







11 августа умер Феликсон, Феликс Равдоникас, человек, с которого в России началось историческое исполнительство, early music. Это он сделал первые аутентичные инструменты, переводы старинных трактатов, заинтересовал первых музыкантов. На его инструментах играют по всему миру, европейские и американские музеи включили их в свои коллекции.

Он родился 22 февраля 1937 года. Его отец, Владислав Равдоникас, - знаменитый археолог. Мама, Людмила Иванова, - художница, ученица Филонова. Феликсон закончил Мухинское училище. Дипломной работой был сделанный собственными руками орган. Занимался ковкой (от кованой скульптуры до органных труб), книжной графикой, математикой, генетикой, расшифровкой наскальной письменности, реставрацией редких музыкальных инструментов, придумывал свои, играл на флейте, снимался в кино, занимался велоспортом и скалолазанием, обладал удивительным литературным даром. Это неполный перечень сфер деятельности, где он оставил свой неповторимый след. Последние два десятилетия Феликс посвятил работе, которую считал главным делом своей жизни. Отправной точкой стали идеи Пифагора, осмыслившего гармонию сфер, музыку, как науку о времени, в противоположность геометрии Эвклида — науки о пространстве. Результатом работы Феликса Равдоникаса стали его статьи и книги. Важнейшая из них - «Музыкальный синтаксис» (издание Earlymusic 2007). Итоговая, завершающая теорию автора, - «Хронологические этюды» - вышла за две недели до его смерти. Издавать работы Феликса Равдоникаса для фестиваля Earlymusic было величайшей честью.

Книги Феликсона читаются трудно, умом он прошел там, где до него человек еще не бывал. Его тексты требуют особого навыка чтения: к ним надо возвращаться, отвоевывая у непонятного доступные толики смысла. Понятое поражает глубиной и красотой изложения. Одно из следствий теории Феликса Равдоникаса — возвращение музыковедению статуса точных наук.

Феликсон всегда обгонял время, поэтому всегда ему приходилось биться за понятую им истину, без расчета на сочувствие адекватной аудитории. В память о нем мы публикуем одну из его инструментовведческих работ, написанную для журнала «Нева» в 1982 году, с той перепиской, которая сопутствовала ее невыходу. Сегодня уже есть читатели, способные оценить позицию автора. Им же предлагаем найти на сайте фестиваля в разделе Библиотека статью Феликса с результатами его научного исследования «Музыкальный автомат из бюро Рёнтгена в Эрмитаже». Читая эти статьи сегодня, невозможно представить, что в начале 80-х в нашей стране был специалист, способный провести подобную работу. Невозможно поверить, что он возник в полном вакууме, не выезжая за границу, и не пользуясь интернетом. Один, он определял самую передовую культурную границу возможностей страны в той сфере, которой у нас просто не существовало.

Феликсон - великий мыслитель, Мастер, у которого руки по локоть из чистого золота. В последний период своей жизни он противопоставил подлости наших дней тихую силу своего духа. Не находил нужным искать себе места в новом мире, так вынося ему суд. Нищету, одиночество, болезни сносил без ропота, смиренно, не жалуясь редким гостям. Одаривал их блестящей беседой, исполненной юмора и ума.

Феликсоном звали Феликса близкие друзья. Подобные, очень индивидуальные имена, были приняты в том особенном петербургском культурном слое, к которому он принадлежал. Этим же именем назывался и один из придуманных им инструментов.

Местом упокоения Феликса Владиславовича Равдоникаса выбрано кладбище в Комарово, рядом с его отцом, вблизи от могилы Анны Ахматовой.





