

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 всё 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, мультипликации, 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 Александра Пушкина, будто иллюстрируя его поэтические строки. Графические эскизы знакомых людей любил делать Иван Тургенев. Превосходные графические портреты известных современников Юрий Анненков дополнил не менее выразительными их литературными описаниями. Разрабатывая жанр видео-ма — визуальной коллажной композиции из букв, изображения предметов, фотографий и т. д., — Андрей Вознесенский скомпоновал творческие портреты Оскара Уайлда, Сергея Есенина, Владимира Маяковского, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, Николая Заболоцкого, Сергея Прокофьева, Леонарда Бернстайна.

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

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

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»². Сила воздействия портрета порой столь велика, что в состоянии скорректировать наши представления о человеке, пускай даже самые правдивые. Не об этом ли написал как-то Юрию Тынянову Максим 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), юриспруденция (словесный портрет), социология (социологический портрет), психология («образ Я», «Я-концепция»), криминалистика («фоторобот»), медицина (анамнез) 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. Для этого придется

² *Белинский В. Г.* ПСС: В 13 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 т. М., 1982. Т. 10, с. 271).

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

задуматься над тем, что же отличает именно портретный музыкальный образ, как «изображается» человек в музыке, чем он родствен 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 существовавшие) и — выдуманные.

Всех этих людей объединяет одно — они запечатлены музыкой. Нетрудно было бы 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 обширной 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 увековечить, 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

⁴ Так, декоративное панно Льва 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 т. М., 1990. Т. 2, с. 456*), художник Ю. Анненков воспринимал стихотворение А. Ахматовой «На шее мелких четоков ряд ...» 1913 года как ее автопортрет (*Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М., б. г., с. 114*), поэт И. 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. 1 и 2, с. 7*).

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

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 Людвига ван Бетховена, на титульном листе которой автор начертил: «Пасторальная

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.

симфония, или воспоминания о сельской жизни. Более выражение настроения, чем звуковая живопись». Отдаляются от жанрового пейзажного первоимпульса ноктюрны Фредерика Шопена, инструментальные и вокальные баркаролы, природные ландшафты Ференца Листа из цикла «Годы странствий», а также «Мельник и ручей» и «Форель» Франца Шуберта, «Весенние воды» и «Сирень» Сергея Рахманинова.

То же происходит и в сфере танцевальной музыки. Если менуэты венских классиков, 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 Александра Скрябина поэтичны и утонченны, как и «Гавот», «Мюзет», «Менуэт» и «Жига» из фортепианной сюиты ор. 22 Арнольда Шёнберга, напоминающие соответствующие старинные танцы лишь метрикой и штрихами. Эволюция пассакалии и чаконы, прослеженная от XVI века до «Пассакалии» из «Воццека» Альбана Берга, пассакалий Дмитрия Шостаковича и бассо-остинатных композиций Родиона Щедрина, демонстрирует процесс расширения образно-содержательного поля генетически бытовых песенно-танцевальных жанров, усиления в них философского и психологического начал.

Как мы всё 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» Огюста Родена, памятник «Тысячелетие России» Михаила Микешина, Ивана Шредера и Виктора Гартмана в Великом 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 оперы «Китеж» Римским-Корсаковым «нарисованы» групповые портреты татар и русичей? Вправе ли именоваться портретами характеристики тевтонских рыцарей и русского народа в кантате «Александр Невский» Сергея Прокофьева, половецкого войска и русской рати в балете «Ярославна» Бориса Тищенко? Задуман ли как серия индивидуальных и групповых портретов (воины-защитники, бояре, славная русская женщина Ярославна) Пролог оперы «Князь Игорь» Александра 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 —

⁹ Зингер Л. С. Очерки, с. 28.

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

не портрет¹¹. 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.

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. Васькову: «Нельзя ли <...> Наташе придать тип Танички Берс» (*Толстой Л. Н. ПСС: В 90 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.

