

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПИСЕМ В.С. КАЛИННИКОВА

Шестнадцать музыкальных писем В.С. Калинникова (1866–1900) – уникальное явление не только в творческом наследии композитора, но и в истории музыкальной культуры. Их своеобразие определяется особенностями жанрового синтеза эпистолярной формы и вокальной миниатюры. Художественная специфика музыкальных писем анализируется в контексте взаимосвязи индивидуально стиливых и культурно-исторических параметров.

Ключевые слова: В.С. Калинников; музыкальное письмо; эпистолярный жанр; автобиографичность; диалогизм.

В творческом наследии Василия Сергеевича Калинникова (1866–1900) особое место занимают его 16 музыкальных писем. Их своеобразие определяется жанровой неоднозначностью данных сочинений, что выдвигает аналитическую дилемму – рассматривать музыкальные послания¹ композитора как специфическую форму его эпистолярного наследия или как особую разновидность вокального жанра. Думается, что в разрешении данного вопроса правомерен дифференцирующий подход, разграничивающий две сферы деятельности композитора – эпистолярный и собственно художественное творчество.

В таком ракурсе представляется возможным провести подробный, даже скрупулезный анализ музыкальных писем в каждом направлении, выявляя отдельные элементы как личностно-автобиографического характера, что обычно предполагает жанр письма, так и нюансы музыкальной стилистики вплоть до выявления новаторства этих сочинений в контексте эволюции художественного метода Калинникова.

Однако в рамках данной статьи представляется более продуктивным синтетический подход, объединяющий эпистолярную и собственно музыкальную сферу творчества композитора. Такой ракурс, возможно, не претендуя на подробный анализ собственно стилистических деталей музыкального эпистолярного Калинникова, дает возможность выявить более общие, культурно-исторические и интертекстуальные элементы, раскрывающие художественную специфику данной группы произведений как с точки зрения развития музыкального мышления самого композитора, так и в контексте характерных тенденций отечественной культуры конца XIX – начала XX в.

В связи с этим едва ли не главный вопрос – жанровая специфика музыкальных писем Калинникова. Казалось бы, внешне она определяется синтезом особенностей жанра письма (эпистолы) и жанра вокальной миниатюры. Однако, при видимой определенности данного утверждения, оно требует не просто расшифровки, но и значительных аналитических процедур, поскольку в каждой заявленной жанровой позиции вопрос дискуссионен.

Во-первых, отсутствует дефиниция «музыкальное письмо», «музыкальная эпистола», в отличие от других вокальных миниатюр (романса, баркаролы, баллады и др.), о чем свидетельствуют соответствующие страницы музыкальных энциклопедий и справочников. Причина видится в немногочисленности музыкального эпистолярного как такового.

Известны единичные примеры обращения к подобной форме музыкального высказывания у некоторых других русских композиторов. Среди них: «Письмо

К.С. Станиславскому от С.В. Рахманинова», представляющее собой поздравление с 10-летним юбилеем Московского художественного театра (1908 г.); Музыкальное письмо А.Т. Гречанинова В.С. Калинникову от 7 ноября 1899 г. – ответ на аналогичное музыкальное послание Калинникова от 31 октября 1899 г.; Музыкальное приветствие М.П. Мусоргского художнику И.Ф. Горбунову по случаю его юбилея от 16 ноября 1880 г.

Таким образом, 16 музыкальных писем Василия Калинникова являются единственным в истории музыки примером достаточно продолжительного и системного обращения к форме музыкального послания, образуя своего рода «цикл в цикле» (музыкальный цикл внутри объемного собственно эпистолярного цикла, включающего около четырех сотен опубликованных посланий, и эпистолярный цикл внутри немногочисленного цикла вокальных миниатюр, насчитывающего чуть больше десятка романсов)².

Во-вторых, следует отметить дискуссионность использования самого термина «эпистолярный жанр», «жанр письма». Некоторые ученые возражают против выделения эпистолярного жанра как самостоятельного. Например, С.С. Аверинцев считал, что письмом может быть «текст, характеризующийся содержательными и формальными приметами любого литературного жанра» [1. С. 199].

Современная текстология рассматривает письмо как «тип текста, отличающийся завершенностью, которая проявляется в наличии абсолютно клишированного конца, литературно обработанный, обладающий такими категориальными признаками, как информативность, локально-темпоральная отнесенность, целостность <...> имеющий ярко выраженную прагматическую ориентированность на достижение перлокутивного эффекта в виде ответного письма и/или действия.