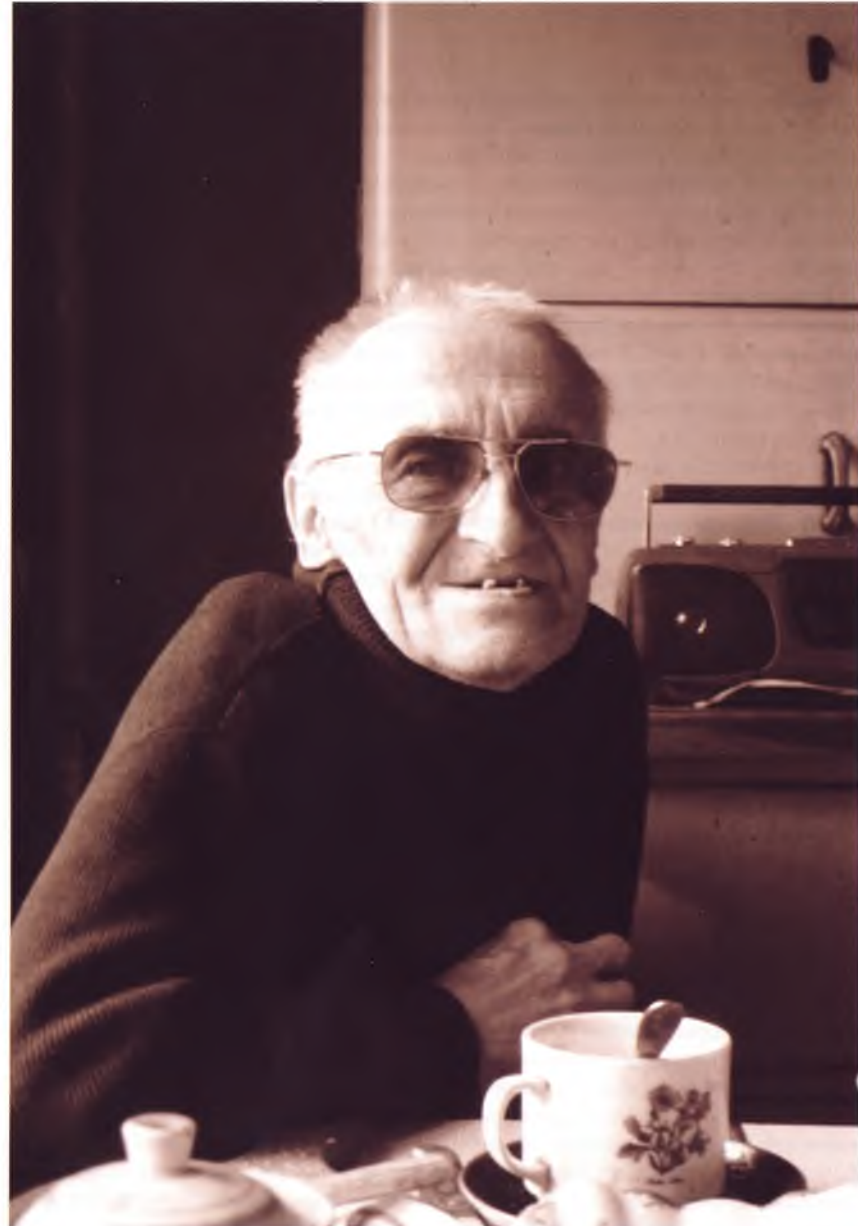
Анализ сознания выглядит парадоксальным занятием, поскольку анализирующей инстанцией может быть сознание и только сознание. Но такой же статус имеет постижение законов мышления, что не помешало открытию явления следования и формированию логики. Между тем музыкальная речь основана на явлении каденцирования, что обеспечивает аналогию силлогизма, распределяющего следование между посылками и выводом, и мелодии, распределяющей каденцирование между ступенями лада и его тоникой. Кроме того, хронометрическая природа актов музыкального сознания делает их анализ доступным для количественных методов, результаты которых допускают распространение на более общие феномены психики. Статьи сборника дают примеры таких методов и результатов, подводя итог попытке автора адаптировать свои идеи для петербургских психологов-трансперсоналистов. Материал представляет интерес для музыковедов, психологов, математиков, философов, историков и представителей смежных дисциплин.

Публикуемые ниже тексты Феликса Равдоникаса вышли в виде примечания к его статье «Мензурация российских фортепиано» в сборнике «Пространственные символы музыки» (1997, тираж 35 экз.)

*Равдоникас Ф.В. Молотком по клавиру // Нева, N 11, 1982. Посланный в редакцию журнала материал был вопреки настояниям автора заменен текстом сотрудника редакции О.Б. Карышева. Оригинальный текст (не имевший заглавия) выглядел следующим образом:*

Если бы удалось "оживить" все музыкальные экспонаты Эрмитажа, то получилась бы звучащая экспозиция, не уступающая по значению и интересу большинству пластических экспозиций знаменитого музея. Исторические музыкальные инструменты встречаются и во многих других наших музеях. Большинство из них пока "молчит". Однако, при всей заманчивости перспективы услышать "звуки старины", существуют многие "но", значение которых, хотя и чрезвычайно, понятно лишь специалисту. Исторические обстоятельства сложились так, что сейчас у нас нет реставраторов, сочетающих в себе качества, необходимые для работы с историческими инструментами. Не существует и официальных инстанций, способных оценить компетентность реставраторов такого профиля. Что же до музейных сотрудников, то мне еще не приходилось встречать среди них людей, обладающих достаточными представлениями о научных и практических проблемах реставрации инстру-

Фото А. Гуцина 2011





ментов. В то же время только от них зависит, быть или не быть реставрации. И, не представляя себе

сути дела, они очень часто готовы поручить работу над уникальными экспонатами кому угодно, благодарно принять "воскрешенные" предметы и даже не подозревать, какая беда случилась на самом деле.

Именно это произошло, например, с английским хаммерклавиром 18 в. в Павловском дворце. Работу поручили знакомому чьих-то знакомых. Не зная особенностей исторических инструментов, тот настроил клавиру по современному камертону. Инструмент, рассчитанный на другую абсолютную высоту строя, не выдержал неправильной нагрузки и лопнул. Последствия были «устранены» посредством грубых стяжных болтов, пропущенных сквозь просверленный для этого резонансный корпус. В таком изувеченном виде инструмент стоит в экспозиции, заботливо прикрытый от пыли листами плексигласа. Теми же руками и столь же неквалифицированно реставрированы в Павловске клавишная арфа и "детский" хаммерклавиру 19 в.

Беда случилась и в музее-квартире А.С.Пушкина на Мойке. Здесь реставрацию хаммерклавира начала 19 в. поручили квалифицированным мастерам из Музфонда. Впрочем, их квалификация относилась к современным фортепиано - области, далекой от того. Что требовалось для такой реставрации. Неспециалисту трудно понять весь смысл такой далекости. Струны инструмента были заменены новыми без всякого учета оригинальной мензурации (мензурация - основная художественная идея всякого инструмента, система механических и геометрических параметров его звучащего тела). Эта процедура не только неузнаваемо исказила музыкальный облик инструмента, но и полностью исключила возможность его реконструкции. Кроме того молоточковый механизм был "улучшен" в духе нынешних фортепианостроительных представлений. Лишь специалист по историческим клавирам может понять масштабы и непоправимость случившегося. Что касается сотрудников музея, то они демонстрировали обновленный инструмент с сияющими лицами: "Ну как же? Ведь играет! И какой звук!"

Музыкальный инструмент служит для получения звука и для совершенного управления получаемым звуком. С этой точки зрения он представляет собой прецизионный физический прибор, детально документирующий естественнонаучные, музыкально-теоретические и технологические представления своего времени. Отсюда чрезвычайная важность таких памятников, позволяющих при квалифицированном изучении получить богатейшую информацию. Этим определяется круг проблем, которые обязан уметь решать реставратор. Считается общепринятым принцип: реставрация - интенсивная форма изучения памятника. Современный реставратор должен обладать обширными познаниями в области научной и художественной культуры эпохи, в которую создан инструмент, хорошо владеть инструментоведческими представлениями. Прежде, чем реставрируемый предмет не будет хорошо понят в его важнейших культурно-исторических и инструментоведческих аспектах, недопустимы никакие реставрационные работы. Реставратор, не

обладающий таким пониманием, способен принести лишь вред и убыток.

Не менее важно другое требование, основанное на том, что в ходе реставрации возникает необходимость «заглянуть внутрь» инструмента. В таких случаях реставратор видит то, что обычно никому не удастся, а возможно и никогда не удастся увидеть. Он оказывается представителем всей инструментоведческой науки. Чем больше он увидит (предполагаются всевозможные материаловедческие, морфологические, акустические и т.п. исследования), чем точнее и обстоятельнее документирует выявленные исследованиями факты, тем выше значение его труда. Самая квалифицированная в прочих отношениях реставрация представляет собой потерю, подчас непоправимую, для науки, если она не документирована.

Легко понять, что реставратор, не обладающий обширными общими знаниями, слеп по отношению к реставрируемому предмету. Здесь излишне говорить о необходимости высокой технической квалификации. Умелость рук реставратора - условие, понятное всякому. Однако, при всей их редкости, людей, великолепно работающих руками, много больше, чем людей, сочетающих умение со специальными знаниями. Разумность и важность этих требований очевидна. Тем не менее даже в Эрмитаже не принято обиновать подобными обстоятельствами.

Приведу пример. В 1980 г. мне довелось реставрировать для Эрмитажа музыкальный автомат 18 в. Работа открыла неожиданные перспективы для музыкально-исторических исследований по нескольким важным проблемам. Кроме того решение чисто практических вопросов дало ключ к реставрации других автоматифонов того же мастера, находящихся в Эрмитаже, Павловске, Пушкине, Москве. Как ни странно, но никто из эрмитажных сотрудников не заинтересовался содержанием моего отчета по этой работе., ни даже тем, делал ли я его. Потери, на которые пошли эрмитажные сотрудники, иллюстрируются хотя бы тем, что поинтересуйся они полученной мной информацией, не появился бы в каталоге абзац, достопримечательный своей инструментоведческой безграмотностью (Мебель Давида Рёнтгена в Эрмитаже, каталог выставки. Л., 1980. с. 7).

Компетентность эрмитажных сотрудников иллюстрируется, к примеру, тем, что о моей работе с автоматифоном там говорят: «Он настроил...» Никто из них не сумеет объяснить, что же произошло на самом деле и в общем-то не удивительно. что лица с историческим или искусствоведческим образованием не владеют представлениями, относящимися к редкой (и не только в нашей стране) профессии. Здесь мало даже музыковедческого образования. Вся беда в том, что такая неосведомленность не является препятствием к реставрационным инициативам. ...

Апрель 1982

В качестве рабочей основы для публикации этот материал был принят журналом "Нева". По предложению редактора (внештатного сотрудника) О.В.Карышева я написал следующее дополнение:

Необходимость, материальной базы реставрации музыкальных инструментов понятна всякому. Однако много важнее научная и этическая базы. Факты показывают, что значение последних непонятно музейным сотрудникам. Именно поэтому пре-

успевают те, кто готов утолщить свое «археологическое любопытство» ценой непоправимых потерь. Именно поэтому так коротка их дорога к памятникам.

Достижения современных английских, американских, французских и западногерманских реставраторов опираются на три фактора: 1. многовековая непресекающаяся традиция изготовления инструментов, 2. синтез акустической, морфологической и исторической органологии, 3. широко и разносторонне организованная система информации и обучения изготовлению инструментов. Квалификация современного западного реставратора определяется тем, что к моменту своих ответственных реставраций он достиг мастерства в изготовлении копий исторических инструментов, издал статьи по проблемам предстоящей деятельности и завоевал признание. В противном случае никто не доверит ему работу с памятниками.

Одна из важнейших форм подготовки реставратора - копирование оригинальных инструментов. Специалисты знают, как много знаний и умения требуется для того, чтобы получить даже средний результат. Работы таких мастеров как Гюнтер и Фридеман Хельвиги, Мартин Скворонек (ФРГ), основаны на глубоком понимании инструментов и современных им технологических методов, детальном знании современного и исторического инструментализма. Вполне закономерны и их реставрационные успехи.

Обучение изготовлению и реставрации инструментов имеет разнообразные формы, начиная от национальных учебных заведений (напр., Оксфордский "Колледж оф Фэниче") и кончая частными школами (плата за обучение в которых достаточно высока, чтобы исключить попадание случайных людей). Важной гарантией прогресса реставрационных методов служит оперативная и широкая информация. Это и отчеты реставраторов в периодической печати, и материалы международных конференций, и внушительное число разовых публикаций по проблемам органологии, музыкальной акустики, аутентичной технологии и т.п.. Практикуются обсуждения реставраций в периодической печати. Легко понять, сколь способствует все это распространению правильных представлений во все заинтересованные инстанции (характерно, что даже в крупнейших библиотеках СССР такие издания отсутствуют: я, например, являюсь единственным советским подписчиком одного из самых престижных изданий - "Гэлпин Соцайети Джорнал", тогда как даже самые второстепенные колледжи США или Англии не находят излишним иметь это издание в своих библиотеках).

Создание советской школы реставрации музыкальных инструментов должно опираться на этот опыт. На первых порах было бы полезно создать специальный орган с инспекционными и инструктивными полномочиями (во всяком случае ГИОП с его архитектурной компетенцией не способен контролировать ситуацию). Следует организовать периодическое издание, ориентированное на публикацию переводов зарубежных статей, отечественных исследований, обзоров источников и т.п. Но прежде всего следует создать гарантии к полному исключению любых неквалифицированных работ с историческими инструментами..

Июнь 1982

Редакция продолжала испытывать затруднения в адаптации материала «для рядового советского читателя» и 28 сентября 1982 г. я послал О.В.Карышеву следующее письмо:

Многоуважаемый Олег Всеволодович, однажды летом Вы сказали, что вопрос, который я пытаюсь обсудить, настолько специфичен, что, вопреки принятому в вашем журнале обыкновению, его невозможно пересказать иными словами. Судя по гранкам, Вам пришлось взяться за решение, невозможность которого Вы столь справедливо замечали прежде. Вам виднее, насколько удачнее Ваш вариант текста с чисто литературной точки зрения. Что касается проблем, ради которых я решился на публикацию, то по сути дела они оказались исключенными. Вдобавок ко всему мне было бы неловко перед осведомленными читателями за множество лексических мелочей, которые не делают чести специалисту.

В том же летнем разговоре я говорил Вам, что в мой вариант текста удалось включить все важнейшие стороны дела и расположить их в более или менее связной последовательности. Мне удалось сказать там все, что хотел. Если редакция журнала не имеет возможности опубликовать мой текст, не меняя его, значит его вообще не стоит публиковать. Я изложил тогда эту свою точку зрения и по сей день продолжаю ее придерживаться.

*С наилучшими пожеланиями. Ваш Ф.Р.*