Ни для кого не секрет, что музыкальное искусство на самом деле пользуется такой возможностью. Из жизни пришли в «Карнавал» Шумана Шопен, Паганини, Киарина, реальные люди стали прообразами «Райка» М. Мусоргского и «Антиформалистического райка» Д. 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 Микеланджело 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-аллегии, 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, Вакханка; флорентийская красавица Симонетта Веспуччи увековечена Боттичелли в «Мадонне с гранатом», «Весне», «Рождении Венеры», «Марсе и Венере» и на других полотнах). Наоборот, напомним о смелом «одушевлении» и индивидуализации ликов, канонизированных церковью, — 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

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 идадьго (1939) его же кисти, в которых на одном лице сразу совмещаются по несколько 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 своею «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, воспроиз-

портретные творения оцениваются, исходя из внешнего подобия, не строго придерживаются требования конкретности, быть может, таковое не обязательно 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 индивидуумов. А ведь художественный групповой портрет — единение личностей или, как метко сказал советский художественный критик Я. А. Тугендхольд, «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

водящий 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.

«Риголетто» Дж. Верди, дуэтная сцена из Третьей картины «Евгения Онегина» П. 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 целого¹⁴. Сказанное закономерно и для инструментального произведения, например, «Карнавала» Р. Шумана. Серия портретов в нем отодвигается, вытесняется 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**

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.

относительно самостоятельной части¹⁵. 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 прелюдия и fuga). В сборнике «Hommage à Albert Roussel» содержатся посвященные Русселю вокальные и фортепианные пьесы К. Бека, М. Деляжа, Ж. Ибера, Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, А. Тансмана и А. Эре. В сборник эпитафных высказываний о Д. Шостаковиче вошли 13 пьес советских и зарубежных композиторов, откликнувшихся на тяжелую потерю. Восемь российских композиторов во главе с С. Губайдулиной

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.

посвятили памяти выдающегося итальянского авангардиста Луиджи Ноно пьесы, объединенные дирижером Марком Пеккарским 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 букв (преимущественно латинских), обозначающих соответствующие звуки. Широко бытуют монограммы BACH (Бах) и DSCH (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» **монограммы**: GADE (Гаде) в фортепианной пьесе «Северная песня», называемой еще «Н. Гаде», из «Альбома для юношества» Р. Шумана, посвященной датскому композитору Нильсу Гаде; HAYDN (Гайдн) в Менуэте на имя «Гайдн» М. Равеля для фортепиано; В — la — F (Беляев) в Квартете на эту тему, сочиненном Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, А. Бородиным и А. Глазуновым и посвященном известному меценату М. П. Беляеву; Bela Bartok в «Прелюдии и фуге» для виолончели и фортепиано современного финского композитора Э. Раутаваары; (P)a(ul) H(in)de(mit)h во Втором квартете С. Прокофьева; Alfred Sch (Альфред Шнитке) в собственном «Жизнеописании»; В (Борис Тищенко) в Пятой симфонии Б. 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. Это глубоко осознавали некоторые музыканты, как, например,

немецкий композитор Зигфрид Карг-Элерт (1877–1933), «нарисовавший» «Тридцать три портрета» европейских мастеров для фисгармонии ор. 101 (1913–1923), среди которых поместил стилизованные изображения и российских коллег — П. И. Чайковского в пьесе № 23 «Меланхолическая серенада» и А. Н. Скрябина — в пьесе № 31 «Экзальтированная поэма».

Блестящим портретистом показал себя некогда популярный, а ныне малоизвестный композитор Зигфрид Окс (1858–1929). В основу написанной в 1878 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 стилизованных 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 бетховенского *Andante*, два вальса — изящный шопеновский и блестящий восторженный Иоганна Штрауса, мастерски смоделированный мужской хор Мендельсона, *quasi*-интермеццо Брамса, фортепианную миниатюру Шумана, 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».

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

3. Окс. Придетела птица

Бах

Allegro

f sempre marcato il tenu

mf

Allegretto comodo

Гайдн

semplice e piano

Andante molto grazioso

Моцарт

Andante ma non troppo

Бетховен

p

Andante molto espressivo

Мендельсон

p

Tempo di valse

И. Штраус

mf

Tempo italiano. Con brio

Верди

ff

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru