

Последний в уходящем 2016 году номер журнала ИМТИ охватывает следующий круг тем: проблематика методологии музыкознания представлена статьей киевского исследователя С.В. Тышко; эпизод биографии крупнейшего российского музыкально-театрального деятеля XIX века А.М. Гедеонова восстановлен в очерке С.К. Лащенко; вопросы рецепции малеровского наследия в еврейской национальной культуре XX века рассмотрены израильским музыковедом Ю.В. Крениной; тему музыкальности поэзии на примере композиторских интерпретаций стихотворений А. Блока поднимает Ю.М. Опарина; краткую информацию о новом (2015 года) сочинении Кшиштофа Пендерецкого дает автор из Армении К.А. Джагацпанян; обширная публикация ранее не обнародованной переписки либреттиста В.И. Бельского с семейством его соавтора Н.А. Римского-Корсакова и материалов к ней предложена М.П. Рахмановой; завершает номер статья А.В. Лебедевой-Емелиной о нескольких кандидатских диссертациях последнего времени, защищенных в Московской консерватории, которые посвящены европейской музыке барокко и классицизма

Key Words
commentary, text, slow reading, reading with stops, biography.

Sergey Tishko

***Commenting Upon the Musicians' Texts:
a 'Slow Reading' or Reading with Stops?***

Abstract

In this article, the author once again proposes an argumentation for his approach to the practice of commenting upon verbal and musical texts. The ways for contemporary modifications of the well-known method of 'slow reading' and for its transformation into the method of 'reading with stops' are characterized. The viability of the author's concept of commentary is proved on the materials related to different spheres of musicology and musical-cultural studies (facts from the biographies of Glinka and Pushkin, Rakhmaninov's treatment of ancient sacred tune in his Vespers, a key moment in the creative biography of the pianist Horowitz, etc.); it is shown, in particular, that the author's concept allows to find new meanings in the musicians' texts.

Ключевые слова
комментарий, текст, медленное чтение, чтение с остановками, биография.

Тышко С. В.

Из опыта комментария к текстам музыкантов: «медленное чтение» или чтение с остановками?

Аннотация

В статье в очередной раз аргументируется разрабатываемый автором подход к комментарию вербальных и музыкальных текстов. Характеризуются пути современной модификации известного метода «медленного чтения» и его превращение в метод «чтения с остановками». На материале нескольких комментариев, относящихся к самым различным сферам музыкознания и музыкальной культурологии (факты биографий М.И. Глинки и А.С. Пушкина, отношение к обиходному напеву в одном из песнопений «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова, переломный момент в творческой биографии пианиста В.С. Горовица и проч.), продемонстрирована жизнеспособность предложенной автором концепции комментария и, в частности, возможность с ее помощью по-новому интерпретировать тексты музыкантов.

Сто лет назад видный пушкинист и литературовед М.О. Гершензон изобрел метод «медленного чтения». Если кратко, то он сводится к тому, чтобы особо внимательно, то есть *медленно*, читать стихи или прозу и находить в текстах невидимые дотоле связи с биографией литератора, и наоборот — столь же дотошно изучая биографию, открывать нечто новое в творениях художника. Вот что об этом писал сам Гершензон в 1908 году: «Пушкин необыкновенно правдив, в самом элементарном смысле этого слова; каждый его личный стих заключает в себе автобиографическое признание совершенно реального свойства, — надо только пристально читать эти стихи и верить Пушкину. Такой опыт “медленного чтения” и представляет наш очерк»¹. Надо сказать, что метод этот критиковали многие (Ю.Н. Тынянов, Б.В. Томашевский и др.). Но нет сомнений, что он дожил вполне благополучно до знаменитого лотмановского комментария к «Евгению Онегину»². Мало того, его отголоски слышны уже на рубеже XX и XXI веков в работах Умберто Эко — хотя и без какого-либо прямого влияния концепции Гершензона. Чего стоит, например, такое высказывание Эко в его знаменитых лекциях «Шесть прогулок в литературных лесах»: «Чтобы узнать, чем кончается книга, как правило, достаточно прочесть ее один раз. Однако чтобы выявить образцового автора, текст придется читать неоднократно, а в некоторых случаях — и бесконечное множество раз. Только отыскав образцового автора и поняв <...>, чего он от них хочет, эмпирические читатели превращаются в полноценных образцовых читателей»³.

Как раз на трех упомянутых выше авторов я в значительной мере ориентировался, разрабатывая метод культурного комментария

¹ Гершензон М. Северная любовь А. С. Пушкина // Гершензон М. Образы прошлого. М.: Т-во Скоропечатни А.А. Левенсон, 1912. С. 1.

² Лотман Ю. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя. Изд. 2-е. Л.: Просвещение, 1983.

³ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах М.: Симпозиум, 2002. С. 50.