Эпистолярный текст, являясь компонентом коммуникативного акта, может быть рассмотрен в связи с параметрами акта коммуникации: вид отправителя (адресант), вид получателя (адресат), тип контакта, тема текста, отношение к контексту, функции. В письме как отправитель, так и получатель – конкретный индивидуальный субъект. Акт коммуникации осуществляется в условиях личного дистанцированного контакта. Тема текста определяется отнесенностью к определенному адресу и типу письма. Личная жизнь человека как сложное многогранное понятие, межличностные отношения адресанта и адресата служат тем контекстом, с которым соотносен эпистолярный текст» [2. С. 19].

В обосновании жанровой дефиниции эпистолярного в целом, музыкального письма в частности определяющую роль играет концепция М.М. Бахтина. Рассматри-

вая письмо в ряду разнообразных речевых жанров (устных и письменных), он подчеркивал его двойственность – одновременную жанровую «первичность» письма как полулитературного письменного жанра бытового общения и его «вторичность» в составе художественного произведения.

В первом измерении письмо есть явление частной жизни наряду с другими «формами приватного сообщения и самораскрытия, которые вырабатываются в самой приватной жизни и быту» [3. С. 161] – автобиографией, дневником, исповедью. Отсюда оно проникло в литературу, породив разнообразные художественные формы – от «открытых писем» античной эпистолярной публицистики до включения писем во внутренний мир современного романа («Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Ф.М.» Б. Акунина).

Как и для любого художественного жанра, определение специфики письма возможно на основе выделения *содержательных и формальных компонентов*. К последним относятся композиционная структура и эпистолярный этикет (дата, обращение адресанта к адресату в начале и конце письма, подпись автора и т.д.). Содержательные особенности письма обусловлены его функциональной реализацией. Любое послание выполняет две функции – информативную (отбор материала) и коммуникативную (соотнесенность материала с личностью адресата). Если формальные признаки письма носят стереотипизированный характер, сказывающийся в трехчастной композиции (зачин – обращение и/или приветствие, информационная часть и концовка) и наборе этикетных выражений и словесных конструкций, то содержательные атрибуты всегда индивидуальны, обусловлены личностно-ситуативными факторами.

В определении *содержательных основ* эпистолярного жанра основополагающее значение имеет разработанная М.М. Бахтиным концепция адресата речи (Другого, по терминологии ученого), базирующаяся на идее диалога как основы межличностного общения. «Говоря, я всегда учитываю апперцептивный фон восприятия моей речи адресатом: насколько он осведомлен в ситуации, обладает ли он специальными знаниями данной культурной области общения, его взгляды и убеждения, его предубеждения (с нашей точки зрения), его симпатии и антипатии – ведь все это будет определять активное ответное понимание им моего высказывания. Этот учет определит и выбор жанра высказывания, и выбор композиционных приемов, и, наконец, выбор языковых средств, то есть *стиль* высказывания» [4. С. 201].

Коммуникативная двусторонность письменного сообщения отмечалась еще в русских учебных руководствах риторики и поэтики начала XIX в. Так, Н.И. Греч определял письмо как промежуточный вид между монологом и диалогом, как «разговоры или беседы с отсутствующим, ...<которые> заступают место изустного разговора, но заключают себе речи одного лица» [5. С. 52].

Все это позволяет выделить два существенных компонента, необходимых для выявления содержательного слоя всякого письменного послания, – *личностный*, эксплицирующийся для адресанта в *автобиографический* и/или *исповедальный*, и *диалоговый*, имеющий в основании понимание позиции *адресата как другого*.

В музыкальных письмах В.С. Калинникова они выявляются достаточно определенно.

В.В. Стасов заметил: «Каждое письмо есть портрет». В отсутствии автобиографии и дневников В.С. Калинникова³ письма становятся едва ли не основным документом, характеризующим *личность композитора*. Значение его эпистолярного наследия можно определить так же, как это сделал Б.Л. Модзалевский применительно к письмам А.С. Пушкина: «Общий тон частных писем лучше, чем какой-либо другой материал, дает нам возможность составить о писателе, которого мы не знаем лично, определенное и ясное представление, ощутить самую сущность его личности, понять его психологический, внутренний мир, его миро-созерцание и душевное настроение, выйти с ним как бы в непосредственное, интимное общение; в самом слоге писем, в манере изложения, в его тоне он весь как на ладони» [6. С. IV].

