Хотя объектом портретирования может стать любая творческая личность, но все же явное предпочтение отдается коллегам по "творческому цеху". Вспомним: масса литературных портретов посвящена собратям по перу. Издавна (особенно со второй половины XIX века) художники пишут друг друга ⁷⁹. Среди музыкальных портретов бесспорна склонность к запечатлению композиторов.

Не стоит однако думать, будто музыка не замечает достойных "моделей" среди представителей других искусств. Малейшие сомнения полностью развеет "Художник Матис" Хиндемита, "Пиросмани" Насидзе. Отдадим должное и литераторам — в конце балета "Эскизы" с музыкой Шниткэ, в

котором оживают персонажи бессмертных гоголевских шедевров, появляется... сам Гоголь. Созданные им персонажи воздают хвалу своему автору. Так портретирование Гоголя органично складывается из фрагментов его произведений — неотъемлемой части жизни творца.

И все же "Эскизы" с портретом писателя — скорее исключение. Так начинаешь думать, послушав фортепианные "Детские сцены" Шумаņa. В последней пьесе цикла, "Поэт говорит", показательно уже то, что автор никак не уточняет: какой же именно поэт имеется им в виду. Да и сам "поэт" оказывается отнюдь не поэтом-литератором, поскольку музыкальный материал пьесы — свободно-импровизационный монолог — ассоциируется как с рифмованной поэтической речью, так и с высказыванием музыканта. Все это дает повод к тому, чтобы "поэта" в данном случае понимать расширительно, обобщенно, как синоним "художника" (в широком смысле слова), "творца".

В чем же причина особой приверженности творцов к портретированию именно своих коллег? В поисках ответа на этот вопрос попробуем предположить, что не последнюю роль здесь играет материал того искусства, с которым связан портретируемый. В музыке, пожалуй, больше, чем в других видах искусства, осознана возможность портретировать творца посредством *его* творчества, то есть *его* же музыки. Этот принцип имеет особый смысл, если помнить о том, что "художник всегда автопортретен", как полагал размышлявший о взаимосвязи искусства и творца С.М.Эйзенштейн⁸⁰, что "творец изображается в творении и часто — даже против воли своей", как еще раньше понял Н.М.Карамзин⁸¹. Стало быть, композитор может вслед за Пуленком сказать: "Моя музыка — мой портрет"⁸². Личность, как в зеркале, отражается в своем музыкальном творчестве, а оно, в свою очередь, репрезентирует своего творца. Поэтому с полным на то правом организаторы одного из авторских концертов Софии Губайдулиной, прошедшего в дни празднования 60-летия композитора в западногерманском городе Касселе, дали название своей акции: "София Губайдулина — музыкальный портрет в присутствии композитора"⁸³.

Примечательна пьеса "Моц-Арт" Шнитке для двух скрипок (1976). Ее подзаголовок — "Проект реконструкции наполовину утерянного произведения". В опусе Шнитке словно разворачивается процесс построения здания из уже имеющегося материала. Менее всего, однако, композитор намерен ре-

ставрировать музейный экспонат или создавать его подобие, "голограмму" — стилизацию. Будь это так, не возникли бы длительные каноны скрипок со смещением на одну четверть, впечатляющие жесткими, неприемлемыми у Моцарта, диссонансами (Пример 23). Невозможной была бы полиладовость и политональность, немислимой — тематическая, жанровая, темповая пестрота формы.

Отходя, казалось бы, столь далеко, от "подлинного" Моцарта, Шнитке, тем не менее, как ни парадоксально, оказался в непосредственной к нему близости. Моцарт и его музыка будто освободились из плена схематизации и упрощенного толкования, на что были обречены незадачливыми исполнителями и слушателями. Вспомним, сколько пафоса, сколь глубокого изучения жизни и творчества Моцарта потребовалось Георгию Чичерину, чтобы развенчать легенду о Моцарте — "солнечном мальчике", Моцарте — "баловне судьбы". Его блестящее исследование⁸⁴ доказало: Моцарт — фигура сложная, трагическая.

Впрочем, и оно вовсе не исчерпало личности Моцарта. Иная ее грань открылась Шнитке. В музыке и ее авторе наш современник распознал неумную радость жизни, жажду бытия, неистощимую жизненную и творческую энергию, поражающую воображение. Ту, что неутомимо меняет свои "личины", перевоплощаясь в многообразные состояния. Ту, которая прорывается наружу невообразимо щедрой россыпью творческих идей, соревнующихся друг с другом в яркости и талантливости. Ту, что собственно и отождествляется с творчеством. И впрямь, не таков ли был Моцарт, беззаботно расточающий неукротимую фантазию?

Свободное непредсказуемое комбинирование материала в пьесе воспринимается как игра с ним, как своего рода шутка. Но разве чужд был игре и шутке сам Моцарт? Недаром именно ему приписывается изобретение шутилой игры в кости, где немногочисленные заготовки вальсовой музыки перетасовывались и комбинировались соответственно случайному выпавшему жребию. Даже столь "ультрасовременный" прием, как политональность, оказывается в пьесе Шнитке ни чем иным как повторением моцартовской находки — соединения пяти разных тональностей в музыкальной шутке "Секстет деревенских музыкантов" (Пример 24)! Да, неканонизированный, но удивительно глубокий и правдивый портрет Моцарта-жизнелюба создает Шнитке!

Интересна работа Бронюса Кутавичюса — "Дзукийские вариации" для камерного оркестра и магнитофона (1974), —

приуроченная к 100-летию выдающегося литовского деятеля культуры Микалоюса Чюрлениса. Сочетая в себе дар композитора и художника, Чюрленис привлек к себе внимание прежде всего как музыкант. Однако, учитывая множество точек соприкосновения в его творчестве двух видов искусства (о чем убедительно пишет Витаутас Ландсбергис⁸⁵), можно считать, что на звуковом "полотне" Катавичюса "изображена" не только музыкантская, но — цельная творческая личность.

Юбилейный памятник основоположнику национальной музыкальной культуры покоится на фольклорном фундаменте. Для этой цели как нельзя лучше подошла народная песня Дзукии, родины Чюрлениса, "Рано заря проснулась". Поначалу она воспроизводится аутентично, в магнитофонной записи, исполненная народной певицей. Пройдя ряд вариационных "испытаний", где тема порождает сложную оркестровую ткань, в атональном шуме которой растворяется и теряется, она по-новому блещет в заключающей опус хоровой обработке Чюрлениса. Мастер XX века, черпающий свои силы из глубин народной культуры, утверждающий и преумножающий ее неизбывную ценность — таким предстает Чюрленис на этом портрете.

Нетрудно заметить, что в приведенных примерах портретов композиторов сюжетность и биографизм "снижены". Автор словно хочет объять всю творческую жизнь прототипа, сжать ее, обобщить. Отсюда усиливается потребность в "знаках" творчества, в "стенографически" достоверных материалах, которые с точностью документа обрисовывают творческую сторону личности. Налицо метаморфоза: музыкальные произведения из цели, результата творческого процесса, чем они были у портретируемого, превращаются в средства; они берутся как уже существующий в природе феномен и становятся знаками, указывающими на своего творца.

В только что упомянутых опусах запечатлены крупные личности — Моцарт и Чюрленис. Именно неординарные, могучие, загадочные личности тревожат сознание как современников, так и последователей. Причем к выдающейся творческой личности портретисты относятся не столько как к человеку, сколько "как материалу для анализа и общения..."⁸⁶. Творческие личности, постоянно вызывающие к себе интерес, есть в разных видах искусства. Среди писателей это Чехов (его образ повторяется в мемуарах Короленко, Елпатьевского, Бунина, Куприна, Вересаева, Горького), Л.Толстой, Л.Андреев. Таким, как уже говорилось ранее, был

5 Музыкальный портрет

Н.Евреинов. Среди композиторов подобного рода "типологическими личностями" стали Бах и Шостакович.

Мы уже не раз убеждались в том, что соответствующий программный заголовок еще вовсе не обуславливает портретирования, что оно близко соприкасается с другими образами и другими концепциями. Поэтому было бы небесполезно выделить некоторые собственно музыкальные **признаки портретирования** — те, что присущи портрету-жизнеописанию, но встречаются и в других разновидностях портрета. Это прежде всего средства тематические.

В портрете-жизнеописании необычайно важны монограммы, шифрующие фамилию и имя портретируемого. Эти же задачи решают цитаты, аллюзии (интонационные "намёки" на жанр, стиль или произведение), стилизации музыки портретируемого, что продемонстрировали "Моц-Арт" Шнитке и "Дзукийские вариации" Кутавичюса. Тем самым портрет-жизнеописание обнаруживает стремление к стенографической точности. В художественный опус входит документ, удостоверяющий личность. Роль документального свидетельства играет и лейтмотив, указывающий на конкретного человека (в "Дон-Кихоте" Штрауса, "Двух портретах" Бартока).

Портретирование часто ассоциируется с тематизмом лирического плана, с выразительной кантиленой, речитативной и кантиленно-речитативной мелодией, воспринимаемой как исповедь. Особенно распространенный в портрете-эмоции, он весьма желателен и в портрете-жизнеописании. Светлый лирический напев, гармонирующий с тонусом творчества Чюрлениса — живописного и музыкального, — выбирает Кутавичюс в "Дзукийских вариациях". Практически, тотальная лирика в "Исповеди" Денисова предопределила сущностное качество музыки — ее неоромантизм.

Экспликация личности последованием эпизодов ее жизни или сменой ракурсов-взглядов на личность требует развернутых крупных форм, нередко распадающихся на относительно самостоятельные, относительно законченные части. Так возникают масштабные одночастные, подразделяющиеся на ряд разделов, композиции ("Дон Кихот" и "Тиль Уленшпигель" Р.Штрауса) или циклические формы ("Гарольд в Италии" Берлиоза, вокальный цикл "Олоферн" современного немецкого композитора Зигфрида Маттуса на тексты драмы Фридриха Геббеля "Юдифь").

Отметим также одно из существенных драматургических средств портрета-жизнеописания — им облюбован контраст. Крупная, особенно многочастная композиция сама по себе тяготеет к внутреннему контрасту. Портретирование же вносит дополнительную потребность в нем: как же иначе показать *разные* эпизоды жизни человека, *разные* "ракурсы" личности. Этим несложным, но эффективным приемом достигается многоплановость, значительность, эпичность описания личности. Значение контраста резко падает в портрете-характере и — почти до нулевой отметки — в портрете-эмоции, где превалирует "монодраматургия".

Названные средства создают своеобразный портрет. Человек в нем показывается не в данное мгновение и не разглядываемый вблизи, словно схваченный "крупным планом"— таков принцип его подачи в портрете-эмоции. Он явлен нам и не "средним планом" как некая цельность, совокупность личностных черт, характер. Здесь он обитает не "сам по себе", а — в контексте, "на фоне". В орбиту личности входят прожитая им творческая жизнь, обстоятельства его личной и творческой биографии — географические, социальные, исторические, национальные, культурологические. Человек оказывается включенным в "общий план", но не растворяется в нем, ибо все "окололичностные" обстоятельства прямо или косвенно его характеризуют. Без них немислим глобальный охват личности. Портрет-эмоция и портрет-характер могут оказаться ее гранями и вписаться в ее "судьбу", "историю". Поистине, вглубь личности направлен всепроникающий анализирующий "луч" портрета, вскрывающий в человеке его социальную, историческую, культурологическую ценность, его, как сказал Борис Пастернак, "крупное участие в жизни".

Глава 5

Автопортрет

Мы перешли в "зал", где собраны не совсем обычные для музыки портреты — запечатлевающие самих композиторов. С одной стороны, существование музыкального автопортрета кажется естественным и закономерным: если художник воплощает образы своих современников, исторических личностей и даже придуманных персонажей, то как же он обойдет вниманием "модель", которая всегда с ним — самого себя. Но с другой стороны, зная не понаслышке обо всех трудностях портретирования, его возможностях и ограничениях, композитор отнюдь не всегда торопится "озвучить" самого себя.

Тем не менее музыкальный автопортрет живет. Он удовлетворяет всем нормам обычного портрета, ибо является его разновидностью. Поэтому те основные типы, которые мы обнаружили раньше, — портрет-эмоция, портрет-характер и портрет-жизнеописание — встречаются и здесь. Но коль скоро на автопортрете "изображается" не кто-то, а сам композитор, автопортрет позволяет глубже прочувствовать и понять, что для композитора означает человеческая личность.