в книгах о Глинке⁴. Вот лишь один пример «медленного чтения» из моих комментариев. Перечитывая «Записки» М.И. Глинки, я остановился на месте, где он вспоминает о черкесском празднике, виденном летом 1823 года во время путешествия на Кавказ, — о пленившей его пляске девушек, о конных состязаниях и проч.⁵ Нетрудно было установить, что это мусульманский праздник *байрам*. Конечно, я заглянул и в программную статью Гершензона «Северная любовь Пушкина»⁶, посвященную первой поездке поэта на Кавказ летом 1820 года. В этом тексте автор уже подходит к окончательному оформлению метода «медленного чтения». Попутно я, конечно, вспомнил строки из «Кавказского пленника»:

Бывало, в светлый Баиран
Сберутся юноши толпою;
Игра сменяется игрою.
То, полный разобрав колчан,
Они крылатыми стрелами
Пронзают в облаках орлов;
То с высоты крутых холмов
Нетерпеливыми рядами,
При данном знаке, вдруг падут,
Как лани землю поражают,
Равнину пылью покрывают
И с дружным топотом бегут.

Известно, что байрам переносной праздник, и мигрирует он по календарю весной — летом — осенью каждого года очень сильно. Сперва я обратился к опыту Гершензона. Он установил, что в 1820 году, при Пушкине, байрам пришелся на 5 и 6 сентября

⁴ См.: Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. 1: Украина. К., 2000; переиздание: К.: Радуга, 2005; Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4х ч. Ч. II: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. К.: Задруга, 2002; Тышко С., Куколь Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. III: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. К.: Тип. Клякса, 2011; Тышко С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4х ч. Ч. IV: Кавказ. К.: ЛАТ&К, 2015.

⁵ См.: Глинка М. Записки // Глинка М. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 2-х т. Т. I: Литературные произведения [подгот. А.С. Ляпунова]. М.: Музыка, 1973. С. 224; Тышко С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. IV: Кавказ. С. 60.

⁶ Гершензон М. Северная любовь А.С. Пушкина С. 1—32.

(верно — 6 сентября)⁷ и, ориентируясь на эту дату, сделал вывод, что «Пушкин мог его видеть у крымских татар», то есть, уже переправившись с Кавказа в Крым⁸. Однако Гершензон, к сожалению, ошибся. Причем вовсе не с этой датой — она-то как раз верна! Дело в том, что изобретатель метода «медленного чтения» не сделал в этом процессе совершенно необходимой остановки, не приняв во внимание (или не зная?), что празднуют два байрама — сначала *ураза-байрам*, а затем *курбан-байрам*, и разделяют их всегда семьдесят дней. Поскольку мне этот факт религиозной жизни был известен задолго до того, как я в очередной раз штудировал кавказские страницы «Записок», оставалось лишь вычислить, когда оба байрама праздновались в 1823 году, — ведь именно тогда на Кавказе был Глинка. Здесь на помощь пришел Интернет, и после не слишком затяжного поиска удалось определить нужные даты не только для Глинки (1823 год), но и для Пушкина (1820 год), воспользовавшись информацией сайта *Gregorian Islamic Calendar*⁹. А эти данные, как оказалось, весьма значительны для уточнения кавказских эпизодов их биографий¹⁰.

Однако попутно выяснилось, что Гершензон пропустил еще одно нужное место для остановки, — на этот раз в авторском комментарии самого Пушкина к «Кавказскому пленнику». Речь идет о примечании поэта к приведенному выше отрывку поэмы: «*Байрам*, праздник разговенья. *Рамазан*, музульманский пост»¹¹. То есть, речь именно об ураза-байраме (а не курбан-байраме!). А рамазан в 1820-м пришлось как раз на то время, когда Пушкин посетил Кавказские Минеральные воды — на 30 июня¹². Следовательно, в поэме Пушкина речь идет именно о Кавказе и черкесах — так же, как и у Глинки тремя годами позже! Гершензон, «пропустив» две столь необходимые остановки, пришел к уже известному нам неверному выводу о том, что поэт присутствовал на байраме у крымских татар, уже переехав с Кавказа

⁷ «Он (Пушкин в «Кавказском пленнике». — С. Т.) описывает Байрам — и <...> мы знаем <...>, что в тот год Байрам начался 5-го или 6-го сентября». См.: Гершензон М. Северная любовь А.С. Пушкина. С. 20.

⁸ Там же.

⁹ *Gregorian Islamic Calendar* [Electronic resource]. — Mode of access: <http://hical.info/eg.html>

¹⁰ См. подробнее: Тышко С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. IV: Кавказ. С. 118—120; Тышко С. М.И. Глинка в черкесском ауле в 1823 году: открытие «русского востока» (комментарий к фрагменту «Записок») // Новоспасский сборник. Вып. 10: *Эпоха М.И. Глинки*: музыка, поэзия, театр. Сост., ред. Н.В. Деверилина. Смоленск: Маджента, 2015. С. 17—43.