Склонность к эпистолярному жанру Василий Сергеевич Калинников испытывал на протяжении всей своей сознательной жизни. Восемнадцатилетним юношей он попал из российской глубинки в столицу, где весьма стесненные материальные условия и непривычная обстановка заставили его искать моральной поддержки у близких людей, оставшихся в родном Орле. Переписка с отцом, Сергеем Федоровичем Калинниковым, и Наталией Семеновной Ливановой, матерью будущей жены Софьи Николаевны [7. Т. 1], становится не просто источником сведений о его биографии периода обучения в Москве, но и раскрывает процесс становления его художественно-эстетических взглядов и творческих принципов.

В полной мере композиторское *credo* Василия Калинникова, помимо его музыки, выявляется в письмах к коллегам – музыкантам, учителям, друзьям, от которых он был оторван в последний, «ялтинский» период жизни [7. Т. 2]. И хотя сохранились далеко не все письма будущего композитора, о его пристрастии к эпистолярному жанру свидетельствует как интенсивность самой переписки, так и серьезность отношения к ней⁴. Музыкальные послания, рожденные в синтезе изначально свойственной натуре Калинникова общительности и потребности творческой самореализации, становятся своеобразными жемчужинами его наследия – и эпистолярного, и композиторского.

История написания музыкальных писем Калинникова тесно связана с фактами его биографии. Все они датируются 1892–1900 гг., относятся к ялтинскому периоду жизни, за исключением первых двух, написанных еще в Москве на рубеже 1892–1893 гг. После окончания в 1892 г. Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе свободный художник В.С. Калинников намеревался работать в Москве (был составлен контракт в Итальянской опере на сезон 1893–1894 гг.). Однако прогрессирующий туберкулез требовал серьезного климатического лечения, и осенью 1893 г. композитор с женой переезжает в Крым, как оказалось, навсегда.

В несколько последних лет (1893–1900) короткой жизни В.С. Калинникова оказались спрессованы и постепенная творческая эволюция, и расцвет, и трагический исход. Это время восхождения Калинникова к

вершинам славы не только отечественной, но и мировой; путь тернистый, неоднозначный, не всеми признанный.

С другой стороны, это период борьбы – борьбы за жизнь свою, в ее физическом смысле, и своей музыки; битва с болезнью, нуждой и теми препятствиями, которые вставали на пути его произведений. Одно за другим появляются оркестровые произведения – Первая и Вторая симфонии (1895, 1897), симфоническая картина «Кедр и пальма» (1898), оркестровые номера к трагедии А.К. Толстого «Царь Борис» (1898). Одновременно композитор обращается и к другим жанрам – пишет романсы, хоры, фортепианные пьесы. По заказу С.И. Мамонтова он принимается за сочинение оперы «В 1812 году» и завершает Пролог к ней (1899).

Оторванный от столичной музыкальной жизни, Калинин ведет активную переписку с друзьями, коллегами: сообщает о событиях своей жизни, ходе лечения, делится творческими планами и сообщает о ходе их реализации. В этом заочном общении с профессиональными музыкантами и возникают его музыкальные письма.

Музыкальными адресатами композитора были наиболее близкие ему люди, дружба с которыми прошла испытание временем. С.Н. Кругликов, В.А. Федоров, А.И. Андреев, И.В. Липаев, И.С. Тезавровский – все они сыграли свою роль в судьбе Калинникова, с каждым сложились определенные отношения, что отражалось и в общей переписке, и в музыкальных посланиях. Но значение последних заключается в том, что в них автор «не только констатирует некоторые факты жизни, но и встраивает их в более широкие личные, интерактивные и социальные контакты» [8. С. 4].

Во всем эпистолярном наследии Калинникова количественно преобладают письма, адресованные Семёну Николаевичу Кругликову (опубликовано 118 писем, из них 4 музыкальных). В личной и творческой судьбе композитора этот разносторонне образованный музыкант сыграл особую роль.

Под руководством Кругликова В.С. Калинин не только прошел полный теоретический и практический курс гармонии в Училище, но и приобщился к прогрессивным эстетическим идеалам русского реалистического искусства. Их связывали не только отношения учителя и ученика: со временем они переросли в добрые личные связи. В самые тяжелые минуты своей жизни Василий Сергеевич неизменно встречал со стороны своего учителя и наставника и моральную, и материальную поддержку и всегда был за это ему благодарен.