Поскольку автопортрет появился несколько веков тому назад, мы можем проследить, что с ним происходит в то или иное время, как изменяется отношение к человеческой личности. Учитывая, что автопортрет представляет собою разновидность портрета вообще, мы получаем возможность наблюдать и за исторической эволюцией портрета в целом. Итак, приблизимся, к "экспозиции" последнего "зала" в коллекции музыкальных портретов.

Ее открывают пьесы-автопортреты, написанные английскими композиторами XVI-XVII веков для исполнения на одном из предшественников фортепиано — верджинале (а возможно, и других старинных клавишных инструментах). Пожалуй, это наиболее ранние образцы музыкального портретирования. Они содержатся в хранящейся в музее университета города Кембриджа "Фицуильямовой верджинальной книге", названной так по имени одного из ее владельцев — лорда Фицуильяма.

В этом объемном манускрипте собраны сотни пьес — работок народных песен и церковных напевов, прелюдий,

танцевальных миниатюр, программных сочинений. И среди них — ряд автопортретов: Джайлса Фарнэби ("Сон Джайлса Фарнэби", "Его отдых", "Его остроумие"), Джона Булла (Жига "Доктор Булл собственной персоной" и "Драгоценность доктора Булла"), Джона Мандея ("Радость Мандея") и Эдварда Джонсона ("Попурри Джонсона").

Уже судя по названиям пьес и их жанровым признакам — инструментальные миниатюры, — можно предположить, что это портреты-эмоции. И действительно, каждая из пьес заключает в себе одно эмоциональное состояние. Отметим характерную особенность этой эмоции: она "выписана" крупно, общо, избегая "полутонов" и "оттенков" (Примеры 25, 26, 27). В известной мере это не собственно эмоция, а скорее ее маска, где она схематизирована, обозначена, а не непосредственно пережита.

С человеком, названным в заголовке пьесы, эмоция соотносится условно, будучи "эмоцией вообще", а не эмоцией данной личности⁸⁷. Отсюда довольно явная отчужденность автопортрета того времени от оригинала, делающая бесполезным разговор о сходстве с моделью, ведущий едва ли не во всех исследованиях о живописном портрете⁸⁸. Дистанцированность художественного опуса от его создателя укладывается во внутренне противоречивое, но по сути точное понятие "непортретный портрет" (И.Е.Данилова).

По той же причине условности и дистанцированности эмоции от ее обладателя автопортреты ничем, практически, не отличаются от окружающей их музыки, запечатлевающей разные настроения. Впрочем, этот уровень самосознания творца был характерен и для других видов искусства, где "стиль автопортретов ни психологически, ни эстетически, как правило, не отличается от стиля портретов того же мастера. ... художник видит и оценивает себя в том же самом ключе, что и своих современников"⁸⁹.

За каждым автопортретом-эмоцией словно угадывается музыкант, испытывающий звуковые средства: позволяют ли они передать то, что ассоциируется с человеческой личностью — грусть, радость, задумчивость, шутку. Сходное явление в литературном портретировании заметил Д.С.Лихачев: "Литература Древней Руси, — пишет он, — была внимательна к отдельным психологическим состояниям. ... эта внимательность в XIV и последующих веках бывала иногда даже чрезмерной. Психологические состояния, отдельные человеческие чувства, страсти рассматривались со столь

близкого расстояния, что они заслоняли собой самого человека, казались огромными, преувеличенными и не связанными друг с другом”⁹⁰.

Начиная с XVII века русская литература все более интересуется характером одного, конкретного человека, тем, как меняется человеческая личность в течение жизни, каковы причины этих изменений. В западноевропейской же музыке еще долгое время господствует обобщенная эмоция, подтверждение чему — портреты Куперена и других французских клавесинистов, *типизированные оперные арии (героическая, ламентозная, бравурная и другие). Очевидно, из-за необычайной важности для образно-художественного мира музыки, процесс поиска их "интонационных словарей" затянулся. Этап глобального освоения музыкой сферы человеческих эмоций и чувств совпал с распространившимися в XVII-XVIII веках эстетическими воззрениями, получившими наименование "теории аффектов" — классификацией основных аффектов и музыкально-выразительных средств их воспроизведения. Дифференциация и "психологизация" эмоции, ощущение ее многокрасочности, индивидуального процесса ее переживания каждым человеком, поиск аналогий эмоции художественной и эмоции "реальной", "жизненной" придут в музыку значительно позже.

Конечно, автопортретность верджинальных пьес еще весьма условна. И все же сам факт вынесения собственного имени в название сочинения симптоматичен: он свидетельствует о пробуждающемся самосознании автора. Весьма существенно и то, что процесс зарождения в безличностно-коллективном личностного, того, что и составляет суть портрета, начинается с ощущения собственного "Я". Крепнувшее самосознание художника как первый этап личностного мироощущения — это и появление именных (имеющих автора) литургических напевов; и распространение авторских вариантов одного музыкального произведения (преодоление Гийомом де Машо и Жоскеном Депре каноничности мышления); и композиционное помещение русским средневековым живописцем безымянного и незримого автора как бы внутрь картины и изображение всего остального мира вокруг себя, а не с какой-то отчужденной позиции⁹¹; и закономерное для живописи европейского Возрождения⁹² наделение собственными чертами — портретируемой модели, ликов святых, мифологических и исторических персонажей, когда художник "во всяком другом видел себя и только себя"⁹³. и

формирование на Руси XVI века нового типа исторической литературы, в которой разнообразная фактология подчиняется последовательно проведенной единой точке зрения автора и его стилю⁹⁴. Очевидно, переход от самопознания к познанию другого — всеобщая закономерность освоения и отражения искусством человеческой личности. Английские верджиналисты могут гордиться: свою, незаменимую, роль в процессе приближения музыки к конкретному человеку сыграл и ранний музыкальный автопортрет.

Первыми признаками разрушения концепции автора как воплощения общих категорий, общих человеческих свойств, хранимой музыкой XVII-XVIII веков, отмечены некоторые произведения Баха и музыки венских классиков. Здесь автор, хотя и не манифестируется, как английскими верджиналистами, но зато наделяется индивидуальными чертами.

Как же это ему удается? Обратимся к примерам.

В органных фугах Баха из циклов "Прелюдии и фуги" до мажор, до минор, ре минор, соль минор, "Фантазия и fuga" ля минор, а также в Фуге до минор, Прелюдии до минор из I тома "Хорошо темперированного клавира" композитор использует один и тот же прием: в завершающей фазе произведения неожиданно вторгается чуждая фуге интонационная сфера — виртуозно-импровизационная (Пример 28). Ее появление резонно объяснить заботой о целостности цикла: свободно льющиеся пассажи, отчасти перекликающиеся с начальным прелюдированием, образуют прочный "свод" циклической композиции. Однако вряд ли только эта задача заставила композитора принести в жертву интонационное единство фуги, жанра, как мы знаем, едва ли не самого для него дорогого. К тому же заключительная импровизация не всегда бывает родственной материалу прелюдии.

Причины столь смелых действий композитора лежат, конечно, много глубже — в образно-художественном плане музыки. Вторгающийся эпизод привносит собой личностное, авторское начало в объективное, утверждаемое фугой. У него свой "интонационный словарь" — виртуозный инструментализм или речитация, своя — одnogолосная или гомофонно-гармоническая — фактура, свой темп (обычно замедленный) и свое ощущение времени (освобожденное от жесткой регуляции). Все это заставляет улавливать в жестко-регламентированном объективном мире появление человека, личности, автора.

То, что в мир дисциплинированной упорядоченной мысли врывается живая человеческая эмоция, мы чувствуем, благодаря контрасту. Он расставляет акценты на каждой из драматургических сил, помогая уяснить их особенности. Такой же прием контраста сохраняется и в музыке венских классиков. Правда, теперь "место действия" меняется: это уже не строгая fuga, а вариации (Моцарта, Бетховена), симфония или соната (Бетховена).

Как и речитативы в баховской музыке, импровизационные каденции в кодовых зонах вариций Моцарта и Бетховена кратковременны, но знаменательны (Примеры 29, 30). Импровизационная каденция — антипод упорядоченных вариаций. В свободном музицировании, лишь на время прорывающемся сквозь нормативность вариаций, словно высвечивается "лик автора" — художника, создавшего стройное и гармоничное творение. Спонтанный звуковой поток в конце произведения воспринимается как своего рода "лирическое отступление", "росчерк пера" автора, скромно напомнившего о себе. Образно-содержательные границы вариаций раздвигаются, вбирая в себя антитезу "организованное — импровизационное", "волевое — чувственное", "рациональное — эмоциональное", "объективное — субъективное". Естественно, свободное звуковое самовыражение подчинено диктату логично оформленного, то есть эстетическим нормативам классицизма. В единстве мира, сплетенного из противоположностей и противоречий, утверждается приоритет порядка и закономерности, оттеняемых всплеском деструктивности.

В вариациях первой половины XIX века мы находим и другие примеры автопортретирования. Ими стали разрушения плоскостной образной одномерности с помощью спонтанного импровизирования, открывающего произведение. Так поступают Шопен в Вариациях Ми мажор на немецкую тему, Алябьев, Глинка, Гурилев в своих вариациях, задавая генеральную антитезу "субъективное — объективное" с первых же тактов произведения ⁹⁵.

Ненавязчивое, но интонационно определенное портретирование принципиально отличает метод композиторов рубежа XVIII-XIX веков от программного манифестирования "Я" музыкантами, жившими двумя столетиями ранее. Типизированная эмоция "вообще" превращается в эмоцию "мою", "субъективную". Этим она обязана концентрации лирики в автопортретных эпизодах со свойственными ей речитативными интонациями, фактурными, ритмическими и другими

приемами. Таковой ее делает также контраст: личностное осознается как таковое в сравнении со своей противоположностью. Однако если сам круг эмоций, представляющих автора в музыке Барокко, классицизма еще достаточно тесен и стянут к центральной эмоции вдохновенной патетики, то есть в большей мере обнаруживает присутствие автора, нежели переживаемое им в данное мгновение, то XIX век этот круг существенно расширяет. Эмоциональная жизнь автора в автопортрете становится богаче, насыщеннее, многообразнее.

... В фортепианном цикле Шумана "Детские сцены" примечателен финал — пьеса "Поэт говорит" (Пример 31). От простых незатейливых жанровых зарисовок, моделирующих мир впечатлений и переживаний ребенка, она отличается интимным тоном общения, расположением в иной, "недетской", образной сфере. Спокойное размышление, свободно льющаяся речь "выдают" человека зрелого возраста, погруженного в думы, возможно, вызванные сценами ребячьей жизни. Кто этот человек? — об этом догадаться нетрудно, внимая доверительной интонации говорящего, устремленной "от сердца к сердцу". И он отнюдь не "обозначен" некоей условной, многократно тиражированной в других произведениях эмоцией; он переживает *свое* состояние и именно то, которое появилось в *данные* минуты.

Еще один автопортрет "нарисован" Шопеном в фортепианном ноктюрне №1 си-бемоль минор. Необычные — расплывчатые, размытые — контуры автопортрета под стать эмоциональному состоянию "оригинала". Восторженная, и поначалу хорошо "осязаемая", "реальная" ре-бемоль мажорная тема среднего раздела длится, как затем оказывается, не просто чересчур долго — она "зацикливается" в повторах мелодических фраз, гармонии, фактуры (Пример 32). Кажется, что время остановилось, ибо не осталось и следов его естественного течения. Заторможенность сознания, длительное (потенциально бесконечное) пребывание в неизменном эмоционально-положительном состоянии — бесспорные приметы медитации. Не приходится сомневаться в том, кто именно медитирует. Медитация, как и воспоминание, грезы, мечтание, — состояние глубоко интимное, сугубо индивидуальное.