¹¹ Пушкин А. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 4: Поэмы. Сказки. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 134. Обратим внимание на то, что в тексте поэмы слова рамазан вообще нет; следовательно, оно дополнительно разъясняет, что речь идет именно об ураза-байраме!

¹² Тышко С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. IV: Кавказ. С. 120.

в Крым¹³. Уверен, что мое наблюдение поможет внести некоторые полезные коррективы как в биографический хронограф Пушкина, так и в творческую историю его южной поэмы «Кавказский пленник».

А теперь напомним еще раз об Умберто Эко. Вот что он писал о «литературных лесах», приводя своеобразную метафору художественного текста: «У Борхеса <...> лес называется садом расходящихся троп. Даже там, где лесная тропинка совсем не видна, каждый может проложить свою собственную, решая, справа или слева обойти то или иное дерево, и делая очередной выбор у каждого встречного ствола». И тут же предлагал «идти, разбираясь по дороге, как лес устроен, и выясняя, почему некоторые тропинки проходимы, а другие — нет»¹⁴. А я бы хотел, следуя этому совету, отыскивать близ тропинки нужное дерево и делать остановку для размышления-комментария! В моем случае, только что описанном, это изыскания в области байрама, исламского календаря, самого текста Пушкина и авторского комментария к нему, наконец, мемуаров Глинки. И, конечно же, применение этих сведений к изучению биографий поэта и композитора.

В поисках тропинок в саду *музыкального текста* и деревьев, под сенью которых можно остановиться и поразмышлять, вернусь к моему давнему опыту — к тому, что иногда принято величать с некоторой ностальгией: «из *неопубликованного*». Поэтому постаю сейчас представить, что я мог бы сказать теперь, если бы писал комментарии к двум давним-давно обнаруженным интереснейшим явлениям из жизни музыкальных текстов.

Сначала — материал к первому «несостоявшемуся» комментарию.

Лет двадцать тому назад мне довелось заняться со студентами «Всенощным бдением» С.В. Рахманинова. Наше внимание тогда остановилось на песнопении «Свете тихий» и, в частности, на его связях с Обиходом. Мне, конечно, было известно, что в основе этого песнопения лежит напев Киевского распева (что обозначено самим композитором в партитуре), и что принадлежит оно к тем десяти (из общего количества пятнадцати), которые написаны на обиходные напевы. По словам самого Рахманинова, здесь «всё <...> осознанно подделывалось под обиход»¹⁵. Вполне закономерно в поле нашего

¹³ Известно, что Пушкин покинул Кавказ и отправился в Крым в августе 1820 года. Конечно, я далек от мысли начисто отрицать саму возможность присутствия Пушкина и на татарском Курбан-байраме в Крыму — но сам-то поэт об этом ничего не пишет... А в его поэме описан именно черкесский байрам.

¹⁴ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 15.

¹⁵ Рахманинов С. Письмо И.С. Яссеру от 30 апреля 1935 года // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 3: Письма. М.: Советский композитор, 1980. С. 49.

зрения попали тогда еще немногочисленные публикации о его «Всенощном бдении», в особенности те, где речь шла песнопении «Свете тихий»¹⁶. В одной из этих статей (безусловно фундаментальной, этапной и послужившей импульсом к дальнейшим исследованиям рахманиновской «Всенощной») А.И. Кандинский причислил «Свете тихий» к тем песнопениям, где Рахманинов позволил себе «большую свободу в обращении с первоисточником» в сравнении с другими. Эта свобода, по мнению автора статьи, заключалась в том, что композитор «как бы “извлекает” из знаменной мелодии ее интонационный “каркас” — квартовую попевку своеобразной зеркально-симметричной структуры: мелодическая линия плавно спускается от *es* первой октавы к *b* малой и затем возвращается к начальному звуку — создается эффект раскачивания». В итоге формируется образ композиторской интерпретации богослужебного напева, осуществленной Рахманиновым: «Общий интонационный строй напева сохраняется во всем произведении, сообщая стройность и законченность целому. Мелодика рахманиновского варианта выгодно отличается от несколько расплывчатой по рисунку знаменной темы, обладает в сравнении с первоисточником ритмической упругостью и ясной расчлененностью общей мелодической линии»¹⁷. В подтверждение этой позиции А.И. Кандинский привел два красноречивых музыкальных примера, позволяющих сравнить обиходный «оригинал» и то, что с ним сделал Рахманинов в песнопении «Свете тихий». Приводим здесь соответствующий фрагмент партитуры Рахманинова и пример из Обихода, воспроизведенный А.И. Кандинским (см. примеры 1 и 2)¹⁸.

¹⁶ См.: Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. 1991. № 5. С. 4–9; № 7. С. 91–97; Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) // Рахманинов С. Всенощное бдение. М.: Музыка, 1989. С. 73–78.