В четырех музыкальных письмах Кругликову раскрывается многосторонность взаимоотношений учителя и ученика. Первое (от 13 ноября 1892 г., № 190⁵) было написано еще в Москве. Непосредственная близость автора и адресата свидетельствует о явной художественной цели послания. Внешнее обстоятельство – напоминание учителю об обещанной им партитуре недавно написанной оперы Римского-Корсакова «Псковитянки» – становится для композитора поводом к созданию юмористической картинки, в которой «обыгрываются» традиционные для русской оперной культуры эстетические «баталии».

Противостояние различных творческих позиций – реалистического искусства и «итальяномании» – передано через соответствующие музыкальные «знаки»: народный диатонизм тем и элементы искусственных ладов Римского-Корсакова в аккомпанементе, с одной стороны, и пародия на итальянскую оперную арию с характерным для нее набором «штампов» – буффонной речитацией, фиоритурами вокальной партии, гиперболизацией эмоционального состояния в аккомпанементе, с другой стороны, подчеркивают шуточно-ироничный характер миниатюры.

Та же идея сопоставления двух начал остроумно обыгрывается Калинниковым и в другом его письме к Кругликову от 30 января 1900 г. (№ 342). Поздравляя любимого учителя и друга с именинами и желая ему материального благополучия, композитор противопоставляет духовное и материальное, возвышенное и низменное: через жанрово-стилевой контраст хоральной первой части и ариозной второй создается театрально зримая, драматургически насыщенная зарисовка.

Музыкальные послания Кругликову всегда полны ярких, порой контрастных образов. Индивидуальными знаками адресата здесь становятся такие характерные элементы, как полушутливое обращение, перешедшее в музыкальные письма из разговорной речи (ученики называли Кругликова «Симеоном-квинтоприимцем»); особое внимание к гармонической стороне своих художественных «экзерсисов», более сложной по сравнению с обращениями к другим адресатам, заставляет вспомнить о прослушанном композитором у Кругликова курсе гармонии. Через такие персональные, даже узко профессиональные приметы посланий, как и через специфическую откровенность речи – словесной и музыкальной, композитор словно ведет внутренний диалог со своим учителем и другом.

Диалогичность эпистолярия Калинникова проявляется в ориентации его музыкальных посланий на определенного человека, в учете индивидуальных особенностей адресата, его профессионального профиля, а также характера межличностных отношений между ними.

В этом убеждает сопоставление «кругликовских» писем Калинникова с его музыкальным посланием к другому педагогу – П.И. Бларамбергу от 15 декабря 1895 г. (№ 216). Павел Иванович Бларамберг (1841–1907) – композитор, журналист и музыкальный критик, в течение 15 лет преподавал в Музыкально-драматическом училище композицию, оркестровку и контрапункт.

Как своего рода «музыкальный отчет» учителю это письмо представляет собой развернутую композицию с применением разнообразных приемов композиторской техники и оркестрового письма, словно подчеркивающих музыкально-педагогическую специализацию адресата. Послание наполнено яркими образами, своеобразно иллюстрирующими текст.

Особенно интересна средняя часть, где композитор цитирует темы из написанной им несколько ранее Первой симфонии, дополняя их соответствующими текстовыми комментариями («это первая тема прозвучала из симфонии»). Роль сквозного лейтмотива в письме выполняет «именная» интонация обращения к адресату,

строющаяся на репетиционном повторе одного звука. Ее имитационные проведения, периодически дополняемые фортепианными контрапунктами, пронизывают все «письмо», придают ему легкий скерцозный оттенок.

Следует обратить внимание на отсутствие здесь лирических фрагментов, столь обильно наполняющих переписку с Кругликовым; цитата напевной побочной партии первой части Первой симфонии в партии фортепиано выполняет здесь скорее внешнюю знаковую функцию, что соответствует полуофициально-дружественным отношениям ученика и учителя.

Если же продолжить сопоставление музыкальных адресаций Калининкова двум своим учителям – Кругликову и Бларамбергу, то в музыкальном эпистолярии композитора можно разграничить жанры личного и делового письма аналогично традиционной классификации бытового эпистолярия. Полуофициально – деловой характер музыкального послания Бларамбергу проявляется в общем подчеркнуто уважительном тоне письма начиная с многократного обращения к адресату (двойное упоминание имени собственного дополнено именем нарицательным «многоуважаемый учитель»), но особенно в наличии самоцитат, придающих корреспонденции характер своеобразного делового отчета.

Сходно по цели музыкальное уведомление коллективному адресату (С.Н. Кругликову В.А. Федорову, А.И. Андрееву, А.А. Ильинскому и др.) от 16 ноября 1895 г. о переезде из Судака в Ялту (№ 215). Написанное «по следам» недавно завершенной Первой симфонии, это письмо своей многослойной фактурой, характером сочетания голосов напоминает своеобразный камерный «отголосок» ее оркестровой партитуры.

К категории деловых писем в музыкальном эпистолярии Калининкова можно отнести и его послание к С.И. Мамонтову (№ 313, от 6 сентября 1899 г.). Написанное, казалось бы, по сугубо деловому поводу – с просьбой прислать нотной бумаги, оно превращается в шутивно-напористое скерцо, передающее нетерпеливо-требовательный настрой адресанта.

Условно деловой характер данных сообщений эмоционально «разряжен» сообразно музыкальной природе посланий. Вместе с тем в них отсутствует та особая внутренняя интонация, неповторимый лирический тонус, который свойствен лучшим страницам калининковской музыки и который преобладает в музыкальной переписке композитора с людьми, близкими ему по личностным качествам.

Помимо Кругликова, это друзья по учебе в Музыкально-драматическом училище. Внешним поводом для их написания служат различные обстоятельства – поздравления, приглашение в гости, ненавязчивое напоминание о себе. И здесь персональная адресация связана с индивидуальными особенностями их взаимосвязей. Отсюда в этих письмах особая дружественная интонация, рожденная личными воспоминаниями, добрый, светлый, иногда легкий юмористический тон.

Таковы музыкальные письма В.А. Федорову (4) – однокурснику, коллеге, соавтору⁶. В обращении со старым другом композитор часто использует заостренные текстовые и музыкальные оттенки, прибегает к жанровым характеристикам. Развернутое, пространное именное поздравление от 1 января 1893 г. (№ 191) со-

держит разнохарактерный музыкальный материал – торжественно-патетический в начале и в заключении, соответствующий официальному этикетному слогу письма, нежно-лирический и буффонно-юмористический в основной его части, сопровождающий многочисленные пожелания делового («успеха в делах...») и личного («отыскать себе подругу сердца») характера. Красноречивы, порой театральны словесные ремарки, указывающие на близкие отношения автора и адресата («sentimente», «con dolcezza morendo», «aqitato nervosa», «delicatamente»).

Анализ различных музыкальных адресаций у Калининкова подтверждает ту мысль, что «письма всегда рассчитаны на определённую личность – на адресата. В этом отношении переписка по сути своей есть творчество не только индивидуальное, но и совместное, потому что автор письма всегда имеет в виду личность адресата, свои с ним отношения, его интересы, взгляды и т.д. Поэтому письма одного и того же лица к разным корреспондентам пишутся различно. Они отличаются и по тематике, и по стилю, и даже по тону» [9. С. 313].

Взаимосвязь личностного и диалогового компонента в музыкальных посланиях В. Калининкова коррелирует содержательный модус эпистолярного жанра с его *формальными элементами*. Показательно в этом плане «вокальное оформление» таких компонентов этикетного стиля, как обращение к адресату и личная подпись автора.

В традиционном письменном сообщении дистантность «собеседников» в пространстве исключает мимику, жест, интонацию – все то, что можно назвать пониманием с полуслова, ситуативную прикрепленность (в отличие от устного речевого этикета).

В музыкальном же письме возникает дополнительная возможность именно через музыкальную интонацию раскрыть более тонкие оттенки взаимосвязи между адресатом и автором, своего рода личностно-эмоциональный контекст диалога между ними.

В частности, эти отношения сразу проявляются в начальном вокальном обращении к адресату, которое всегда композиционно обособлено, образно и жанрово подчинено основной идее послания.

Так, обращение к С.Н. Кругликову в четырех адресованных ему письмах каждый раз выдержано в особом тоне, соответствующем общему характеру миниатюры – то пафосном, имеющем утрированно театральный (№ 190) или псевдо-любовный (№ 218) оттенок, что подчеркнуто применением начальных интервальных скачков, то повествовательном, соответствующем цели именного поздравления (№ 279, 342), переданном равномерным поступенным движением.

Этикетное обращение может иметь текстовые варианты. Вместо имени собственного это может быть «любезный друг» (№ 192), «наш добрый друг» (№ 217), или вместо начальной фразы вплетаться в текст начального раздела (№ 217), в том числе и в косвенной форме (№ 324). Так или иначе оно присутствует как важный элемент этикетного письменного стиля (исключение составляет письмо коллективному адресату № 215 и В.А. Федорову № 195).

Иначе с личной подписью композитора. В основной массе писем она представляет собой текстовую при-

писку к основному музыкальному материалу с упоминанием даты и места написания.

Существует четыре примера музыкальной подписи Калинникова. Два из них в полной мере соответствуют своей функции собственного представления – завершают музыкальное послание с указанием полного имени автора («Василий Калинников») с дополнительными приписками (ритмизированное вокальное остинато «Ваш бывший ученик свободный художник» в письме № 190, нисходящий распев «Весь Ваш болящий мусикиец» в письме № 197). В других случаях автор представляется сразу же в начальном разделе письма (№ 216) или заканчивает письмо без упоминания собственного имени («вспомни о больном, чахоточном, влюбленном в тебя создании» в письме № 218). Все варианты личной подписи композитора подчиняются основному характеру и жанрово-содержательным доминантам миниатюры, что отражается в стилистике дополнений к имени собственному. Обобщающим элементом всех этих подписей, своего рода музыкальным *ex libris* композитора, становится трезвучная интонация в вокальной партии (различные варианты движения по звукам трезвучия – в восходящем или нисходящем направлении).

Атрибуты письменного этикета, как и стилистика музыкального эпистолярного В.С. Калинникова, в целом отразили особенности его интонационного словаря. Доминантная роль фольклорного начала в музыкальном мышлении В. Калинникова была проанализирована на основе выявления глубинной связи его мелодики с народной песенностью [10. С. 186].

Думается, правомерно говорить о фольклорном протоинтонационном словаре композитора, сформированном в недрах традиционного народно-песенного интонационного комплекса. Показательным в этом плане является группа тем, в которых присутствует так называемая «ступенная», пастушья интонация, представляющая собой нисходящую мелодическую попевку с форшлагом на звуке под мелодической вершиной. Вбирая в себя лиро-эпическую составляющую образного мира Калинникова, она звучит в наиболее «репрезентативных» темах – побочной партии Первой симфонии, начальных темах Второй симфонии и фортепианной «Грустной песенки», в которых словно «приоткрывается душевный строй композитора, его «святая святых» – тоска по родной земле, дому, отечеству» [11. С. 119].

Та же интонация присутствует и в музыкальных письмах: она всегда звучит у фортепиано, сохраняя свою изначальную песенно-инструментальную природу (190, 191, 216, 218, 325, вариант в № 326).

Но в музыкальных письмах можно выделить и еще один особый интонационно-стилевой элемент, связанный с претворением лиро-эпического начала в языке Калинникова. Это вокальный зачин, в котором обращение к адресату начинается с более длительного звука, нежели следующее за ним ритмическое движение. Присутствующий в большинстве этих произведений, он обычно совпадает с началом имени адресата (личностный, лирический элемент), обособливается, выделяется, подчеркивается интонационно и ритмически, что придает оттенок повествовательности, по-

степенного развертывания сообщения (эпический элемент).

Такой зачин характерен для конструкции письма, обычно включающего вступление, основную часть, заключительный раздел. В музыкальном эпистолярном такая структура выдерживается редко, поглощаемая конструктивными законами музыкальной формы.

С точки зрения композиции все музыкальные письма Калинникова можно разделить на две группы. Большая их часть (11) – миниатюры, напоминающие записки или поздравительные открытки. Внешним поводом их написания в подавляющем случае служат полуофициальная ситуация (поздравление – № 206, 217, 342, уведомление – № 215, 279, напоминание – № 192, 195, 313, 325, ответ – № 324, 326), которая и определяет краткость изложения и простоту композиции (период, простая двухчастная форма).

Остальные (5) представляют собой развернутые послания на случай (творческая ситуация – № 190, именное поздравление с многочисленными пожеланиями – № 191, приглашение в гости – № 197, своего рода творческий отчет – № 216, изъяснение особого расположения – № 218), с развитой драматургией, определяемой наличием явно контрастных образных сфер, широкой гаммой эмоций и настроений и более масштабной композицией (элементы трехчастности или контрастно-составной формы).