Как мы видим, долгое время — в эпоху Барокко, венского классицизма и даже романтизма — музыкальный автопортрет бытует не как самостоятельное произведение, а в виде фрагмента более крупного опуса. Такой способ существования

авторского "Я" традиционен для изобразительного искусства. Еще прославленный древнегреческий скульптор Фидий изобразил себя на щите двенадцатиметрового изваяния богини Афины рядом с великим государственным деятелем Периклом (за что, кстати, и был умерщвлен как покушившийся на право быть увековеченным в художественном творении, принадлежащее лишь знатым гражданам и знаменитым спортсменам. Не спасло даже унижительное, но мастерски выполненное преображение выдающегося творца в плешивого старика). Один из мучеников "Страшного суда" Сикстинской капеллы — сам Микельанджело. Веласкес в "Менинах" пишет картину на наших глазах, а в "Сдаче Бреды" взирает на вручение ключей от города. Брюллов стал "очевидцем" гибели Помпеи, Иванов — явления Мессии; Ге сам "участвовал" в тайной вечере (на картине с таким же названием) в облике апостола Петра.

Нетрудно сделать следующее наблюдение: в изобразительном искусстве автопортрет как часть и автопортрет как целое постоянно сопутствуют друг другу. В музыке же появление автопортретных пьес не получило прямого продолжения, и долгое время (с точки зрения истории музыкального портрета) автопортретность проникает лишь в более крупное произведение как его составная часть. Причины столь несходных судеб, очевидно, нужно искать в том, к чему именно стремится автопортрет.

Эволюция музыкального автопортрета от целостного произведения к его части может быть истолкована как шаг назад, как сдача позиций. Так оно и есть, если исходить из тезиса о том, что портрет — это жанр. Такой процесс был бы невозможен в портрете живописном, утвердившем себя как жанр много веков назад. Но стремится ли к самоутверждению как жанр портрет музыкальный? Судя по тому, что композиторы отказываются от совмещения портретного художественного образа с композиционным целым (по крайней мере, на этом этапе становления музыкального портрета), — нет. Композитора пока интересует другое — как глубже раскрыть личностное начало, как придать эмоции больше конкретности. В решении этой задачи союзником автора оказывается контекст: только в сравнении с объективным, тем, что создано пером автора, художественно значима, убедительна, открыта навстречу слушателю сама личность автора.

Ту же тенденцию к индивидуализации продолжает и портрет-характер, объединяющий комплекс личностных свойств, представленный двойным автопортретом Шумана. Эпиграфом к нему могло бы стать восклицание гетевского Фауста:

"Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, и жаждут разделенья!"

Два "Я" убедительнее всего в пьесах "Флорестан" и "Эвзебий", вошедших в "Карнавал" (Пример 33), но аналоги пылкой страстности первого из них и мечтательной расслабленности второго встречаются и в других сочинениях Шумана. Кроме того эти имена стали его главными литературными псевдонимами.

"Флорестан" и "Эвзебий" — это не просто две разные эмоции, в разное время переживаемые одним человеком. Это нечто иное — два полярных, не связанных друг с другом состояния, два "отталкивающихся" друг от друга, а не стремящихся навстречу одно другому "Я", две парадоксально объединившиеся личности. Как далеки они от мучимого противоречиями, но все-таки цельного в смятенности своего духа, романтика, не знающего равновесия между "миром в себе" и "миром вокруг себя"! Один человек — Шуман — раздваиваясь, ощущает себя то взбудораженным, то впадшим в меланхолию. Показательно: две крайности не поддаются композиционному объединению, они всегда обособлены и даже дистанцированы. Не хотелось бы проводить упрощенных параллелей, но аналогия не только с романтическим видением кричащего контрастами мира⁹⁶, но и с психическим заболеванием композитора напрашивается сама собой, и музыка "ставит диагноз" состоянию его души.

"Эклектичность" личности Шумана еще более понятна в сравнении его музыки с музыкой Рахманинова. У Рахманинова эмоциональные состояния и переживания также тяготеют к двум полюсам — умиротворенно-созерцательной элегичности и приподнято-страстной взволнованности. Однако ни одно из контрастных состояний души, сколь долго бы оно ни длилось, не гипертрофируется — оно лишено "надрыва", экзальтации, аффектированности. "Крайности" сближает общее свойство эмоций — сдержанность и "контролируемость". Отсутствие единого для творчества композитора (и даже — для произведения) "эмоционального тона" компенсируется единым качеством

переживания эмоций. Благодаря ему, "полярные" состояния души становятся естественным продолжением друг друга, эмоциями, принадлежащими одному и тому же человеку.

Достоин особого осмысления тот факт, что двойной автопортрет Шумана — практически, единственный "излом" линии истории музыкального автопортрета, и он служит индикатором той роли, которую сыграл в эволюции портрета портрет-характер: это был закономерный, но преодоленный процессом развития музыкальной портретности, этап. Магистральный путь индивидуализации музыкального автопортрета в XIX-XX веках ведет дальше, к воплощению индивидуальной творческой судьбы.

... Летом 1831 года Гектор Берлиоз заканчивает работу над необычным по жанру произведением "Лелио, или Возвращение к жизни" для чтеца, соло, хора и оркестра, рассчитанным также и на драматическую игру главного персонажа. "Лелио" — явное продолжение "Фантастической симфонии". В нем тот же герой. Освободившийся от кошмарных видений, он возвращается к полнокровному бытию, в котором бурные переживания сочетаются с думами о жизни и творчестве, искусстве в жизни художника, полемикой о критериях настоящего высокого искусства, размышлениями о Шекспире и его образах.

Шесть монологов Лелио чередуются с музыкальными номерами, в качестве которых появляются созданные незадолго до этого произведения Берлиоза: обращение к поэту, другу Горацио, певшему когда-то балладу Лелио, сопровождается звучанием баллады "Рыбак" на текст А.Дюбуа по Гете, ассоциация участи героя с гибелью юноши-рыбака от любви — лейтмотивом возлюбленной из "Фантастической симфонии". Воспоминание о давней мечте написать музыку к монологу тени отца Гамлета проиллюстрировано "Хором теней". Мечты о будущей любви выливаются в "Песнь счастья". Воодушевленный желанием творить, герой находит эскизы фантазии на тему "Бури" Шекспира, исполняемой хором и оркестром.

Обратим внимание: то мечущийся и страдающий, то озаренный вспышками радости художник — не просто некая неординарная романтическая личность, как в "Фантастической". Кем может быть творец, жизнь которого сплетена с музыкой Берлиоза, как не самим Берлиозом? Что же иное означает имя Лелио, как не псевдоним автора? И вот еще одно тому подтверждение: тексты монологов неоднократно воспроизводят фрагменты писем Берлиоза к другу Эмберу Феррану и

возлюбленной — Камилле Мок. Так мгновения жизни композитора соединились в грандиозный музыкальный автопортрет.

... Первому струнному квартету чешского композитора Бедржиха Сметаны ми минор (1876) предпослан заголовок: "Из моей жизни", который, конечно, можно понимать как констатацию мысли о том, что музыкальное произведение — часть биографии его автора. Но в самой музыке есть предпосылки ее более тесной связи с человеком, носящим фамилию Сметаны. В традиционном четырехчастном цикле с быстрыми крайними частями, жанровой (полькой) и медленной — средними, слышатся не отвлеченные образы. Воплощенные здесь эмоции — глубоко личны. На автобиографизм произведения указывает немаловажная деталь: в пронзительно свистящем звуке "ми", символизирующем, как оказывается, трагический поворот судьбы автора, отразилась слуховая галлюцинация, мучившая больного композитора в преддверии полной глухоты. Но предоставим слово самому музыканту.

"Я не собирался написать квартет в обычных формах, изученных мною с детства, для того чтобы проявить свое владение этими формами. ... Я хотел выразить в нем бег моей жизни", — сообщает Сметана в одном из писем. И продолжает:

"Первая часть. Призыв судьбы (главный мотив) к бою в жизни. Склонность к искусству в молодости; склонность к романтике как в музыке, так и в любви и вообще в жизни... а также предчувствие моего будущего несчастья... тот роковой свист самых высоких тонов в моем ухе, который возвестил в 1874 году мою глухоту...

Вторая часть. *Quasi polka* приводит меня к воспоминаниям о веселой жизни в молодости как среди крестьян, так и в гостиных светского общества... Описывается также склонность моя к путешествиям; у альты, а затем у второй скрипки помечено: *à la tromba* — почтовый рожек!

Третья часть напоминает мне о блаженстве первой любви к девушке, которая затем стала моей верной женой. Бой с враждебной судьбой и наконец достижение цели.

Четвертая часть. Постигание национального в нашем прекрасном искусстве, радость при взгляде на путь, пройденный в национальном искусстве, счастливый успех на этом пути, длившийся до тех пор, пока не возник в моем ухе страшно звенящий высокий звук (в квартете высокое ми, в действительности же это был ля-бемоль-мажорный секстаккорд в четвертой октаве), который возвестил мне мою жестокую участь... которая навсегда лишила меня блаженства слышать и

наслаждаться красотами нашего искусства. **Подчинение этой неотвратимой участи ... с проблеском надежды на лучшее будущее**"⁹⁷.

Автобиографичен и "Дневник путешествия по Австрийским Альпам" ор.62 австрийца по происхождению Эрнста Кшенека. Автопортрет-жизнеописание складывается из собранных в четырех тетрадях двадцати пьес для голоса и фортепиано, в которых картины природы (N3 "Монастырь в Альпах", N4 "Гроза", N15 "Жаркий день у озера") соседствуют с размышлениями (N19 "Тоска по родине"). Монолог "от первого лица" на прозаический текст доносит до нас те впечатления и раздумья, которыми жил композитор с 5 по 26 июля 1929 года, в дни написания произведения.

Дневниковые "записи" характеризуют их автора много-сторонне. Тут и лирическая непосредственность, и юмор (N11 "Фольклорное попурри"), и философские размышления ("Я живу, и не знаю, как долго. Я умру, и не знаю, когда. Я иду, и не знаю, куда..." в заключительном "Эпиллоге"). Многогранна и музыкальная стилистика: черты импрессионистического и экспрессионистического письма сменяют собою романтическую кантилену, жесткие диссонансы — аллюзии песен Шуберта (N8 "Наша Вена. В память Ф.Шуберта"). Но ведь это едва ли не точная звуковая иллюстрация характеристики Кшенеком собственного творческого пути: "После нескольких попыток в романтическом экзальтированном стиле моего учителя Франца Шрекера я обратился к наиболее агрессивному языку атональности... около 1928 года я вернулся к раннему романтическому стилю Шуберта... Далее... я пришел непосредственно к технике двенадцати тонов Шенберга"⁹⁸. Таким образом, "Дневник" — не только "положенный на музыку" "фотоальбом" досужего туриста, не только вереница музыкальных экспромтов-рефлексий на увиденное и услышанное, но — портрет экспериментирующего, "блуждающего", как он сам себя назвал, ищущего свое место и свой путь в искусстве, художника.

Уже первые образцы автопортрета-жизнеописания показывают: в них фигурирует не просто человек, но непременно — человек творческий. Его жизнь отождествляется с творческой биографией. Естественным следствием углубления концепции творческой личности в автопортрете стало введение фрагментов собственных ранее написанных произведений. Пылкий монолог — четырехчастный Второй квартет чешского композитора Леоша Яначека "Интимные письма" (1928) —

звучит "из уст" самого композитора. Так думается не только потому, что накал страсти в квартете подчеркнuto субъективный, но и из-за того, что указан ее обладатель: в первой части у альты приглушенно звучит также альтовый мотив из второй части предшествующего, Первого квартета Яначека.

Следует особо поговорить о композиторе, приверженном к автопортретированию. Речь идет о немце Рихарде Штраусе (1864-1949).

Примечательно, что в музыке мы не найдем аналогов многочисленному автопортретированию Рембрандта, оставившего более ста собственных изображений, или Ван Гогу, написавшему около сорока автопортретов, а также де Латуру, Кипренскому, Врубелю, Сомову. Редко в творческом наследии композитора мы обнаружим более одного подобного сочинения. Поэтому нарочито декларируемые автопортретизм и автобиографизм Штрауса не могут быть оставлены без должного внимания.

Симфоническая поэма "Жизнь героя" ор. 40 (1898) на первый взгляд может показаться продолжением романтической традиции: те же жанр поэмы, программность, неординарность "приподнятого" над "толпой" персонажа. Однако воплощение сюжетной линии программы — самоутверждения Героя-творца в борьбе со злобными критиками, любовного дуэта, ухода в мир творчества — лишено свойственной романтикам силы обобщения. В результате произведение "замкнуто" на судьбу его творца.

В немалой степени этим оно обязано обильному автоцитированию. Размышляя о творческих достижениях, Герой вспоминает фрагменты из симфонических поэм Штрауса "Дон Кихот", "Смерть и просветление", "Тиль Уленшпигель", "Так говорил Заратустра", оперы "Гунтрам" и других сочинений. Это не использование или переработка ранее опробованного материала, нередко практикующиеся композиторами. Каждая тема олицетворяет собою "первоисточник", из которого она заимствована, подобно части, замещающей собою целое. А все вместе они, словно вехи, обозначают творческий путь мастера.

"Нарисовав" героический, парадный автопортрет, Штраус решает показать себя примерным семьянином. Так появляется "Домашняя симфония" (1903). Главные персонажи симфонии — муж, жена и ребенок — персонифицированы своими темами. Сюжетная линия ведет от знакомства с героями (Первая часть), к шумным играм ребенка и его успокоению в колыбельной

песне (Вторая часть), любовной сцене с эпизодом сновидений (Третья часть) и — утреннему пробуждению, спору и апофеозу семейной жизни (Финал).

"Семейный портрет в интерьере" еще далее уводит Штрауса в сторону субъективизации, чем героический автопортрет. Уже в "Жизни героя" портретируемому недостает той мощи, величия и широкомасштабного образного мышления, что отличают Героя Бетховена, несмотря на преднамеренные переключки с заголовком и тональностью "Героической симфонии". Здесь же герой — совершенно конкретный, "приватный" человек, живущий в весьма замкнутом мире, измеряющий жизнь его категориями и ценностями. Сами по себе бесспорные, они однако чересчур гипертрофированы в сознании Штрауса-творца, абсолютизирующего их. Вот почему хочется спорить с композитором, запальчиво бросившим: "Я не вижу, почему бы мне не написать симфонию о самом себе. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр" ⁹⁹. Превознося себя и свою жизнь, бравлируя самодовольством, Штраус ставит значимые лишь для самого себя эпизоды (такие, как натуралистично показанный спор тетушек и дядюшек о ребенке: "Вылитый папа!" — "Вылитая мама!", ссора и примирение супругов и другие) в центр художественного произведения. Тем самым не только в симфонической поэме "Так говорил Заратустра" по философской поэме Фридриха Ницше, но и в автопортретных "Жизни героя", "Домашней симфонии" и во многом продолжающей их опере "Интермеццо" (1923) о жизни дирижера, "театрализованной" "Домашней симфонии", как сказал о ней Г.Крауцлис ¹⁰⁰, Рихард Штраус становится проводником идей ницшеанства — исключительности, индивидуализма, изолированности от человеческих общностей.

XX век, по существу, сохраняет найденные ранее принципы, но ищет свои приемы и способы автопортретирования. Так, в немногочисленных образцах автопортрета-эмоции не только запечатлевается эмоциональный план личности. Указывающий на автора заголовок особо акцентирует и технику, средства, которыми он воспользовался, выделяет их из многоцветной палитры других — как собственноручно опробованных, так и просто существующих "в природе". Поэтому в фортепианной пьесе "Почему я так сентиментален" (1978) Александра Рабиновича (род. в 1945) — активного пропагандиста современной музыки, получившего пианистическое и композиторское образование в

нашей стране, но ныне живущего в Швейцарии, — столь важно соединение псевдоромантической образности и минималистской техники.

По той же причине во второй из Трех пьес для двух фортепиано (1976) крупнейшего авангардиста Дьердя Лигети (род. в 1923) "Автопортрет с Райхом и Райли (и Шопен там же)" с обликом композитора связывается как состояние медитации, отрешенности, прострации (возможно, ухода из мира реальности в мир мысли, в мир ирреальный), так и технология. Следуя путем "бедного" искусства, "минимального", "элементарного" искусства американцев Стива Райха и Тедди Райли (отсюда их имена в заголовке), "лепящих" музыку из "ничего" — бесконечных повторов-репетиций примитивных звукоформул, Лигети, как он сам поясняет, "применил технику клавишного блокирования: одна рука играет как на звучащих, так и на блокируемых клавишах. Тем самым достигаются новые ритмические конфигурации. Пьеса исполняется быстро и непрерывно, но так как некоторые клавиши "не говорят", то создается впечатление прерывности ритма"¹⁰¹ (Пример 34). Увлечение композитора жанрово-стилистическими намеками — аллюзиями — дало о себе знать в конце пьесы, при появлении "профиля Шопена" (вихревой темы финала его фортепианной сонаты си-бемоль минор).

Музыкально-языковые средства-знаки приобщают к автопортрету и джазовые музыканты — Чарльз Мингус в "Автопортрете в трех частях" для джазового ансамбля, Михаил Альперин в фортепианной композиции "Автопортрет". В этих пьесах сменяющие друг друга стили джазовой импровизации "рисуют" картину музыкальных пристрастий портрастируемого, накладывающуюся на комплекс личностных свойств (эмоций, чувств, темперамента и т.д.), характеризующих музыканта.

Целостный портрет-характер, как в только что названных композициях или фортепианной пьесе молодого московского композитора и пианиста Ивана Соколова (род. в 1960) "Волокос" (в названии фамилия автора читается в обратном порядке) — "фантазмагорическом взгляде" изнутри себя"¹⁰², в современной музыке найти сложно. Но это не означает, что характер композитора не выявится другим способом. Мы порой в состоянии его вычленим из автопортрета-жизнеописания, например, в сочинении для фортепиано и оркестра того же Ивана Соколова "С 10 по 30 сентября 1988 года". Указанные в заголовке двадцать дней композитор провел в доме творчества "Руза". Сочиненная же им пьеса — литературно-театрально-

музыкально-изобразительный дневник, не без юмора, остроумия и эпатажа рассказывающий о впечатлениях музыканта (нечто очень быстрое у всех исполнителей в десятой части, "Велосипед"; цокания, посвисты и другие звукоподражания природе в четвертой части, "Благословенный день 23 сентября 1988 года"), комично декларирующий эстетические позиции автора (часть первая открывается декламацией: "Подчинить законам искусства сам процесс создания произведения"; "Форму и содержание невозможно отделить", — провозглашает композитор, он же исполнитель "универсал", издавая свист и рисуя на прикрепленном к роялю листе бумаги). Все это, дополняемое кунштюками типа неожиданного повторения шестой части после одиннадцатой, дружного восклицания музыкантов: "Все!" в конце опуса, дает повод к реконструкции черт характера личности незаурядной, экстравагантной, артистичной, ценящей юмор.

В музыке XX века все больше преобладает автобиографическая жизнеописательная разновидность автопортрета, сопоставимая с автобиографическими трилогиями Л.Толстого и М.Горького, тройным автопортретом М.Сарьяна. И примечательна она в этот период самоутверждением творческого "Я". Именно творческий план композиторской личности раскрывается в фортепианном цикле "Страницы лирического дневника" (1979) грузинского композитора Нодара Мамисашвили (род. в 1930). Это произведение тесно связано с теоретической системой, изложенной в книге композитора "О музыкальной системе трехфазовой композиции". Три временных модуса — вечное; быстро текущее и уходящее в прошлое настоящее; и — устремленное в будущее получили соответствующие музыкально-языковые эквиваленты. Взаимодействия модусов привели к соединению кластерных звучностей и прозрачной аккордики, "ударного" жесткого пианизма и имитации утонченного "клавесинизма", органичной маэстозности и романтической красочности, "авторской" музыки и заимствований из "Прекрасной мельничихи" Шуберта (№3 "Цветочки"), "Карнавала" Шумана (фраза из "Арлекина" в №2 "Мой грустный арлекин") и третьего ноктюрна Листа (№6 "Игра причудливых теней"). Так складывается концепция "всеприсутствия во времени" (А.Шнитке) с расположенной в центре фигурой человека, осмысляющего себя в системе музыкального искусства.

Осознание свой жизни как творческого пути заставило литовского композитора Антанаса Рекашюса (род. в 1928) в

оркестровой пьесе "Автоколлаж" (1978) соединить фрагменты ранее написанных произведений. Не дожидаясь юбилейной даты, А.Шнитке приурочил "Жизнеописание" ("Lebenslauf" — "бег жизни") для ансамбля ударных инструментов и фортепиано (1982) к своему сорокавосемилетию, обыграв саму цифру: пьеса длится 8 минут 40 секунд, она поделена на четыре "двенадцатилетия". С ходом времени ассоциируются не только удары трех записанных на магнитофонную пленку метрономов, но и калейдоскоп тем — как впечатлений от чужой музыки ("В лесу родилась елочка", "Турецкий марш" Моцарта и т.д.), так и принадлежащих самому композитору (собственная монограмма, темы Скрипичного концерта, Первой и Второй скрипичных сонат и другие.) Многочисленные "зарубки" времени отмечают течение жизни — жизни не человека вообще, не "обывателя", не "индивидуума", но — творца.

Краткий экскурс в историю автопортрета (а как уже было сказано, в известной мере и портрета вообще) показал, что автопортрет эволюционировал. Направление эволюции — рост самосознания композитора. Чувствуя себя поначалу (в музыке английских верджиналистов) таким же человеком, как любой другой современник, ничем не выделяясь и не отличаясь от него, композитор впоследствии начинает понимать и ценить в себе собственную индивидуальность. В эпохи барокко и классицизма укрепившееся самосознание трансформирует образно-художественную систему музыкального произведения, разграничивая в ней образы, рожденные фантазией и вдохновением автора и — самого автора. Романтики понимают творческую одаренность как самое ценное достоинство личности (в том числе и собственной), обрекающее ее однако на дисгармонию с окружающим миром. Во второй половине XIX и XX веках "Я" и "не-Я" уже не конфликтуют, ибо композитор находит свое место в природе, социуме, мире, но он по-прежнему ощущает себя не просто человеком, личностью, а — творцом.

Композиторское "Я" в автопортрете двух последних веков неотрывно от творчества; оно раскрывается через творчество, отождествляется с творчеством. В этом заключена особенность именно музыкального автопортретирования. Если для живописного автопортрета совершенно необязательны атрибуты, уточняющие профессию изображенного, — кисть, палитра, интерьер мастерской с собственными картинами и т.д. (держачие орудия своего труда Н.Пуссен, Ж.Л.Давид, М.С.Сарьян на автопортретах или Веласкес в "Менинах" —

скорее исключения, чем правило), то в музыкальном автопортрете нормой становится включение фрагментов из собственных произведений, благодаря чему спутать его с "изображением" другого человека невозможно. Тем самым в живописном и музыкальном автопортретах ставятся разные акценты: в живописи внешний вид человека, пусть даже не идентифицированный нами как автор, ведет вглубь, в личностное, в общечеловеческое, в музыку же личностное "Я" сужено — это "Я" творца, "Я" художника, а не Человека. Понятно, что в той или иной склонности к обобщению коренится и различие в значении автопортрета: магистральный жанр в живописи и стремящаяся стать жанром музыкально-образная сфера.

Не станем отрицать, что музыкальный автопортрет пытается обрести должную силу обобщения. Так, Р.Щедрин в "Автопортрете" для оркестра (1984) представляет человека, мучимого сомнениями, раздумьями, противоречиями. Глубина запечатления личности позволяет поставить это "музыкальное полотно" рядом с живописными портретами. Хотя в нем нет никаких традиционных средств приближения музыки к изобразительному искусству (колористичности оркестровки, красочной гармонии, линейности), оно парадоксальным образом отвечает сути изобразительного портрета. Особым смыслом наполняются слова Щедрина: "В этой работе меня вдохновлял пример живописцев. Почти все они писали свои портреты: возможно, это отражало осознанную ими необходимость познать самого себя. Порой так художник приходит к пониманию человека, жизни, времени" ¹⁰³.

Знаменательно, что Щедрин отказывается от автоцитат, аллюзий и других сколько-нибудь явных ассоциаций с собственными опусами, хотя во многих других своих сочинениях пользуется многообразными заимствованиями. И это превращает опус в портрет современника, но не обязательно самого Щедрина. Умаление конкретности оставляет портрету весьма иллюзорные связи с оригиналом — собственной личностью, сообщая названию опуса дискуссионность — "авто —?". Да, автопортрету еще предстоит искать меру конкретного и общего. Не исключено, что на этом пути его ждут открытия, и что ведет этот путь к превращению портрета в жанр.

Любопытно, что со временем объем авторского "Я" растет и охватывает все большее прилегающее к нему пространство. Для ранних опытов автопортретирования вполне достаточным было запечатлеть настроение, эмоцию, переживаемую композитором.

Уплотняясь, поле авторского "Я" уже совмещает разные и многосторонние характеристики человека. Наконец, словно магнит, оно притягивает к себе и окружающий человека мир; культура, история, судьба своего народа начинают осознаваться как часть жизни отдельной личности. Не правда ли, все это напоминает метод художника Клингзора из повести Германа Гессе "Последнее лето Клингзора", который, чтобы написать автопортрет, достает свои детские фотографии, фотографии родных и друзей, а потом испытывает потребность даже в камнях и мхах, с которыми соприкасался.

Каким же запечатлевается композитор в автопортрете?

Бесспорно, музыкальный автопортрет не претендует на достаточно полное и обстоятельное впечатление о композиторе. Мы не рассчитываем "увидеть" его внешность, его физические параметры (рост, комплекцию), его жестикуляцию и мимику. А ведь зримые характеристики необычайно информативны, так как "человек вольно или невольно выражает внешним образом свое внутренне состояние, так что его внешность в той или иной мере всегда символична для его внутреннего состояния"¹⁰⁴.

Чувствуя себя свободной от необходимости воспроизводить внешние приметы человека, музыка сразу устремляется к его внутреннему миру. И мы могли бы от нее ожидать беспристрастного, "зеркального" отражения авторского "Я". Но так ли это?

Вот как описывает Ромен Роллан хорошо ему знакомого Рихарда Штрауса: "У него по-прежнему вид взрослого распеянного ребенка с надутыми губами. Высокий, стройный, довольно элегантный, высокомерный, он кажется принадлежащим к более тонкой расе, чем другие немецкие музыканты, среди которых он находится. Презрительный, пресыщенный успехом, весьма требовательный, он далек от того, чтобы быть с остальными музыкантами в миролюбивых скромных отношениях, как Малер. Штраус не менее нервен, чем он... Но у него большое преимущество перед Малером: он умеет отдыхать. Легко возбудимый и сонливый, он спасается от своей нервности благодаря присущей ему силе инерции; в нем есть черты баварской рыхлости. Я уверен, что по истечении тех часов, когда он живет интенсивной жизнью и когда энергия его расходуется чрезвычайно, у него бывают часы как бы небытия. Тогда замечаешь его блуждающие и полусонные глаза"¹⁰⁵. Сопоставив литературный портрет Штрауса с его музыкальными автопортретами, мы убедимся в том, что они не

во всем совпадают. И "виноват" в этом отнюдь не писатель. Его глаз зорок, сердце чутко, и подмеченное им проступает если не в автопортретных, то в других сочинениях. Следовательно, причина в композиторе.

Иное, не сконцентрированное в автопортрете, а "рассредоточенное" по всему творчеству композитора, авторское "Я", называемое эстетиками "образ автора", также отнюдь не тождественно самой личности. Совпади они, и мы в музыке узнавали бы нетерпеливого и вспльчивого Стравинского, недоступного — таким он казался людям, его мало знающим, — а на самом деле общительного, любящего юмор и шутку Рахманинова; совершенно иной оказалась бы музыка Вагнера — в излучаемых его творчеством возвышенности духа и благородстве отказывали Вагнеру-человеку современники. Все это заставляет предполагать, что музыкальный автопортрет — не "фотография", не строго учитывающая малейшие движения сердца "кардиограмма", не наполненный обнаженной авторской мыслью дневник. Невозможность отождествления автопортрета с оригиналом обусловлена, как свидетельствуют психологи, несопадением представлений о самом себе с собственной личностью. Поэтому автопортрет не столь искренен, он — "тенденциозен".

Какова направленность тенденции, подсказывают слова В.Короленко: "Нужно с грустью признаться, что реальная личность писателя, художника, артиста-редко совпадает с тем представлением, какое мы составляем по их произведениям. Во время творчества идей, звуков, образов мы становимся несколько выше нашей средней личности... Иной раз этот обычный уровень очень удален от вершин, и вот почему так часто первое впечатление при встрече с писателем — бывает легкое движение разочарования: нам трудно связать в одно целое наше идеальное представление с реальной личностью" ¹⁰⁶. Композитор предстает в автопортрете не таким, каков он есть, а таким, каким *хочет* выглядеть, каким *хочет* видеть себя со стороны. Образ автора в автопортрете — это "кажущееся Я", "Я-для-другого".

Психологи утверждают, что свое зеркальное отражение человек видит откорректированным, улучшенным, что он находит в себе (а за неимением готов приписать себе) то, что считает идеальным. Бесспорной, несомненной ценностью для композитора, как мы убедились, стало творчество, поэтому он и хочет казаться не просто человеком, а — Художником, Творцом. Эта личностная доминанта подавляет другие, не

существенные для концепции "автопортрет творца" черты личности, именно из-за этого композиторское "Я", например, в "Жизни героя" Штрауса кое в чем расходится с более емкой характеристикой личности композитора, данной Роменом Ролланом.

Очевидно, установка на "творческое Я" обусловила то обстоятельство, что музыкальный автопортрет всегда положителен, он не допускает сомнений и тем более — юмора, в отличие от портрета (вспомним "Два портрета" Бартока). В этом он проигрывает живописи и литературе с появившимися в первой половине XIX века автошаржами А.О.Орловского и князя Г.Г.Гагарина, автопародированием будто сделанного из папье-маше А.Лентулова, надевающими на себя маски П.Пикассо, Ж.Руо, а также В.И.Шуховым и А.Е.Яковлевым ("Арлекин и Пьеро. Автопортреты"). А насколько "сочны" и "колоритны" блистающие всевозможными оттенками комического — от иронии до сарказма — авторские "Я" в автобиографических сочинениях Марка Твена, юморесках Я.Гашека "Душенька Ярослава Гашека рассказывает: "Как я умерла" и "Как я встретила с автором некролога обо мне", в иронических "Путевых очерках" К.Чапека, научно-художественных повестях-самоисследованиях М.Зошенко "Возращенная молодость" и "Перед восходом солнца"! А вот музыкальному автопортрету чужды не только "поза самовысмеивания" (Ортега-и-Гассет), но и исповедальное саморазоблачение, которого не побоялся, например, Ю.Нагибин в автобиографической повести "Встань и иди"; издевательство над самим собою, как в собирательном образе двенадцати живописных автопортретов Андрея Бильжо, "примеривающего" то брови Брежнева, то очки Берии, то усы Сталина; наконец — провозглашение разрушения и разложения собственной личности, многократно "задокументированные" живописцем агонии, певцом "шоковой терапии в красках" англичанином Фрэнсисом Бэконом. Это и понятно: осмеивать и отрицать можно лишь то, что принадлежит частному человеку; против олицетворения творчества (а таков в автопортрете композитор) протест невозможен.

Вероятно, одна из причин творческой доминанты личности в музыкальном автопортрете заключена в возможностях музыки как вида искусства. Портрет подразумевает, что оригинал в нем будет узнан. Рассчитывать на это позволяет визуальное сходство портрета с оригиналом в изобразительных искусствах и кино, в театре, словесная характеристика — в литературе. Но

как "изобразить" конкретного человека в музыке? Программный заголовок и словесный текст (в вокальных и хоровых сочинениях) ненадежны и хороши лишь в союзе со средствами музыкальными. И здесь на помощь композитору приходит музыкальная интонация, вызывающая довольно определенные ассоциации. При этом не обязательно краткая интонационная формула-монограмма прямо отсылает к определенному человеку — интонационная сфера опуса может указывать на портретируемого косвенно, через связанную с ним жанровую среду, эпоху, национально-географическое пространство. Так или иначе музыкально-тематические образования, очерчивающие "силуэт" портретируемого, выступают в роли знаков. Ясно выраженную знаковую сущность обнаруживают фрагменты из ранее написанных произведений, интонационные комплексы с отчетливо выраженными жанровыми или стилевыми приметам. Вот почему столь желательны в музыкальном портрете заимствования из чужой или собственной музыки.

Став атрибутом музыкального портрета, интонационные комплексы-знаки предопределили приоритет музыкантов среди моделей, о чем уже говорилось ранее. Даже расширяя круг портретируемых ("Портрет Малларме" для сопрано с оркестром французского композитора Пьера Булеза, поэма "Портрет Линкольна для оркестра и чтеца Аарона Копленда, портрет "Альберт Эйнштейн" для органа и оркестра чешского композитора Лубоша Фишера и т.д.), автор не отказывается от музыкальных знаков: облики Боттичелли, Родена, Пикассо в фортепианной сюите "Три грации" С.Слонимского "прорисованы" через модели соответствующих каждому имени музыкальных стилей; героинь пяти женских портретов (Донну Анну, Людмилу, Лизу, Лорелею, Марию) в "Силуэтах" для флейты, двух фортепиано и ударных (1969) Э.Денисова несложно узнать по характеризующим их в произведениях-"первоисточниках" темам. Само собой понятно, что в музыкальном автопортрете такого рода знаки, практически, становятся обязательными, и здесь, помимо конкретизации портретируемого, они к тому же задают ракурс "видения" личности — человек-творец.

Музыкальный автопортрет, живя на протяжении нескольких веков, эволюционируя, пришел к концепции "творческого Я" и уже значительное время придерживается ее. Означает ли это, что музыкальный автопортрет исчерпал себя? Судя по изобразительному искусству и литературе, он должен

шагнуть на следующие ступени, к раскрытию в собственном "Я" общечеловеческих личностных ценностей, к осознанию своего "Я" как феномена социального, исторического, культурного, как личности не только размышляющей, но и действующей. На этом пути и находится сейчас музыкальный автопортрет.

Если попробовать сопоставить музыкальный автопортрет с изобразительным и литературным, то станет очевидным место каждого в своем виде творчества. Автопортреты в изобразительном искусстве и литературе давно отшлифовались в жанр, вернее — разновидность жанра "портрет". Существенное место в жанровой системе им обеспечило то, что они всегда старались быть на уровне эстетических, этических, философских идей своего времени, отзываясь на них той или иной концепцией человека. Бывали эпохи, когда история живописи и литературы творилась в первую очередь автопортретами (живопись Возрождения, автопортреты Рембрандта, автобиографическая исповедальная проза романтиков). Музыкальный же автопортрет стоит на обочине дороги, по которой движется история музыки, уступая главные роли опере, симфонии, всему тому, что обрело статус жанра.

Истинное значение музыкального автопортрета однако вовсе не сводимо к одиночным эпизодическим экспериментированиям, он активно включается в жизнь разных жанров, преобразует их, обогащает их, открывая невиданные до поры до времени их возможности. Благодаря ему в возвышенно-отвлеченную баховскую фугу врывается "живой человек", в традиционной для симфонии концепции "человека вообще" уточняются черты конкретной личности (симфонии Берлиоза, Пятая симфония В.Сильвестрова), принцип соревнования в концерте отступает на второй план под напором единого всеобъемлющего лирического чувства (Концерт-романс Р.Леденева). Не правда ли, дать очередной толчок эволюции жанра, показать ему возможную траекторию дальнейшей пути, помочь осознать свой потенциал — роль в истории вполне достойная?

Неудивительно, если при расставании с "залом автопортрета" нас посетит сомнение: так что же, если в музыке автопортрет не занял места, сопоставимого с изобразительным или литературным, то автор здесь значит не так уж много? Рассеим опасения: "присутствие" автора в музыкальном произведении не исчерпывается автопортретированием. Он "входит" в опус многообразно, но что самое главное — тонко, деликатно, не всегда сразу же заметно. Впрочем, обо всем этом

должна рассказать какая-то другая "экспозиция" музыкальных "полотен".

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наверняка, читатель не введен в заблуждение и догадался: хотя сами экспонаты совершенно реальны, развернутая нами экспозиция музыкального портрета вымышлена. Тем не менее, как всякий вернисаж, сфантазированное здесь собрание музыкальных произведений открыло возможности для того, чтобы понять суть, природу явления. В данном случае — что такое портрет в музыке, чем он отличается от живописного и литературного, какова его история.