¹⁷ Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) С. 75. Приведенное здесь высказывание было практически точно повторено в вышедшей двумя годами позднее другой статье того же автора: Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. 1991. № 5. С. 9. Следует заметить, что на мерное «раскачивание <...> в пределах кварты» «краткой попевки киевского распева» в том же песнопении Рахманинова обращал внимание также Ю.В. Келдыш в соответствующем разделе десятого тома «Истории русской музыки», опубликованном уже после смерти автора. См.: Келдыш Ю. С.В. Рахманинов // История русской музыки: в 10 т. Т. 10А: 1890–1917. М.: Музыка, 1997. С. 124.

¹⁸ В статье А.И. Кандинского обозначены номерами 1а и 1б. См.: Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков. С. 9.

Пример 1

4. СВЕТЕ ТИХИЙ
(киевского распева)

Довольно медленно (движение половинами)

Пример 2

Естественно, мы посмотрели в «каноническом» Синодальном издании Обихода образец «Свете тихий» Киевского распева¹⁹ (его материалами пользовался и Рахманинов²⁰). Казалось бы, здесь выявилось полное соответствие мысли автора вышеупомянутой статьи о глубокой творческой переделке обиходного напева. Однако тут-то мы и натолкнулись на развилку тропинок. Выяснилось, что в Обиходе представлены целых *пять* напевов «Свете тихий», и публикуются они в такой последовательности: 1) Знаменного распева; 2) Ин распев; 3) Киевского распева; 4) Сокращен[ного] распева; 5) Ин распев²¹. Как видим, третьим по счету идет образец Киевского распева — тот, к которому отсылал А.И. Кандинский.

Итак, у нас было два варианта действий. Первый — довериться целиком уже приведенному наблюдению исследователя и далее заниматься средствами переработки напева (от мелодики и хоровой фактуры — до особенностей гармонизации и тонального плана). И все же нас смущала нигде в тексте не зафиксированная принадлежность образцов, взятых из Сокращенного обихода, к какому-либо традиционному распеву (знаменному, киевскому и т. п.). А в полном синодальном издании Обихода никаких указаний на это нет! Поэтому мы все же избрали второй путь и на этом месте сделали остановку.

Сначала нужно было разобраться с двумя напевами «Свете тихий», приведенными в «большом» Обиходе четвертым и пятым по счету: над одним из них написано «Сокращен[ного] распева», а над другим — «Ин распев». Мы открыли Сокращенный обиход²² и обнаружили там те же два напева, причем первый из них уже с обозначением: «Киевского распева» (!), а второй — «Ин распев». Что может в данном контексте обозначать последняя надпись? Ответ ясен: еще один (иной, другой) напев того же (в данном случае — Киевского) распева.

Теперь мы могли двигаться по выбранной тропинке вперед, все дальше и дальше от «развилки». Сравнивая два обиходных напева, о которых идет речь, с песнопением «Свете тихий» Рахманинова, мы

¹⁹ См.: Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 1: Всенощное бдение. М.: Синодальная типография, 1909. С. 52.

²⁰ См., например, в исследовании А.Б. Ковалева: «С. Рахманинов изучал традиционные распевы [знаменный, киевский, греческий] по Синодальному Обиходу, изложенному квадратной нотой [«киевским знаменем»] и предоставленному композитору А. Кастальским». Ковалев А. С. В. Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки: исследование. Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2015. С. 73.

²¹ Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 1: Всенощное бдение. С. 51—53.

²² Существует несколько Синодальных изданий начала XX века под заголовком «Учебный обиход нотного пения употребительных церковных распевов».

пришли к ошеломляющему выводу: второй из них (или же пятый по счету из «большого» Обихода) почти полностью (иногда до деталей!) совпадает с музыкой Рахманинова! Особое внимание обращаю на контур мелодии, идущей с самого начала из вершины-источника плавно на кварту вниз (в обоих примерах этот ход выделен мною над нотным текстом). Ситуация воспроизводится Рахманиновым по ходу песнопения многократно, в основном в тех же местах, что и в данном обиходном первоисточнике (пример 3²³, ср. с примером 2).

Пример 3



Если мы теперь вернемся к обиходному напеву, который, как выясняется, ранее ошибочно был принят за первоисточник песнопения «Свете тихий» из рахманиновского «Всенощного бдения» (см. примеры 1 и 2), то убедимся, что никакого «извлечения» из обиходной темы «квартового интонационного каркаса» Рахманинов не делал. Он просто достаточно точно заимствовал обиходный напев — но другой! А нашими предшественниками (по уже теперь известным причинам) два последних напева из Обихода просто не были признаны Киевскими и проигнорированы.

Итак, приходим к принципиально новому выводу о том, что в основу песнопения Рахманинова «Свете тихий» положен *Ин распев (Киевского распева) из Обихода, следующий там по счету пятым, и, в свою очередь, взятый из Сокращенного (учебного) обихода*. Привожу его целиком, как он изложен в Обиходе, в цефаутном ключе и квадратной нотой, а также, для сравнения, — начальный фрагмент хоровой партитуры этого песнопения с музыкой Рахманинова (пример 4²⁴, см. также пример 1).