В определении художественного своеобразия музыкального эпистолярного В.С. Калинникова, помимо собственно жанрово-стилевых компонентов, думается, не менее важен контекстный анализ. Выделим два его аспекта – внутренний, касающийся места шестнадцати камерных вокальных миниатюр в эволюции художественного мышления композитора, и внешний, представляющий их местоположение в контексте характерных явлений культуры своего времени.

Музыкальный стиль Калинникова – это стиль композитора конца XIX в., композитора – «восьмидесятника», творческий метод которого отличает традиционализм музыкального мышления, лиро-эпический характер, порожденный переплетением художественных и внехудожественных факторов [12. С. 92]. Основной круг его образов связан с картинами родной природы и народного быта, сферой лирического переживания, овеянной светлым поэтическим колоритом. Эмоциональная сфера передаваемых его музыкой чувств лишена излишней аффектации и надрыва, это по преимуществу элегическая созерцательность или сдержанное веселье.

Такая же содержательная интонация характерна и для его музыкальных писем. Пожалуй, какую новую «краску» композитор этими сочинениями добавляет в содержательную палитру своей музыки, так это незлобивый юмор, доброжелательную шутку, мягкую пародию.

Музыкальные письма, предназначенные по большей части друзьям – единомышленникам, отличает особая проникновенная интонация, свидетельствующая об искренних душевных взаимоотношениях между композитором и адресатом. Это особая интонация – щемящая нота иронии, а точнее самоиронии человека, оторванного от близкого ему окружения, стремление напомнить о «больном мусикийце» дорогим ему людям. Тя-

жело больной, он словно хочет ободрить и себя, и своего адресата. Отсюда свойственный отдельным страницам его писем к наиболее близким людям (отцу С.Ф. Калининкову, учителю и другу С.Н. Кругликову, однокурсникам – музыкантам В.А. Федорову, И.В. Липаеву) *исповедальный* характер, возможный при особенной внутренней близости родственных или дружески настроенных людей.

Справедливы слова его ученика и младшего коллеги музыковеда Вяч.В. Пасхалова: «Радость, излучаемая произведениями Калининкова, – это его личная органическая радость, для которой не страшны «выюги седой зимы»⁷. Это то упоение жизнью, творчеством, природой, это та вера в собственные силы и призвание, вера в людей и человеческий гений, словом, это те настроения, которые так чудесно умел описывать великий земляк Калининкова Тургенев. Особенно поучителен для нашего композиторского молодняка несокрушимый калининковский оптимизм и несокрушимая воля, которая не сдаётся в борьбе, а также понятный, свободный от риторики и формализма музыкальный язык его произведений» [10. С. 221–222].

Какой бы модус не преобладал в музыкальных письмах В. Калининкова, сам факт адресации своих чувств-мыслей в музыкальной форме свидетельствует о наличии внутренней близости, общности – культурной и эмоциональной – автора и адресата, их настроенности на диалог.

Актуализация диалогического потенциала переписки как коммуникативной модели – характерная тенденция русской культуры конца XIX – начала XX в. Еще в середине XIX в. в отечественной литературе возникает эпистолярный роман-диалог, где самостоятельное значение приобретает сюжет переписки («Бедные люди» Ф.М. Достоевского, «Переписка» И.С. Тургенева). В конце XIX – начале XX в. широкое распространение получают аналогичные малые литературные формы – эпистолярная новелла А.И. Куприна, рассказы в форме письма А.П. Чехова, З.Н. Гиппиус, Л.Н. Анд-

реева, М. Кузмина. Эпистолярная форма входит во внутреннюю структуру повести («Прапорщик армейский», «Поединок» А. Куприна) и романа («Жар-Цвет» А. Амфитеатрова).

Вероятно, столь значительное представительство жанра письма в русской литературе, а также его появление в русской музыке в данный период служит своего рода отражением актуальности проблемы человеческого общения и взаимопонимания, вопроса о принципиальной возможности/невозможности диалога, условиях его осуществления. «Эпистолярная форма аккумулирует в себе смену художественных парадигм в культуре, смещение акцентов с мира внешнего на мир внутренний. Частное становится вровень со всеобщим, индивидуальное включает в себя мировое. Часть и целое меняются местами: если раньше мир включал в себя человека, то теперь человек включает в себя мир. Эта смена акцентов дает возможность пере моделировать уже сложившуюся устойчивую картину мира, замкнутое пространство комнаты, дома расширить до размеров мироздания, и все остальные, открытые миры лишь включать в этот внутренний замкнутый мир» [13. С. 11].

Думается, что подобные ментальные трансформации в личной биографии В. Калининкова были жизненно оправданны. Письмо как наиболее емкая форма выражения внутреннего мира человека, своего рода «макрокосма в микрокосме», предоставляло ему возможность выхода «за пределы личной экзистенции, выступая лиминальной практикой самоосуществления и культурного диалога» [8. С. 3]. Отсюда довольно продолжительное и системное обращение композитора к данной форме высказывания.

Художественная неординарность музыкальных писем В.С. Калининкова в истории отечественной культуры определяется пересечением факторов индивидуально-стилевого и культурно-исторического характера, что мы и пытались доказать в ходе проведенного анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятия письма и послания нами рассматриваются как синонимичные или как вариативные дефиниции музыкальной эпистолы, в отличие от разграничения данных категорий в литературоведении.

² Подчеркнем условность использования термина «цикл» в данном случае, т.к. сам композитор нигде не отмечал цикличность своих музыкальных писем. С точки зрения музыковедческой систематизации объединение данной группы сочинений так же не совпадает с традиционной классификацией циклических форм (сюитный, сонатный, вокальный, хоровой и другие циклы). Не акцентируя вопрос о циклизации музыкальных писем Калининкова (здесь возможен отдельный ракурс исследования), выделим внешние операциональные факторы данной процедуры, проводимые для выделения 16 миниатюр как определенной совокупности произведений, имеющей общие морфологические, генетические и жанрово-стилистические черты.

³ Известно о двух попытках Калининкова вести дневник. Одна из них, предпринятая за год до смерти, ограничилась лишь вступлением [7. Т. 2. С. 321–323]. Здесь же он упоминает о более раннем опыте записи событий своей жизни, более продолжительном, выросшем «до размера порядочной книжки», но уничтоженном самим автором.

⁴ Подтверждением может служить осуществляемая студентом Василием Калининковым в первое время обучения в Москве нумерация писем [7. Т. 1. С. 7].

⁵ Нумерация писем дается в соответствии с их публикацией в двухтомнике основных документов жизни и творчества композитора [7].

⁶ На слова Федоровы Калининков написал три романса – «На чудное плечико милой» (посвящен Федорову), «Я желал бы свои песни», «Я ли тебя, моя радость»; неосуществленным остался замысел совместной оперы [7. Т. 2. С. 51–52].

⁷ Слова из романса В.С. Калининкова «Нам звезды кроткие сияли» (сл. А. Плещеева).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. Данилко М.И., Нижникова Л.В., Глумова Н.А. Типы коммуникационных отношений «автор – читатель» в художественной и документальной прозе // Коммуникативная направленность текста и его перевод: Сб. науч. тр. Киев, 1988. С. 14–20.
3. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.

4. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 121–290.
5. *Греч Н.* Учебная книга российской словесности. СПб., 1819. Ч. 1.
6. *Модзалевский Б.Л.* Предисловие // Пушкин А.С. Письма / Под ред. и с прим. Б.Л. Модзалевского. М.; Л.: Гос. изд. 1926. Т. 1. С. III–XLVII. (Труды Пушкинского Дома АН СССР).
7. *Калинников Василий.* Письма. Документы. Материалы: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. В.А. Киселева. М.: ГМИ, 1959.
8. *Фокина Т.П.* Саратов – Маалот: переписка как целостный феномен / Под ред. Т.И. Черняевой. Саратов: ПАГС, 2010. 200 с.
9. *Малахова А.М.* Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 310–328.
10. *Пасхалов Вяч.* Василий Сергеевич Калинин. Жизнь и творчество. Л.; М.: ГМИ, 1951. 228 с.
11. *Паненкова Л.И.* Художественная стилистика музыкальных писем Василия Калинникова // В.С. Калинин и национальные культурно-художественные традиции: Материалы обл. науч.-практ. конф. / Отв. ред. И.И. Банникова. Орел, 2006. С. 117–119.
12. *Юдина В.И.* Василий Калинин: судьба и время. Орел, 2008. 212 с. (Библиотека серии историко-культурного наследия Орловского края).
13. *Рогинская О.О.* Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2002.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 17 сентября 2010 г.