Мы узнали, что человек видится композитору иначе, чем художнику и писателю. Так, своеобразие литературного портрета, о котором пишет В. Барахов (а его слова справедливы также и относительно изобразительного), в том, что оригинал "познается писателем как художественное целое, как самостоятельный и по-своему завершенный "сюжет" для словесного живописания. Именно в *целостном* изображении индивидуальности человека, неповторимости его "лица", мышления, которые проявляются как в его характере, манере поведения, языке, так и в его биографии, творческой деятельности, в разнообразных приметах индивидуального бытия, отражающих духовный мир воссоздаваемой личности, раскрывается эстетическая сущность жанра литературного портрета" ¹⁰⁷. Для музыкального же портрета вполне достаточно реконструкции одного "сколка", одного свойства личности — эмоции, что — согласимся — трудно себе представить в изобразительном искусстве или литературе. Приводя в действие принцип "pars pro toto" (часть вместо целого), она замещает собою в произведении всю личность.

Мы выяснили, что человек в музыке может быть запечатлен с трех пространственных позиций, подобно "крупному", "среднему" и "общему" плану в кино. Отсюда три модуса портретирования: портрет-эмоция, портрет-характер, портрет-жизнеописание. Названные модусы откристаллизовались в типы портрета, а также могут соединяться в одном произведении, причем каждый более емкий, как в матрешках, вбирает в себя менее объемный, частный.

Мы убедились в том, что в музыкальном портрете степень конкретности значительно меньшая, нежели у его "собратьев" из других видов искусства. Здесь сказались свойства музыки как таковой. Они не позволили развиться характерности в той же мере, в какой это стало возможно в литературе и живописи — музыкальные характеры недалеко ушли от типажей и масок.

Пытаясь усилить конкретность портрета, композитор прибегает к знакам и символам, вызывающим ассоциации с жанрами, стилями и даже отдельными произведениями. Так в музыкальном произведении узакониваются всевозможные заимствования — "готовые" интонационные "формулы", "изъятые" из "первоисточника" и помещенные в новый контекст. Они же, в свою очередь, обусловили явное предпочтение музыкантов среди потенциальных моделей портретов.

Мы, думается, поняли своеобразный статус портрета в музыке. Многообразие модусов — эмоция, характер, жизнеописание — не привело к выработке единого принципа портретирования. Так, портрет-эмоция предполагает экспонирование, представление, динамику нюансов при статике целого; наоборот, жизнеописание часто сопряжено с действием субъекта, вовлеченностью его в события. Несомненно, такая неоднородность препятствует превращению музыкального портрета из сферы художественной образности в жанр. Но отдельные "прорывы" в плоскость жанра ("Человеческий голос" Пуленка, "Записки сумасшедшего" Буцко, "Исповедь" Денисова) "выдают" стремление портрета обрести иной статус. Стало быть, его нынешнее положение — переходное. Вступая в различные взаимодействия со сложившимися, "канонизированными" жанрами, преображая их, внося в музыку программность, музыкальный портрет активно участвует в жизни музыкальной культуры.

Как и в других видах искусства, портрет в музыке не всегда обладает самоценностью, он способен становиться средством воплощения чего-то большего. Смысл пьесы в таких случаях простирается далее обрисовки персонажей. Благодаря мобильности, адаптированности к тем или иным художественным задачам, сопоставление, например, обозначенных монограммами двух портретов в пьесе Н.Слонимского "D.S.C.H. ↔ V.A.C.H. 25 September 1976" позволило передать эстетическую оценку творчества Шостаковича, а соединение трех портретов в пьесе Слонимского "Три грации" — провести мысль о плюралистичности современной культуры. Рельефной, почти "зримой" характеристике главных "персонажей" моцартовские сонаты и симфонии обязаны принесением в них логики драмы. Как мы видим, умелое, ненавязчивое, не претендующее на центральное значение портретирование вызывает к жизни другие, более важные пласты содержания.

... Вот уже не одно столетие длится жизнь портрета, и за это время он претерпел серьезную эволюцию. Расширяется

зона его "влияния", захватывая все большую сферу нашей жизни. Зародившись в древнеегипетской скульптуре, портрет затем появляется в станковой живописи (так называемом "фаюмском" портрете Египта I-IV веков н.э.), литературе и театре, позже — музыке, кино. Внедряясь в очередной вид искусства, портрет раздвигает границы его художественного мира, обогащает его. При этом портрету всюду удастся сохранить нечто сущностное, исконное: везде он **представляет личность**. Соблюдение коренного принципа, сочетающееся с множественностью способов выявления этого принципа, объясняет и многообразие портретов, и сближение разных видов искусства с целью портретирования (оперная ария, театральный монолог, видеом), и "экспансию" портрета за пределы искусства в область науки.

Было бы несправедливым умолчать и о другой линии эволюции портрета, направленной на все большее углубление в человеческую личность. Начав с подражания внешности, с условного и схематизированного изображения человека, портрет постепенно проникает в его характер, "потаенные извивы души" (Г.В.Лейбниц), самобытность многосторонней, но целостной личности. И в этот процесс разные виды искусства вносят свою лепту. Заслуга музыки — в умении, не отвлекаясь на "внешнее", сразу погрузить "внутри", в "центр" личности, раскрыть и "обнажить" тонко нюансированную, сложную, изменчивую душевную и духовную жизнь личности.

История портрета продолжается. Да и как может быть иначе, ведь "портрет завоевывает человеку **право на существование**". И коль скоро "история портрета напоминает о существовании **человеческого рода**"¹⁰⁸, она столь же бесконечна, как и неисчерпаема жизнь человечества, самого человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гегель Г.Ф.В. Лекции по эстетике// Гегель Г.Ф.В. Соч. М., 1958. Т.14. Кн.3, с.74.

2. Белинский В.Г. ПСС: В 13-ти т. М., 1956. Т.6, с. 526-527. С этой мыслью перекликается изрекаемое Версильевым наблюдение Достоевского: "Фотографические снимки чрезвычайно редко бывают похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, который он списывает, и не было бы ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным" (Достоевский Ф.М. Подросток//Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12-ти т. М., 1982.Т. 10, с. 271).

3. Литературное наследство. Горький и советские писатели. Незданная переписка. М., 1963, Т. 70, с. 458.

4. Так, декоративное панно Л.Бакста "Ваза" имеет подзаголовок — "Автопортрет". "Герой нашего времени" М.Лермонтова, по словам автора, — "портрет, составленный из пороков нашего поколения" (Лермонтов М.Ю. Соч.: В 2-х т. М., 1990.Т. 2, с. 456), художник Ю.Анненков воспринимал стихотворение А.Ахматовой "На шею мелких четоков ряд..." 1913 года как автопортрет поэтессы (Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М., б.г., с. 114), поэт Н.Асеев называет одну из своих поэм "Автобиографией Москвы", в предисловии к капитальным "Опытам" М.Монтень пишет: "... содержание моей книги — я сам ..." (Монтень М. Опыты: В 3-х кн. М., 1979. Кн. I и II, с. 7).

5. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. М., 1986, с. 28. Курсив мой — Л.К.

6. Цит. по кн.: Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980, с. 111.

7. Цит. по кн.: Дмитриева Н.А. Винсент ван Гог. Человек и художник. М., 1980, с. 149.

8. Там же, с. 147.

9. Зингер Л.С. Очерки, с. 28.

10. Барахов В.С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр. Л., 1985. с. 49.

11. В героях "Войны и мира" современники узнавали немало знакомых лиц. Сходства персонажей с известными людьми не скрывал и сам Л.Н.Толстой, говоривший, что, например, много в облике и судьбе Наташи подметил у свояченицы, Т.А.Берс и даже настаивавший в письме к художнику-иллюстратору М.Башилову: "Нельзя ли ... Наташе придать тип Танички Берс" (Л.Толстой. ПСС: В 90-та т. М., 1928-1958. Т.13, с.151-152). Тем не менее писатель не считал возможным механически "перенести" реального человека в контекст художественного произведения. Этим объясняется довольно жесткий ответ, данный им на вопрос Л.И.Волконской: "Кто такой князь Андрей?" — "Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей и мемуаров" (Там же, т. 61, с. 80-81).

12. Мейли Р. Черты личности//Психология личности: Тексты. М., 1982; с. 143.

13. Вовсе не подобием своих творений позирующему человеку озабочен Пабло Пикассо: портрет крупного книготорговца и пропагандиста авангардного искусства Амбруаза Воллара (1810) — словно "сложенная" из кубиков мозаика; приметы конкретного человека размываются в портретах Доры Маар (1937) и поэта Сабартеса в костюме испанского идадьо (1939) его же кисти, в которых на одном лице сразу совмещаются по нескольку ракурсов. Лишен связи с реальным прототипом "Портрет" Жана Дюбюффе (1956), как и другие его "картины-ассамбляжи", созданный из разрезанных на части своих прежних живописных работ. Манифест, а не изображение человека — "Портрет Айрис Клерт" (1957) Ива Клайна: как иначе расценить черный вертикальный прямоугольник, "повторяющий" известный "черный квадрат" Малевича. Блестящий декоратор Лев Бакст в "Автопортрете" (1906) прибег к аллегории, изобразив сущность своего "Я" в виде античной вазы, наполненной осенними листьями и черным виноградом. Скорее спорит с внешностью Олега Целкова его "Автопортрет" (1969) — в высшей степени условно, как в детском рисунке, воспроизводящий обязательные элементы лица. Не будем далее множить примеры подобных "портретов", возможно, и переходящих допустимые границы жанра. Позволим себе лишь высказать одно соображение: в современном искусстве портрет, теряющий долю реалистичности, сохраняет способность

целостно передавать *общее впечатление* от человека. И это — согласимся — для портрета немало.

14. Добавим также, что многофигурный групповой портрет обычно объединен духовной близостью персонажей, чего не скажешь о музыкально-театральном произведении, где действующие лица вступают в разнообразные взаимоотношения вплоть до противодействия друг другу.

15. Вымышленные персонажи причислены к кругу портретируемых моделей сознательно. Жертвывая документальной достоверностью, на которой настаивают литературоведы и искусствоведы, музыка сосредоточивается на **принципе воплощения** модели. Критерием музыкального портрета следует считать воссоздание вполне конкретной человеческой личности, будь она по своему происхождению реальным человеком или Снегурочкой, Демоном, Татьяной Лариной.

16. Золотая лира: Музыкальная хрестоматия. Пг, б.г., с. 89.

17. Музыкальное воплощение живописного или скульптурного произведения — явление более редкое, чем звуковые "эквиваленты" сочинения литературного — поэтического, прозаического, драматического. Но и оно не исчерпывается общеизвестными фортепианными пьесами Листа из цикла "Годы странствий" и "Картинками с выставки" Мусоргского. В доказательство этому упомянем некоторые опусы современных композиторов, "инспирированные" образами и сюжетами изобразительного искусства: "Древнерусская живопись" Ю.Буцко, "Similis Greco" (подобно Греко) З.Буярского, Dürgencompert И.Голубева, "Живопись" и "Три картины Пауля Клее" Э.Денисова, "Меланхолия" М.Денхофа по гравюре Дюрера, "Герника" П.Дессау, сюиты для оркестра и фортепиано "Русские художники" И.Держинского, "Импровизации Кандинского" Е.Иршаи, "Фрески Софии Киевской" и "Древнерусская живопись" В.Кикты, "Щебечущая машина", метаморфозы по одноименной картине Пауля Клее Г.Клебе, Симфония для камерного оркестра и меццо-сопрано Ю.Левитина (части: "Мать" — по скульптуре И.Иокубониса, "Освенцим" — по рисунку П.Пикассо, "Тревога" по картине Б.Пророкова, "Жизнь героя" — по стихотворению Е.Винокурова), оркестровая сюита "В русском музее" Б.Савельева, Юмористическая сценка для фортепиано по рисунку Пикассо "Проходящая красота" С.Слонимского, опера "Похождения повесы" С.Стравинского по мотивам картин Дж.Хогарта, "Офорты Рембрандта" О.Хромушина, симфония "Микельанджело" Ф.Шенкера,

сценическая композиция "Желтый звук" А.Шнитке по В.Кандинскому.

18. Цит. по кн.: Андроникова М.И. Портрет, с. 376.

19. Роллан Р. Жизнь Бетховена. М., 1964, с. 9-11.

20. Роллан Р. О Стравинском//И.Ф.Стравинский: Статьи, воспоминания. М., 1985, с. 338.

21. Заметим, что более реалистичная передача действия в данном случае чревата переходом группового портрета в иной статус — жанровую сцену. Не допустив перенасыщения действием, Рембрандт доказал тонкое ощущение грани между жанрами.

22. Тагер Е.Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964, с. 128.

23. Классифицируя композиторов по близкой им тематике, Джордже Балан даже выделил "мыслительный" тип, к которому отнес Баха и Шостаковича (См.: Балан Д. К вопросу о философском содержании музыки//Эстетические очерки. М., 1963).

24. Барахов В.С. Литературный портрет, с. 12.

25. Осознавал свое "ясновидение" и сам художник: "Я ... внимательно вглядываюсь в человека, каждый раз увлекаюсь, пожалуй, даже вдохновляюсь, но не самим лицом индивидуума, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте" (Цит. по кн.: Андроникова М.И., Портрет; с. 378). Приведем также очень близкие этой мысли слова французского художника Мориса Кантена де Латура, сказанные в адрес своих моделей: "Они думают, что я схватываю только черты их лиц, но я без их ведома погружаюсь в глубину их души и забираю ее целиком" (Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве: В 7-ми т. М., 1967. Т. 3, с. 340).

26. Мильштейн Я.И. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат "Искусство игры на клавесине"//Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. М., 1973, с. 82.

27. Кстати, литературный портрет приобрел во французских салонах необыкновенную популярность. Известный искусствовед В.Н.Лазарев пишет, что с середины XVII века "у представителей высшего общества появляется своеобразная портретомания: все хотят в литературной форме запечатлеть свои собственные черты и черты своих друзей, что диктуется повышенным интересом к проблеме психологии и нормам и правилам человеческого поведения, вернее поведения светского человека." (Цит. по кн.: Барахов В.С. Литературный портрет, с. 19).

28. Куперен Ф. Предисловия к музыкальным сочинениям// Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине, с. 146).

29. Цит. по кн.: Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века. М.-Л., 1964, с. 5.

30. Эти данные приводит Я.И.Мильштейн в комментариях к четвертому сборнику клавесинных пьес Куперена. (Куперен Франсуа. Искусство Игры на клавесине, с. 146).

31. Сопоставление оттенков ведет к так называемой сложной форме — двухчастной ("Бабет", "Освежающая", "Анжелика", "Ла Круйи, или ла Куперинет") или трехчастной репризной типа АВА ("Резвушка", "Веселая", "Нежная и пикантная") и даже безрепризной трехчастности АВС ("Принцесса Мари"). Этой же цели — многогранной характеристике, подробно выписанной эмоции — служат и многочастные рондальные композиции.

В палитре формообразующих средств не случайно особую роль играет любимая Купереном, традиционная еще для средневековой французской поэзии и песни, форма рондо. Как свидетельствуют французские исследователи Буве, Брюноль, Коши, Ситрон, а также Я.И.Мильштейн, она "была особенно удобна для создания музыкальных портретов: основные черты характера выражает рефрен, переходящие — куплеты" (Мильштейн Я.И. Франсуа Куперен, с. 92.).

Действительно, старинное рондо сочетает главную характеристику образа в напоминаниях рефрена и многократно дополняющие ее в эпизодах-куплетах штрихи. Но оно к тому же обладает спокойно-эпическим течением, избегающим сколько-нибудь серьезного развития и результирования. Преобладание стабилизирующего начала в рондо того времени как нельзя лучше гармонирует с задачей обобщенного портретирования.

32. Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века, с. 160.

33. Лекции по истории эстетики: В 4-х кн. Л., 1973. Кн. I, с. 105.

34. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5-ти т. М., 1964. Т.2, с. 105.

35. Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века, с. 45.

36. Там же, с. 75.

37. Там же, с. 63.

38. Мильштейн Я.И. Франсуа Куперен, с. 93.

39. Куперен Ф. Предисловия к музыкальным сочинениям, с. 68.

40. Луначарский А.В. А.С.Грибоедов//Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963. Т.1, с.25.

41. Об этом пишет В.Д.Конен: "...оперная музыка XVII века тяготеет к определенному, довольно ограниченному кругу образов" (Конен В.Д. Театр и симфония. М., 1968, с. 108).

42. Кон И.С. Открытие "Я". М., 1978, с. 235-236, 239.

43. О проникновении театральных типажей в нарождающуюся симфоническую музыку пишет в упомянутой книге В.Д.Конен. "Актеры излишне заметны", — сказал Ромен Роллан по поводу "Патетической сонаты" Бетховена (Роллан Р. Собр. музыкально-исторических сочинений: В 9-ти т. М., 1938. Т.7, с.117).

44. Гоголь Н.В. Мертвые души// Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1984. Т.5, с.22.

45. Там же, с. 43.

46. Там же, с. 62.

47. Там же, с. 94.

48. Любопытно сопоставить эти портреты Мусоргского с их изобразительными прецедентами. Как известно, фортепианный цикл Мусоргского возник под впечатлением посмертной выставки работ его друга — талантливого архитектора и художника В.А. Гартмана. Тем не менее музыка отнюдь не иллюстрирует гартмановские образы. Так, если художник сделал эскиз стилизованных под русскую старину бронзовых часов в виде избушки на курьих ножках, то фантазия увела Мусоргского к обитательнице избушки. Проступающие из мрака "Парижских катакомб" Гартмана фигуры художника, петербургского театрального деятеля В.А.Кеннеля и проводника, держащего фонарь, явно не "попали" в соответствующую музыкальную пьесу — катакомбы Мусоргского пустыни, безлюдны. Подаренные автором композитору рисунки также увидены по-своему. Гартмановский "Еврей в меховой шапке" обрел в музыке властную силу, а погруженный в невеселые раздумья одинокий "Сандомский еврей" превратился в лебезящего, утерявшего человеческое достоинство плебея.

49. Конен В.Д. Театр и симфония, с. 110.

50. Оперные арии-маски сопоставимы с живописными портретами того времени, в которых некая социальная роль заслоняет собою индивидуальность. На них мы видим прежде всего вельможу, духовное лицо, дворянина, монарха,

крестьянина. Или же принадлежащих к высшему свету Е.И.Нелидову и В.И.Арсеньеву на полотнах Д.Г.Левицкого и В.Л.Боровиковского в костюмах пастушек.

51. Конен В.Д. Театр и симфония, с.110.

52. Сказанное не относится к кантате Альфреда Шнитке "История доктора Иоганна Фауста". Ее лапидарные образы ассоциируются с характеристиками действующих лиц оперы. Это объяснимо своеобразным процессом работы композитора, находившегося во время создания произведения в синтетическом художественно-образном поле — оно совместило замыслы оперного и хорового сочинений.

53. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970, с. 334.

54. Зингер Л.С. Очерки, с. 26.

55. Ответы А.Штейна на вопросы редакции журнала "Вопросы литературы" по теме "Жизненный материал и художественное обобщение"//Вопросы литературы, 1966, N9, с.54.

56. Мастера искусства об искусстве: В 7-ми т. М., 1965. Т.5. Кн.1, с. 169.

57. Уайльд О. Портрет Дориана Грея// Уайльд О. Избр. произведения: В 2-х т: М., 1960. Т.1, с. 35.

58. Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве). М., 1922, с. 80.

59. Цит. по кн.: Андроникова М.И. Портрет, с. 403.

60. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 89.

61. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике, с. 75.

62. Короленко В.Г. Л.Н.Толстой//Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1955. Т.8, с. 96.

63. Алпатов М. Вступительная статья//Портрет в европейской живописи. XV век — начало XX века: Выставка произведений из советских и зарубежных музеев. М., 1972, с. 10.

64. Письмо от 11 сентября 1907 года. Цит. по кн.: Нестьев И.В. Бела Барток. М., 1969, с. 111-112.

65. Возможен и другой перевод заголовка этой пьесы — "Гротеск".

66. Большой знаток религиозной культуры князь Е.Н.Трубецкой проникательно определил сущность изображения человека на иконе: "Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим изображением" (Кн. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в

древнерусской религиозной живописи: Публичная лекция. М., 1916, с. 15-16).

67. Ключевский В.С. Соч.: В 9-ти т. М., 1987. Т. 2, с. 240.

68. Цит. по буклету гастролей Гамбургского балета на сцене Большого театра.

69. Ивашкин А. "Пер Гюнт": четыре круга одного пути//Сов. музыка, 1991, N1, с. 31.

70. Там же, с. 34.

71. Хохловкина А.А. Берлиоз. М., 1960, с. 84.

72. Характер включения автора в художественный контекст напоминает "Евгения Онегина", где Пушкин намеренно то почти сливается с главным персонажем, то подчеркивает дистанцию с ним ("Онегин, добрый мой приятель", "Второй Чадаев, мой Евгений").

73. Цит. по кн.: Юзефович В.А. Симфония "Гарольд в Италии" и ее автор. М., 1972, с. 61.

74. Хохловкина А.А., Берлиоз, с. 193.

75. Сент-Бев Ш. Литературные портреты: Критические очерки. М., 1970, с. 291.

76. Примечательно, что гоголевская повесть, послужившая материалом монооперы Буцко, сначала именовалась "Записки сумасшедшего музыканта", но впоследствии писатель остановился на "Записках сумасшедшего" и превратил Поприщина в чиновника, титулярного советника.

77. Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1955. Т.30, с. 96.

78. Цит. по кн.: Кутателадзе Р. Сын своей земли//Сов. музыка, 1985, N11, с. 13.

79. В книге В.Е.Семенова "Социальная психология искусства: Актуальные проблемы" (Л., 1988) приведены следующие статистические данные: среди 154 портретов, написанных на рубеже XIX-XX веков и представленных в исследуемой экспозиции, преобладают изображения представителей своей социально-профессиональной среды — живописцев и скульпторов (36,8%), артистов и музыкантов (19%), самих авторов (15,7%).

80. Цит. по кн.: Андроникова М.И. Портрет, с. 112.

81. Карамзин Н.М. Что нужно автору?//Карамзин Н.М. Соч.: В 2-х т. Л., 1984. Т. 2., с. 60.

82. Цит. по кн.: Медведева И. Франсис Пуленк. М., 1969, с. 204.

83. С не меньшим основанием Евгений Митта в групповом портрете "Семья Малевича" (1989) подменяет голову мальчика

небольшим черным квадратом, символизирующим творчество выдающегося художника-авангардиста.

84. Чичерин Г. Моцарт: Исследовательский этюд. Л., 1971.

85. Ландсбергис В.В. Творчество Чюрлениса (Соната Весны). Л., 1975.

86. Барахов В.С. Литературный портрет, с. 146.

87. Неспроста верджиналисты давали своим автопортретам названия не в первом, а в третьем лице, глядя на "изображение" как бы "со стороны", а не "изнутри".

88. Вот почему вовсе не удивляет парадоксальное восклицание французского писателя Жана Малиньона о пьесе Жана Филиппа Рамо, написанной для ансамбля инструменталистов и названной своим именем — "Рамо": "Является ли это портретом нашего героя? Или же молодой госпожи Рамо? (...) Но какое значение имеют заглавия!" (Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо. Л., 1983, с. 28).

89. Кон И.С. Открытие "Я", с. 205.

90. Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3-х т. Л., 1987. Т.3, с. 8.

91. Об этом см.: Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 179.

92. Печать самопознания, лежащая на многих полотнах Леонардо да Винчи, будоражит мысль искусствоведов, небезосновательно находящих даже у известной "Моны Лизы" черты самого автора.

93. Данилова И.Е. Портрет в итальянской живописи кватроченто//Сов. искусствознание' 74: Сб. ст. М., 1975, с. 145.

94. Об этом см.: Лихачев Д.С. Избр. работы, с. 9.

95. Приведем прецедент этого композиционного и драматургического приема: в конце XVIII века великий Франциско Гойя создал серию из 80 офортов "Каприччос", открывающуюся автопортретом. Как понять столь необычную преамбулу? "... Помещая свой портрет на титульный лист серии офортов, — пишет искусствовед М.И. Андроникова, — то есть в самое начало своего пластического рассказа, Гойя начинает этот рассказ от первого лица как бы со слова "я". "Я это видел. Я это пережил. Я это выстрадал, — как бы говорит этот портрет" (Андроникова М.И. Портрет, с. 355. Выделено мною. — Л.К.).

96. Всю жизнь восторгаясь немецким писателем-романистом Жан Полем (Иоганном Паулем Рихтером), часто цитируя его и даже называя свои юношеские литературные наброски "жан-полиадами", Шуман писал: "Во всех своих произведениях Жан Поль показывает себя, однако всегда в двух

лицах. Он Альбано и Шоппе, Зибенкез и Лейбгебер, Вульт и Вальт, Густав и Фенк, Фламин и Виктор. Один лишь Жан Поль мог связать в себе столь различные характеры... Я часто спрашиваю себя, кем бы я стал, если бы не узнал Жан Поля?.." (Цит. по кн.: Житомирский Д.В. Роберт Шуман. М., 1964, с. 85.).

97. Цит. по кн.: Гулинская З.К. Бедржих Сметана. М., 1968, С. 135-137.

98. Цит. по кн.: Раабен Л.Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки.: Исследование. Л., 1986, с. 129.

99. Цит. по кн.: Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-и вып. М., 1989. Вып. 4, с. 151.

100. Крауклис. Г.В. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. М., 1970, с. 12.

101. Цит. по кн.: Музыкальная культура сегодня. Фестиваль Федеративной Республики Германия. Сентябрь 1989 — июнь 1990 гг. Б.м., 1989, с. 134-135.

102. Цит. по кн.: Музыка: Экспресс-информ. М., 1990. Вып. 4. Музыкальный авангард в СССР (по материалам Второго фестиваля современной музыки "Альтернатива — ?"), с. 17.

103. Цит. по аннотации к грамзаписи "Автопортрета" Р.Щедрина.

104. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 194.

105. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие, с. 150-151.

106. Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1955, Т. 8, с. 12-13.

107. Барахов В.С. Литературный портрет, с.12. Курсив мой — Л.К.

108. Алпатов М.В. Эпохи развития портрета//Проблемы портрета: Материалы науч. конференции (1972). М., 1973, с. 22.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1. Allegro

3. Охс. Прилетела птица

Бах

f sempre marcato il tema *mf*

Allegretto comodo

Гайн

semplice e piano

Andante mollo grazioso

Моцарт

Andante ma non troppo Бетховен

Andante molto espressivo Мендельсон

Tempo di valse И. Штраус

Tempo italiano. Con brio Верди

Adagio e dolce Гуно

quasi Timpani

Lento Вагнер

fp

Grandioso

ff *marcato il tema*

2. Rondeau
Ciracuseusement, sans lemeur

Ф. Куперн. Ла Менгу

p

3. Vivo

Ж. Франсе. Капризная

p senza ped. e delicatamente

4. Andantino

Ж. Франсе. Нежная

pp

5. Allegretto

Ж. Франсе. Жеманная

mf rubato f pp

6. Andantino

Ж. Франсе. Задумчивая

pp

7. Allegretto

Ж. Франс. Современная

8. Grazioso e leggero
flauto solo

Э. Денисов. Людмила

9.

Lento e mesto

Э. Денисов. Лиза

Fl.

pp *molto espr.*

Piano I

pp *leggi*

Piano II

5:4

Detailed description: This musical score is for the piece 'Liza' by Eduard Denisov. It is marked 'Lento e mesto'. The score is arranged for Flute (Fl.), Piano I, and Piano II. The Flute part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *molto espr.* (molto expressive) instruction. The Piano I part features a *pp* dynamic and a *leggi* (leggiero) instruction. The Piano II part provides harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A 5:4 time signature is indicated at the end of the Piano I part.

10.

*Allegro con brio, feroce*Мусоргский. Избушка на курьих ножках
(Баба-Яга)

mf cresc. *sf* *sf* *sf*

ff

Detailed description: This musical score is for 'The Hut on Chicken Legs' by Modest Mussorgsky. It is marked 'Allegro con brio, feroce'. The score is arranged for Piano I and Piano II. The Piano I part starts with a *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo) dynamic and features several *sf* (sforzando) accents. The Piano II part starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

11. Чайковский. Баба-Яга
Очень быстро

p *sf* *sf* *sf* *sf*

12. Лядов. Баба-Яга
Presto

ff *p*

Cl., V-ni, V-la *Fiat!*

V-ni

13. Прокофьев. Болтуня
Алегро

Драмкру - жок, кру - жок по фо - то, хор - кру - жок - мие петь о - хо - та!

p

За кру-жок по-ри-со-ванъ-ю то-же все го-ло-со-ва-ли...

14. *Vivace assai*

Глинка. Рондо Фарлафа

Бли-зок уж час гор-жест-ва мо-е-го! Не-на-вист-ный со-пер-ник уй-дет да-ле-ко от нас.

15.

Allegro

Даргомыжский. Мельник

Ах ты, пья-ни-ца, без-дель-ник! Где ты ви-дишь са-по-га?
Иль му-тет те-бя лу-ка-вый? Э-то вед-ра! Вед-ра?
Пра-во? Вот уж со-рок лет жи-ву, ни во сне ни па-я-бу

16. *немного скорее* Даргомыжский. Старый капрал

В но - гу - ре - бя - та! Раз! Два! Гру - дью по - дай - сят

Не хнычь, рав - ний - сят. Раз! Два! Раз! Два!

17. *Allegretto* Даргомыжский. Титулярный советник

Он был ти - ту - ляр - ный со - вет - ник, о - на ге - не - ральска - я дочь,

18. *Не очень скоро* скромно Даргомыжский. Червяк

Я всей ду - шой к же - не при - вя - зан, я в лю - ди ям - шел...

да че - го! Я друж - бой гра - фа ей. о - бя - зан,

19. *Andante amoroso* Шеприн. Мертвые души. Манилов

О, Павел И - ва - но - вич О, я бы

с ра - до - стью от - дал бы по - до - ви - ну

Andantino moderato

Коробочка

P Ох, ба - тюш - ки, бе - да, вре - мя - на пло - хи. Не - у - ро - жа - и да у - бытки.

rosso

Allegro di marcia

Поздрав

По - здравы! продул - ся в дух! Не за - ни я по - сле па - ро -

ле на промля той се мер - ке уг ку,

fff

Moderato

Собакевич

Тол - ку - ют. про - све - щень - е про - све - щень - е,

О э - то про - све - щень - е

Moderato

Плюшкин

mf *P* *3* Я дав - нень - ко не ви - и - и - и - ну гос - тей,

(poco allarg.) (sim.) *(a Tempo)* *(poco rit.)*

(a tempo) *mf* *P* *3* да при - звать - ся ска - зать ма - ло ви - жу в них про - ку.

(poco allarg.) *(a tempo)* *(poco rit.)*

20.

Andante. Grave-energico

Мусоргский. Два езера

First system of exercise 20, featuring piano and bass staves. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. It includes dynamic markings such as *f* and *sf*, and features triplet figures in both hands.

Andantino

Second system of exercise 20, featuring piano and bass staves. The tempo is marked *Andantino*. The piano part includes dynamic markings like *sf* and a *smile* instruction. The bass part has a few notes with a *bb* marking.

Third system of exercise 20, featuring piano and bass staves. The piano part includes a *dim.* instruction. The bass part has a few notes with a *bb* marking.

21.

Andante sostenuto

Барток. Два портрета. Идеал

First system of exercise 21, featuring a V-no solo staff. The tempo is marked *Andante sostenuto*. The music is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. It includes dynamic markings like *p* and *smplice*.

Second system of exercise 21, featuring a V-no solo staff. It includes a *poco cresc.* instruction.

22.

Presto

Барток. Два портрета. Урок

Exercise 22, featuring Fl., Ob., and Cl. in E♭ staves and a piano/bass staff. The tempo is marked *Presto*. The music is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. It includes dynamic markings like *f con fuoco* and *sf*.

23.

Allegretto

Шнитке. Моц-Арт

p

p

24.

Presto

Моцарт. Секстет деревенских
музыкантов. Ч. IV

2 Cor. F

I

V-ni

II

V-la

Basso

25.

Дж. Фарнэби. Его отроумие

Musical score for 'Дж. Фарнэби. Его отроумие'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The music is in a common time signature and includes various rhythmic values and accidentals.

26.

Дж. Були. Доктор Булл
собственной персоной

Musical score for 'Дж. Були. Доктор Булл собственной персоной'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The music is in a common time signature and includes various rhythmic values and accidentals.

27.

Дж. Мандей. Радость Мандея

Musical score for 'Дж. Мандей. Радость Мандея'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The music is in a common time signature and includes various rhythmic values and accidentals.

Continuation of the musical score for 'Дж. Мандей. Радость Мандея'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The music is in a common time signature and includes various rhythmic values and accidentals.

28.

И.С.Бах. Прелюдия и фуга для органа
ре-минор

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are joined by a brace on the left and represent the right and left hands of the organ. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The third staff is a separate bass line, likely for a figured bass or a specific organ registration.

The second system of the musical score consists of three staves. The top two staves are joined by a brace on the left and represent the right and left hands of the organ. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music continues the complex, flowing melody in the right hand and the rhythmic accompaniment in the left hand. The third staff is a separate bass line.

The third system of the musical score consists of three staves. The top two staves are joined by a brace on the left and represent the right and left hands of the organ. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The third staff is a separate bass line. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

29.

Моцарт. 12 вариаций на Allegretto

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns, some with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. Dynamic markings include *fp* and *f*.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a slur and a fermata, and a dynamic marking of *rit.* followed by *fp*. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a rapid sixteenth-note passage followed by a melodic phrase with a slur and a fermata. The lower staff has a long horizontal line indicating a sustained bass line. Dynamic markings include *p* and *cr*. The tempo marking **Tempo I** is positioned above the second measure of the upper staff.

30.

Бетховен. 33 вариации на тему вальса Диабелли

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the middle of the system. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the musical piece. It features a prominent ascending scale in the treble staff, which is a characteristic feature of this variation. The bass staff provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system begins with the tempo marking *poco Adagio*. The music transitions into a section with sustained chords. The dynamic markings in this section are *ff*, *dim.*, *p*, and *più p*. The system concludes with a double bar line.

31.

Шуман. Поэт говорит

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a more active eighth-note pattern. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. It starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The upper staff has a melodic line with a slur and a *rit.* (ritardando) marking above the final measure. The lower staff continues with its accompaniment, featuring a *p* (piano) dynamic marking in the middle of the system.

The third system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with a slur and a *mp* (mezzo-forte) dynamic marking. The lower staff continues with its accompaniment, ending with a final chord marked with a sharp sign and a common time signature.

32.

Larghetto

Шопен. Ноктюрн оп. 9 №1

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a *can forza* dynamic marking. The lower staff is in bass clef and features a continuous eighth-note accompaniment with a *pp* dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

The second system continues the musical score with two staves. The upper staff has a few notes and rests, while the lower staff continues the eighth-note accompaniment. The dynamics and tempo markings are consistent with the first system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic phrase with a *ppp legatissimo* dynamic marking. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

33.

Adagio ($\text{♩}=69$)

Шуман. Карнавал. №5 "Эвзебий"

musical score for Schumann's Carnival No. 5 "Eusebius". The score is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 69 beats per minute. The piece is marked *sotto voce*. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. The left hand provides a harmonic accompaniment with a slur over the first two measures and a fermata over the last two.

Passionato

Шуман. Карнавал. №6 "Флорестан"

musical score for Schumann's Carnival No. 6 "Florestan". The score is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is Passionato. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. The left hand provides a harmonic accompaniment with a slur over the first two measures and a fermata over the last two.

34. Presto: so schnell und so gleichmässig wie möglich

Д. Лигети. Автопортрет

① ② ③ ④ 18 ① ② ③... 10

etc. simile *etc.*

① ② ③ ④ *repet. colla parte*

① ② ③... 24 ① ② ③... 14 1 ② ③ ④

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Что такое портрет в музыке?	5
Глава 2. Портрет-эмоция	21
Глава 3. Портрет-характер	35
Глава 4. Портрет-жизнеописание	50
Глава 5. Автопортрет	68
Заключение	91
Примечания	94
Нотные примеры	104

Людмила Павловна Казанцева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ

Научно-популярное издание

Редакция авторская

Оформление обложки Л. В. КОРНИЛОВОЙ

ЛР № 040595 от 18/II-1993 г.

Формат 60x84¹/₁₆. Печать офсетная. Бумага книжно-журнальная.

Усл. печ. л. 7,44. Уч.-изд. л. 7,32.

Заказ 3778. Тираж 1000.

Набрано научно-творческим центром "Консерватория"

103871, г. Москва, ул. Герцена, 13.

Отпечатано в ГП "Издательско-полиграфический комплекс "Волга"

414000, г. Астрахань, Набережная 1 Мая, 73.