²³ Вслед за А.И. Кандинским мы приводим пример из Обихода в скрипичном ключе, круглой нотой — для удобства сравнения с мелодией «Свете тихий» Рахманинова.

²⁴ Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 1: Всенощное бдение. С. 53.

Пример 4

Инок
роспѣвъ.

Свѣтъ ти хѣи свѣтъ гла славы, безслѣт на гв оу ца не.
 бѣе на гв, свѣтъ гла славы бѣе на гв, іи исъ се хрїстѣ: пришеде ше на
 за паде бо на ца, вѣдѣше свѣтъ ве чер ній, по емъ оу ца, сы на, и
 свѣтъ гла славы, бо гла до стѣ ннх б си ко вѣа вре ме на пѣтъ бы ти
 гла сы пре по доб ны ми, сы не во жїи жи бо тѣ да ай: тѣм же мїръ та сла вы тѣ.

Из вышеизложенного следует, что, во-первых, сущность творческого подхода Рахманинова к обиходному напеву состояла не столько в изменении его мелодии, сколько в характере обработки (тональный план, неожиданные модуляции, особенности многоголосия, и т. д.). А во-вторых — в создании образа тихого света, льющегося с небес (сверху!), вообще чрезвычайно важного для русской музыкальной культуры. И, наконец, можно прийти к мысли о значительно большем, чем это считалось ранее, соответствии рахманиновской обработки «Свете тихий» богослужебной традиции. Этот, хотя и единичный пример, — еще один аргумент в старом споре о пригодности рахманиновского шедевра к исполнению в храме.

Таким образом, правильно выстроенная система создания комментария с «остановками» по пути организует и структурирует текст, предохраняя от того, чтобы пропустить что-то важное.

А теперь — «заготовка» для второго неопубликованного комментария.

На рубеже 1980—90-х годов я заинтересовался «Нотным обиходом абхазских литургийных песнопений»²⁵, созданным в начале XX века усилиями абхазских, грузинских и русских священников и регентов, абхазских литераторов, филологов и народных исполнителей. Параллельно и поначалу независимо от этого я посвятил некоторое время изучению абхазского фольклора. Стоит заметить, что

²⁵ Нотный Обиход абхазских литургийных песнопений. Тифлис: Типография канцелярии Наместника Е. И. В. на Кавказе и литография К.И. Месхиева, 1912.

я трудился в этих направлениях, когда об Интернете у нас даже и не мечтали. Случилось так, что эти две тропинки «музыкального леса» неожиданно пересеклись, и на перекрестке пришлось остановиться. В результате удалось раздобыть новое знание — пусть и локальное, но вовсе не бесполезное.

Но начну по порядку. Мое внимание привлекла «Килилеса» — абхазская трудовая земледельческая песня, впервые опубликованная в вышедшем в 1930 году сборнике «Песни кодорских абхазцев» Константина Владимировича Ковача²⁶. Честно говоря, заинтересовала она меня своим названием, которое не переводится ни на один язык мира, включая абхазский! Вот что написал сам автор сборника об этой песне со странным названием в одном из собственных комментариев: «“Килилеса” — ничего, собственно, не означающее слово на абхазском языке». Далее К.В. Ковач сделал чрезвычайно важное, на мой взгляд, пояснение в сноске: «Правильно это будет “Кирие элейсон”, что на греческом языке означает — господи помилуй. Каким образом стали кодорцы произносить это слово в песне, сказать затрудняюсь». И продолжил: «Песня эта названа так, потому что слово “килилеса” произносится во время песни (о-о-о-хо, килилеса) на манер русского — “ой-лю-ли” и т. п. Песня поется по окончании цапанія кукурузного поля, как бы извещая об окончании работы. Запеваеет ее кто-либо из старших по возрасту. Записана в сел. Квитаули, Кодорского уезда»²⁷.

Привожу записанный К.Ковачем напев со словами (пример 5²⁸).

Килилеса

Напеви: Арзан Чегин, Дзана Доршид, Агрба Мана, Самаша Кигуа Циария Сейдок.

Andantino.

о - о - о - хо, ки - ли - ле - са,

²⁶ Ковач К. Песни кодорских абхазцев. Сборник этнографических материалов с нотными записями Сухум: Издание Наркомпроса Абхазии и Академии абхазского языка и литературы, 1930. С. 53, № 9. Композитор и музыкальный этнограф К.В. Ковач — отец известного украинского композитора Игоря

Константиновича Ковача.

²⁷ Там же. С. 15.

²⁸ Там же. С. 53.



Надо сказать, что музыкальный этнограф не приводил каких-либо пояснений по поводу происхождения этой песни с поистине загадочной историей и ее связи литургическим текстом по-гречески *Κύριε ἐλέησον* («Господи, помилуй»). И музыкальных параллелей ее напева в Обиходе не искал.

Тогда я открыл Синодальное издание Обихода и нашел там в нотных образцах архиерейского богослужения (при хиротонии — рукоположении епископов, священников и диаконов) три напева со словами «*Кирие элейсон*». Один из них, обозначенный как «*Ин роспев знаменый*», привлек мое внимание поразительным сходством — вплоть до точного совпадения — с мелодией песни «Килилеса» (пример 6²⁹)!

Пример 6



Как объяснить это? Неужели канонический распев из Синодального Обихода каким-то парадоксальным образом попал в абхазскую народную песню? Вот и возникла у меня вполне закономерная идея проверить наличие какого-то его подобия в абхазском нотном Обиходе 1912 года издания. Что я и сделал. И нашел там напев, в той или иной степени похожий на «*Кирие элейсон*» из Синодального Обихода (соответственно — и на песню «Килилеса») сразу в нескольких песнопениях, причем почти идентичный вариант — в музыке, на которую распевается «*Аллилуйя*»³⁰ (пример 7)!

²⁹ См.: Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 2: Божественная Литургия. М.: В Синодальной типографии, 1909. С. 308. Пример для удобства сравнения изложен в скрипичном ключе. Примечательно, что на той же странице Обихода (выше) опубликован и полностью идентичный по музыке образец, сопровождаемый аналогичным указанием: «*Ин роспев знаменый*», но со словами «Господи помилуй».

³⁰ Нотный Обиход абхазских литургийных песнопений. С. 4.

Пример 7



Отсутствие там аналогичного распева со словами «*Кирие элейсон*» объясняется тем, что абхазский нотный Обиход был сокращенным и вообще не включал песнопений архиерейского богослужения, а следовательно и этого образца, по-гречески. Таким образом, удалось обнаружить почти «дословное» сходство трех напевов: одного из народной песни «Килилеса» и еще двух — из русского и абхазского нотных обиходов!

Каков же был механизм сближения этих напевов? Здесь мы можем только выдвигать гипотезы. К примеру, такую. Как уже отмечалось, к созданию абхазского нотного Обихода привлекались известные исполнители народных песен. На основании этого факта, казалось бы, можно подумать, что «Килилеса» пришла в музыкальный текст Литургии по-абхазски именно с народными певцами. Но это, конечно же, не так — ведь идентичный напев есть и в Синодальном Обиходе, а уж туда он никак не мог попасть из абхазской народной песни! Но почему бы не предположить обратное: не «мигрировал» ли сам обиходный напев в народную песню? Это подозрение усилится, если учесть, что трудовые песни абхазов издавна сопровождались обрядами, а в обрядах этих нередко участвовали православные священники. Можно предположить, что искаженный греческий текст и соответствующая мелодия пришли в эту достаточно архаичную песню достаточно давно, вместе с молитвословием. Конечно, эта гипотеза нуждается в кропотливом дальнейшем исследовании и во многих доказательствах. Однако приведенный мною пример из малоизученной религиозной и музыкальной жизни немногочисленного кавказского народа, безусловно, может послужить одним из хороших стимулов для поисков в данном направлении. Я же у этого дерева «музыкального леса» на перепутье тропинок пока что делаю длительную остановку...

Конечно, всегда актуален вопрос о степени насыщенности текста комментариями, о том, сколь часто в нашем случае следует останавливаться, блуждая в пространстве текста, с которым имеем дело. Нет сомнений, что какой-либо универсальный рецепт здесь выдать не получится — слишком отличаются по содержанию, по жанру и стилю,

по структуре и т. п. комментируемые тексты, очень разные задачи приходится решать комментаторам, не говоря уже о различии их индивидуальностей. Вместе с тем могу с достаточной долей уверенности констатировать, что если вижу полстраницы или тем более страницу (или две) не очень пространный текст, оставленные вовсе без комментариев, то у меня возникают закономерные сомнения в полноте раскрытия смысла «первоисточника». Впрочем, как и в противоположном случае — когда спотыкаешься о комментарий почти на каждом слове (если, конечно на то не существует каких-либо особых оснований).

Как пример некоей гармонии, достигнутой между свободным течением авторского текста и остановками для его осмысления, могу привести наш совместный с Ю.А. Зильберманом комментарий к письму С.В. Рахманинова В.С. Горовицу. Это послание великого композитора и пианиста, адресованное совсем молодому в ту пору Владимиру Горовицу и датированное 13м января 1928 года, было обнаружено Ю.А. Зильберманом в архиве Йельского университета (США). Показательно, что Рахманинов писал его по горячим следам — буквально в ночь после триумфального нью-йоркского дебюта киевского пианиста в Карнеги-холл с Первым фортепианным концертом Чайковского. Это письмо нас чрезвычайно заинтересовало, и мы с Ю.А. Зильберманом написали к нему развернутый комментарий, сопровождавшийся большим вступительным разделом (как мне представляется, это обязательный инструмент каждого большого комментария!). В виде статьи он был опубликован в журнале «Музыкальная Академия»³¹.

Сначала приведу здесь рахманиновское письмо полностью:

13 января 1928 г.

Нью-Йорк

Милый друг!

Вчера вечером, в артистической, не мог Вам сказать того, что хотелось: мешали окружающие (1). А хотелось мне сказать вот что... Я, в жизни своей, не слышал такой беглости, выносливости и силы как у Вас.

В противоположность многим пианистам «рысакам», Вы обладаете еще музыкальностью, чувством и великолепным тоном (2). И вот хотел Вам сказать, предупредить, и просить Вас, и надеяться, что Ваша феноменальная техника не сделалась бы для Вас целью. Например вчера, пассаж октавами в 3-й части перед Кодой, побил конечно рекорд

³¹ Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову [Пять комментариев к малоизвестному письму С.В. Рахманинова В.С. Горовицу] // Музыкальная Академия. 2007. № 2. С. 125—150.

на скорость и силу, но... он был не музыкален. Или начало Scherzo во второй части, где музыки нельзя было уловить. О ней, хорошо ее зная, можно было только догадываться... И еще несколько мелочей. Каждая изъян мелкий, но как хорошо бы было если б Вы и от них избавились (3). Надеюсь, что Вы на меня не посетуете за мою старую воркотню (4). В заключение, хочу Вас от всей души поздравить с громадным успехом. Надеюсь Вас увидеть 31-го января (5)³².

Конечно, лучше всего наш комментарий раскроется перед читателем как *система*, если он обратится к полному тексту уже упомянутой здесь статьи. Сейчас же только замечу, что ключевым «по факту» здесь является комментарий (3), где Рахманинов ведет речь об октавном пассаже в Финале Концерта Чайковского, перед заключительным, «апофеозным» проведением распевной темы эпизода рондо, к которому с легкой руки одного американского критика с тех времен приклеился ярлык «*стремительные октавы*». Нам, конечно, было интересно, как в действительности играл тогда Горовиц, и почему, по словам Рахманинова, *пассаж октавами был «не музыкален»*. Поскольку грампластина исполнения 1928 года не существует, мы попытались реконструировать событие, обратившись к сравнению двух знаменитых фонограмм Горовица с Артуро Toscanini, — к студийной записи 1941 года и к записи концерта из Карнеги-холл 25 апреля 1943 года. И пришли к неожиданному выводу: запись 1941 года почти парадоксально повторила в «*стремительных октавах*» все ошибки и недочеты, замеченные Рахманиновым в 1928-м! Но они, к счастью, были полностью изжиты уже в записи 25 апреля 1943 года, на знаменитом концерте памяти Рахманинова, транслировавшемся по радио на всю Америку³³. Оттолкнувшись от этого, мы выясняем творческие причины происшедшей трансформации.

Собственно, эта канва организует и все иные наши комментарии — как предшествующие (1, 2), так и последующие (4, 5). При этом замечательные метаморфозы происходят со временем. Настоящее время эпистолярного документа размыкается в комментарии то в прошлое, то в будущее. Мы погружаемся в прошлое, исследуя творческую историю Третьего фортепианного концерта Рахманинова

³² Приведено по: Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. С. 126. В настоящее время письмо хранится в библиотеке Йельского университета: Gilmore Music Library of Yale University. The Papers of Vladimir and Wanda Toscanini Horowitz. MSS 55. B. 8. F. 100. Номера комментариев указаны в публикуемом здесь тексте в круглых скобках, жирным шрифтом.

³³ См. подробно: Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. С. 136 — 138.

и его жизнь в концертных исполнениях, или место интерпретаций Первого фортепианного концерта Чайковского в творческих биографиях Рахманинова и юного Горовица, объясняя (уже в тогдашнем настоящем!), зачем именно в 1928 году композитору так понадобился Горовиц-исполнитель: оказывается, он тогда искал талантливого интерпретатора собственного Третьего концерта. Попутно мы исследуем предысторию нью-йоркского триумфа киевского пианиста и шире — факта и причин его эмиграции. Но мы отправляемся и в будущее, реконструируя во всей возможной полноте картину дружеских отношений двух великих музыкантов, продолжавшихся до самой смерти Рахманинова в 1943 году, или рассуждая о совместном музицировании Горовица и Рахманинова в Беверли-хиллз летом 1942 года и о том, что думали два замечательных музыканта о Второй мировой войне и что они делали для общей победы. А иногда время в комментарии совершает и вовсе головокружительные, почти фантастические пассажи. К примеру, мы переносимся в Гамбург 1986 года и застаем уже очень пожилого Владимира Горовица в номере гостиницы «Vier Jahreszeiten», откуда он через 60 лет после собственного триумфального дебюта с Первым концертом Чайковского в этом немецком городе пишет письмо, адресуя его «Петр[у] Ильич[у] Чайковскому — на кладбище в Ленинграде»³⁴!

Таким образом, на основании всего изложенного по поводу рахманиновского письма можно утверждать, что комментарии структурируют не только «вторичный текст» (текст исследователя), но и «первичный» (то есть оригинал), придавая каждому дополнительную глубину и многозначность. Потому что меняются точки обзора — как пространственные (от топографического, затем географического,³⁵ до «космического» — если получится, конечно!), так и временные: ведь мы можем вместе с читателем путешествовать во времени — и локально, и глобально, вплоть до вечности, — расширяя тем самым историко-культурный горизонт.

Итак, общий вывод. «Медленное чтение», применяемое впрямую, рискует превратить текст из леса в болото, в котором можно и увязнуть. А чтение с остановками не только дает возможность выбрать нужные тропинки и не пропустить на них ни одного интересного дерева, но и открывает пути к расширению контекстных связей и вообще будит фантазию комментатора. И хорошо бы

распространить такое отношение на любые тексты — от самых нудных до самых премудрых! Недаром Умберто Эко когда-то заметил: «Существует не только образцовый читатель “Поминок по Финнегану”, но и образцовый читатель железнодорожного расписания, и текст требует от каждого из них иной формы соучастия. Разумеется, наставления Джойса “идеальному читателю, мучимому идеальной несонницей” куда более многообещающи, но не следует игнорировать и наставления, предваряющие расписание поездов»³⁶. И оставил нам всем такое напутствие: «Сорок лет перечитывания одного и того же произведения показали мне, какие глупцы те, кто утверждает, что препарирование и дотошный анализ текста убивают его магию»³⁷.

³⁴ Gilmore Music Library of Yale University. The Papers of Vladimir and Wanda Toscanini Horowitz. MSS 55. B. 15. F. 206. См. подробно: Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. С. 131—132.

³⁵ См. в очерке «Медлим в лесу» из книги: Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 132—137.

³⁶ Там же. С. 35.

³⁷ Там же. С. 25.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Гершензон М. Северная любовь А.С. Пушкина // *Гершензон М. Образы прошлого*. М.: Т-во Скоропечатни А.А. Левенсон, 1912. С. 1—32.
- 2 Глинка М. Записки // *Глинка М. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 2-х т. М.: Музыка, 1973. Т. I: Литературные произведения [подгот. А.С. Ляпунова]. С. 211—350.*
- 3 Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову (Пять комментариев к малоизвестному письму С.В. Рахманинова В.С. Горовицу) // *Музыкальная Академия*. 2007. № 2. С. 125—150.
- 4 Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) // *Рахманинов С. Всенощное бдение*. М.: Музыка, 1989. С. 73—78.
- 5 Кандинский А. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // *Советская музыка*. 1991. № 5. С. 4—9; № 7. С. 91—97.
- 6 Келдыш Ю. С.В. Рахманинов // *История русской музыки: в 10 т. Т. 10А: 1890—1917*. М.: Музыка, 1997. С. 69—133.
- 7 Ковалев А. С.В. Рахманинов и традиционные жанры русской духовной музыки: исследование. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2015.
- 8 Ковач К. Песни кодорских абхазцев. Сборник этнографических материалов с нотными записями. Сухум: Издание Наркомпроса Абхазии и Академии абхазского языка и литературы, 1930.
- 9 Лотман Ю. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя. Изд. 2-е. Л.: Просвещение, 1983.
- 10 Нотный Обиход абхазских литургийных песнопений. Тифлис: Типография канцелярии Наместника Е. И. В. на Кавказе и литография К.И. Месхиева, 1912.
- 11 Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 1: Всенощное бдение. М.: Синодальная типография, 1909.
- 12 Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. Ч. 2: Божественная Литургия. М.: В Синодальной типографии, 1909.
- 13 Пушкин А. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 4: Поэмы. Сказки. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
- 14 Рахманинов С. Письмо И.С. Яссеру от 30 апреля 1935 года // *Рахманинов С. Литературное наследие*. В 3-х т. Т. 3: Письма. М.: Советский композитор, 1980. С. 49—50.
- 15 Тышко С. М.И. Глинка в черкесском ауле в 1823 году: открытие «русского востока» (комментарий к фрагменту «Записок») // *Новоспасский сборник*. Вып. 10: Эпоха М.И. Глинки: музыка, поэзия, театр / Сост., ред. Н.В. Деверилина. Смоленск: Маджента, 2015. С. 17—43.
- 16 Тышко С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. IV: Кавказ. К.: ЛАТ&К, 2015.
- 17 Тышко С., Куколь Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. III: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. К.: Тип. Клякса, 2011.
- 18 Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. I: Украина. К., 2000; переиздание: К.: Радуга, 2005.
- 19 Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4-х ч. Ч. II: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. К.: Задруга, 2002.
- 20 Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Симпозиум, 2002.
- 21 Gregorian Islamic Calendar [Electronic resource]. Mode of access: <http://hical.info/eg.html>